

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

MUSIC SCHOLARSHIP

2013, № 2 (13)

ISSN 1997-0854

**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. Трёмбевельский

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»;

– ГБОУ ВПО ЧО «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 1997-0854

© Проблемы музыкальной науки, 2013, № 2 (13)

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе
в Российской Научной Электронной Библиотеке (РунЭБ) elibrary.ru

Издание зарегистрировано как Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki
в Международной Базе Данных и Международном Научном Индексе Цитирования
Music Index / EBSCO и в Международной Базе Данных Ulrich's Periodicals Directory
американского издательства Bowke.

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: +7 (347) 272-49-05; e-mail: lab234nt@yandex.ru

Зав. Отделом национальных проблем российского музыкознания

Кондратьев М. Г. – доктор искусствоведения, профессор

Редактор Международного отдела и переводчик

Ровнер А. А. – доктор музыки (Университет Ратгерс),
магистр музыки (Джюльярдская школа), кандидат искусствоведения

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 Даль-
невосточного федерального университета, доктор искусство-
ведения, профессор

Ашхотов Б. Г. – проректор по учебной работе Северо-Кав-
казского государственного института искусств, доктор искус-
ствоведения, профессор

Демченко А. И. – доктор искусствоведения, профессор Сара-
товской государственной консерватории

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

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

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

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

Шуранов В. А. – проректор по научной работе Уфимской
государственной академии искусств, кандидат искусство-
ведения, 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:
journal-pmn.narod.ru

The official web site of the journal can be found at
journal-pmn.narod.ru

Подписано в печать 07.11.2013 г. Формат 60 x 84^{1/8}. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.
Уч.-изд. л. 27,25. Усл.-печ. л. 30,00. Тираж 1000 экз. Заказ № 85.

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 **Музыкальная культура народов мира**
6 *Айзенштадт С. А.*
Фортепианная культура Китая и Кореи глазами американских исследователей
- 12 *Чахвадзе Н. В.*
О «Лирической поэме» В. А. Успенского и её роли в истории узбекской симфонической музыки
- 18 *Белозёр Л. П.*
Синтез традиций народной и профессиональной музыки в фортепианных сонатах композиторов Казахстана
- 23 **Музыкальная культура народов России**
23 *Рудиченко Т. С.*
Традиционная музыкальная культура в современном мире
- 29 *Склярва Е. А.*
Подблюдные песни в традиции русских старожилов северных районов Удмуртской Республики
- 37 *Рахимов Р. Г.*
Музыкальная культура тептярей Урало-Поволжского региона России
- 43 *Баязитова Г. Р.*
К вопросу о механизме образования многоголосия в башкирском горловом пении узляу
- 49 **К юбилею Е. В. Гиппиуса**
49 *Мацевский И. В.*
Об актуальности творческих исканий Е. В. Гиппиуса для музыкальной науки XXI века
- 56 *Дорохова Е. А., Пашина О. А.*
«Я всегда считал себя историком музыки»: к юбилею Е. В. Гиппиуса
- 63 *Егорова И. Л.*
Е. В. Гиппиус и Л. Л. Христиансен: два взгляда на народно-песенное искусство
- 68 *Бойко Ю. Е.*
Интонационные элементы Спасовской частушки (к наследию Е. В. Гиппиуса)
- 71 *Тавлай Г. В.*
Е. В. Гиппиус – исследователь музыкальной культуры Белорусского Полесья
- 79 *Рудиченко Т. С.*
О моих встречах с Е. В. Гиппиусом
- 83 *Зелинский Р. Ф.*
Е. В. Гиппиус о проблеме документирования народной музыки
- 85 *Ашхотов Б. Г.*
Вспоминая путь моего «вхождения» в этномузыкальный мир...
- 88 **Духовная музыка**
88 *Урванцева О. А.*
Типология исполнительских моделей в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XXI веков
- 94 *Светлова О. А.*
Особенности устной традиции богослужебного пения в общине Русской православной старообрядческой церкви г. Томска
- 100 *Зернина А. В.*
Динамика репертуара духовных песнопений целинских духоборов
- 105 *Друцкая М. В.*
Стилистические особенности тамбовской народно-певческой традиции (на примере жанра духовного стиха)
- 109 **Теория музыки**
109 *Александрова Л. В., Лямкина Н. В.*
Начала ритмики и метрики у Аристиды Квинтилиана
- 114 *Серова Е. Ю.*
Специфика презентации пространственно-временных форм минимализма в музыкальном творчестве
- 119 *Окунева Е. Г.*
«Романтический» сериализм (Соната для фортепиано Жана Барраке)
- 125 **Музыка в системе культуры**
125 *Демченко А. И.*
Музыкальная космогония
- 134 *Дабаева И. П.*
Духовный концерт в культуре современной России: традиции и новаторство
- 139 *Орехова А. Ю.*
Роль экономического фактора в деятельности учреждений культуры советского периода (на примере Ростовской государственной филармонии)
- 145 **Диссертационные советы**
145 *Берлянчик М. М.*
Единственный на Урале (о Диссертационном совете Магнитогорской государственной консерватории)
- 149 **Конференции. Симпозиумы**
151 **Поздравляем с Юбилеем!**
152 **Международный отдел**
153 *Эдвард Грин*
Рецензия-эссе
- 160 **Из истории русской музыки**
160 *Дёмина В. Н.*
О композиционных особенностях и гласовой принадлежности песен канона «службы благодарственной» на Полтавскую победу
- 165 **Из истории зарубежной музыки**
165 *Немкова О. В.*
«Латинское направление» марианской гимнографии в культурно-историческом контексте V–VIII вв.
- 171 *Панкина Е. В.*
Музыка в литературном наследии Лоренцо Медичи
- 176 *Девуцкий В. Э.*
Концепция Второй симфонии Густава Малера на пересечении романтических и модернистских тенденций
- 187 **Трибуна оппонента**
187 *Горбатов Д. Б.*
О вреде метафор в научных текстах
- 191 *Полозов С. П.*
О применении информационного подхода в музыковедческих исследованиях
- 194 *Арановский М. Г.*
Вопросы терминологии, или «О пользе быть наивным»

197 Музыкальный текст и исполнитель

197 Кузнецова Н. М.

О некоторых приёмах исполнительских преобразований
клавирного уртекста И. С. Баха
(на примере инструктивных сочинений для клавира)

205 Гаврилова Н. С.

Мечта о звуке. Тайны фортепианного «туше»

210 Современное музыкальное искусство

210 Труханова А. Г.

Экуменизм в музыкальном творчестве
отечественных композиторов конца XX века

215 Карташов А. П.

Классическая гитара в первой половине XX века.
Творчество Андреаса Сеговии

220 Шевцова И. В.

Трактовка виолончели в музыке Софии Губайдулиной
и новации виолончельной техники
второй половины XX века

225 Филиппова Ю. Г.

Музыкально-театральная трилогия о Петербурге

230 Художественный мир музыкального произведения

230 Демченко А. И.

У истоков XX века (к 100-летию «Весны священной»)

235 Музыкальная поэтика, риторика и семантика

235 Алексеева И. В.

Интонационная лексика басса-остинатной темы
и её преобразования в клавирных сочинениях
эпохи барокко

241 Домбраускене Г. Н.

Семантический синкретизм гимна
«Allein Gott in der Höh' sei Ehr» («Песнь ангелов»)
и принцип декорирования инициала средствами
музыкального языка

246 Крутина Л. Л.

Об одной «утраченной» музыкальной форме
эпохи барокко

252 Печёнкина С. О.

Особенности метрической организации
камерно-инструментальных сочинений Моцарта:
нотная графика и звуковой образ

258 Музыкальный жанр и стиль

258 Немкова О. В.

Марианская лауда
как феномен взаимодействия клерикальной
и мирской культур Позднего Средневековья

264 Колдаева А. Н.

Латинский мотет в творчестве А. Брукнера:
к вопросу о традиции и новаторстве

269 Резницкая Т. Б.

О взаимодействии интонирования и типов
сценического высказывания в песнях Хуго Вольфа

273 Гринченко И. В.

Взаимодействие поэтического
и музыкального текстов в жанре хоровой миниатюры
(на примере хора «Весна» из цикла В. Ходоша
«Времена года»)

CONTENTS**6 Musical Culture of the Peoples of the World**

6 Sergei A. Eisenstadt

The Culture of Piano Performance in China
and Korea through the Eyes of American Music Scholars

12 Natella V. Tchakhvadze

V. A. Uspensky's "Lyrical Poem"
in the History of Uzbek Orchestral Music

18 Lyudmila P. Belozyor

The Synthesis of Folk and Classical Musical Traditions
in the Piano Sonatas of Kazakh Composers

23 Musical Cultures of Russia

23 Tatiana S. Rudichenko

Traditional Musical Culture in the Contemporary World

29 Evgenia A. Sklyarova

The Christmastide Fortunetelling Songs
in the Traditions of the Russian Residents
of the Northern Regions of the Udmurtian Republic

37 Ravil G. Rakhimov

The Musical Culture of the Teptyars
of the Region from the Urals to the Volga in Russia

43 Galiya R. Bayazitova

Concerning the Question of the Technique
of Generating Several Voices in the Bashkir Tradition
of Uzliau Throat Singing

49 Commemorating the Anniversary of Evgeny Gippius

49 Igor V. Macijevski

On the Relevance of the Creative Musical Endeavors
of Evgeny Gippius for 21st Century Musical Scholarship

56 Ekaterina A. Dorokhova, Olga A. Pashina

"I have Always Considered Myself a Music Historian":
Commemorating the Anniversary of E.A. Gippius

63 Irina L. Egorova

Evgeny Gippius and Lev Christiansen:
Two Approaches to the Art of Folk Singing

68 Yuri E. Boyko

Intonational Elements of the Spasovskaya Chastushka Song
(Honoring the Legacy of Evgeny Gippius)

71 Galina V. Tavlai

Evgeny Gippius – the Researcher of the Musical Culture
of the Belorussian Polesye

79 Tatiana S. Rudichenko

About My Meetings With Evgeny Gippius

83 Roman F. Zelinsky

Evgeny Gippius Concerning the Problem
of Documentation of Folk Music

85 Beslan G. Ashkhotov

Remembering the Path of my "Admittance"
into the World of Ethnomusicology...

- 88 **Sacred Music**
- 88 *Olga A. Urvantseva*
The Typology of Performance Models in the Sacred Concert Music of Russian Composers of the 19th – 21st Centuries
- 94 *Olga A. Svetlova*
Individual Features of an Oral Tradition of Liturgical Service in the Community of the Russian Orthodox Christian Old-Believers' Church in Tomsk
- 100 *Anastasia V. Zernina*
The Dynamics of the Repertoire of Sacred Chants of the Dukhobors from the Tselinsky District
- 105 *Maria V. Drutskaya*
The Stylistic Features of the Tambov Folk Singing Tradition (On the Example of the Genre of the Folk Verse)
- 109 **Music Theory**
- 109 *Lyudmila V. Alexandrova, Nadezhda V. Lyamkina*
The Beginnings of Rhythm and Meter According to Aristides Quintilianus
- 114 *Elena Y. Serova*
The Specific Features of the Presentation of the Spatial-Temporal Forms of Minimalism in Music
- 119 *Ekaterina G. Okuneva*
"Romantic" Serialism (Sonata for Piano by Jean Barraqué)
- 125 **Music in the System of Culture**
- 125 *Alexander I. Demchenko*
Musical Cosmogony
- 134 *Irina P. Dabayeva*
The Sacred Concert in the Culture of Contemporary Russia: Traditions and Innovations
- 139 *Anastasia Y. Orekhova*
The Role of the Economic Factor in the Activities of Cultural Institutions During the Soviet Period (on the Example of the Rostov State Philharmonic Society)
- 145 **Dissertational Committees**
- 145 *Mark M. Berlyanchik*
One of a Kind in the Ural Region (About the Dissertation Committee of the Magnitogorsk State Conservatory)
- 149 **Conferences and Symposiums**
- 151 **Commemorating Anniversaries**
- 152 **International Division**
- 153 *Edward Green*
Review/Essay
- 160 **Russian Music History**
- 160 *Vera N. Dyomina*
Concerning the Compositional Peculiarities and the Adherence to the Right Glas of the Canon of the "Service of Gratitude for the Victory at Poltava"
- 165 **History of Western Music**
- 165 *Olga V. Nemkova*
The "Latin Direction" of Marian Hymnography in the Cultural and Historical Context of the 5th – 8th Centuries AD
- 171 *Elena V. Pankina*
Music as Part of the Literary Legacy of Lorenzo de Medici
- 176 *Vladislav E. Devutsky*
The Main Conception in Gustav Mahler's Second Symphony at the Crossroads between Romantic and Modernist Tendencies
- 187 **Tribune of the Opponent**
- 187 *Dmitry B. Gorbatov*
On the Detriment of Metaphors in Scholarly Texts
- 191 *Sergei P. Polozov*
On Applying the Informational Approach in Musicology Research Works
- 194 *Mark G. Aranovsky*
Questions of Terminology, or "Concerning the Benefits of Being Naïve"
- 197 **Musical Text and its Performer**
- 197 *Natalia M. Kuznetsova*
On a Few Techniques of Transformation in Performance of the Clavier Urtext Scores of J.S. Bach (on the Example of Compositions Written for Instructive Purposes)
- 205 *Natalia S. Gavrilova*
Aspiration Towards Sound. The Mysteries of the Piano Touch
- 210 **Contemporary Musical Art**
- 210 *Alexandra G. Trukhanova*
Ecumenism in the Music of Russian Composers of the Late 20th Century
- 215 *Alexei P. Kartashov*
The Classical Guitar of the First Half of the 20th Century. The Performing Art of Andres Segovia
- 220 *Irina V. Shevtsova*
Interpretation of the Cello in the Music of Sofia Gubaidulina and Innovations of 20th Century Cello Technique
- 225 *Yulia G. Filippova*
A Musical Theatrical Trilogy about St. Petersburg
- 230 **The Creative Worlds of Musical Compositions**
- 230 *Alexander I. Demchenko*
At the Source of the 20th Century (Towards the Centennial of "The Rite of Spring")
- 235 **Musical Poetics, Rhetoric and Semantics**
- 235 *Irina V. Alexeyeva*
Intonational Vocabulary of Basso Ostinato Themes and Their Transformation in Clavier Works of the Baroque Era
- 241 *Galina N. Dombrauskiene*
Semantic Syncretism in the Hymn "Allein Gott in der Höh' sei Her" ("The Song of Angels") and the Principle of Decoration of the Initial by Means of Musical Language
- 246 *Larisa L. Krupina*
Concerning One "Lost" Musical Form of the Baroque Period
- 252 *Svetlana O. Pechyonkina*
Individual Traits of Metric Organization in Mozart's Compositions for Chamber Ensemble: Graphics in the Scores and the Sound Image
- 258 **Musical Genre and Style**
- 258 *Olga V. Nemkova*
The Marian Lauda as a Phenomenon of Interaction of Clerical and Secular Cultures of the Late Middle Ages
- 264 *Anna N. Koldayeva*
The Latin Motet in the Musical Legacy of Anton Bruckner: Concerning the Question of Tradition and Innovation
- 269 *Tatiana B. Reznitskaya*
About the Interaction of Intonating and Types of Scenic Utterance in the Songs of Hugo Wolf
- 273 *Inna V. Grinchenko*
The Interaction of the Poetic and Musical Texts in the Genre of the Short Choral Composition (on the Example of Vitaly Khodosh's "Spring" from his Choral Cycle "The Seasons")



С. А. АЙЗЕНШТАДТ

Дальневосточная государственная академия искусств



УДК 78.072

ФОРТЕПИАННАЯ КУЛЬТУРА КИТАЯ И КОРЕИ ГЛАЗАМИ АМЕРИКАНСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

В последние десятилетия в нашей стране опубликовано немало работ китайских и корейских музыковедов, где анализируются те или иные аспекты национальной фортепианной культуры (Бянь Мэн, Хуан Пин, Хоу Юэ, Нью Яцань, Сюй Бо, У На, Ан Су Ми, Бэк Хи Сук, Пак Кён Хва и др.)¹. При этом главное внимание сосредоточено на беспорных достижениях фортепианного исполнительства и образования. В трудах учёных из США прослеживается иная тенденция. Здесь скорее акцентируются проблемы, встающие перед пианистической культурой стран региона. В этом плане заслуживают внимания работы Р. Крауса [10], Хван Окон [9] и М. Ёсихары [12]², до сего времени практически не задействованные российским музыковедением. Представляется, что произведённый в этих исследованиях анализ противоречий системного характера, возникающих в ходе бурного, ускоренного развития китайского и корейского пианизма, может быть полезным отечественной науке в осмыслении существенных особенностей феномена фортепианной культуры региона.

В центре исследования Р. Крауса – социальные закономерности китайского фортепианного искусства. Главное внимание уделено наиболее драматичному этапу его развития, связанному с беспрецедентными по жестокости гонениями «культурной революции» (1966–1976). Автор полагает, что трактовать бедствия, поставившие пианистическую культуру на грань полного уничтожения, *только* с позиций «борьбы с чуждыми западными влияниями» не вполне правомерно – такое объяснение явилось бы недостаточным. Спротивление вестернизационным процессам послужило лишь катализатором, который довёл ситуацию до предельного обострения.

Краус справедливо указывает, что профессиональное исполнительство на многих традиционных китайских инструментах также преследовалось: оно было объявлено «наследием угнетателей». Революционная же музыка, пропагандируемая властями, имела во многом западные корни; при этом связь с «искусством угнетённых масс» Запада не затушёвывалась, а скорее подчёркивалась. Идеологический удар по фортепиано прежде всего объяснялся тем, что европейский инструмент в глазах широких народных масс устойчиво ассоциировался с образом жизни китайских богатеев. Власть КНР, провозгласив лозунг «опоры на бедноту», умело использовали соответствующие настроения и сделали пианистическое искусство и его представителей (которые в абсолютном большинстве были выход-

цами из обеспеченных слоев населения) заложниками политической борьбы.

Обращаясь к более общим закономерностям развития китайской фортепианной культуры, исследователь заключает, что основные типологические параметры её формирования идентичны тем, что имеют место в западном мире. Методологической основой служит концепция М. Вебера, обосновывавшего системную связь развития пианистической культуры со становлением европейского среднего класса [11]. Р. Краус считает, что данная связь актуальна для КНР не в меньшей степени, чем для Европы³. При этом в объяснении избирательного интереса к фортепиано, которое явно доминирует в Китае среди европейского инструментария, американский учёный также ссылается на М. Вебера. С точки зрения Крауса, мысль немецкого философа и социолога о «непоколебимом положении фортепиано» в современном музыкальном мире, в наши дни в равной степени приложима как к европейской, так и к китайской культуре⁴.

Возникновение подлинно широкого интереса к фортепианному искусству в Китае пришлось на 30-е годы XX века и совпало с процессами зарождения национальной буржуазии. Первое десятилетие после провозглашения КНР (1949) отмечено значительным ростом фортепианного образования. При этом возобладало стремление обеспеченных слоёв китайского общества к освоению фортепиано. Опираясь на данные настроения, правительство склонялось к мысли об использовании фортепианного искусства в качестве средства национального престижа. В ходе «культурной революции» политический вектор сменился: по среднему классу был нанесён главный идеологический удар, фортепиано же объявлено «буржуазным инструментом, враждебным исконной китайской культуре». Начало экономических реформ 80-х гг. обусловило бурный рост китайского среднего класса и, как следствие, – новый взрыв интереса к фортепианному образованию.

Учёный ограничивается анализом лишь китайской культуры. В то же время, подтверждение его точки зрения о ключевой роли среднего класса в развитии фортепианной культуры Дальнего Востока можно усмотреть в истории пианистического искусства другой страны региона – Кореи. В первой половине XX столетия фортепианная культура более интенсивно развивалась в её северной (в ту пору более промышленно развитой) части. После раздела страны ситуация полностью изменилась. На юге, в Республике Корея, наметился крутой подъём фортепианного образования – при этом отчётливо выявилась



связь этого процесса с бурным формированием среднего класса. На севере, в КНДР, где идеология среднего класса последовательно искоренялась, уровень фортепианной культуры резко упал. При этом нельзя утверждать, что в наши дни правительство КНДР занимает отрицательную позицию в вопросах фортепианного образования. Напротив, власти прилагают определённые усилия для популяризации инструмента и продвижения северо-корейских пианистов на международную арену [7]. Однако отсутствие социальной базы фортепианного искусства, связанной со средним классом, во многом обуславливает весьма слабую действенность этих попыток.

Соглашаясь с выводами Р. Крауса относительно определяющей роли социально-статусных приоритетов среднего класса для продвижения фортепиано в странах Дальневосточного региона, следует, тем не менее, отметить, что картина становления китайского фортепианного искусства в интерпретации американского учёного выглядит неполной. Констатация имеющей место в Китае устойчивой ассоциации фортепиано с образом жизни, присущим обеспеченным кругам европейского общества, достаточно убедительна. Но всё же европейская академическая музыка – лишь одна из множества тех ценностей Запада, которые могут стать в этом плане привлекательными. Чем же объяснить столь упорное тяготение к фортепиано – влечение, которое не смогли уничтожить даже чудовищные гонения «культурной революции»? Краус не даёт исчерпывающего ответа на вопрос и о движущих силах «дальневосточного фортепианного бума» – исключительно интенсивного, «лавинообразного» роста интереса к фортепиано, характерного для современной музыкальной культуры в странах региона.

По всей видимости, основываясь в первую очередь на анализе претворения в китайской культуре общемировых закономерностей, ответы на эти вопросы дать невозможно. Необходим всесторонний учёт цивилизационных факторов, связанных с самим Дальневосточным регионом. Нельзя сказать, что данные факторы игнорируются Краусом. В частности, исследователь указывает на конфуцианскую традицию, предопределившую особое значение, которое в Китае издревле придавали музыкальному искусству [11, s. 29]. Однако данная мысль не получила в его труде сколько-нибудь подробного развития.

С этой точки зрения значительный интерес представляет собой исследование Хван Окон, где процессы адаптации западной музыкальной культуры рассмотрены применительно к Корее.

Как и предыдущий исследователь, Хван Окон опирается на взгляды М. Вебера. Однако главный источник своей теории этот учёный видит не в трудах Вебера по социологии музыки, а в тех работах последователей немецкого социолога и философа, где развивается теория «конфуцианского капитализма» [8]. Аргументируемая здесь обусловленность «корейского экономического чуда» сохранением и культивированием конфуцианских ценностей, с её точки зрения, актуальна и для музыкальной культуры.

Исследователь напоминает, что «фортепианный бум» отнюдь не является общей закономерностью культурного процесса для развивающихся стран, интенсивно адаптирующих европейскую культуру. В частности, подобное явление не наблюдается в Индии, Турции и др. Характерно оно прежде всего для государств конфуцианской цивилизации – Китая, Кореи, Японии.

Напомнив о многовековой традиции конфуцианского образования в Корее⁵, Хван Окон прибегает для обоснования своей, как она называет её, «конфуцианской гипотезы» к заимствованному из психологии понятию трансфера⁶. Неодолимое влечение современных корейцев к академическому музыкальному образованию «по западному образцу», по её мнению, есть своего рода «перенесённое» («трансферированное») поведение. Постулаты конфуцианской этики, утверждает учёный, оказались весьма близки ряду принципов, лежащих в основе обучения европейскому музыкальному искусству, и перенесены (трансферированы) на эти последние.

С этой точки зрения Хван Окон выделяет четыре позиции:

1. *Трудовая этика и дисциплина.* Исключительная трудоёмкость музыкального обучения в сфере академической музыки и неукоснительное требование дисциплины и распорядка в работе «отпугивают» в наше время многих молодых европейцев. В то же время, данные свойства импонируют корейцам, так как вполне согласуются с культом трудолюбия – одной из наиболее почитаемых конфуцианских добродетелей.

2. *Особое значение повторения и заучивания наизусть.* «Метод, который можно назвать “зубрежкой”, – пишет Хван Окон, – был единственным в педагогической практике конфуцианской Кореи» [9, p. 185]. Исследовательница подчёркивает, что это обстоятельство во многом обусловлено сложностью овладения китайской иероглифической письменностью, без которой изучение классической конфуцианской литературы в старой Корее было невозможным. Данные методы находят параллель в обучении европейской классической музыке, где «заучивание наизусть и бесконечные повторения важнее, чем во многих других дисциплинах» [там же, p. 187].

3. *Генеалогия.* «Конфуцианство учило корейцев, что человек не свободное и независимое юридическое лицо, а точка в непрерывности генеалогической линии ... Для западной классической музыки родословная также важна ... Будь то биография исполнителя в программке его сольного выступления или объявление номеров в школьном концерте – в качестве обязательного пункта имеется имя учителя» [там же, p. 188].

4. *Повиновение властям.* Главная опора конфуцианского морального кодекса – верность начальствующим и сыновнее послушание – в сфере европейского классического музыкального искусства находит аналогии во взаимоотношениях учителя и ученика. В большинстве западных академических дисциплин, считает Хван Окон, воспитание критического взгляда и стимулирование научно-творческих споров (в том числе, с настав-

ником) является не только желательной, но и жизненно важной частью процесса обучения. При формировании же академического музыканта, «студенты почти во всех случаях выбирают учителя вследствие стремления к подражанию определённым аспектам его музыкальной личности. Так как студенты считают своих учителей властью, они им повинуются. Если студент неоднократно проявляет непослушание, обычным последствием становится то, что он добровольно или вынужденно оставляет класс этого учителя» [там же].

Главной социальной предпосылкой трансфера конфуцианских ценностей в современное корейское музыкальное образование Хван Окон считает изменения в системе стратификации.

Бурные преобразования традиционного для Кореи жизненного уклада, начавшиеся в период японской оккупации (1910–1945) и продолжившиеся после Корейской войны (1950–1953), привели к распаду характерной для страны кастовой системы. Родился новый для страны социальный феномен – средний класс. В то же время психология его определена традициями прошлого. Представители современного корейского среднего класса во многом осознают себя в качестве преемников высшего, чрезвычайно закрытого, придающего огромное значение своему кастовому статусу сословию старого корейского общества – янбанов. Одним из важнейших атрибутов социального облика янбанов старой Кореи считалось конфуцианское образование. Именно поэтому, считает Хван Окон, трансфер конфуцианских ценностей и оказался настолько актуальным в условиях «новой янбанизации».

«Трансферируемая природа» современного корейского музыкального образования несёт, с точки зрения исследовательницы, и некоторые негативные последствия. Внимание к европейской классической музыке в Корее, по мнению Хван Окон, чаще всего мотивировано не столько эстетическим интересом, сколько стремлением обрести определённый социальный статус. Доказательства этому учёный усматривает в диспропорции между огромным числом обучающихся игре на фортепиано и весьма незначительной наполняемостью концертных залов, а также в сравнительно малом интересе, который в Корее проявляют к компакт-дискам европейской классической музыки (в особенности, к записям выдающихся отечественных исполнителей).

«Пылкие усилия корейцев использовать западную классическую музыку как транспортное средство для повышения социального статуса, способствовали огромному успеху этой музыки в Корее. Но, по иронии судьбы, сам этот успех может иметь отрицательное воздействие на её будущее ... Если такая тенденция продолжится, то западная классическая музыка в Корее скоро станет настолько распространена, что перестанет считаться признаком успешности среднего класса», – пишет она [там же, р. 209].

С точки зрения автора настоящей статьи, приведённые Хван Окон аргументы достаточно убедительны. Следует, однако, заметить, что сходные мысли о роли

конфуцианских ценностей (правда, не в столь системно-законченном виде) независимо от неё высказывали не только американские учёные, но и исследователи из самих стран региона. В частности, Пак Кён Хва заключает, что причина успехов корейцев в обучении фортепианной игре – привитые под влиянием конфуцианских теорий почитание учителя, дисциплинированность, терпение и настойчивость в работе [7, с. 309]. Сюй Бо характеризует фортепианное обучение в Китае как «обновлённый конфуцианский символ» [6, с. 95].

Признавая ценность «конфуцианской концепции» Хван Окон, можно, вместе с тем, высказать некоторые дополняющие соображения и уточнения.

Во-первых, среди ключевых исторических факторов, обусловивших формирование тех компонентов идеологии среднего класса, которые, с точки зрения американского учёного, предопределили успех трансфера конфуцианских ценностей на музыкальное образование, необходимо назвать распространение *христианского вероучения*. В рассматриваемой работе Хван Окон отмечает лишь общие аналогии протестантской идеологии и конфуцианских ценностей [9, р. 176]. В то же время, можно указать на непосредственную взаимосвязь продвижения фортепиано с судьбами христианства в Корее. Роль первых пропагандистов фортепиано в этой стране почти исключительно принадлежала протестантским священникам. В первой половине XX века подавляющее число музыкальных учебных заведений с преподаванием фортепиано было организовано протестантскими миссиями и находилось под их контролем. Бурный взлёт протестантства во второй половине столетия совпал по времени с резким ростом массовости в корейском фортепианном образовании. Но и в наше время именно те семейства, где существует «семейный опыт» церковного музицирования (в котором фортепиано до сих пор принадлежит исключительно важная роль), служат «главными поставщиками» профессиональных пианистических кадров. Конечно, столь тесное взаимодействие протестантского миссионерства с фортепианным образованием нельзя объяснить только лишь конфуцианскими аналогиями. Вместе с тем, вероятно, среди причин – родственность протестантских этических ценностей (прежде всего, религиозно обоснованной доктрины добродетельности труда, обязательности и законопослушности, особой важности почитания старших в семье) с теми компонентами музыкального образования, которые, по теории Хван Окон, были «трансферируемы» из конфуцианства.

Во-вторых, Хван Окон не затрагивает вопрос, каким же образом с точки зрения переноса конфуцианских ценностей можно объяснить выраженное в корейском музыкальном образовании предпочтение фортепиано другим европейским инструментам⁷. В связи с этим, следует подчеркнуть, что свойства европейского музыкального образования, декларируемые Хван Окон как главные основания для конфуцианского трансфера, нельзя назвать общими для европейской музыкальной



модели в целом. Так, при обучении искусству композиции, а также в европейской исполнительской практике XVI–XVII веков (где велика была роль импровизации) потребность в заучивании наизусть и бесконечных повторениях не столь значима. То, что исследователь квалифицирует в качестве главных оснований для конфуцианского переноса – скорее характерные признаки *воспитания современного академического исполнителя*.

При этом именно обучение фортепианному исполнительству более всего отвечает требованиям того этапа адаптации западной культуры, когда музыкальное обучение во многом выступает, говоря словами Хван Окон, «выражением тоски по престижу». На этой стадии характерно тяготение не столько к «скоропреходящей моде», сколько к базовым, основополагающим европейским ценностям. В качестве последней и выступает фортепиано – наиболее универсальный, «всеобъемлющий» академический инструмент, приобретающий в глазах представителей стран Дальнего Востока значение важного символа высокой европейской культуры. Существенно, что данные устремления со стороны Востока находят в наше время сильный ответный импульс на Западе. В условиях кризиса духовности, характерного для современного состояния западной цивилизации, растёт осознание академического и, в частности, фортепианного исполнительства в качестве своего рода «бастии», противостоящего «низкой» массовой культуре. Не только в Корее, но и в странах западного мира классическое музыкальное образование всё более устойчиво ассоциируется с аристократизмом, благородством, утончённостью, высокими традициями.

Кроме того, фортепиано в наибольшей степени подходит для обучения европейскому исполнительскому искусству в условиях недостаточно развитой музыкальной жизни. Полноценное освоение многих других инструментов, символизирующих в глазах нарождающегося среднего класса ценности европейской культуры (скрипка, флейта, виолончель и др.), предполагает достаточно высокий уровень инструментальной культуры, включающий в себя распространение традиций камерно-ансамблевого музицирования.

Если предыдущие исследователей интересуют предпосылки и механизмы распространения фортепианного искусства, то в центре внимания М. Ёсихары – особенности самоидентификации представителей Дальневосточного региона, занимающихся классической музыкой.

Главным результатом явился следующий вывод: в подавляющем большинстве случаев японцы, китайцы и корейцы, профессионально занимающиеся западной академической музыкой, идентифицируют себя не в качестве представителей соответствующей дальневосточной национальной музыкальной культуры, а скорее как члены мирового, «наднационального сообщества» классических музыкантов. Более чем столетний процесс укоренения европейского музыкального искусства в странах региона привёл к тому, что музыкальная культура Запада перестала восприниматься в качестве «чужой».

В то же время, подчёркивает Ёсихара, такая самоидентификация азиатских музыкантов весьма часто не совпадает с их идентификацией со стороны самого западного мира. Американские и европейские слушатели чаще всего воспринимают китайского пианиста в качестве азиата, исполняющего европейскую музыку, а американского композитора китайского происхождения – прежде всего, как китайца, использующего в своём творчестве западную композиторскую технику. Это создаёт внутреннее противоречие, которое может в будущем стать почвой для серьёзных конфликтов. Одну из причин такого положения вещей Ёсихара видит в атмосфере американского мультикультурализма, «часто требующего узнаваемых признаков “азиатскости” от музыкантов и их музыки, даже при том, что реальные звуки их азиатских голосов могут весьма отличаться от того, что ожидалось» [12, р. 223].

По мнению автора настоящей статьи, с приведёнными положениями следует согласиться. В то же время другая мысль американского учёного не вызывает столь безоговорочной поддержки. Она затрагивает одну из самых спорных и сложных проблем, связанных с современной музыкальной культурой стран Дальнего Востока – проблему национальных черт в интерпретациях дальневосточными музыкантами сочинений западных композиторов: «В пределах мира классической музыки такие факторы, как раса, этническая принадлежность и национальность относительно немного значат для исполнения ... Объяснение особенностей игры музыканта его расовой или национальной принадлежностью часто скорее отражает сформированное слушателем представление о личности исполнителя, чем является плодом независимого анализа данного исполнения» [там же, р. 233–234].

Безусловно, выводы о национальных чертах исполнения требуют предельной осторожности. Опасность создания предвзятого мнения чрезвычайно велика. Вместе с тем, на наш взгляд, нельзя отрицать и то, что в исполнительском творчестве музыкантов Дальневосточного региона присутствуют отчётливые черты, определённые генетическими связями с культурными традициями ареала. В первую очередь здесь следует назвать утверждение общей для дальневосточных пианистов стилиевой платформы, которую можно обозначить, как «восточный романтизм» [1]. Кроме того, в игре пианистов из стран региона можно выделить достаточно отчётливые интонационные связи с речевыми закономерностями дальневосточных языков [2].

Подведём некоторые итоги.

Авторы разобранных работ предлагают различные ответы на вопросы, связанные с фортепианной культурой стран Дальневосточного региона. Р. Краус отстаивает принципиальную общность главных путей развития европейской и дальневосточной фортепианных культур. Хван Окон связывает основные направления развития пианизма в странах Дальнего Востока, прежде всего с претворением культурных традиций Дальневосточного региона. М. Ёсихара сосредоточивается на проблемах места даль-

невосточных академических исполнителей в современной мировой музыкальной культуре. При этом во всех трёх исследованиях особое внимание уделено системным противоречиям фортепианной культуры региона, присутствует обеспокоенность дальнейшими путями её развития.

Приходится признать: ни одному из авторов реферируемых работ не удалось дать вполне исчерпывающие ответы на затронутые ими вопросы. Вместе с тем, с точки зрения автора настоящей статьи, рассмотренные

исследования могут оказать существенную помощь в уяснении ряда проблем фортепианной культуры стран Дальнего Востока. Эти проблемы можно обозначить следующим образом: роль социально-классового фактора в развитии дальневосточной фортепианной культуры; значение конфуцианских ценностей в адаптации западного музыкального образования; противоречия, возникающие в ходе самоидентификации академических музыкантов из стран Дальнего Востока.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например: [5; 6].

² Имена и фамилии даются в соответствии с библиографическими данными, помещёнными в рассматриваемых работах.

³ Под средним классом здесь понимается группа людей, имеющая устойчивые доходы, достаточные для удовлетворения широкого круга материальных и социальных потребностей. В интерпретации данного понятия Р. Краус (как и другие авторы работ, рассмотренных в настоящей статье) придерживается веберовской модели социального структурирования, опирающейся на «статус, который складывается из типа занятости, уровня образования и дохода» [3, с. 19].

⁴ Приведём высказывание М. Вебера в более полном виде: «Непоколебимое положение современного фортепиано основано на универсальном его применении для домашнего усвоения почти всех сокровищ музыкальной литературы, на необъятном изобилии литературы, специально написанной

для него и, наконец, на его качестве универсального инструмента сопровождения и музыкального обучения» [11, с. 122–123] (пер. А. Михайлова).

⁵ Конфуцианство являлось господствующим учением в Корее с конца XIV до начала XX столетия. Здесь, как и в старом Китае, существовала система государственных экзаменов на знание конфуцианского канона, являвшихся непременным условием продвижения по государственной служебной лестнице. Многочисленные конфуцианские организации существуют в Южной Корее и до сего времени.

⁶ «Трансфер (перенос) – улучшение или ухудшение выполнения (освоения) некоторого действия под влиянием предшествующего выполнения (освоения) другого» [4, с. 344].

⁷ В то же время, статистические данные, приведённые в её исследовании, свидетельствуют об абсолютном первенстве фортепиано в корейском музыкальном образовании [9, р. 333].

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С. Стилевые искания в фортепианном исполнении стран Дальневосточного региона // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 184–188.

2. Айзенштадт С., Харуто А. О некоторых особенностях фортепианного интонирования представителей музыкальной культуры стран Дальневосточного региона. Компьютерный анализ // Музыкальная академия, 2013. №1. С. 118–126.

3. Кузнецова Е. Средний класс: западные концепции // Мировая экономика и международные отношения. 2009. № 2. С. 19–28.

4. Мещеряков Б., Зинченко В. Большой психологический словарь. М.: АСТ, 2003. 672 с.

5. Пак Кён Хва. История фортепианной культуры Кореи. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2007. 342 с.

6. Суй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.

7. Музыкальная одарённость Ю Бёл Ми // Кымсугансан. 2010. № 7. URL: <http://naenara.com>.

8. Deuchler M. The Confucian Transformation of Korea. Harvard University Asia Center; Harvard-Yenching Institute, 1995. 456 p.

9. Hwang Okon. Western Art Music in Korea: Everyday Experience and Cultural Critique: A dissertation submitted to the Faculty of Wesleyan University in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. Middletown: Connecticut, 2001. 353 p.

10. Kraus R. Pianos and Politics in China. New York; Oxford: Oxford University Press, 1989. 472 p.

11. Weber M. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. – Tübingen, 1972. 77 s.

12. Yoshihara M. Musicians from a Different Shore: Asians and Asian Americans in Classical Music. Philadelphia: Temple University Press, 2007. 288 p.

REFERENCES

1. Aizenshtadt S. Stilevye iskaniya v fortepiannom ispolnitel'stve stran Dal'nevostochnogo regiona [The Stylistic Quest in Piano Performance in the Countries of the Far East Region]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2011, no. 2 (9), pp. 184–188.

2. Aizenshtadt S., Kharuto A. O nekotorykh osobennostyakh fortepiannogo intonirovaniya predstaviteley muzykal'noy kul'tury stran Dal'nevostochnogo regiona. Komp'yuternyy analiz [About Some Features of Piano Intonation among the Representatives of the Musical Culture of the Countries of Far East Region. A Computer Analysis]. *Muzykal'naya akademiya*

[Musical Academy], 2013, no. 1, pp. 118–126.

3. Kuznetsova E. Sredniy klass: zapadnye kontseptsii [The Middle Class: Western Conceptions]. *Mirovaya ekonomika i mezhdunarodnye otnosheniya* [World Economics and International Relations], 2009, no. 2, pp. 19–28.

4. Meshcheriakov B., Zinchenko V. *Bol'shoy psikhologicheskii slovar'* [Large Dictionary of Psychology]. Moscow: AST Press, 2003. 672 p.

5. Park Kyong Hwa. *Istoriya fortepiannoy kul'tury Korei* [The History of Piano Culture in Korea]. St. Petersburg.: Izdatel'stvo imeni N. I. Novikova, 2007. 342 p.



6. Syuy Bo. *Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubezhe XX–XXI vekov: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of 20th and 21st Centuries: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2011. 149 p.

7. Muzykal'naya odarennost' Iu Bel Mi [The Musical Giftedness of Iu Bel Mi]. *Kymsugansan*, 2010, no., 7. URL: <http://naenara.com>.

8. Deuchler M. *The Confucian Transformation of Korea*. Harvard University Asia Center; Harvard-Yenching Institute, 1995. 456 p.

9. Hwang Okon. *Western Art Music in Korea: Everyday Experience and Cultural Critique: A Dissertation Submitted to the*

Faculty of Wesleyan University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Middletown, Connecticut, 2001. 353 p.

10. Kraus R. *Pianos and Politics in China*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1989. 472 p.

11. Weber M. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Tübingen, 1972. 77 s.

12. Yoshihara M. *Musicians from a Different Shore: Asians and Asian Americans in Classical Music*. Philadelphia: Temple University Press, 2007. 288 p.

Фортипианная культура Китая и Кореи глазами американских исследователей

Среди американских публикаций последних десятилетий, посвящённых рассматриваемой тематике, наиболее интересными представляются исследования Р. Крауса, Хван Окон и М. Ёсихары. Общая их черта – концентрация внимания не столько на бесспорных достижениях, сколько на проблемах и противоречиях системного характера, возникающих в ходе адаптации европейской музыкальной модели к инокультурной среде.

Р. Краус даёт аргументированный анализ роли социально-статусных приоритетов среднего класса в продвижении фортепиано в Китае. Хван Окон связывает исключительную успешность адаптации европейской пианистической культуры в Корею с психологическим переносом ценностей конфуцианской этики на принципы, лежащие в основе современного западного музыкального образования. Концепцию Хван Окон следует считать весьма плодотворной, распространив её на Дальневосточный регион в целом. Вместе с тем можно высказать целый ряд уточнений и дополнений, а в ряде случаев и несогласий с отдельными положениями. М. Ёсихара,

анализируя особенности самоидентификации японских, корейских и китайских академических музыкантов, приходит к выводу, что в подавляющем большинстве случаев они идентифицируют себя в профессиональном плане не в качестве представителей национальной музыкальной культуры, а как члены «наднационального сообщества» классических музыкантов. Признавая доказательность аргументации американского исследователя, следует отметить, что в творчестве музыкантов-исполнителей Дальневосточного региона нередко обнаруживаются отчётливые черты стиливой общности, определённые генетическими связями с культурными традициями ареала.

Проблемы, очерченные в рассмотренных работах, обусловлены системными свойствами феномена музыкальной культуры стран Дальнего Востока и настоятельно требуют дальнейшего осмысления.

Ключевые слова: фортепиано, музыкальное исполнительство Китая, Кореи, Японии, Дальневосточный регион, музыковедение США, конфуцианство

The Culture of Piano Performance in China and Korea through the Eyes of American Music Scholars

Among the American publications of the last few decades devoted to the examined subject, the most interesting ones are the works by R. Kraus, Hwan Okon and M. Yoshihara. What they have in common is a concentration of attention not as much on the indisputable achievements as on the problems and contradictions of a systematic character arising during the course of adaptation of the European musical model into a different cultural milieu. R. Kraus gives a grounded analysis of the role of social status priorities of the middle class in the promotion of the piano in China. Hwan Okon ties the exceptional success of adaptation of the European piano culture in Korea with the psychological transfer of the values of Confucian ethics onto the principles lying at the core of contemporary Western musical education. Hwan Okon's conception can be considered as quite productive if one is to apply it to the entire Far-Eastern region in general. At the same time in many instances it is possible to clarify and add to, and in many cases, disagree with separate

positions. M. Yoshihara in analyzing the peculiar features of self-identification of Japanese, Korean and Chinese classical musicians, comes to the conclusion that in the majority of cases they identify themselves professionally not as representatives of a national musical culture but as members of the "supra-national community" of classical musicians. While acknowledging the validity of the American researcher's argumentation, it must be noted that in the musical activities of the performers from the Eastern Asian region one can frequently observe distinctly perceptible common stylistic features defined by genetic ties with cultural traditions of their geographical area. The issues touched upon in the aforementioned works are conditioned by systematic features of the phenomenon of the musical cultures of the countries of Eastern Asia and urgently require further elaboration.

Keywords: piano, musical performance in China, Korea, Japan, musicology in the USA

Айзенштадт Сергей Абрамович

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры специального фортепиано
E-mail: eisenstadt1955@mail.ru
Дальневосточная государственная академия искусств
Российская Федерация, 690990 Владивосток

Sergei A. Eisenstadt

Candidate of Arts (PhD),
Professor at the Piano Department
E-mail: eisenstadt1955@mail.ru
Far-Eastern State Academy for the Arts
Russian Federation, 690990 Vladivostok



Н. В. ЧАХВАДЗЕ

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

УДК 781.7

О «ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ» В. А. УСПЕНСКОГО И ЕЁ РОЛИ В ИСТОРИИ УЗБЕКСКОЙ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

В наше время, когда переосмысливается история отечественной музыки, необходимо привлечь внимание к одной из незаслуженно забытых её страниц: творчеству русских авторов, стоявших у истоков формирования восточных композиторских школ. Таких в частности, как В. А. Успенский, А. Ф. Козловский, Г. А. Мушель, чья жизнь была посвящена беззаветному служению узбекскому искусству.

Судьба наследия этих посланцев русской культуры незавидна. Уже в конце XX века в трудах музыковедов республики, писавших о межнациональных связях и печатавшихся в центральных изданиях, наметилась тенденция трактовать его как некую «мемориальную ценность» или «фон» для демонстрации достижений узбекских авторов следующих поколений. Годами не пересматривались достаточно поверхностные и субъективные оценки произведений, одни и те же сочинения анализировались как бы по шаблону, в духе «инвентарной описи»¹. В результате сложилось убеждение, что творчество ранее названных мастеров исследовано досконально, и ничего нового его изучение дать не сможет. И, наконец, было высказано мнение, что Успенский, Козловский, Мушель воспринимали восточную культуру «сквозь призму уже устоявшихся музыкальных представлений как нечто экзотическое, а потому и лежащее за гранью их исконного миропонимания» [1, с. 71].

Но лучшие произведения композиторов опровергают данные суждения. Рассматриваемые с позиций современности, они обнаруживают незамеченные ранее достоинства, меняют представление о масштабе дарований их создателей и, что особенно актуально, – ставят перед отечественной наукой вопрос *о необходимости пересмотра и переоценки роли русских авторов в становлении профессионального многоголосного искусства Востока*. Это принципиально, поскольку в ином свете предстаёт историческая миссия русской культуры и её носителей в XX веке.

В статье речь пойдёт только об одном сочинении – «Лирической поэме» (1947) В. А. Успенского, посвящённой памяти А. Навои. Опусе, как теперь оказывается, предвосхитившем многие конструктивные и содержательные идеи представителей узбекского симфонизма конца 1960–1980-х годов, – прежде всего тех, чьи завоевания ассоциировались с обращением к макомной традиции.

Удивительно несправедливо обошлась музыкальная наука с последним симфоническим созданием

Успенского. Казалось бы, внимание музыковедов должен был привлечь уже состав исполнителей, для которого поэма была написана: симфонический оркестр, най, кошнай, чанг, сафаиль, дойра, три тенора (катташулачи), контральто. Если бы произведение принадлежало перу современника Успенского, работавшего в России, или композитору Узбекистана 1980–1990-х годов, включение в классический оркестр группы «экзотических» ударных и духовых инструментов было бы оценено как характеристическая особенность XX века, – стремление обогатить и расширить оркестровую палитру. Но новации Успенского привычно отнесли к разряду этнографических примет и только [4, с. 133].

Необычной была форма произведения, но обнаруженные признаки сонатности как бы «сняли» вопрос о других структурных его особенностях [3, с. 155–156].

Даже поразительная способность русского автора «вжиться» в инонациональный материал, переработать его и развить в соответствии с законами устно-профессионального искусства обернулась против самого композитора – созданные им мелодии легко было принять за цитируемые².

Но вот что В. А. Успенский писал В. М. Беляеву о «Лирической поэме»: «Вторая часть *сочинена* в духе одной из частей макома „Рост“ [курсив мой. – Н. Ч.]»³. Но об этом авторском свидетельстве «забыли», и дань признания мастерству художника, задолго до узбекских симфонистов (М. Таджиева, М. Махмудова, М. Бофоева, др.) продемонстрировавшего умение развивать материал в соответствии с принципами устно-профессиональной музыки, так и не была отдана.

Более того, «подлинность» взятой мелодии, *сохранение* в контексте сочинения её «натурального» облика [курсив мой. – Н. Ч.] [11, с.116] стали основанием для противопоставления «Лирической поэмы» произведениям М. Бурханова, М. Таджиева, и вывода: «гораздо более сложные эстетические задачи ставят перед собой композиторы в конце 60-х годов» [там же, с.118]. Как следствие, первое из произведений, посвящённых памяти Навои, было оценено весьма скромно: ведь Успенский «воссоздал лишь общий мир лирики, близкой поэту» [там же, с. 116]; а вот Бурханов и Таджиев сумели «обрисовать личность самого Навои, неумиряющую силу его поэзии» [там же].

Чем же может заинтересовать «Лирическая поэма» в наши дни?



Даже если оставить в стороне её эстетические достоинства, пленительную красоту и свежесть звучания, ответ однозначен: несомненной исторической значимостью, нуждающейся в осмыслении.

В сочинении Виктора Александровича Успенского впервые в истории симфонической музыки Узбекистана лирическая образность, восходящая к профессиональным жанрам узбекского наследия, выступила в качестве самостоятельного репрезентанта национального, ничуть не менее яркого, чем фольклор. В поэме раскрылись потенции медитативной лирики как особого ракурса видения действительности – композитору удалось создать симфонический опус, отражающий тип мироощущения, близкий утверждаемому профессиональной музыкой устной традиции.

Успенский сумел представить обобщённый образ классического лирического наследия. Итог всей художественной, этнографической, научной деятельности музыканта, «Лирическая поэма» убеждает, что её автор стремился соединить в рамках одного произведения различные локальные стили (как это сделал З. Палиашвили в опере «Даиси»)⁴: здесь не только цитируется катта-ашула «Бир кельсын», но целый раздел, напомним, «сочинён в духе одной из частей макома Рост».

Предвосхитив завоевания узбекских композиторов, Успенский успешно и гармонично синтезировал конструктивно-семантические идеи, восходящие к восточной профессиональной и европейской симфонической музыке⁵. Понимая, что первая и вторая представляют разные типы сознания [9, с. 32] он нашёл форму, способную сгладить, примирить противоречия, неизбежные при реализации замысла подобного рода. Основным источником идей явно выступал маком, – это можно заключить уже по названию – «Лирическая поэма» (макомы композитор в своих исследованиях атрибутировал как «классические музыкальные поэмы»). Причём маком как целостное явление, точка пересечения музыкальной и поэтической традиций.

В этом сложном, продуманном до мельчайших деталей сочинении русский автор воплотил дух безвозвратно ушедшего классического монодийного искусства, оживающий теперь только в записях старых мастеров – макомистов и катта-ашулачи. Успенский представил узбекский мир через наиболее репрезентативные составляющие, типичные для устно-профессиональной музыки – через символические образы «пути» и лирического «пребывания». Тот и другой не даны последовательно, а изначально сосуществуют в противоречивом единстве. Прототипом образа «пребывания» явно послужили катта-ашула и «Наср», вокальные части макомов; «пути» – инструментальные разделы последних («Мушкilot»). Кроме того, на трактовку «пути» повлияло изучение музыкальной практики суфиев и знание суфийской символики: «путь» в «Лирической поэме» приводит к переходу в «иное пространство», в контексте поэмы – в вечность.

Это произведение – ярчайший пример самоотожествления авторского «я» с восточной традицией.

Успенский выступал здесь как бы от её лица, ориентируясь на местного слушателя, в конце 1940-х годов ещё способного понять суть и смысл сочинения *через ассоциативную связь образов-символов, известных по классической поэзии, музыке, фольклору*. А вот европейское восприятие определял (и определяет) личный тезаурус, зависящий от степени погружённости в инонациональную культуру.

Трудно сказать, что в процессе кристаллизации замысла обусловили импульсы программные, литературные, связанные с фигурой Навои, что – чисто музыкальные. Но в результате вдохновлённые макомами и катта-ашула образы «пути» и «пребывания» оказались сплавлены с образами самого Навои и его поэзии (героев бейтов, поэм и образом лирически-репрезентативно-литературного жанра «газель»).

И специфику программы, и способ её раскрытия определила восточная традиция. Бейты (стихи) Навои, озвучиваемые певцами – тремя катта-ашулачи (3 тенора) и женским голосом (контральто) в первом и последних разделах, – это два бессюжетных, отличных по ритму фрагмента из разных газелей поэта⁶. Их скрытый смысл актуализирует структура музыкального текста, умножая число ассоциаций и усиливая символическое звучание опуса.

Посвящение Навои – ключ к постижению замысла и семантики поэмы. Если попытаться понять то и другое вне этой связи, окажется доступным только внешний пласт содержания. Но стоит только соотнести музыку с фигурой поэта, его поэзией и поэтическим жанром газели (с её структурой и специфическим *ассоциативным* методом связи мотивов [8]), излюбленным для Навои и создателей-исполнителей макомов и катта-ашула, – откроется данная Успенским в соответствии с восточной традицией семантическая сущность. Получат объяснение жанровая специфика опуса, необычный исполнительский состав, логика становления и развёртывания формы сочинения – концентрической, сочетающейся с чертами сонатности и вариационностью. Её можно представить в виде следующей схемы⁷:

A	B	C	R	C¹	A¹
h-a <small>(центр-раздел – катта-ашулачи)</small>	<small>(з.п.)</small> d-G-d	<small>(п.п.)</small> F-f	<small>на теме</small> B (з.п.)	<small>(п.п.)</small> D-d <small>(септо – женский голос)</small>	G/d <small>(1 раздел – катта-ашулачи)</small>

Поясняя, что определило выбор такой формы, необходимо обратиться не к «парадному портрету» основоположника классической узбекской литературы, а вспомнить об образе Алишера Навои, жившем в узбекском народном сознании независимо от его официально подтверждённого статуса.

В конце 1940-х годов Навои – это автор известных и любимых поэтических опусов, фигура почти мифическая: народный заступник, чьи стихи просвещали правителей и умеряли их гнев; этический идеал – праведник, чья жизнь была посвящена добру; суфийский подвижник, достигший просветления. Но ещё и поэт, чей образ

слился с образами созданных им героев – Фархадом или Кайсом-Меджнуном. Не случайно Е. Э. Бертельс в своём исследовании [2] включил главу «Навои и фольклор», где рассмотрел одну из версий многочисленных легенд, повествующих о трагической любви Навои к красавице Гул (Гюли).

Согласно одному из сказаний, Алишер Навои, везир султана Хусейна Байкара, накануне свадьбы вынужден был сватать своему повелителю собственную невесту. Не вынеся мысли о разлуке с Навои, девушка приняла яд. Поэт, связанный словом, жизнь сохранил, но до смерти остался верен любимой, слагая стихи о своей скорби и муках. Пережитое, по преданию, и привело поэта к суфизму. Так, уже в народной версии жизненный путь Навои был переосмыслен и превратился в символ пути суфия, через муки и «горение любви» приходящего к высшей истине.

В «Лирической поэме» Успенского образ лирического «пробывания» связан с Навои как образом-символом вечной славы, вечно живущего искусства, мифического поэта-медиатора, устанавливающего связь между микро- и макрокосмом. В последней ипостаси образ вызывает ассоциации и с фигурой художника вообще, в частности, с авторским «я» композитора (во многом этому способствует второй стихотворный фрагмент).

Создание образа «пробывания» обусловили: характер тематизма на экспозиционных участках формы (он репрезентировал разные грани лирического чувства: скорбного – А, эпически-повествовательного – В, созерцательного – С); интонационное родство всех тем; господство вариантно-вариационного развития; рифменные окончания фраз (как в макоме или катта-ашула, они членили произведение на разделы, подобные бейтам газели); и наконец, концентрическая форма целого.

Эффект «кругового замыкания», присущий концентрической музыкальной форме и типичный для жанра газели, усиливался приёмом фонически-драматургическим: голоса катта-ашулачи включались на первом и заключительном этапах, открывая и завершая основную тему-идею этого, внешне бессюжетного опуса. Последнюю мысль необходимо пояснить, поскольку она имеет отношение к созданию символического образа «пути», или образа мира, показываемого сквозь призму лирики.

«Путь» в «Лирической поэме» – это жизненный путь Навои, ведущий от мирской радости через горести и муки любви к просветлению (в суфийском понимании), к славе поэта или посмертному торжеству любви (в обыденно-бытовом).

Для отражения легендарно-биографического мотива Успенский избрал необычную с европейской точки зрения форму: история любви Навои и Гюли в соответствии с семантически-структурной спецификой газели, все бейты которой обладают известной автономностью, не раскрывалась последовательно, а должна была быть «угадана» через символы, объединяющие отдельные фрагменты в целое. В данном контексте это символы, связанные с Навои. «Настройку» задавал начальный во-

кально-симфонический раздел (А): подобно первому бейту он вводил тему, которая далее должна была получить не линейное (сюжетное), а образно-ассоциативное развитие. Вероятно, именно поэтому цитируемую здесь мелодию автор не сделал «интонационным ядром» всего сочинения. Но все темы «Лирической поэмы» обнаруживают большое с ней сходство и развивают её «идею»: в них вплетаются отдельные интонационные ячейки катта-ашула в прямом, варьированном или обращённом виде.

Осознанию сюжетной последовательности событий, или созданию образа «пути», способствовало множество факторов. Таких, как смена разнохарактерных, отличных по темброво-фоническому облику лирических эпизодов. И постепенная трансформация исходных образов, выполненная в духе узбекской музыки, но более динамичная – «рост-разбухание» музыкального пространства – у Успенского приводила к обретению нового качества. Так, эпически-повествовательная лирика постепенно преобразовывалась в сурово-мужественную, в момент наивысшего напряжения сменяясь празднично-ликующим звучанием (раздел В), а лирико-пейзажная зарисовка «перетекала» в лирически-трепетную «тихую» кульминацию (раздел С). Композитор, следуя зонному принципу развёртывания материала, последовательно расширял фоническое пространство за счёт продвижения вверх, но отказался от обязательного спуска-возвращения к исходной точке, прерывая развитие как бы на гребне волны.

Наибольшую роль в процессе осознания линейности сыграли внешние и внутренние музыкальные факторы. Внешние – это введение в партитуру женского голоса и противопоставление его мужским. Традиционно маком и катта-ашула исполняли мужчины, – появление певицы переводило действие из чисто музыкального в музыкально-театральный план и было равнозначно введению ещё одного персонажа. Причём персонафицированное. В отличие от женского, голоса катта-ашулачи «включались» по очереди, сменялись или сливались в унисон – певцы выступали как герой «коллективный», напоминающий греческий хор (уже это придавало музыкальному тексту оттенок символичности).

Внутренние факторы – это реализованные композитором драматургические потенциалы формы второго плана, сонатной. В ряду лирических образов сонатная форма позволяла «выделить» (фактурно, темброво, тонально) два основных, и внести элемент сюжетной событийности. Благодаря вторжению разработки (главную роль играла переосмысленная в духе зикральных⁸ напевов тема В), создавался эффект резкого драматургического перелома. Единственный раз использовал здесь композитор приём быстрого звуковысотного спуска с кульминационной точки к исходной. Этот раздел в поэме направлял сознание слушателя на поиск сюжетных связей между событиями. Разработка заставляла переоценить всё предшествующее и переводила действие из плана обобщённо-философского в субъективно-личностный: когда после неё впервые вступал голос певи-



цы (раздел С¹), он уже воспринимался не как отвлечённо-философское высказывание (как катта-ашула – А), а как *ответ* на бейты, открывавшие поэму. Соответственно, соло 1-го катта-ашулачи, вступавшего вслед за контральто, вызывало ассоциации с репликой-реакцией Навои-человека, а не символа (А¹). Правда, эффект диалогичности был кратковременным, но достаточным для того, чтобы все предшествующие эпизоды связались в единое целое – историю трагической любви поэта.

Разработка в поэме завершала линию пути земного (В-С-R), образно сопоставимого с аналогом в инструментальной части макома, «Мушкилот» – не случайно все эти разделы чисто симфонические. После разработки начинался «путь», аналогичный образу, утверждаемому в пьесах вокальной части макомов: путь в вечность. Через «муки сердца», медитацию (С¹), – к просветлению. Поэтому и заключительный бейт первого катта-ашулачи звучал на непрерывном тремоло струнных, чанга и приглушённом рокоте дойры: это был чисто фонический приём создания «иног» пространства. Переливы подключавшейся арфы и двух других катта-ашулачи окончательно переводили действие в символический план.

Если б поэма на этом завершалась, можно было бы говорить о творческом воспроизведении пространственно-временной модели, представленной в макоме: от образа «пути» к образу «пробывания». Но Успенский дал ещё и краткое симфоническое заключение, которое построил как аудж-восхождение, где появлялась тема из эпизода С. Напряжение не получало разрядки, форма завершалась кульминацией и обретала черты открытости: образ «пути» словно размыкал кольцо, создаваемое концентрической формой и драматургически-фонической аркой, как бы предполагая дальнейшее движение, но *уже в новом качестве*. В контексте поэмы «настоящее» – музыкальная «газель о любви Навои» – отодвигалось в «прошлое» и пересемантизировалось в «газель о Навои-поэте» или символическое повествование о судьбе Художника.

Так, органично синтезировав в «Лирической поэме» структурно-семантические черты узбекского литературно-музыкального наследия и классической симфонической музыки, Успенский реализовал идею становления-процесса, потенциально присутствующую в макоме, и предвосхитил будущее, наметив направление, по которому пойдут узбекские авторы лирико-медитативных симфоний 1970–1980-х годов. Получили продолжение и новации композитора, сопряжённые с синтезом музыкального и поэтического начал.

Наибольшее количество прямых пересечений обнаруживается при сравнении «Лирической поэмы» с поэмой М. Таджиева «Любовь поэта» для чтеца и симфонического оркестра (1969)⁹.

В основу положен тот же сюжетный мотив, и обнаруживается стремление к философской его трактовке. Но реализовано намерение менее искусно и более «плакатно» – для пояснения содержания водится фигура чтеца: текст звучит в тех же разделах опуса, в которых появлялись катта-ашулачи у русского композитора –

вступительном и заключительном. Вслед за Успенским предпринята попытка адаптировать сонатную композицию к макомному материалу (цитируется мелодия «Сегох»), сходны образно-семантические функции основных тем (главная партия ассоциируется с образом Навои, побочная – Гюли), сюжетно-драматургическая функция разработки. Но если в поисках формы для реализации замысла Успенского вдохновляло преимущественно узбекское наследие, Таджиева в той же мере, а возможно и большей, – европейский симфонический опыт¹⁰.

Позже появилась «Симфония-газель» М. Бофоева для оркестра, хора и баритона (декламатора и певца), вдохновлённая газелями Бобура, Навои, Машраба, Фурката. В ней нашла продолжение идея синтеза структурно-семантических принципов музыкальных и поэтических, но теперь уже претворённая в рамках симфонического цикла. Форма выражения философского содержания в газели определила обобщённо-символический подход, позволивший композитору реализовать стремление «отразить в симфонии дух, лад, ритм макома»¹¹.

Круг образов «Лирической поэмы» фактически наметил будущие образные модификации макомного материала, встречающиеся в симфонических опусах М. Махмудова, М. Таджиева и даже типичный для них контраст: медитативная лирика – жанрово-танцевальное начало. Сочинённый же В. Успенским «в духе макома Рост» раздел поэмы предвосхитил способы развития цитируемого названными авторами макомного материала (Первая и Третья симфонии Махмудова, Первая, Пятая, Восьмая, Девятая симфонии Таджиева).

Наиболее показательна в этом плане Девятая симфония Таджиева, написанная на основе вокальных мелодий «Дугох могулчаси» раздела макома «Дугох». Здесь композитор следует нормам устно-профессионального формообразования (с соответствующей «поправкой» на многоголосие), вследствие чего рождается тема-форма. Она развёртывается как цепь отчленяемых прорастающих вариантов, свободно трактующих оригинал, поднимается волнами, сдаёт завоёванные рубежи и вновь поднимается к конечной цели – кульминации. Форма-процесс фактически прекращается после неё: краткая (17 тактов), на *pp*, когда только снимает напряжение, но его не уравнивает. (Общие контуры развития напоминают раздел С в «Лирической поэме»).

Тенденция же к созданию открытой формы отчётливо обнаружила себя в наиболее действенных узбекских симфониях – Четвёртой и Пятой Т. Курбанова; в его же «Прелюдии и фуге памяти Авиценны» (для струнных и ударных инструментов) получило реализацию стремление к объединению различных локальных стилей.

Думается, всё сказанное даёт основания утверждать, что узбекские композиторы *продолжили традицию*, начало которой было положено автором «Лирической поэмы». И уже одно это сочинение, замысел и форма которого отразили своеобразие восточного художественного мышления, выдвигает Виктора Александровича Успенского в ряд *основоположников* узбекского симфонизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Называли цитируемые темы, отдельные используемые многоголосные средства, отмечали их соответствие или несоответствие национальной традиции, давали самые общие сведения о форме и т. п. [7, с. 128–131; 5, с. 352–353; 10, с. 71–74; 6, с. 313.]

² Так, например, мелодический голос темы, наделённой функциями главной партии, является собой не «мелодию „Насри Ушшак“ из макома „Рост“» [3, с. 156], а интонационно и ритмически самостоятельный образ, восходящий к ней как к прайстоку. В другом случае темы В. Успенского названы «как бы авторскими вариантами ... макомных напевов [курсив мой. – Н. Ч.]» [11, с. 118].

³ В письме В. М. Беляеву от 21/XI–1947 г. [9, с. 377]. На этот же факт ещё в 1953 году, до публикации эпистолярного наследия композитора указывал автор первой монографии об Успенском Я. Б. Пеккер [7, с. 136].

⁴ В своё время именно Успенский привлёк внимание к различным локальным стилям и жанрам музыкального наследия узбеков, очертив, в частности, ареал бытования жанров устно-профессиональной традиции: «Бухара и Хива были центрами, где культивировалась главным образом классическая музыка [маком. – Н. Ч.], – указывал композитор, – катта-ашула широко распространена ... только в Фергане, отчасти в Ташкенте» [9, с. 48–49].

⁵ Хотя по чисто внешним признакам «Лирическая поэма» может быть отнесена к вокально-симфоническим опусам, концепция, характер программности, способы развития материала, форма, дают все основания атрибутировать её как симфонический опус, включающий вокальный элемент. «Лирическая

поэма» находится в том же ряду, что и связанные со словом симфонии Д. Шостаковича, Г. Уствольской, А. Локшина, и др.

⁶ Приводим русский перевод текста по нотному изданию: Успенский В. Лирическая поэма памяти Алишера Навои для симфонического оркестра, 3-х певцов (катта-ашулачи) и женского голоса. – М.: Музгиз, 1959:

Катта-ашулачи: «Мне сердце пронзил меч жестокий, меч любви, / Где тот поток, что охладил бы жар в крови? / Ах, верен тебе одной, умер Навои / Пусть он мёртв, – ты, любовь, вечно живи!»

Женский голос: «Безумством любви, страстью горит бедное сердце / В степях клеветы жажда томит бедное сердце, / В него день и ночь камни летят, ранят его, бедное сердце. / Кровавой, сплошной раной одной стало сердце, бедное сердце. / Молчи, Навои! С чем ты сравнишь муки сердца? Бедного сердца... / Безмерно как мир, горе твоё, бедное сердце, бедное сердце...»

Катта-ашулачи: «Ах, свет мой! Тобой забыт, умер Навои. / Пусть он мёртв, – ты, любовь, вечно живи!»

⁷ Раздел А – отправная точка в формировании тонального плана: тоники всех ладо-тональностей, представленных в экспозиционном изложении, входят в его состав.

⁸ Зикр – дервишское радение.

⁹ Подробный анализ дан в работе Н. С. Янов-Яновской [10, с. 144–146].

¹⁰ Влияние Чайковского и Шостаковича отмечала Н.С.Яновская [11].

¹¹ Так сам композитор М. Бофоев определил свой исходный творческий импульс.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азимова А. Нить (Штрихи к двойному портрету) // Музыкальная академия. – 1992. – № 3. – С. 71–74.

2. Бертельс Е. Э. Избранные труды. Навои и Джамии. – М.: Наука, 1965.

3. Вызго Т. С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. – М.: Музыка, 1970.

4. Вызго Т. С. О характерных тенденциях развития вокально-симфонической музыки // Музыкальная культура Узбекской ССР: сб. ст. – М., 1981. – С. 131–159.

5. Вызго Т., Вызго-Иванова И. Произведения для симфонического оркестра // История узбекской советской музыки: в 2 т. – Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1972. – Т. 1. – С. 340–371.

6. Вызго-Иванова И. Симфоническая музыка // История музыки Средней Азии и Казахстана. – М.: Музыка, 1995. – С. 307–323.

7. Пеккер Ян. В. А. Успенский. Музыкально-этнографическая и композиторская деятельность в Узбекистане и Туркмении. – М.: Музгиз, 1953.

8. Стеблева И. В. Семантика газелей Бабура. – М.: Наука, 1982.

9. Успенский В. А. Статьи, воспоминания, письма. – Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1980.

10. Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка. – Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1979.

11. Янов-Яновская Н. С. Макомы и узбекская симфоническая музыка (к проблеме взаимодействия восточного и европейского профессионализма) // Советская музыкальная культура. История. Традиции. Современность: сб. ст. – М., 1980. – С. 107–135.

REFERENCES

1. Azimova A. Nit' (Shtrikhi k dvoynomu portretu) [The Thread (Touches to a Double Portrait)]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 1992, no. 3, pp. 71–74.

2. Bertel's E. E. *Izbrannye trudy. Navoi i Dzhami* [Selected Works. Navoi and Dzhami]. Moscow: Nauka Press, 1965. 498 p.

3. Vyzgo T. S. *Razvitie muzykal'nogo iskusstva Uzbekistana i ego svyazi s russkoy muzykoy* [Development of the Musical Art of Uzbekistan and its Links to Russian Music]. Moscow: Muzyka Press, 1970. 320 p.

4. Vyzgo T. O kharakternykh tendentsiyakh razvitiya vokal'no-simfonicheskoy muzyki [Concerning the Characteristic Tendencies of Development of Music for Voices and Orchestra]. *Muzykal'naya kul'tura Uzbekskoy SSR: sb. statey* [The Musical Culture of the Uzbek Soviet Socialist Republic: Compilation of Articles]. Moscow: Muzyka Press, 1981, pp. 131–159.

5. Vyzgo T., Vyzgo-Ivanova I. *Proizvedeniya dlya simfonicheskogo orkestra* [Compositions for Symphony Orchestra]. *Istoriya uzbekskoy sovetskoy muzyki: v 2-kh t.* [History of the Music of Soviet Uzbekistan, vol. 1–2], vol. 1. Tashkent: Izdatelstvo literatury i iskusstva Mr. Ghulam, 1972, pp. 340–371.

6. Vyzgo-Ivanova I. *Simfonicheskaya muzyka* [Symphonic music]. *Istoriya muzyki Sredney Azii i Kazakhstana* [History of the Music of Central Asia and Kazakhstan]. Moscow: Muzyka Press, 1995, pp. 307–323.

7. Pekker Yan. V. A. *Uspenskiy. Muzykal'no-etnograficheskaya i kompozitorskaya deyatel'nost' v Uzbekistane i Turkmenii* [V. A. Uspensky. Activities of Musical Ethnography and Composition in Uzbekistan and Turkmenistan]. Moscow: Muzgiz, 1953. 154 p.



8. Stebleva I. V. *Semantika gazeley Babura* [Semantics of the Gazels of Babur]. Moscow: Nauka Press, 1982. 326 p.

9. Uspenskiy V. A. *Stat'i, vospominaniya, pis'ma* [Uspenskiy V. A. Articles, Reminiscences, Letters]. Tashkent: Izdatelstvo literatury i iskusstva Mr. Ghulam, 1980. 384 p.

10. Yanov-Yanovskaya N. S. *Uzbekskaya simfonicheskaya muzyka* [Uzbek Symphonic Orchestral Music]. Tashkent: Izdatelstvo literatury i iskusstva Mr. Ghulam, 1979. 220 p.

11. Yanov-Yanovskaya N. S. Makomy i uzbekskaya simfonicheskaya muzyka (k probleme vzaimodeystviya vostochno-

nogo i evropeyskogo professionalizma) [Makoms and Uzbek Symphonic Orchestral Music (the Problem of Cultural Interaction between Eastern and European Professionalism)]. *Sovetskaya muzykal'naya kul'tura. Istoriya. Traditsii. Sovremennost': sb. statey* [Soviet Musical Culture. History. Traditions. Present: Compilation of Articles]. Moscow: Muzyka Press, 1980, pp. 107–135.

«Лирическая поэма» В. А. Успенского в истории узбекской симфонической музыки

Автор привлекает внимание к несправедливо забытому наследию русских композиторов, участвовавших в формировании профессионального музыкального искусства Востока, в частности, Узбекистана. Необходимо пересмотреть роль русских музыкантов в противовес наметившейся тенденции трактовать их творчество лишь как фон для узбекских авторов следующих поколений.

В статье рассматривается вокально-симфоническая «Лирическая поэма» В. А. Успенского (1947). Анализ произведения в контексте традиционной музыки и классической поэзии узбеков позволяет показать: впервые медитативная лирика, восходящая к профессиональным жанрам национальной модности выступила в качестве самодостаточного репрезентанта национального в симфоническом опусе русского автора. Успенский первый синтезировал структурно-семантические черты узбекского музыкально-литературного наследия (макома, катта-ашула, газели) и сонатной драматургии. Он предвосхитил будущее, наметив направление, по которому пошли узбекские симфонисты 1970–1980-х годов.

Наибольшее количество прямых пересечений обнаруживается при сравнении «Лирической поэмы» с поэмой М. Таджиева «Любовь поэта». «Симфония-газель» М. Бофоева развивает предложенную Успенским идею синтеза структурно-семантических принципов – музыкальных и поэтических. Предвосхищает Успенский и будущие образные модификации, способы развития цитируемого макомного материала, типичные жанровые противопоставления в симфониях М. Махмудова, М. Таджиева. Т. Курбанов в Четвёртой и Пятой симфониях обнаруживает ту же тенденцию к созданию открытой формы, что и Успенский.

Таким образом, узбекские композиторы продолжили традицию, начало которой было положено автором «Лирической поэмы». Это сочинение отразило своеобразие восточного художественного мышления. Оно выдвинуло В. А. Успенского в ряд основоположников узбекского симфонизма.

Ключевые слова: макомный симфонизм, композитор и фольклор, В. А. Успенский, узбекская симфония

V. A. Uspenskiy's "Lyrical Poem" in the History of Uzbek Orchestral Music

The author focuses attention on the unjustly neglected musical legacy of the Russian composers who participated in the formation of the professional musical art of the eastern sections of the Soviet Union, particularly Uzbekistan. It is indispensable to reevaluate the role of Russian musicians in the musical development of those regions counter to the presently widespread tendency of interpreting their musical legacy merely as a background for the musical output of the Uzbek composers of the following generations.

The article examines the vocal-orchestral "Lyrical Poem" by V.A. Uspenskiy, written in 1947. An analysis of this composition in the context of Uzbek traditional music and classical poetry makes it possible to demonstrate how for the first time meditative lyricism reaching back to the professional genres of national monody demonstrated itself as an independent representative feature of the national tendency in an orchestral work by a Russian composer. Uspenskiy was the first to synthesize the structural and semantic traits of the Uzbek musical and literary heritage (the makom, katta-ashur and gazel) with sonata-form dramaturgy. He anticipated future tendencies, having marked out

the direction which Uzbek symphonic composers followed in the 1970s and 1980s. The greatest amount of direct interconnections can be discerned upon comparison of the "Lyrical Poem" with M. Tadjiev's "The Poet's Love." "Symphony-Gazel" by M. Bofoyev develops the idea suggested by Uspenskiy of synthesis of the structural-semantic principles of music and poetry. Uspenskiy also anticipates the later appearing image-bearing modifications, the means of development of the cited makom material, as well as the genre-related contrapositions in the symphonies of M. Makhmudov and M. Tadjiev. T. Kurbanov in his Fourth and Fifth Symphonies reveals the same tendency towards the creation of open form as does Uspenskiy.

In this manner, the Uzbek composers have continued the tradition the beginning of which was set forth by the composer of the "Lyrical Poem." This composition reflected the peculiarity of Eastern artistic thought. It marked out V.A. Uspenskiy as one of the founders of the Uzbek symphonic tradition.

Keywords: the makom symphonic genre, the composer and folk music, V. A. Uspenskiy, the Uzbek Symphony

Чихвадзе Натэлла Владимировна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории музыки
E-mail: natella-artur@mail.ru
Магнитогорская государственная консерватория
им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 455036 Магнитогорск

Natella V. Tchakhvadze

Doctor of Arts,
Professor of the Department of Music Theory and History
E-mail: natella-artur@mail.ru
The Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory
Russian Federation, 455036 Magnitogorsk



Л. П. БЕЛОЗЁР

Костанайский государственный педагогический институт

УДК 786.2

СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ НАРОДНОЙ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТАХ КОМПОЗИТОРОВ КАЗАХСТАНА

В далёком прошлом казахи понимали устройство окружающего их мира как гармоничное сосуществование природы и человека, составляющего её часть. В их образном мышлении гармония музыки отражала гармонию окружающего мира. Музыка постоянно присутствовала в быту казахского народа, согласно традициям степного быта, она звучала в те моменты жизни, когда необходимо было восстановить душевную гармонию. Мать пела колыбельную ребёнку, девушка – прощаясь с родными, уходя в дом мужа, песней благословляли в дальний путь. В казахской культуре практически каждый её представитель в той или иной степени являлся создателем музыкального сочинения. Об этом пишет в своём исследовании мира этноса С. Ш. Аязбекова [2, с. 157].

Становление казахской фортепианной музыки тесно связано с социально-экономическими переменами в жизни казахского народа и других народов Средней Азии, вошедших в состав СССР. После Октябрьской революции казахское музыкальное искусство устной традиции изучается, записывается и становится основой для композиторской школы письменной традиции.

В зарождении профессионального музыкального искусства письменной традиции большая роль принадлежит композиторам А. В. Затаевичу и А. К. Жубанову. Первые фортепианные произведения представляли собой обработки фольклорных мелодий, и их образный строй определялся в значительной степени цитируемым национальным материалом, программным содержанием народных песен и инструментальных кюев, чаще всего домбровых.

Фортепианные транскрипции домбровых кюев создавали композиторы Казахстана А. М. Гуревич, А. К. Жубанов, Е. Г. Брусиловский, Л. А. Хамиди и др. Принципы развития тематизма и формообразования кюев стали применяться в симфоническом и камерном творчестве. «Он [кюй] получил убедительное воплощение сначала в виде переложений, обработок, далее, фрагментарно, – в качестве драматургического зерна сочинения и, наконец, – в оригинальных произведениях, в которых нет цитат, но присутствует идея кюя, часто ассоциированная с ритмо-образом скачки. Этот образ приобретает различную эмоцио-

нальную окраску: от ликования, радости и беззаботной весёлости до печали, страдания, гнева», – пишет А. Ж. Досаева [4, с. 5].

Для воспроизведения специфического характера звучания фольклорных мелодий применялись квартто-квинтовые остинатные гармонии, выдерживаемые иногда неизменно на протяжении всей пьесы ритмизованные органные пункты, изложение темы параллельными квартами и квинтами, долгие пребывания в одной тональности.

Казахскому фольклору свойственны формы, имеющиеся в музыке других народов: одно-, двухчастные, двухчастные с репризой и трёхчастные формы, элементы рондальности и вариационности в развитых по масштабу пьесах. Встречаются и разомкнутые структуры, и безрепризные построения, которые связаны с определённым содержанием и применением в быту (плачи, эпические попевки и т. п.).

В фортепианных произведениях постепенно происходило дальнейшее развитие национальных фольклорных традиций и синтез их с классическими и некоторыми современными принципами формообразования. Казахские композиторы обратились к опыту других национальных школ, где уже были решены эти творческие проблемы. В середине XX века казахская фортепианная музыка расширилась за счёт появления новых жанров: сонаты, концерта, поэмы и др. Изменение образного содержания обусловило изменения музыкального языка казахских фортепианных произведений и появление новых для казахской культуры жанров. В своих произведениях казахские композиторы стали отражать многообразный окружающий мир с его контрастами и конфликтами. Разрабатывается сонатная форма, в которой национальные образы, получая новаторский характер воплощения, сохраняют связь с народными истоками. Первые сочинения в жанре сонаты появились в казахской фортепианной музыке в послевоенные годы. Это были в основном программные сочинения драматического и эпического плана. К примеру, Соната Б. Г. Ерзаковича, посвящённая Герою Советского Союза Маншук Маметовой. В 1950-е годы написаны «Поэма-соната» М. Койшибаева и «Соната памяти Юлиуса Фучика» А. Бычкова. В 60-е годы жанр сонаты продолжает



свое развитие. Произведения, созданные в этот период, отличаются расширением круга выразительных средств. Интересно проявили себя в жанре сонаты композиторы Б. Джуманиязов, К. Дуйсекеев, А. Исакова, С. Кибирова, Т. Мынбаев, А. Серкебаев.

Жанр сонаты для композиторов восточных музыкальных традиций наиболее сложен. Это объясняется различиями с европейским музыкальным мышлением, в рамках которого соната возникла, и некоторыми особенностями фольклора (жанры, тематизм и др.). Сонатная форма как вид музыкальной композиции не имела аналогов в традиционной казахской музыке, и её появление стало важным событием для казахской культуры. Из опубликованных и наиболее исполняемых сонат представляют большой интерес сонаты Б. Джуманиязова, А. Серкебаева, две сонаты Г. Жубановой, поэма-соната «Памяти Абая» М. Койшибаева, Соната А. Сагатов.

Соната с moll А. Серкебаева образует традиционный сонатный цикл, в котором прослеживается преемственность с традициями венских классиков в сочетании с национальной образностью. I часть – сонатное allegro, II – Andante, III – сонатное allegro с элементами рондо. Главная партия (Allegro) I части Сонаты имеет драматический характер, обнаруживая близость к бетховенским темам (имеются в виду главные партии первых частей его сонат № 5, 8, 32).

Во II части сонаты проявляются черты, свойственные музыкальному импрессионизму. Национальный казахский колорит передаётся песенной темой Andante, которая записана на трёх строках и красочным звучанием переключается с прелюдиями Дебюсси (пример № 1). Воплощение подобного типа лирической образности было присуще традиционной казахской музыке, и претворение её в области фортепиано стало новаторством для казахской композиторской школы.

Пример № 1 А. Серкебаев. Соната с moll. II часть



Кульминация Andante – пример оркестрового слышания фортепианной фактуры, где драматический характер усиливается доминантовой альтерированной гармонией.

Национальный колорит Сонаты во многом определяет фортепианная фактура, передающая звучание

национальных казахских инструментов. Финал Сонаты (за исключением эпизода *Largo maestoso*) проникнут ритмами скачки, типичными для казахских кюев (например, «Сарыарка», «Балбраун»). Главная тема-рефрен имеет сходство с главной партией I части (пример № 2).

Пример № 2 А. Серкебаев. Соната с moll. III часть



Две сонаты для фортепиано написаны Г. Жубановой. В Сонате № 1 d moll, включающей три части, музыка имеет черты, присущие казахской народной музыке. Национальная образность проистекает из традиционных домбровых кюев (см.: [1, с. 305]). Музыкальный язык произведения отличается современными гармониями, политональным мышлением. В I части, написанной в сонатной форме, начальные такты главной партии, излагаемые в двухголосной фактуре, вызывают ассоциации со звучанием домбрового кюя. Развитие темы осуществляется с применением современных приёмов, она постепенно «обрастает» диссонирующими звуками. В такте 38 созвучия образуют кластер (пример № 3), который переходит в *glissando* и затем резко обрывается.

Пример № 3 Г. Жубанова. Соната № 1. I часть



Тематизм II части Сонаты Andante по звучанию приближен к медленному домбровому кюю, в нём ощутимо влияние неоромантизма.

III часть – финал Allegro feroce энергичным характером и ритмом сближается с образом скачки (пример № 4). Импровизационный характер музыки отражает частая смена размера (пример № 5).

Пример № 4

Г. Жубанова. Соната №1.
III часть

Пример № 5

Г. Жубанова. Соната №1.
III часть

Эта часть воспринимается как эпилог сонатного цикла. Композитор применяет большое разнообразие штрихов, тембровых и ритмических выразительных деталей. Особенности артикуляции при исполнении помогают создать богатую палитру звуковых красок.

В Сонате-фантазии № 2 композитор не придерживается классической структуры цикла и создаёт одночастное произведение. Традиции русской и советской музыки соединились в нём с чертами национального стиля. Virtuозная фактура Сонаты-фантазии ассоциируется с фортепианными сонатами С. Рахманинова, С. Прокофьева, при этом триольный ритм и кварто-квинтовые интонации отражают влияние традиционного казахского домбрового кюя.

Соната начинается медленным вступлением Largo. Стремительная главная партия отличается масштабностью (37 тактов), героическим характером. Её протяжённости способствует использование многообразных виртуозных пассажей. Градации звуковой динамики доходят от *pp* до *fff*. Контрастная ей побочная партия (тональность *a moll*, неторопливый темп Adagio) – нежная и мелодичная, напоминает лирическую казахскую народную песню. Соната отличается импровизационностью, подчёркнутой уже в её жанровом обозначении. Ключевые знаки в нотном тексте отсутствуют, тогда как встречными знаками альтерации пронизана буквально вся её музыкальная ткань (за редким исключением). В разработке мощно и динамично развивается тема главной партии, образуя сложные соединения с побочной. Реприза Сонаты-фантазии сокращённая, в ней отсутствует побочная партия. В коде пассаж *martellato*, постепенно ускоряясь, утверждает героический образ. Г. Жуба-

нова в примечании к этому заключительному эпизоду указывает, что последняя триоль должна быть результатом катарсиса.

Тяготея к импровизационности, композитор применяет разнообразные приёмы: частую смену фактуры, контрастные темпы (*Allegro*, *Andante*, *Moderato* и др.), стремительную смену разноплановых образов. Изобретательно используются напоминающие домбровые кюи кварто-квинтовые интонации, переменный размер, сочетаясь со средствами выразительности европейской камерной музыки, фортепианной техникой.

В 1986 году после издания сборника сонат казахских композиторов (составление и педагогическая редакция М. Варганян) широкому кругу музыкантов стала известна Соната для фортепиано Б. Джуманиязова, написанная композитором ещё в студенческие годы (1963). Свободная манера тематического развития ведёт к драматической поэме, а также указывает на связь с традиционным казахским импровизационным музицированием. В музыке Сонаты чувствуется влияние советской классики, что сказывается в богатстве регистровых красок, технических приёмах, тональном развитии.

Связь с народной музыкой помимо импровизационности изложения в Сонате прослеживается через использование мелодии казахской народной песни «Карлыгаш» (имя девушки) в качестве темы побочной партии. В среднем разделе тема секвенционно развивается, что усиливает её лирический характер (пример № 6).

Пример № 6

Б. Джуманиязов. Соната *f moll*

Особенностью разработки, наряду с тональной неустойчивостью, является метроритмическая переменность (3/4; 2/4; 6/8; 5/8; 6/8; 4/8). Композитор применяет в Сонате разнообразные фактурные приёмы: аккордовый склад, октавное движение, различные фигурации.

В музыкальной культуре Казахстана видное место занимают имя Абая, его песни, основанные на казахском народном мелосе. Они звучат в операх, хоровых произведениях, используются в оркестровых и фортепианных опусах. Яркое концертное сочинение



– одночастная поэма-соната «Памяти Абая» М. Койшибаева. В качестве побочной партии в ней звучит известная песня Абая «Козимнин карасы» («Ты зрачок моих глаз»), излагаемая полифонически (трёхголосно), в импровизационной манере. Побочная партия интонационно связана с главной и воспринимается как её продолжение. Композитор предпочитает быструю смену образов, применяя различные типы фактуры, необычные тональные сопоставления. Жанровое обозначение Сонаты определило свободную трактовку формы сонатного Allegro. В поэме-сонате М. Койшибаев оригинально воплотил казахский национальный колорит, используя переменный метр, бестерцовые трезвучия, кварто-квинтовые созвучия, ритмические фигуры домбрового типа.

К жанрам классической и современной эстрадной музыки обращается в своём творчестве А. Сагатов. В двухчастной Сонате для фортепиано композитор соединяет традиционные казахские интонации с самыми современными средствами композиторского письма. Резкий контраст образуют I часть – *Andante sostenuto* напевного склада и II – энергичная, моторного движения *Moderato con moto*. Очевидная связь с национальными истоками проявляется в теме I части, напоминающей казахскую лирическую песню, импровизационную по изложению. Некоторые фрагменты Сонаты вызывают ассоциации со звучанием казахского кобыза и узбекской зурны. Применяя в Сонате атональность, сонорную технику, композитор словно изображает звуки окружающего мира. Во II части Сонаты слышны домбровые ритмы, придающие фортепианной фактуре национальные черты.

Современный уровень использования выразительных средств ощутим в творчестве Б. Баяхунова – первого профессионального дунганского композитора. В одном из своих интервью он сказал: «Художественная личность развивается нормально, если она соприкасается с мировым опытом. Думаю, что можно идти путём синтезирования западной и восточной школ. Внутри восточной музыки тоже есть разные ответвления. В моей Третьей симфонии есть рага, кюй, блюз» [3, с. 72]. Многие инструментальные сочинения композитора созданы в академических жанрах: соната, концерт, симфония. Стилистическое своеобразие им придаёт внедрение специфических разнонациональных жанровых черт: раги, кюя, спиричуэла. Композитор изобретательно использует элементы алеаторики, сонористики. Его утончённо-детализированная техника композиторского письма содержит приёмы авангарда. В 90-е годы Б. Баяхуновым написана соната для фортепиано «Отзвуки мукама». В её сонатном цикле отдельные части состоят из фрагментов, контрастных в темповом и тематическом отношении, благодаря чему возникает сходство с разделами мукама¹ (см.: [5]). Фортепианная фактура отличается особой прозрачностью.

Знакомство с фортепианными сонатами композиторов Казахстана показывает их глубокую национальную самобытность, синтез традиций казахской народной и профессиональной европейской музыки. Фортепианное искусство как целостное явление мировой культуры обогатилось новым музыкальным содержанием, национальными образами и приёмами, передающими казахский национальный колорит.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Мукам – жанр уйгурской музыки, родственный азербайджанскому мугаму, таджикскому и узбекскому макому.

Многосоставный мукам включает вокальные, инструментальные и танцевальные разделы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акпарова Г. Т. Камерно-инструментальное творчество Г. Жубановой (на примере Сонаты-фантазии № 2) // Жизнь в искусстве. Композитор Газиза Жубанова / сост., ред. Н. С. Кетегенова. Алматы: Онер, 2003. С. 303–308.

2. Аязбекова С. Ш. Картина мира этноса: коркут-ата и философия музыки казахов. Алматы: КазГУ, 1999. 285 с.

3. Баяхунов Б. Во мне спонтанно продолжается творческий процесс // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 71–74.

4. Досаева А. Ж. От составителя // Фортепианная музыка Казахстана: сб. ст. Алма-Ата: Онер, 1987. С. 3–6.

5. Юсфин А. Г. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С. 134–161.

REFERENCES

1. Akparova G. T. Kamerno-instrumental'noe tvorchestvo G. Zhubanovoy (na primere Sonaty-fantazii № 2) [Music for Chamber Ensembles by Gaziza Zhubanova (on the Example of Sonata-Fantasy No. 2)]. *Zhizn' v iskusstve. Kompozitor Gaziza*

Zhubanova [A Life in Art. Composer Gaziza Zhubanova]. N. S. Ketegenova Edition. Almaty: Oner Press, 2003, pp. 303–308.

2. Ayazbekova S. Sh. *Kartina mira etnosa: Korkut-ata i filosofiya muzyki kazakhov* [The World-Perception of one Ethnic

Group: Korkut Ata and the Kazakh Musical Philosophy]. Almaty: Kazakh State University, 1999. 285 p.

3. Bayakhunov B. Vo mne spontanno prodolzhaetsya tvorcheskii process [The Creative Process is Awakening Spontaneously in Me]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 1999, no. 4, pp. 71–74.

4. Dosaeva A. Zh. Ot sostavitelya [From the compiler]. *Fortepiannaya muzyka Kazakhstana. Sbornik statey* [Piano

Music from Kazakhstan. A Compilation of Articles]. Ed. A. Zh. Dosaeva. Alma-Ata: Oner Press, 1987. 120 p.

5. Yusfin A. G. Osobennosti formoobrazovaniya v nekotorykh vidakh narodnoy muzyki [Features of Form Generation in Certain Types of Folk Music]. *Teoreticheskie problemy muzykal'nykh form i zhanrov* [Theoretical Issues of Musical Forms and Genres]. Moscow, 1971, pp. 134–161.

Синтез традиций народной и профессиональной музыки в фортепианных сонатах композиторов Казахстана

Становление казахской фортепианной музыки тесно связано с социально-экономическими переменами в жизни казахского народа и других народов Средней Азии, вошедших в состав СССР. После Октябрьской революции казахское музыкальное искусство устной традиции изучается, записывается и становится основой для композиторской школы письменной традиции. Первые фортепианные произведения представляли обработки фольклорных мелодий, (А. В. Затаевич и А. К. Жубанов), фортепианные транскрипции домбровых кюев (А. М. Гуревич, А. К. Жубанов, Е. Г. Брусиловский, Л. А. Хамиди и др.).

Казахские композиторы обращались к опыту других национальных школ, где уже были решены эти творческие проблемы. В середине XX века казахская фортепианная музыка расширилась за счёт появления новых жанров: сонаты, концерта, поэмы. Автор обращается к сонатам казахских ком-

позиторов, прочно вошедшим в исполнительскую практику. Рассматриваются произведения Б. Джуманиязова (Соната f moll), А. Серкебаева (Соната с moll), две сонаты Г. Жубановой (Соната № 1, Соната-фантазия № 2), поэма-соната «Памяти Абая» М. Койшибаева, Соната А. Сагатов. Характеризуются принципы развития, музыкальный язык, способы использования народных традиций, а также традиций отечественной музыки (начиная с Рахманинова) и западноевропейской (от Бетховена до Дебюсси и приёмов авангарда). Автор подчёркивает, что фортепианное искусство как целостное явление мировой культуры обогатилось новым музыкальным содержанием, национальными образами и приёмами, передающими казахский национальный колорит.

Ключевые слова: казахская музыка, кюй, Б. Джуманиязов, А. Серкебаев, Г. Жубанова, М. Койшибаев, А. Сагатов, фортепианная соната Казахстана

The Synthesis of Folk and Classical Musical Traditions in the Piano Sonatas of Kazakh Composers

The development of Kazakh piano music has been closely connected with the social changes in the life of the Kazakh people and other peoples from Central Asia which had become part of the USSR. After the October Revolution the Kazakh musical art of the oral tradition was studied and written down and became a foundation for a professional school of musical composition. The first compositions for piano presented arrangements of folk melodies (made by A.M. Gurevich, A.K. Zhubanov, E.G. Brusilovsky, L.A. Khamidi, etc.). The Kazakh composers relied on the experience of other national schools of music composition in which such problems had already been solved. In the mid-20th century the development of Kazakh music extended with the incorporation of new genres: the sonata, the concerto, the poem. The author turns to the sonatas by Kazakh composers which have firmly become part of the performers' repertoire.

The article examines works by B. Djumaniyazov (Sonata in F minor), A. Serkebayev (Sonata in C minor), two sonatas by G. Zhubanova (Sonata N.1, Sonata-Fantasy N.2), M. Koishibayev's Poem-Sonata "In Memoriam Abay" and A. Sagatov's Sonata. Their principles of development, musical language, means of application of folk music traditions, as well as the traditions of Russian music (beginning with Rachmaninoff) and European music (from Beethoven to Debussy and avant-garde techniques). The author emphasizes that the art of piano music as an integral phenomenon of world culture became enriched by new musical content, national images and technical means that convey the Kazakh national color.

Keywords: Kazakh music, kuy, B. Djumaniyasv, A. Serkebayev, G. Zhubanova, M. Koishibayev, A. Sagatov, the Kazakh piano sonatas

Белозёр Людмила Петровна

кандидат педагогических наук,
и. о. доцента кафедры искусств
факультета истории и искусств
E-mail: lpb@bk.ru
Костанайский государственный
педагогический институт
110000 Казахстан, Костанай

Lyudmila P. Belozyor

Candidate of Pedagogical Sciences (PhD),
Acting Assistant Professor of the Section
of the Arts of the Department of History and the Arts
E-mail: lpb@bk.ru
Kostonai State Pedagogical Institute
110000 Kazakhstan, Kostonai





Т. С. РУДИЧЕНКО

Ростовская государственная консерватория (академия)

им. С. В. Рахманинова



УДК 78.074

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ

В начале XXI века вновь оживился интерес к активно обсуждавшейся музыкальной фольклористикой 1970–1980-х гг. проблеме существования фольклора в современности. Одним из итогов дискуссии явилась разработка категории *фольклоризма*, применявшейся по отношению к вторичным формам бытования фольклора (В. Е. Гусев, И. И. Земцовский) [2; 3; 4]¹. Продуктивно изучалось исполнительское направление, в котором проявились тенденции коммерциализации и слияния с индустрией развлечений [2].

Различные аспекты проблемы в наши дни рассматриваются с применением иных терминов и методов, с учётом новых реалий (см.: [8]).

Сама категория *традиционная культура*, охватывающая почти все стороны жизни социума и отдельного человека – материальную, духовную (в состав которой входит музыкальный фольклор), соционормативную, жизнеобеспечивающую, – призвана была обозначить сложное переплетение и неразделённость разнообразных форм проявления творческой активности индивидуума и общества, организуемых *традицией*. Традиция, понимаемая как механизм отбора, стабилизации, стереотипизации, сохранения и передачи апробированного в обществе опыта [10, с. 88–89], на протяжении веков играет важную роль в адаптации индивида, группы или социальной общности к меняющимся внутренним и внешним условиям (природным, социальным, экономическим, культурно-историческим и пр.).

Традиционную культуру относят к числу ориентированных на повторение «сообщений», и уже в этом заложен её конфликт с современной информационной. Несмотря на заданную статику, существующая только в обществе, она трансформируется вместе с ним и выступает как явление динамическое.

Настоящая статья посвящена рассмотрению динамики традиционной музыкальной культуры, её адаптации к современным условиям, характеристике процессов, определяющих направления трансформации. Она основана на обобщении данных полевых исследований автора последних десятилетий XX – начала XXI века, непосредственных наблюдениях за состоянием этнических культур в некоторых странах европейского ареала и знакомстве с опытом регули-

рования в них процессов в сфере традиционной культуры.

Происходящие в культуре динамические процессы предлагаем подразделить на: а) естественные, целенаправленно не регулируемые; б) искусственные регулируемые; в) конструируемые.

К *первому роду* – естественных – отнесём связанные как с логикой развития самой культуры (внутренние факторы), так и с изменением социокультурного контекста (внешние факторы).

Это, прежде всего *ретардация* и дальнейшее сужение сферы бытования традиционной культуры, что находит отражение в общем *сокращении* корпуса передаваемых устно *текстов*, их утрате или замещении авторскими. Сжатие происходит и за счёт *вытеснения сложных форм*, требующих мастерства и владения традицией, – *простыми, протяжёнными – короткими* (что было отмечено И. И. Земцовским ещё в 1980-е гг.) [4, с. 15]. Лапидарные, лёгкие для запоминания и исполнения малые («короткие»), например, монострофические – частушки, разного рода припевки – заменяют песни. Всё это приводит к изменению жанровой системы – состава жанров, их места в системе – и обуславливает её *трансформацию*, выражающуюся в модификации соотношения ядра и периферии, ослаблении интегрирующих механизмов и, как следствие, фрагментации.

Трансформируется репертуар, прежде всего за счёт потери традиционных и стилистически наиболее совершенных текстов, что во многом снижает ценностную значимость фольклора. В результате объект изучения сегодня сильно деформирован даже в сравнении с 70–80-ми годами прошлого века. Это не всегда учитывается в исследованиях, описывающих региональные и этнические традиции, когда данные современного полевого изучения экстраполируются на предшествующие этапы развития.

Сами культурные тексты видоизменяются. В вокальном интонировании сокращаются распевность и орнаментальность, вследствие чего упрощаются мелодика и многоголосная фактура. Утрачено во многом и мастерство ведения звука. В некоторых традициях изменяется стилистический облик тех жанров, которые звучат вне привычного контекста (например, свадебных песен, исполняемых ансамблями в иных формах многоголосия при регистрации браков) [16].

Изменяется и механизм трансляции фольклора, осуществляемый преимущественно в организованных формах и с помощью «перекодированного» фиксированного текста. Благодаря использованию современных технических средств и информационных технологий обновляются способы его фиксации и презентации.

Усилилось взаимодействие фольклора с авторской (опусной) культурой. Конечно, тенденция возникла не сегодня; у нас в России – в Новое время, как только авторская культура получила широкое распространение (конец XVII – XVIII в.). Авторские тексты (поэтические и музыкальные) на сей день составляют большую часть находящихся в обращении. Какая-то их масса адаптирована, подчинившись стереотипам мышления среды, другая усвоена в близком авторскому оригиналу виде и остаётся не интегрированной.

Хотя интенция носителей традиции к сочинительству прослеживается, по меньшей мере, с XIX века, формы, в которых она реализуется, изменяются в соответствии с веяниями времени. В 70–90-е гг. XX века популярность песен бардов (поэтов, композиторов, певцов и музыкантов в одном лице) вызвала к жизни подобного рода творчество в самых удалённых уголках страны. Как показали конкурсы, которые проводит в Ростове-на-Дону телекомпания TeleX (2011–2012), эта ветвь творчества не только продолжает своё существование, находя сторонников даже за стенами монастырей, но и обнаруживает взаимодействие с организованными любительскими фольклорными ансамблями².

Рассмотрим ту часть естественных (нерегулируемых) процессов, которая обусловлена изменением социокультурного контекста (внешних условий). Вызванные модернизацией всех сторон жизни села и города, они приводят к разрушению традиционного бытового уклада. Это проникновение высоких технологий, нивелирование различий в доступе к информации и потреблению.

Информатизация (доступность любой информации и возможность обмениваться ею), нацеленность на получение новых сведений приводит к изменению целеполагания в культуре и искусстве³. Современное общество рассматривается исследователями как «общество знания», в котором интеллектуальная составляющая мировосприятия приоритетна [6, с. 70] и в этом заключается противоречие устремлений современного общества и традиционной культуры, по природе своей нацеленной на повторение и приращение информации [9]. В то же время было бы неверно оценивать процесс только негативно. Ведь масса пользователей Internet, в числе которых дети и внуки носителей фольклора, и они сами, получили доступ к самой разнообразной, интересующей их исторической, этнографической информации. Люди, никогда не соприкасавшиеся с исконной культурой, знакомятся с ней в сетях (оставляем за скобками тотальное

нарушение авторских и смежных прав). Принципиально изменились условия существования традиционной культуры, что способствовало нивелированию её известной автономности.

Глобализация, проявляющая себя не только во всеобщей зависимости мировой экономики и культуры, но и в трансформации этноконфессионального состава населения большинства экономически развитых регионов мира, явление мультикультурализма – декларируемое антиглобалистами культурное разнообразие (сравни в торговле – конкуренция простоты) обернулись экспансией музыкально-поэтических традиций многочисленных мигрантов. Привычным музыкальным фоном, например, в Ростове или районах области стали кавказские и турецкие напевы. Подобная музыка доносится из окон квартир, звучит в салонах автомобилей, кафе, ресторанах, входит в свадебный ритуал и атмосферу праздника. На традиционное мышление повлияет это, наверное, нескоро; но то, что новый звуковой фон вытесняет исконные пласты фольклора даже из сферы памяти, занимая там определённое место, – факт.

В ряду регулируемых процессов рассмотрим такое направление, как искусственная поддержка традиционной культуры посредством организации фестивалей и праздников, как реальных, так и «виртуальных» (прежде всего, телевизионных). Это происходит во многих странах, чему способствовало формирование отдельными государствами в сфере политики культуры, направленной на сохранение национальной и этнической идентичности. Существуют разные подходы. Например, в 90-е годы прошлого века в галисийской провинции Луга (Испания) специалисты соответствующих отделов муниципалитетов отслеживали подготовку традиционных исполнителей к фестивалям и контролировали соблюдение ими требования этнографической достоверности (костюмов, исполняемого репертуара и манеры). В данном случае перед нами пример того, как небольшая этническая группа галисийцев (кельтского происхождения) предпринимала практические шаги к предотвращению энтропии и сохранению этнокультурной идентичности.

В горном регионе Колумбии, символом которого стал вокально-инструментальный бамбуко, организуются многочисленные фестивали исполнителей, где исконно мужской жанр исполняется женщинами, подростками и детьми в сопровождении ансамблей нетрадиционной структуры. Фестивали бамбуко в большей степени являются коммерческими проектами, поддерживающими национальный символ, но не обеспечивающими его дальнейшую естественную жизнь [1, с. 33–34]. То же можно отнести и к фестивалю «Казачий круг», проводимому на телевидении центром народной песни Н. Г. Бабкиной.

Благодаря принятию в 2003 году ЮНЕСКО «Конвенции об охране нематериального культурного на-



следия», предметом государственной заботы стали духовная, соционормативная и поведенческая составляющие традиционной культуры. Несмотря на взятые РФ в рамках конвенции обязательства в нашей стране системой грантов поддерживаются чаще всего профессиональные коллективы, пропагандирующие народную культуру в адаптированных к условиям формы. Разумеется, здесь сказывается непонимание в обществе и структурах управления существа различий между традиционной культурой и организованным любительством (самодетельным творчеством), унаследованным от советского периода истории, когда «художественная самодетельность» отождествлялась с фольклором.

Конструируемые процессы – культурные проекты – одна из составляющих культурной политики государства. Они имеют давнюю историю. Такими проектами были, к примеру, петровские реформы, направленные на европеизацию русской культуры и советская культурная революция 1920–1930-х гг.⁴

На протяжении четырёх десятилетий в нашей стране существует так называемое *фольклорное движение*. Возникшее спонтанно на излёте хрущёвской «оттепели» и в начале брежневского «застоя», в молодёжной среде оно быстро обрело покровителей и стало социальным проектом, осуществлённым под руководством учёных и коммунистической партии. В конце 1980-х гг. ЦК КПСС во главе с М. С. Горбачёвым была поставлена задача поиска новых форм работы с молодёжью. Учёные НИИ культуры (Министерства культуры РСФСР) и Государственного республиканского центра русского фольклора сформулировали концепцию «сохранения и возрождения фольклорных традиций» в опоре на два ресурса – организационные способы и средства защиты, поддержки и восстановления традиций и заложенный в самом фольклоре потенциал к возрождению [15, с. 3; 12, с. 3]. В развитие идеи в разных концах страны были созданы возглавляемые преимущественно учёными коллективы-модели, затем возникла регулирующая движение общественная организация – Российский Фольклорный союз (1989) [12, с. 4]. К началу 2000-х стало ясно, что появившиеся в городах молодёжные коллективы традицию не сохраняют, поскольку репрезентируют лишь её фрагменты и, как правило, вне контекста естественного бытования.

На смену концепции «сохранения и возрождения» пришла менее утопическая – «живой традиции». Хотя она ещё не получила своего теоретического обоснования, главная её идея ясна: культурное наследие должно быть не только представлено архивными и музейными собраниями коллекций для узкого круга специалистов, но и воплощено в «живом» звучании – разного рода реконструкциях.

Конструированием современной народной культуры занимаются собиратели и исследователи

фольклора. Под влиянием опросов, интервью носители традиции восстанавливают (нередко коллективными усилиями) забытые тексты, обряды с входящим в них действием, предметами, знаковыми кодами. Этому способствует научная публикация текстов и осуществлённых в экспедициях аудио-, видеозаписей. В 1990–1992 гг. на Дону, например, на основе документов и с помощью учёных произошло возобновление казачьих воинских ритуалов – прежде всего разного уровня кругов (представительских собраний), сценарии которых с учётом местных особенностей были реализованы во всех концах страны.

Косвенным или прямым результатом работы учёных иногда становится восстановление утраченных пластов этнической культуры. Появился новый тип носителей, перенявших традицию не обычным устным путём, а благодаря разучиванию текстов с ранних записей, осуществлённых собирателями несколько десятилетий назад в тех же местах, а нередко от родственников. Случаи реконструкции учёными эпоса известны в традиции казаков-некрасовцев. В 80-х гг. XX века В. Н. Медведева (Никитина) приняла опыт разучивания с группой репатриантов второй волны – 1962 года – былинных песен по записям Ф. В. Тумилевича середины столетия, выполненным от некрасовцев, возвратившихся из Турции в Россию в начале XX века. Результаты эксперимента были опубликованы в грамзаписи [7]⁵. Опыты, с одной стороны, отвечали благородной идее «возрождения и сохранения традиций», с другой – выходили за границы эксперимента и противоречили научным принципам полевого изучения традиционной культуры.

В обороте носителей традиции находятся исследовательские материалы – такие, как опросные листы, которые помогают сценическим коллективам, а иногда и энтузиастам в быту актуализировать часть забытого репертуара.

Под воздействием науки изменяется характер рефлексии традиции. Если раньше это находило отражение лишь в описывающем явлении культуры словаре народной лексики («устная теория»), то теперь для её осмысления, оценки и описания применяются научные идеи, термины. Чтение статей и книг о своей традиции и её оценка с позиций этих исследований сегодня – достаточно распространённое явление, особенно для части молодёжи, остро ощущающей потребность в подтверждении идентичности⁶. Это меняет содержание получаемой в ходе полевого исследования информации и иначе её структурирует, нередко способствует формированию неких нормативных представлений, которым одна часть информантов стремиться следовать, тогда как другая испытывает дискомфорт от несоответствия утвердившимся в общественном мнении идеалам⁷.

Рассмотренные нами процессы относятся преимущественно к последним трём десятилетиям и могут быть квалифицированы как актуальная динамика. Одновременно нельзя не отметить, что степень их исторической глубины неодинакова.

Выявленные и охарактеризованные тенденции имеют, конечно, свои особенности в различных регионах и этнических средах. Можно говорить и о

неравномерности и противоречивости некоторых из них, неравномерном развитии отдельных областей традиционной культуры и её структурных единиц.

Сложная картина исторической трансформации традиционной культуры ими не исчерпывается и требует дальнейшего изучения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Диссертация Л. П. Ивановой посвящена в основном авторскому фольклоризму [5].

² В Ростовской области песни своих земляков поют ансамбль «Православный Дон» станицы Боковской (Николая Вечёркина), «Кочетовские донцы» станицы Кочетовской (Ивана Гресёва).

³ О трансформации критериев оценки и целей музыки эмоционально высказался В. В. Медушевский: «Стали требовать от неё [музыки. – Т. Р.] „интересности“. Что за гадкий критерий?!» [11, с. 22].

⁴ Об этом подробнее см.: [13].

⁵ На это в статье к альбому грампластинок указала сама В. Н. Медведева [7, стб. 3].

⁶ См. об этом: [14].

⁷ С таким явлением мы столкнулись в ходе полевого сезона 2012 года. Проживающие в Целинском р-не Ростовской области духоборы, у которых в соответствии со сведениями собирателей XX века нет музыкальных инструментов, пляски, частушек, смущённо рассказывали обо всём этом, осознавая «неправильность» реального положения вещей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуменная В. М. Жанр бамбуко в музыкальной культуре Колумбии: учебное издание / отв. ред. Т. С. Рудиченко. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. 44 с.

2. Гусев В. Е. Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор: статьи и материалы / отв. ред. и сост. В. Е. Гусев. М., 1977. С. 7–27.

3. Земцовский И. И. О современном фольклоризме // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (фольклор и фольклоризм): сб. науч. тр. / сост. и отв. ред. И. И. Земцовский; ЛГИТМиК. Л., 1984. С. 4–15.

4. Земцовский И. И. Социалистическая культура и фольклор // Народная музыка СССР и современность: сб. ст. / под ред. И. И. Земцовского. Л., 1982. С. 7–29.

5. Иванова Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2005. 35 с.

6. Келле В. Ж. Процессы глобализации и динамика культуры // Знание, понимание, умение. 2005. № 1. С. 69–70.

7. Казаки-некрасовцы на чужбине и в России. К 25-летию возвращения на родину: записи 1982–1986 гг. 2 грп. М.: Мелодия, 1987. С 20-25931-000.

8. Костина А. В. Массовая культура и культура народная: диалог или конфронтация? // Первый Всероссийский конгресс фольклористов: сб. докладов / Гос. респ. центр русского фольклора. М., 2005. Т. 1. С. 272–299.

9. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 16–22.

10. Маркарян Э. С. Методологические проблемы исследования этнических культур: материалы симпозиума / АН СССР; АН Арм. ССР. Ереван, 1978. С. 88–89.

11. Медушевский В. В. Куда идём – куда заворачиваем? // Музыка изменяющейся России: материалы Всерос. науч.-практ. конф. / гл. ред. М. Л. Космодемьянская. Курск, 2007. С. 19–26.

12. Рудиченко Т. С. Культурные традиции донского казачества в социальном дискурсе (конец XX – начало XXI века) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2010. № 2 (7). Ростов н/Д: Изд-во РГК, 2011. С. 3–8.

13. Рудиченко Т. С. Социальные проекты российского государства и народная культура: исторический опыт // Фольклор в контексте культуры: мат. Всерос. науч. конф. Махачкала, 12 марта 2009 г. / ДНЦ РАН; ДагГПУ. Махачкала, 2009. С. 67–70.

14. Рудиченко Т. С. Музыкальный фольклор и проблема этнической идентичности // История, теория и практика фольклора: сб. науч. ст. по мат. IV Всерос. науч. чтений памяти Л. Л. Христиансена / ред.-сост. А. А. Михайлова / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова. Саратов, 2013. С. 69–74.

15. Сохранение и возрождение фольклорных традиций: сб. науч. тр. / сост. А. Н. Иванов. М.: Гос. республ. центр русского фольклора, 1993. Вып. 2, ч. 1. 172 с.

16. Тищенко Т. В. Традиционная свадьба Смоленщины: адаптация в современности: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2005. 24 с.

REFERENCES

1. Gumennaya V. M. *Zhanr bambuko v muzykal'noi kul'ture Kolumbii: Uchebnoe izdanie* [The Genre of the Bambuco in the

Musical Culture of Colombia: Textbook]. Ed. T. S. Rudichenko. Rostov-on-Don: Rostov State Conservatory Press, 2008. 44 p.



2. Gusev V. E. Fol'klor i sotsialisticheskaya kul'tura (k probleme sovremennogo fol'klorizma) [Folklore and Socialist Culture (Concerning the Problem of Contemporary Folklore Studies)]. *Sovremennost' i fol'klor: stat'i i materialy* [Modernity and Folklore: Articles and Materials]. Editor and compiler: V. E. Gusev. Moscow: Muzyka Press, 1977, pp. 7–27.
3. Zemtsovskiy I. I. O sovremennom fol'klorizme [On Contemporary Folklore Studies]. *Traditsionnyy fol'klor v sovremennoy khudozhestvennoy zhizni* (Fol'klor i fol'klorizm): sb. nauch. tr. [Traditional Folklore in Contemporary Artistic Life (Folklore and Studies of Folklore): Compilation of Research Works]. Editor and compiler: I. I. Zemtsovsky. Leningrad: Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinema, 1984, pp. 4–15.
4. Zemtsovskiy I. I. Sotsialisticheskaya kul'tura i fol'klor [Socialist Culture and Folklore]. *Narodnaya muzyka SSSR i sovremennost'*: sb. st. [Folk Music of the USSR and Modernity: Compilation of Articles]. Ed. I. I. Zemtsovsky. Leningrad: Muzyka Press, 1982, pp. 7–29.
5. Ivanova L. P. *Tipologiya fol'klorizma v russkoy muzyke XX veka: avtoref. dis. ... doktora iskusstvovedeniya* [Typology of Folklore Studies in 20th Century Russian Music: Thesis of Dissertation for Academic Degree of Doctor of Arts]. St. Petersburg, 2005. 35 p.
6. Kelle V. Zh. Processy globalizatsii i dinamika kul'tury [The Processes of Globalization and the Dynamics of Culture]. *Znanie, ponimanie, umenie* [Knowledge, Understanding, and Ability], 2005, no. 1, pp. 69–70.
7. Kazaki-nekrasovtsy na chuzhbine i v Rossii. K 25-letiyu vozvrashcheniya na roдину: Zapisi 1982–1986 [The Nekrasov Cossacks in Exile and in Russia. Commemorating the 25th Anniversary of the Return from Exile: Entries 1982–86]. 2 LP records [Set of 2 plates]. Moscow: Melodiya, 1987. S 20-25931-000.
8. Kostina A. V. Massovaya kul'tura i kul'tura narodnaya: dialog ili konfrontatsiya? [Mass Culture and Popular Culture: Dialogue or Confrontation]. *Pervyy Vserossiiskiy kongress fol'kloristov: sb. dokladov* [First Russian Congress of Folklorists: Compilation of Presentations], Vol. 1. Moscow: State Republican Center of Russian folklore, 2005, pp. 272–299.
9. Lotman Yu. M. Kanonicheskoe iskusstvo kak informatsionnyy paradoks [Canonical Art as an Informational Paradox]. *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [The Problem of the Canon in Ancient and Medieval Art of Africa and Asia]. Moscow: Nauka Press, 1973, pp. 16–22.
10. Markaryan Ye. S. *Metodologicheskie problemy issledovaniya etnicheskikh kul'tur: materialy simpoziuma* [Methodological Problems in the Study of Ethnic Cultures: Proceedings of Symposium]. USSR Academy of Sciences of the Armenian Academy. Armenian SSR. Erevan, 1978, pp. 88–89.
11. Medushevskiy V. V. Kuda idem – kuda zavorachivaem? [Where are we Going, Where are we Turning?]. *Muzyka izmenyayushcheysya Rossii: materialy Vseros. nauch.-prakt. konf.* [Music of the Changing Russia: Materials of Russian Practical Research Conference]. Ed. M. L. Kosmovskaya. Kursk: Kursk State University Press, 2007, pp. 19–26.
12. Rudichenko T. S. Kul'turnye traditsii donskogo kazachestva v sotsial'nom diskurse (konets XX – nachalo XXI veka) [The Cultural Traditions of the Don Cossacks in Social Discourse (at the End of the 20th century and the Beginning of the 21st Century)]. *Yuzhno-Rossiiskiy muzykal'nyy al'manakh*, 2010 `2 (7). Rostov-on-Don: Rostov State Conservatory Press, 2011, pp. 3–8.
13. Rudichenko T. S. Sotsial'nye proekty rossiiskogo gosudarstva i narodnaya kul'tura: istoricheskiy opyt [The Social Projects of the Russian State and Popular Culture: a Historical Experience]. *Fol'klor v kontekste kul'tury: mat. Vserossiiskoy nauchnoy konf.* [Folklore in the Context of Culture: Proceedings of the Russian Research Conference]. Makhachkala, 12 marta 2009. Dagestan Research Center of the Russian Academy of Sciences, Dagestan State Pedagogical University. Makhachkala, 2009, pp. 67–70.
14. Rudichenko T. S. Muzykal'nyy fol'klor i problema etnicheskoy identichnosti [Folk Music and the Problem of Ethnic Identity]. *Istoriya, teoriya i praktika fol'klora: sb. nauch. st. po mat. IV Vserossiiskikh nauchnykh chteniy pamyati L. L. Khristiansena* [The History, Theory and Practice of Folklore: Compilation of Articles on the Materials of the Fourth Russian Research Conference In Memoriam Lev Christiansen]. Editor and compiler: A. A. Mikhailova. Saratov: Saratov State Conservatory, 2013, pp. 69–74.
15. *Sokhraneniye i vozrozhdeniye fol'klornykh traditsiy: sb. nauch. tr.* [Preservation and Revival of Folk Traditions: Compilation of Research Articles], Issue 2, Part 1. Compiler: A. N. Ivanov. Moscow: State Republican Center of Russian Folklore, 1993. 172 p.
16. Tishchenkova T. V. *Traditsionnaya svad'ba Smolenshchiny: adaptatsiya v sovremennosti: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Traditional Wedding in the Smolensk Region: an Adaptation to Modernity: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2005. 24 p.

Традиционная музыкальная культура в современном мире

Статья посвящена проблеме динамики традиционной музыкальной культуры и её адаптации в современных условиях. Автор характеризует процессы естественные, не регулируемые, обусловленные логикой развития культуры и изменением социокультурного контекста, а также искусственные регулируемые и конструируемые усилиями учёных и государственных органов.

В настоящее время отмечается сужение сферы бытования традиционной культуры, сокращение корпуса передаваемых устно текстов, их замещение фиксируемыми, авторскими, вытеснение сложных форм простыми. Эти изменения приводят к модификации соотношения ядра и периферии жанровой системы, ослаблению её интегрирующих механизмов и фрагментации. Трансляция фольклора осуществляется преимущественно в организованных формах и с использованием современных технических средств и информационных технологий.

Нацеленность современного общества на получение нового знания обуславливает противоречие между его устремлениями и традиционной культурой, ориентированной на повторение информации. Глобализация и мультикультурализм сопряжены с экспансией традиций мигрантов, которые вытесняют самобытные пласты фольклора не только из сферы быта, но и памяти.

Регулирование и государственная поддержка традиционной культуры в соответствии с «Конвенцией об охране нематериального культурного наследия» ЮНЕСКО (2003) осуществляется в России в основном в сфере организованных форм (фольклоризма) посредством проведения фестивалей, презентаций.

Результатом предпринятого в последней трети XX века в СССР учёными в союзе властными структурами опыта конструирования социокультурных процессов является фольклорное движение, нашедшее оформление в общественной

организации «Российский фольклорный союз». Развивавшееся на начальном этапе в русле идеи «сохранения и возрождения» традиций и аутентичного фольклорного исполнительства, в настоящее время оно руководствуется положением о «живой традиции».

В заключение отмечается региональная и этническая специфика, неравномерность и неравновесность протекания

процессов в разных областях традиционной культуры.

Ключевые слова: традиционная музыкальная культура, фольклорное движение, фольклоризм, аутентичное фольклорное исполнительство, мультикультурализм

Traditional Musical Culture in the Contemporary World

The article dwells on the problem of the dynamics of traditional musical culture and its adaptation to contemporary conditions. The author gives characterization to natural, unregulated processes that are conditioned by the logic of development of culture and the change of the social-cultural context, as well as the artificial, regulated processes, which are constructed by means of scientists and state authorities.

At the present time one can observe a narrowing of the sphere of existence of traditional culture, a reduction of the quantity of texts transmitted orally, their replacement with fixated texts by composers, the supplanting of complex forms with simple ones. These changes have led to modification of the correlation of the core and the periphery of the genre system, weakening of its integrating mechanisms and fragmentation. Dissemination of folklore is carried out predominantly in organized forms and with the use of contemporary technical devices and informational technologies.

The fixation of contemporary society on obtaining new knowledge stipulates the contradiction between its aspirations and traditional culture, which is geared on reiteration of information. Globalization and multiculturalism are connected with the expansion of the tradition of migrants, who expel the individual strata of folklore not only from the sphere of everyday life, but also from memory.

Regulation and state support of traditional culture in correspondence with the “Convention for Preservation of Immaterial Cultural Heritage” of UNESCO from 2003 is carried out in Russia for the most part in the sphere of organized forms (folklore studies) by means of organizing festivals and presentations in conferences.

The experience of designing social-cultural processes by scholars and scientists in conjunction with governmental structures during the last third of the 20th century in the USSR resulted in the emergence of the folklore trend, which has found official presentation in the social structure, the “Russian Folklore Union.” At present, developing at an early, formative stage in the vein of the idea of “preservation and revival” of traditions and authentic folk music performance, it is guided by the principle of “living tradition.”

In conclusion, special mention is made of the specific features regional and ethnic folklore, the irregularity and nonequilibrium of development of the processes in the various spheres of traditional culture.

Keywords: traditional musical culture, the folklore movement, folklore studies, authentic folk music performance, multiculturalism

Рудиченко Татьяна Семёновна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
E-mail: rostovfolkclub@mail.ru
Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Tatiana S. Rudichenko

Doctor of Arts,
Professor at the Music History Department
E-mail: rostovfolkclub@mail.ru
The Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory
Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don



Е. А. СКЛЯРОВА

Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова

УДК 784.4

ПОДБЛЮДНЫЕ ПЕСНИ В ТРАДИЦИИ РУССКИХ СТАРОЖИЛОВ
СЕВЕРНЫХ РАЙОНОВ УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

В ходе комплексных фольклорно-этнографических экспедиций 2003–2013 годов на территории северных районов Удмуртской Республики был записан один из архаических жанров русского музыкального фольклора – подблюдные песни. Все экспедиции проходили по инициативе автора данной статьи при поддержке Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Детской школы искусств пос. Новый Воткинского района Удмуртской Республики¹. Основные очаги распространения подблюдных песен зафиксированы в Красногорском, Игринском, Дебёссском районах. В Балезинском районе записи немногочисленны, в Кезском подблюдные песни зафиксированы не были². За весь период экспедиционной работы всего было записано 13 образцов, что значительно меньше других жанров местной народно-песенной культуры³. Учитывая историческую динамику песенной традиции, изучение бытования подблюдных песен оказывается необходимым, а каждый

факт записи такого жанра становится ещё более ценным.

Рассмотрение подблюдных песен северных районов Удмуртии является актуальной задачей по ряду причин:

– они включены в календарный цикл русских старожилов северных районов Удмуртии и являются неотъемлемой составляющей местной календарно-обрядовой системы;

– до настоящего времени подблюдные песни исследуемой территории не были предметом специального изучения. В рамках данной статьи впервые вводятся в научный оборот новые фольклорно-этнографические материалы;

– полевые записи подблюдных песен, записанные от русских старожилов, оказываются важным звеном в цепочке традиций бытования подблюдных песен, известных по существующим публикациям и архивным материалам (Смоленская, Новгородская, Вологодская, Кировская области), поскольку открывают дальнейшую перспективу картографирования данного жанра [3; 4; 8].

В песенных традициях Севера Удмуртии исполнение подблюдных песен обозначается термином «петь “Илею”», что связано с наличием припевного слова⁴. «Ходили вот, кольца бросали в чашечку и “Илею” пели – “выпейся, Илея”» (Красн., Багыр 7018–02)⁵. Можно предположить, что в поэтическом образе «Илею» соединяются языческие воззрения, восходящие к мифологическому сознанию человека, и их смешение в ходе эволюции с христианскими святыми образами. Специфическая особенность местного обряда проявляется в его заключении, когда последнему колечку ничего не пели, а говорили о нём – «запелосся». «Запелосся, тут уж не пели, значит, не сбьдется заповедованное» (Красн., Багыр 7018–03). Свойства магического, обрядового смысла подблюдных песен обнаруживаются в момент исполнения песни. Народные исполнители подчёркивают значимость коллективного произнесения слова: «Илею» нужно петь «хором», «артелью», для того, чтобы «сбылось предсказание». Главным правилом при исполнении святочных песен «Илею» считалось обязательное чередование «плохих» и «хороших» текстов. Обязательным условием начала гадания было

исполнение в первую очередь «хорошей песни». «Эта чередуется вот так: хорошую песню, потом плохую пели. Но с хорошей обычно начинали-то» (Красн., Красногорское, 7033–31).

Поэтические тексты подблюдных песен изучаемых районов в большинстве случаев соотносятся с вариантами, известными по другим песенным традициям⁶. Тем не менее, существенным отличием местных образцов оказывается припевный раздел, для которого характерны своеобразные глаголы «выпейся» («выпейся») или «вылейся». Среди поэтических текстов-предсказаний встречаются варианты, отличающие местную традицию и неизвестные в других областях России: «Пуга пугу дерёт, пуга пуге ревёт» («девка забеременеет»; Красн., Красногорское).

Одна из жанрово-специфических черт подблюдных песен изучаемой традиции проявляется на уровне композиционного строения. Так, типичной для подблюдных песен оказывается музыкально-поэтическая форма, характеризующаяся самодостаточностью, завершённостью смыслового и структурного планов выражения («монострофа»).

Важной жанровой характеристикой подблюдных гаданий, распространённых на территории северных районов Удмуртии, является наличие припевного слова «Илею». Именно это слово, заключающее в себе древнейшую образную смысловую нагрузку, располагается на значимых в структурном отношении участках поэтического текста. Оно может предшествовать каждой подблюдной песне, маркируя начало всей формы (см. нотные примеры № 1, 2, 3) или произноситься в конце каждой смысловой строки поэтического текста (пример № 4), тем самым на композиционном уровне реализуя обрядовую сущность фольклорного текста. Ниже приводится структура поэтической строфы, составляющая специфику подблюдных песен исследуемой традиции⁷:

с. Красногорское, Красн. р-н 7033-31

г «Илею,
 R Эшё вйпейся пёсенка на сча́тливова,
 на завьтливова,
 Што вйльца, то и сбўдца.
 А Пўга пўгу дерёт, пўга пўше ревёт»

Информативный раздел подблюдных песен русских старожилов Удмуртии может иметь подвижное количество стиховых строк. Типичной для данного региона является афористичная однострочная форма, но также распространены двустрочные и трёхстрочные варианты⁸. Все анализируемые напевы подблюдных песен опираются на восьмивременной период, которому соответствуют различные ритмические формулы. Наиболее стабильные из них:

Схема 1

Но - сить бар - хат - но
 Че - во вы - по - и - ца
 И - ле - ю

В организации музыкально-поэтической строфы особую роль играет трёхсложное ритмическое звено: $\underline{\text{J}} \underline{\text{J}} \underline{\text{J}}$, обладающее качествами формулы. Его местоположение всегда закреплено за основными композиционными разделами формы – началом или окончанием мелостроки/мелострофы. Устойчивая повторяемость ритмического рисунка, соотношение с припевным словом «Илею» свидетельствуют об обрядовой природе самого текста, его магически-императивной направленности. Основная черта метроритмики всего корпуса напевов подблюдных песен, записанных на исследуемой территории, заключается в равномерности акцентуации. Четырёхмерное звено с акцентом на третьей ритмической единице становится конструктивным элементом формы и служит основой для создания различных ритмических формул:

Схема 2

Е - шё вы - пей - ся пе - сен - ка на сча ст - ли - во - ва
 Ид - ти во ле - сок, ру - бить о - че - пок

Заметим, что И. И. Земцовский, рассматривая ритмическую и мелодико-интонационную основу подблюдных песен в своей монографии, отмечает плясовую структуру подблюдных песен на примере напева, записанного С. Пушкиной и В. Григоренко в Куединском районе Пермской области в 1961 году (пример № 5) [2, с. 62]. Его ритмика основывается на постоянно пульсирующей ритмической ячейке, что подтверждает генетическую взаимосвязь напева с традиционной русской пляской. Для сравнения приведём схему ритмической структуры нескольких строк игровой песни «Тюри, тюри воробей», напев которой опирается на ритмоформулу «Русского»⁹.

Схема 3

Тю - ри, тю - ри, во - ро - бей
 Тю - ри, тю - ри, мо - ло - дой

Главные признаки архаичности музыкально-поэтической формы сохранились в сфере ладоинтонационного строения, характере произнесения обрядового текста подблюдных песен. Народные исполнители говорят: «поём Ёлею», тем не менее за песню её не считают. Отсюда возникают такие термины, как «частушки», «песенки», «приказульки», указывающие как на свойства музыкальной формы (краткость, афористичность), так и на её функцию (императив).

Отличительной особенностью напевов, записанных от старожилов северной части Удмуртии, является многоголосная фактура изложения, в основе которой лежит принцип функционального разделения мелодических линий верхнего и нижних голосов. Ладовые закономерности всех анализируемых напевов подблюдных песен позволяют выявить важные принципы соотношения созвучий с границами шестнадцативременного ритмического периода, состоящего в свою очередь из двух восьмивременных периодов и с логикой чередования акцентных слогов (схема 4). Все примеры оказываются весьма близкими друг другу, несмотря на различия в амбигусе. Их объединяет следующий вид координации: каждому восьмивременному периоду соответствует ладогармоническое событие – принцип чередования опорного и неопорного созвучий (Н-О-Н-О).

Схема 4

**I ладо-мелодический тип напева**

1. д. Смольники, Лебёсский р-н



2. д. Бачкеево, Игринский р-н



3. д. Захватай, Красногорский р-н



4. д. Такагурт, Дебёсский р-н



5. д. Некрасовская, Базезинский р-н

**II ладо-мелодический тип напева**

6. с. Красногорское, Красногорский р-н

**III ладо-мелодический тип напева**

7. д. Бараны, Красногорский р-н



Ведущим для местных локальных традиций является ладогармоническая система, выстраивающаяся на основе сопряжения двух трезвучий или терцовых созвучий, находящихся в большесекундовом соотношении. Этот принцип отражает смысловую направленность интонирования, связанную с выразительными особенностями повествовательной речи. Различия напевов наблюдаются в периодичности смены этих созвучий (яркими образцами в этом отношении являются варианты под № 3, 6)¹⁰. Примечательно, что приём сопоставления созвучий типичен для традиционных форм инструментального музицирования. Характеризуя традиционную гусельную игру, А. М. Мехнецов отмечает, что «ведущий принцип ладогармонической организации наигрыша заключается в последовательном сопоставлении созвучий, возникающих на двух рядом расположенных звуковысотных уровнях» [5, с. 7].

Особого внимания заслуживает ладоинтонационный контур напевов, в котором наиболее устойчиво проявляется функционально-смысловая основа подблюдных песен. Ведущими мелодико-конструктивными

элементами для большинства напевов «Илею» являются попевокки, соединяющие в себе интонации возгласа-заклинания и повествования¹¹.

Схема 5



Принцип возгласного интонирования реализуется в момент сопоставления крайних опорных тонов, находящихся в квартном соотношении. В напеве подблюдных возгласная интонация, повторяясь многократно на протяжении строфы, выполняет функцию импульса к дальнейшему музыкальному развитию. Показательно, что она часто маркирует начало строки, совпадая с акцентными позициями поэтического текста, являясь, по словам Ф. А. Рубцова, «выражением настоятельного, требовательного и утверждающего призыва-заклинания» (примеры № 1, 4) [6, с. 16].

Следующей характерной особенностью интонационного строения подблюдных песен является преобладание общей нисходящей направленности движения, возникающее как продолжение «мысли» после начальной возгласной интонации. На этом уровне можно обнаружить интонационное сходство подблюдных и других жанров местного фольклора, связанных с движением. С. В. Стародубцева, анализируя качельную припевку¹² из Вавожского района, пишет следующее: «Участие мелодического контура “нисходящей волны” в календарно приуроченных ритуальных песнях, сопоставимое со многими игровыми напевами, “продлевает” аналогии на уровне кинетики и вербальной “магии” от хороводно-игровых и плясовых до подблюдных и качельных песен» (пример № 6) [9, с. 94]. Материалом для сравнения могут выступить хороводы и плясовые песни, среди которых святочная «Рождество пришло наше игрище» (пример № 7), игровая «Тюри-тюри, воробей» (пример № 8).

В заключение отметим, что подблюдные песни представляют собой один из ведущих жанров фольклора русских старожилов Севера Удмуртии и, более того, единственным песенным жанром календарного фольклора святочного периода¹³. Опознавательной чертой подблюдных песен местной традиции выступает наличие припева «Илею». Музыкально-стилевые признаки подблюдных песен свидетельствуют об их принадлежности к раннему историко-стилевому пласту. Отмеченные ритмические, композиционные, ладоинтонационные особенности, с одной стороны, выступают в качестве черт стиля подблюдных песен, с другой стороны, позволяют увидеть их языковое родство с песенно-хореографическими жанрами фольклора. Редкий на сегодняшнее время обрядовый жанр, зафиксированный в репертуаре русских старожилов северной части Удмуртии, имеет специфический местный облик, сохраняя жанрово-стилевые связи с песнями святочных гаданий различных областей России.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

$\text{♩} = 60$

И - ле - ю. Э - щё вы - пей - ся пе - се-н(ы)-ка на счас - тли - во - ва, на за - вет - ли - во - ва,
 Што вы - лы - ца, то и сбү - де - ца.
 Рас - тва - ри - ла ква-щён - ку на до - ныш - ке,
 А - чу - ти - ла - ся ква-щён - ка по-л(ы) - ным пол - на
 и с кра - ям ров - на.

Пример № 2

$\text{♩} = 80$

И - ле - ю, И - ле - ю. Вы - пай - ся пе - сен - ка на счас - тли - во - ва,
 Ой, вы - пей - ся пе - сен - ка на за - вет - ли - во - ва,
 Че - во́ вы - па - и - ца, то и сбү - дет - ся
 Ид - ти ва ле - сок, ру - бить о - че - пок.

Пример № 3

$\text{♩} = 69$

И - ле - ю, И - ле - ю. А ка - му же э - та пе - сен - ка дас - та́ - нет - ся
 та - му сбү - дет - ся не ми - ну́ - ет - ся
 Се - ме - ры са - ни ета - ят у крыль - ца,
 ку - да а - ни́ гли - дят, так и у - ли - тят.

Пример № 4

$\text{♩} = 105$

У цер - квы де ли цер - квы да за - во - ро - че - ны ко - ни. И - ле - ю, И - ле - ю.

Ко - му жить - быть бо - га - то, хо - дить хо - ро - шо. И - ле - ю, И - ле - ю.

Пример № 5

$\text{♩} = 190$

Е - щё ны - не - че свет - лом ве - че - ре, ой, И - ле - ю.

Шго страш - ны - е ве - чер - ра, де Ва - сіль - ёв - ски, ой, И - ле - ю.

За - ве - ла я ква - ше - нач - ку на дне, на дне, на дне,

О - чу - ді - ла - ся ква - ше - нач - ка скра - я - ми на рав - не, ой, И - ле - ю.

Шго ко - му же э - та пе - сен - ка дос - та - не - ца, то и сбу - де - ца.

То - му жить бы бо - га - то, хо - дить хо - ро - шо, ра - бо - тать бы лег - ко.

Пример № 6

$\text{♩} = 98$

Крас - нень - ко я - и - чуш - ко,

Жёл - тинь - ко жел - ты - шуш - ко, Ска -

жи - ка же - ни - шка.

Ес - ли ты не ска - жешь - За - ка -

ча - ем мы те - бя За - ка -

ча - ю, за - лу - ча - ю, За си -

бя в за - муж возь - му.

Пример № 7

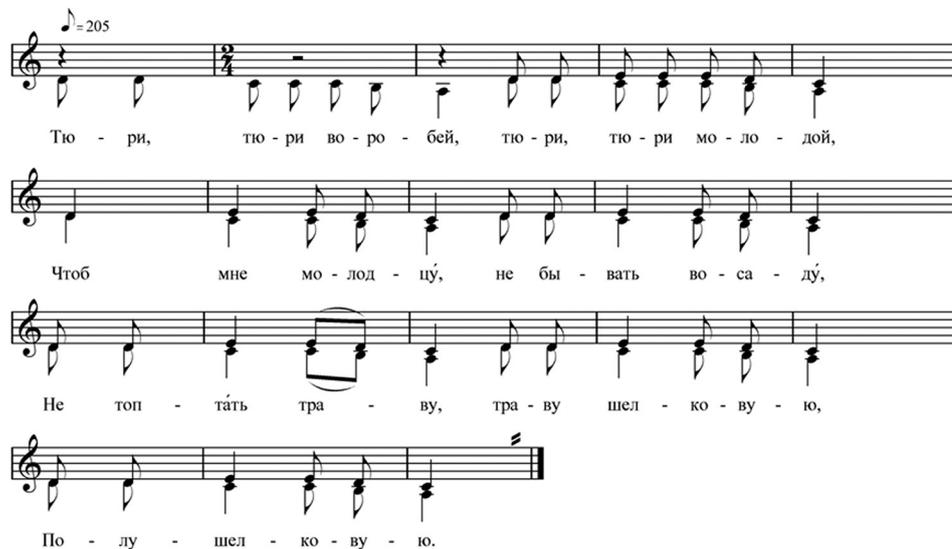
$\text{♩} = 170$



Ра - жес - т - во при - шло, на - ше иг - ры - ше, ди - во а - ле - лё, ла - да ле ма - ё.
 Как за реч - ка - ю, за Ду - най - ка - ю, ди - во а - ле - лё, ла - да ле ма - ё.

Пример № 8

$\text{♩} = 205$



Тю - ри, тю - ри во - ро - бей, тю - ри, тю - ри мо - ло - дой,
 Чтоб мне мо - лод - цу, не бы - вать во - са - ду,
 Не топ - тать тра - ву, тра - ву шел - ко - ву - ю,
 По - лу - шел - ко - ву - ю.

Комментарии к нотным примерам

Пример 1. Записано в с. Красногорское Красногорского района Удмуртской Республики Е. А. Скляровой 17.07.2004 от З. П. Захаровой 1927 г. р., Л. П. Омелюхиной 1930 г. р. Архив ФЭЦ 7033–31. Расш. Е. А. Скляровой.

Пример 2. Записано в д. Захватай Красногорского района Удмуртской Республики Е. А. Скляровой, И. А. Кирилук, А. П. Кирилук 17.07.2003 от Ф. Е. Гырдымовой 1936 г. р., Е. А. Гагариной 1928 г. р. Архив ФЭЦ 7024–21. Расш. Е. А. Скляровой.

Пример 3. Записано в д. Смольники Дебёсского района Удмуртской Республики А. Н. Поздеевым летом 1995 г. (исполнители не указаны). Архив ФЭЦ 7027–01. Расш. Е. А. Скляровой.

Пример 4. Записано в с. Карсовой Балезинского района Удмуртской Республики Е. А. Скляровой, А. П. Кирилук 13.08.2006 от Н. Е. Власовой 1933 г. р. Архив ФЭЦ 7335–04. Расш. Е. А. Скляровой.

Пример 5. Записано в д. Тараны Куединского района Пермской области С. И. Пушкиной и студентами III к. дире-

жёрско-хорового отделения (А. А. Фишер, В. М. Григоренко, Г. А. Светлов) 30/31.07.1961 от А. П. Бутылевой 1900 г. р., В. М. Суетиной 1915 г. р., А. А. Жижелевой 1912 г. р., К. П. Суетиной 1906 г. р. Архив ФЭЦ 623–01. Расш. Е. А. Скляровой.

Пример 6. Качельная припевка приводится из сборника С. В. Стародубцевой «Русская хороводная традиция Камско-Вятского междуречья» (Ижевск, 2001, с. 379, № 163). Напев транспонирован на полтона вниз. Записано в д. Ожги Вавожского района Удмуртской Республики С. В. Стародубцевой, О. М. Гизатуллиной, Л. В. Кузнецовой 15.07.1998.

Пример 7. Записано в с. Гордино Афанасьевского района Кировской области Е. А. Скляровой 14.08.2006 от Н. Е. Некрасовой 1930 г. р. Архив ФЭЦ 7335–39. Расш. Е. А. Скляровой.

Пример 8. Записано в с. Красногорское Красногорского района Удмуртской Республики Е. А. Скляровой, А. П. Кирилук 19.07.2004 от З. П. Захаровой 1927 г. р., Л. П. Омелюхиной 1930 г. р. Архив ФЭЦ 7032–05. Расш. Е. А. Скляровой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 2004–2007 годах в экспедициях принимали участие студенты отделения этномузыкологии Санкт-Петербургской консерватории (О. В. Сюткина, М. С. Голубева).

² При цитировании фрагментов репортажных записей в скобках даётся отсылка на место записи и архивный номер

собрания материалов Фольклорно-этнографического центра, например: (Красн., Захватай 7029–12). Используются следующие сокращения: Балезинский район – Бал.; Красногорский район – Красн.; Дебёсский район – Деб.; ФЭЦ – Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнецова.



³ В коллекции Фольклорно-этнографического центра по русским старожилам Удмуртии только хороводных песен насчитывается более 250, более 60 – лирических песен, записано большое количество напевов и поэтических текстов свадебных песен (более 100 сюжетов).

⁴ Подобные припевы встречаем в Кировской области, Башкирии, Сибири, а также некоторых районах Вологодской области, тогда как в Смоленской, Новгородской областях и Белозерье бытуют другие варианты припевных слов.

⁵ Во время экспедиций удалось записать несколько репортажей, содержащих в себе толкование данного слова. Н. А. Князев 1933 г. р. из д. Курья рассказывает: «Па старинному языческому обычаю “Илею” – эта в виде чёрта, вот что-то такое. К нему паклоны бьют, значит скажит правду Илья. По какому-та стараму языческому поверью он в виде Василиса. [Кто такой Василис?] Ну, Василис эта, как гаварийца, у калдўна есть лицо, как дух такой, нечисть, который исполняет его желания. Вот он называется Василис. Например, есть такая байка. Было, другой раз, курочка сносит десяток яиц и такое маленькое голубиное. Его как-та на́да, чтоб оно у человека, эта яйцо, выпаривалась. И вот из этава ма́линькыва яйца выпарится этот самый Василис. Он будет тебе как слуга нечистой силы, все желания твои будет выполнять. Это такая присказка, канешно, неправда, ну такое есть поверье» (Красн., Курья 7023–16). В работе А. Афанасьева находим следующие определения таких мифических персонажей, как Василиск и Илья: «Василиск – по античным представлениям, чудовищный змей, наделявшийся способностью убивать не только ядом, но и своими взглядом и дыханием, от которого сохла трава и трескались скалы. На голове имел гребень в виде диадемы. Согласно средневековым западноевропейским воззрениям, В. выводился из яйца, снесённого петухом и высуженного жабой. Имел голову петуха и хвост змеи. Похожие мотивы имеются и в славянских поверьях. Илья-пророк – в ветхозаветных преданиях чудотворец и пророк, устами которого глаголет Бог, проповедник, пред-

сказатель будущего; в восточнославянском народном культе святых – повелитель грома и дождя, персонаж от которого зависит урожай и приплод скота» [1, с. 444]. Таким образом, можно предположить, что в поэтическом образе «Илею» соединяются языческие воззрения, восходящие к мифологическому сознанию человека, и их смешение в ходе эволюции с христианскими святыми образами.

⁶ Всего в местной традиции было записано 40 поэтических текстов.

⁷ Для удобства анализа используем следующие обозначения: Г – припевное слово «Илею»; Р – «припев-закрепка»; А, В... – песня-предсказание (информативный раздел).

⁸ В контексте настоящей статьи важными становятся наблюдения А. М. Мехнецова, сделанные на материале подблюдных песен Белозерья: «При определении истоков стиля подблюдных песен большое значение имеет принцип соотношения напева и поэтического текста, восходящий к изначальным законам синкретического искусства» [2, с. 102].

⁹ Песню исполняли на Троицу, когда спускались с угора, взявшись за руки («бегом вприпляску бежали с горы») (Красн., Красногорское. Архив ФЭЦ 7032–05).

¹⁰ В качестве самостоятельного следует выделить напев из д. Бараны, отличающийся от других равнозначной ролью линейного (мелодического) компонента и приёма сопоставления созвучий.

¹¹ В напевах подблюдных песен, тесно связанных со словом, проявляются те типовые формы интонирования, на которые обращал внимание Ф. А. Рубцов: «Речевые интонации можно разделить, конечно условно, на три основные типа. Это интонации возгласов, повествовательной речи, плача» [7, с. 20].

¹² Главной целью исполнения качельной припевки было произнесение девушками имени жениха.

¹³ Колядных песен во всех исследуемых районах не зафиксировано, имеются лишь несколько кратких фрагментов поэтических текстов колядок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу (справочно-библиографические материалы). М.: Индрик, 2000. 576 с.
2. Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Л.: Музыка, 1975. 224 с.
3. Королькова И. В. Подблюдные песни в Смоленских традициях // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения: мат. междунар. науч. конф. Т. 2. М., 2006. С. 341–345.
4. Мехнецов А. М. Подблюдные песни Белозерья // Русская народная песня: Стиль. Жанр. Традиция: сб. науч. ст. / ред.-сост. А. М. Мехнецов. Л.: ЛОЛГК, 1985. С. 101–135.
5. Мехнецов А. М. Русские гусли: научно-методическое пособие с видеоприложением к альманаху «Русская традиционная культура». М.: Родник, 1998. 24 с.

6. Рубцов Ф. А. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов: опыт исследования. Л.: Сов. композитор, 1962. 115 с.
7. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л.: Музыка, 1964. 96 с.
8. Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1. Календарные обряды и песни / отв. ред. О. А. Пашина. М.: Индрик, 2003. 760 с.
9. Стародубцева С. В. Русская хороводная традиция Камско-Вятского междуречья. Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2001. 421 с.

REFERENCES

1. Afanas'ev A. N. *Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu (spravochno-bibliograficheskie materialy)* [Poetic Outlooks of the Slavs on Nature (Reference and Bibliography Materials)]. Moscow: Indrik, 2000. 576 p.
2. Zemtsovskiy I. I. *Melodika kalendarnykh pesen* [Melodicism in Calendar Songs]. Leningrad: Muzyka Press, 1975. 224 p.
3. Korol'kova I. V. *Podblyudnye pesni v Smolenskikh traditsiyakh* [The Christmastide Fortunetelling Songs in Traditions of the Smolensk Region]. M. I. Glinka. *K 200-letiyu*

- so dnya rozhdeniya: materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii* [M.I. Glinka. Towards his Bicentennial Anniversary: Materials from the International Musicological Conference]. Moscow, 2006, vol. 2, pp. 341–345.
4. Mekhnetsov A. M. *Podblyudnye pesni Belozer'ya* [The Christmastide Fortunetelling Songs of the Belozerye Region]. *Russkaya narodnaya pesnya: Stil'. Zhanr. Traditsiya: sb. nauch. st.* [Russian Popular Song: Style. Genre. Tradition: Compilation of Articles]. Leningrad: LOLGK, 1985, pp. 101–135.

5. Mekhnetsov A. M. *Russkie gusli. Nauchno-metodicheskoe posobie s videoprilozheniem k al'manakhu «Russkaya traditsionnaya kul'tura»* [The Russian Gusli. A Scholarly Methodological Manual with a Supplemental Video to the Almanac "Russian Traditional Culture"]. Moscow: Rodnik, 1998. 24 p.

6. Rubtsov F. A. *Intonatsionnye svyazi v pesennom tvorchestve slavyanskikh narodov: Opyt issledovaniya* [The Intonational Interconnections in the Slavic Peoples' Song Legacy: Experience of Research]. Leningrad: Sovetsky kompozitor, 1962. 115 p.

7. Rubtsov F.A. *Osnovy ladovogo stroeniya russkikh narodnykh pesen* [Fundamentals of Modal Construction of Russian Folk Songs]. Leningrad: Muzyka Press, 1964. 96 p.

8. *Smolenskiy muzykal'no-etnograficheskiy sbornik* [the Smolensk Compilation of Articles on Music and Ethnography]. Vol. 1. *Kalendarnye obryady i pesni* [Calendar Rituals and Songs]. Executive editor: O. A. Pashina. Moscow: Indrik, 2003, 760 p.

9. Starodubtseva S. V. *Russkaya horovodnaya traditsiya Kamsko-Vyatskogo mezhdurech'ya* [The Russian Khorovod Tradition on the Territory Between the Kama and Vyatka Rivers]. Izhevsk: UIIJaL UrO RAN, 2001. 421 p.

Подблюдные песни в традиции русских старожилов северных районов Удмуртской Республики

В статье анализируются подблюдные песни «Илею», записанные в северных районах Удмуртии под руководством автора в ходе комплексных экспедиций Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории и Детской школы искусств пос. Новый Воткинского района Удмуртии. Представленные материалы ранее не публиковались и до настоящего времени не были предметом специального изучения. В традиции русских старожилов Удмуртии подблюдные песни являются единственным песенным жанром календарного фольклора святочного периода. Автор выявляет их жанровую специфику, а также музыкально-стилевое

своеобразие, которое раскрывается через различные компоненты музыкально-поэтического языка: поэтику, композицию, ритм, лад и интонацию. С одной стороны, данные компоненты выступают в качестве черт стиля подблюдных песен, с другой стороны, позволяют увидеть их языковое родство с песенно-хореографическими жанрами фольклора. Опознавательной чертой подблюдных песен местной традиции выступает припев «Илею». Типологические признаки подблюдных песен свидетельствуют об их принадлежности к раннему историко-стилевому пласту.

Ключевые слова: подблюдные песни, русские старожилы Удмуртской Республики, музыкальный фольклор

The Christmastide Fortunetelling Songs in the Traditions of the Russian Residents of the Northern Regions of the Udmurtian Republic

The article analyzes the "podblyudnye" (Christmastide fortunetelling) songs "Ileyu" written down in the northern regions of Udmurtia under the direction of the author of the article as part of a set of expeditions of the A.M. Mekhnetsov Center for Folklore and Ethnography at the St. Petersburg State Conservatory and the Children School for the Arts of the Novy village of the Votkinsk Region of Udmurtia. The presented materials have never been published before and until the present time had never been objects of specialized research. In the tradition of the Russian long-time residents of Udmurtia the "podblyudnye" songs present the only song-like genre of the calendar music folklore of the Christmastide period. The author demonstrates their specificity of genre, as well as the originality of musical style, which is disclosed by means of different

components of the musical and poetical language: the poetics, composition, rhythm, mode and intonation. On the one hand, the present components present themselves as the stylistic features of the "podblyudnye" songs, on the other hand, they make it possible to see their relatedness in terms of language with the folk genres of song and choreography. The distinguishing feature of the "podblyudnye" songs of the local tradition is marked out by the refrain "Ileyu." The typological features of the "podblyudnye" songs bear witness of their belonging to the early historical-stylistic strata.

Keywords: "podblyudnye" (Christmastide fortunetelling) songs, the Russian residents of the Udmurtian Republic, folk music

СклярOVA Евгения Анатольевна

научный сотрудник
Фольклорно-этнографического центра
им. А. М. Мехнецова,
преподаватель кафедры этномузыкологии
E-mail: evgenia.sklyar@gmail.com
Санкт-Петербургская государственная консерватория
(академия) им. Н.А. Римского-Корсакова
Российская Федерация, 190000 Санкт-Петербург

Evgenia A. Sklyarova

Research Assistant at the A.M. Mekhnetsov Center
for Folklore and Ethnography
Faculty Member at the Ethnomusicology Department
E-mail: evgenia.sklyar@gmail.com
The St. Petersburg State
N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory (Academy)
Russian Federation, 190000 St. Petersburg



Р. Г. РАХИМОВ

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*

УДК 781.7

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ТЕПТЯРЕЙ
УРАЛО-ПОВОЛЖСКОГО РЕГИОНА РОССИИ**

В статье затрагивается проблема изучения музыкальной культуры тептярей – одного из исчезнувших народов Урало-Поволжья. Материалом послужили восемь слуховых записей С. Г. Рыбакова, опубликованных в 1897 году¹, а также соб-

ственные записи автора статьи, выполненные в фольклорно-этнографическом поиске 1984 года по бывшей Тептяро-Учалинской волости и Чекамагушевскому району Башкирии, и два инструментальных наигрыша, записанных в 2013 году.

Краткая историческая справка

Башкирские тептяри – болгары Среднего Поволжья, вытесненные царём Иоанном IV (Грозным) с мест постоянного проживания после разгрома Казани осенью 1552 года. Основной причиной эмиграции явился протест против насильственной христианизации. Местом современного расселения стала территория современного Башкортостана, а также бывших Оренбургской, Челябинской и Пермской губерний. Язык – башкирский и татарский, в ряде случаев удмуртский, чувашский, марийский, мордовский и русский, в зависимости от региона проживания.

Несмотря на обстоятельное исследование, выполненное башкирским историком Р. Якуповым в 2001 году [7], многие вопросы, в том числе этногенез тептярей, остаются открытыми. Практически во всех документах отмечается, что тептяри – «...этносословная группа в Башкирии ... упоминаемая в русских источниках с 1631 г. ... В 1790 г. тептяри переведены в разряд военно-служилого сословия, из них был сформирован тептярский полк, позднее еще 2-й. Во время Отечественной войны 1812 1-й тептярский полк входил в состав отдельного казачьего корпуса атамана М. И. Платова ... В 1926 во время переписи населения СССР зарегистрировано 27,3 тыс. тептярей, которые позднее вошли в состав татарского и ... башкирского народа» [3].

Видимо здесь, в искусственном конструировании наций средствами переписи населения и следует искать двойственное положение тептярей: с одной стороны, они считают себя булгарами – выходцами из казанского ханства, с другой – башкирским сословием, начавшим на рубеже XIX и XX веков формироваться в этнос. Тептяри, как и другие малые рос-

сийские этносы, и в настоящее время продолжают считать себя самостоятельным народом и бережно хранят свою самобытную культуру [5].

Известно, что коренное население уважительно приняло пришедших, считая их «...распространителями мусульманского просвещения ... от того и в настоящее время большая часть мусульманского духовенства среди башкир выбирается из тептярей» [1, с. 352].

Первое и, к сожалению, последнее исследование музыки тептярей было предпринято С. Г. Рыбаковым во время экспедиции по южному Уралу в 1892–1894 гг. Его опубликованные записи зафиксировали характерные особенности и индивидуальность тептярской музыкальной лексики.

Тептяри в работе С. Г. Рыбакова

В современных музыковедческих работах С. Рыбаков (1867–1921) представлен опытным, умудрённым жизнью учёным, в то время как в 1892 году – к началу поездок по Уралу – Рыбакову было всего 25 лет. Он честно описывал то, что видел, иногда с кем-то советовался, чаще – нет, о многих фактах имел своё личное мнение, возможно и ошибочное, которое могло меняться от самых простых, даже случайных обстоятельств. Свою экспедицию он не считал историческим событием, скромно называя её «экскурсией», а материалы его были опубликованы как «записки» [6, с. 3].

Как и многие российские исследователи, воспитанные



Фото 1. С. Г. Рыбаков.
Поздняя фотография

на культуре евроцентризма, молодой учёный считал, что «... инородцы не могут сами подняться и реформировать свою жизнь... Ход вещей поведёт к естественному и постепенному водворению русской культуры во всём этом инородческом крае и к сближению инородцев с господствующей нацией...» [6, с. 43].

Молодости свойственна категоричность в выводах, и Рыбаков соответствует такому представлению. Вот, к примеру, его характеристика тептярей: «Тептяри, населяющие 12 деревень в Тептяро-Учалинской волости Верхнеуральского уезда, пользующиеся дурной репутацией как воры, хищники, ничего своего не имеющие за душой...» [6, с. 197]².

Деятельность Рыбакова оценивалась учёными того времени неоднозначно. Критично звучит следующий отзыв: «... Несколько лет тому назад некто Рыбаков (профессор, или кто другой) в путевых записках своих хотя кое-что и сообщил о тептярях, но сообщения его не заслуживают вероятия...» [1, с. 341].

Понятно, что Рыбаков имеет право на любое отношение к «инородцам» (так он называет башкир, татар и тептярей), в том числе и негативное. Но, несмотря на это, молодой исследователь обнаружил ценнейшую информацию, на которую позже ссылались такие авторитетные учёные, как С. Руденко и Л. Лебединский.

Рыбаков даёт общую классификацию вокального наследия тептярей:

«Тептярские песни имеют ту особенность, что в отличие от татарских имеют каждая свою мелодию. Они по характеру мелодий так же, как и татарские и башкирские делятся на:

- 1) Протяжные узункүй, к которым принадлежат также песни мункүй (мункуэ) – печальные, горемычные;
- 2) Скорые – такмак, по тептярски кыскак» [6, с. 197].

Исследователь касается терминологии, приводит сведения о музыкальном инструментарии тептярей: «Пляска называется биу, плясун – биусы... От Башкир они переняли свирель – курай, игрок на которой, дудочник, называется курайсы, в параллель с чем пёсельник называется ираусы. От русских заимствовали скрипку, балалайку и гармонию...» [6, с. 198].

Семь песен записаны Рыбаковым от Магафура Башарова – певца и скрипача, одна – от Шагиахмата Валиева (оба родом из дер. Рысаево)³. К сожалению, все они были записаны слуховым методом, а если вспомнить, что молодой учёный получил музыкальное образование в классе композиции Н. А. Римского-Корсакова, то становятся понятными следы академической адаптации (жёсткая 12-тоновая темперация, «подгонка» тональностей и метроритмической организации). Рыбаков и не скрывал необычности ситуации, подчёркивая, что проверял свои записки «на свистыванием» или «напеванием»⁴.

Интуитивно-слуховое восприятие тептярских песен, опубликованных Рыбаковым, не находит «узнаваемости» в современной слуховой памяти, в них можно услышать башкирские, татарские, русские и даже марийские интонации и ритмоформулы. Но если вспомнить, что они были записаны от профессионалов устной традиции, живущих исполнением народных песен в публичных местах, то, без сомнения, все мелодии имели востребованность.

В записях Рыбакова, несмотря на некоторые неточности, выявляется определённая система, а в некоторых случаях даже закономерность фактурной организации тептярской мелодики.

Первый пример тептярской протяжной песни на неясные слова записан от певца Ш. Валиева. Амбитус мелодики – нона, лад – пентатоника мажорного наклонения от С1. Некоторые элементы мелодической и ритмической лексики позволяют отнести запись к типичной татарской лирической песне «жестокоего» содержания, весьма распространённой в России конца XIX века.

Интерес представляют примеры, записанные от другого певца – М. Башарова (пример № 1).

Пример № 1

Мункүй (жалобная, горемычная песня)⁵

Довольно медленно

Са - гра ляр - га ук сак - пай да - у зай ки - сак .
на му - ил - да хая фрак йар - ган - дий хас - хал - на.

Если рассматривать запись с позиций западноевропейской академической практики, то звукоряд мелодии представляет собой пятизвучие, фактурно основанное на гармонической последовательности T-TS_{VI}.

Нисходящее кадансирование, отмеченное в т. 7–8, свойственно всем песням, записанным от М. Башарова. Характерную особенность музыкале придаёт необычный ритм. Несмотря на выписанный двухчетвертной метр он демонстрирует сложное построение в виде триоли, форшлага и кадансового замедления. Можно предположить, что Рыбаков, мало знакомый с жанровыми разновидностями уральских озон-кюев, попытался таким образом «организовать» ритм «Мункүй» согласно своим представлениям.

Следующий пример – «Такмак тептярский (кыскак)» (пример № 2), также записанный от М. Башарова, имеет, на первый взгляд, простое мелодическое и метроритмическое построение и характерное нисходящее кадансирование (т. 7–8).

В нём можно найти своеобразный микст татарской, башкирской и русской интонационной лексики, образующий уникальную мелодику, за исключением т. 7, где, возможно, была неточно записана нота

e_1 (естественнее звучит f_1). По фактуре «Такмакъ...» близок инструментальной разновидности халмак-кюй, инспирированной исполнительскими возможностями диатонических гармоней, но в тоже время по мелодической организации это – гексатоника, удобно укладываемая в звукоряд башкирского курая.

Пример № 2 Такмакъ тептярскій (кыскакъ)⁶



Мелодика построена на необычном гармоническом образовании, с трудом поддающимся классификации. Относительную устойчивость в ней проявляют только два звука, образующих своеобразную доминанту к $F\ dur^2$ у (C_1 и G_1). В современной культуре народов Урало-Поволжья подобную гармоническую организацию можно встретить в татарских и башкирских инструментальных наигрышах «Урамкюй» или «Ауыл-кюй».

В результате рассмотрения этих и других тептярских записей из работы Рыбакова, можно предположить, что опубликованные примеры отметили всего лишь индивидуальный исполнительский почерк, присущий исключительно певцу и скрипачу М. Башарову из тептяро-учалинской волости Башкирии. Но вполне вероятно и то, что Рыбаков записал уникальные образцы практически исчезнувшей музыкальной культуры, которая при всех сходствах с башкирской, татарской и русской мелодикой, имеет и различия, определяемые не только на интуитивно-слуховом уровне, но и визуально, в виде фактурной организации звукорядов, кадансовых оборотов и ритмоформул.



Фото 2. Н. К. Сагидуллин, дер. Мансурово, 1984 г.

Других примеров, подтверждающих или отрицающих это предположение, пока не найдено.

Несмотря на негативное отношение к тептярям в личном плане, Рыбаков не скрывает своего положительного отношения к их музыке. Пожив незначительное время в монодийной среде, он научился ценить их музыкальную культуру, о чём записал следующее: «...тептярь-караульщик обходит свой участок, стуча в колотушку и напевая свою песню ... И когда прислушаешься, проснувшись, в тиши

ночной к этой песне, то сильнее чувствуешь оригинальную поэтичность её, говорящую о каком-то особом мире; и лучше думается тогда об этих инородцах» [6, с. 236].



Фото 3. А. М. Латыпов, дер. Мансурово, 1984 г.

После Рыбакова музыкой тептярей никто не занимался. Нами найдено только небольшое описание праздника в Уфимской губернии начала XX века, косвенно указывающее на этническую сформированность тептярей. Г. Ахмеров отмечает: «В Уфимской губернии я был в двух зеинах ... – башкирском и тептярском

... Тептярский зеин происходил при деревне Дусметь Уфимского уезда ... Тут происходили и пляски, и музыка, песни и катанье на лошадях (на паре, тройке) с бубенчиками и колоколами» [1, с. 353].

Современные записи

В 1984 году во время целевого этнографического поиска по Учалинскому району автору статьи удалось записать несколько инструментальных наигрышей от информаторов, проживающих на территории бывшей Тептяро-Учалинской волости. В их числе Н. К. Сагидуллин (род. 1934) – исполнитель на гармонитальянке Миасского мастера Н. А. Вагина; А. Г. Исмагилов (род. 1931) – скрипач; А. М. Латыпов (род. 1928) – также скрипач. Все трое были отмечены в списках районного управления культуры как башкирские музыканты дер. Мансурово Сафаровского сельсовета, но о своей принадлежности к башкирскому этносу они говорили уклончиво и неохотно. Только спустя некоторое время стало известно, что все жители дер. Мансурово считают себя тептярями.



Фото 4. А. Г. Исмагилов, дер. Мансурово, 1984 г.

Мелодика части мансуровских наигрышей сразу же показалась необычной. Однако этнографический аспект был ограничен поиском инструменталистов

для участия в Республиканском «Празднике тальянки», поэтому странности автор статьи отнёс к слабой профессиональной подготовленности исполнителей и их немusыкальным профессиям тяжёлого физического труда (шахтёр, кузнец, разнорабочий). В результате записи попали в папку «Исполнители 2-го плана», и очередь до них дошла только сейчас.

Вот как выглядит наигрыш на скрипке в исполнении А. Г. Исмаилова (пример № 3).

Пример № 3 Наигрыш на скрипке (фрагмент)⁷



Мелодика, несмотря на явное заимствование от башкирского танцевального наигрыша «Хайбулла» (т. 5–8), имеет своеобразную орнаментику и нисходящее кадансирование, отмеченное ещё Рыбаковым.

Аналогичная исполнительская культура прослеживается и у гармониста Н. Сагидуллина. В начале наигрыша «Ахун-кюй» (пример № 4), исполненного на миасском празднике гармони-тальянки, можно обнаружить марийскую ритмомелодическую формулу, что в условиях Учалинского района – явление не слишком распространённое.

Пример № 4 Ахун-кюй. Тальянка (т. 1–4)



Окончание наигрыша – традиционное нисходящее движение к тонике, свойственное записям Рыбакова (пример № 5).

Пример № 5 Ахун-кюй. Тальянка (окончание, т. 13–16)



Следующий наигрыш, исполненный Н. Сагидуллиным, построен на интонациях башкирской мелодии «Янгали» (пример № 6) и трансформирован по определённым, пока еще не ясным закономерностям.

Пример № 6 Наигрыш на тальянке



Звукоряд наигрыша – пентатоника минорного наклона от *a*. Фактурная организация приближена к записям Рыбакова, где каданс первой части традиционно имел вариантно развивающуюся фигурацию.

Ещё одна группа тептярских наигрышей записана в 1984 году в Чекамгушевском районе Башкирии от информаторов Ф. А. Баембетова (род. 1924), Ш. С. Кабировова (род. 1929) и Т. М. Муллаяновой (род. 1933). Они были внесены в список татарских исполнителей, но в процессе записи и собеседования сообщили о своей принадлежности к тептярям.



Фото 5. Т. М. Муллаянова, с. Чекамгуш, 1984 г.

В следующем примере приводится расшифровка «Чекамгушевского наигрыша», записанного от Т. Муллаяновой (см. фото 5).

Мелодия этого наигрыша в Башкирии известна под названием «Дуртле бейеу». Звукоряд – пентатоника мажорного наклона, свойственная традиционной татарской музыкальной культуре, но каданс демонстрирует «разветвление», мало характерное для монодических культур. Некоторую приближённость к записям Рыбакова показывает фактурная организация (пример № 7).

Пример № 7 «Чекамгушевский наигрыш» (тальянка)⁸



Все вышеприведенные наигрыши в настоящее время не имеют востребованности и представляют интерес, скорее, с музыкально-исторических позиций. Даже примеры 1984 года иллюстрируют музыкальную культуру, уже утратившую значение и подвергнувшуюся значительной трансформации.

Однако время показало, что музыкальная культура тептярей не исчезла окончательно. Так, после создания в сети Интернет страницы «Башкирские тептяри...» [2], информатор А. С. Перечнев (Нефтекамск) любезно предоставил нам запись наигрыша «Танец янурусовских тептярей»⁹.

Звукоряд (пентатоника мажорного наклонения) и почти все остальные параметры, включая ритмоформулу и гармоническую фактуру, свойственны современной татарской мелодике. На принадлежность к тептярской культуре указывает лишь нисходящее поступенное кадансирование, близкое записям Рыбакова, а также название (пример № 8).

Пример № 8 «Танец янурусовских тептярей» (баян)



Вполне вероятно, что данный пример – развитие тептярского интонационного материала и его адаптация к окружающей культурной среде.

Наигрыш, по словам информатора, в настоящее время востребован как аккомпанемент к одноимённому танцу и хорошо воспринимается в Нефтекамске как молодёжью, так и старшим поколением.

Ещё один характерный наигрыш был записан в 2013 году в селе Резяпово Чекмагушевского района от гармониста Г. С. Ганиева (род. 1934) (фото 6). При беседе он сообщил о своей принадлежности к тептярям. В основе данного наигрыша – региональный вариант мелодии народного танца «Хайбулла»¹⁰ (пример № 9).

Пример № 9 «Резяповский наигрыш» (талянка)

Звукоряд – пентатоника мажорного наклонения, свойственная традиционной татарской музыкальной культуре. Фактурная организация наигрыша инспирирована конструктивными особенностями тальянки конструкции чишминского мастера А. Батршина (фото 6).

Кроме этого мы получили множество разнообразных сообщений, авторы которых приводят факты существования на территории Башкирии самобытной тептярской культуры. Информация обрабатывается.

Отметим музыкальные инструменты тептярей: из аэрофонов – свирель (курай?), гармонь, баян; из хордофонов – скрипка, балалайка; из идиофонов – колотушка (?), бубенчики и колокола; описаний мембранофонов пока не найдено.

Итак, подведём итоги:

– Тептяри в среде башкирского населения появились во второй половине XVI в. (в русскоязычных документах отмечаются с 1631 г.). К середине XVIII в. они обособились в сословную группу, а к концу XIX века приобрели этноним, этническое самосознание, культурно-бытовые и языковые особенности. В первой четверти XX в. тептяри потеряли былую самобытность, и в результате искусственного конструирования были ассимилированы среди башкир и татар.

– При анализе сохранившихся образцов музыкальной культуры тептярей обнаруживается своеобразие интонационного материала, несущего в себе микст татарских, башкирских, русских и марийских ритмомелодических формул, но имеющего и свои характерные отличия.

Работа над реставрацией и реконструкцией музыкального наследия тептярей пока делает первые шаги. Благодаря хранителям традиций до наших дней дошли фрагменты тептярской мелодики. Много уже утрачено, но сохранившиеся образцы позволяют сделать вывод о том, что после своеобразной «консервации» тептярской музыкальной культуры в первой четверти XX века, в настоящее время мы наблюдаем выход из неё.



Фото 6. Г. С. Ганиев.
Село Резяпово,
Чекмагушевский р-н, 2013 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В 2012 году Башкирское книжное издательство «Китап» совместно с РАН УИЦ ИИЯЛ переиздало работу С. Рыбакова с добавлениями, комментариями, текстовой адаптацией и ссылками на современные organологические сведения сомнительного содержания. На наш взгляд, эти изменения повлияли на документальную точность первоисточника, поэтому далее все ссылки даются по оригиналу: [6].

² И это в то время, как современники отмечали, что «... между постройками тептярей очень часто встречались двухэтажные клетки, верх чистый – для приема гостей в летнее время, а низ назначался для хранения хозяйственных принадлежностей. Подобных построек ни у башкир, ни у прочих инородцев этого края не замечается» [1, с. 351].

³ «В Тептяро-Учалинской волости Верхнеуральского уезда в 6 верстах от деревни Учалов...» [6, с. 236].

⁴ Вот как Рыбаков описывает свою работу с информаторами: «...Айда в пивную на площади у деревянной церкви, там народ гуляющий, песни петь можно... Пошли мы с ним...» [там же, с. 222]. В другом случае ему пришлось уйти «... в уединен-

ное место, на поляну подальше или в лес, где нас никто не мог ни видеть, ни слышать...» [там же, с. 49]. Проверка записей производилась «...на свистыванием мелодии», что не придаёт точности, а скорее показывает какую-то необычность ситуации. Это подтверждают следующие цитаты: «...когда я пропел ему его касиду, он засмеялся одобрительно и как бы удивляясь сказал: “так, так, совсем верно”» [там же, с. 225].

⁵ См.: [6, с. 199].

⁶ См.: [6, с. 207].

⁷ Инструмент настроен на полтона ниже общепринятого скрипичного стандарта.

⁸ См.: [4, с. 41].

⁹ Аранжировка Ф. А. Латыпова – руководителя оркестра танцевального ансамбля «Янгаур» Нефтекамской филармонии. Мелодию танца Латыпов слышал в своей родной деревне Янурусво Ишимбайского района РБ. Себя считает тептярем.

¹⁰ Учалинский вариант наигрыша «Хайбулла» в исполнении на скрипке приведён в примере № 3.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахмеров Г. Тептяри и их происхождение. Доложено Общему Собранию 25 ноября 1907 года // Известия Общества археологии, истории и этнографии. Казань, 1908. Т. 23, вып. 5. С. 340–364.

2. Башкирские тептяри (мусульмане). URL: <http://vk.com/club37334653> (Дата обращения: 06.04.12).

3. Вокруг света. URL: <http://www.vokrugsveta.ru/encyclopedia/index.php> (Дата обращения: 23.02.2012).

4. Рахимов Р. Г. Напевы тальянки. Уфа: Башкиргиздат, 1985. 56 с.

5. Рахимов Р. Г. Тептяри села Резяпово: рукопись отца. Тетр. 1. Уфа: Изд-во БГПУ, 2013. 40 с.

6. Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб., 1897. 330 с.

7. Якупов Р. И. Тептяри. Проблема формирования этничности: автореф. дис. ... д-ра ист. наук. Уфа, 2001. 42 с.

REFERENCES

1. Akhmerov G. Teptyari i ikh proishozhdenie. Dolozheno Obshchemu Sobraniyu 25 noyabrya 1907 goda [The Teptyars and their Origin. Reported to the General Assembly of 25 November 1907]. *Izvestie Obshchestva arkheologii, istorii i etnografii* [Proceedings of the Society for Archaeology, History and Ethnography], vol. 23, issue 5. Kazan', 1908, pp. 340–364.

2. *Bashkirskie teptyari (musul'mane)* [The Bashkir Teptyars (Muslims)]. URL: <http://vk.com/club37334653> (06.04.12).

3. *Vokrug sveta* [Around the World]. URL: <http://www.vokrugsveta.ru/encyclopedia/index.php> (23.02.2012).

4. Rakhimov R. G. *Napevy tal'yanki* [Melodies on the Button Accordion]. Ufa: Bashkir Book Press, 1985. 56 p.

5. Rakhimov R. G. *Teptyari sela Rezyapovo: Rukopis' ottsa. Tetrad' 1* [Teptyars from the Rezyapovo Village: the Manuscript of Father. Volume 1]. Ufa: Bashkir State University Press, 2013. 40 p.

6. Rybakov S. G. *Muzyka i pesni ural'skikh musul'man s ocherkom ikh byta* [Music Ural Muslims with an Outline of their life]. Saint Petersburg, 1897. 330 p.

7. Yakupov R. I. *Teptyari: Problema formirovaniya etnichnosti: avtoref. dis. ... d-ra ist. nauk* [Teptyars. The Problem of the Formation of Ethnicity: Thesis of the Dissertation for the Academic Degree of Doctor of Historical Sciences]. Ufa, 2001. 42 p.

Музыкальная культура тептярей Урало-Поволжского региона России

В статье анализируется музыкальная культура тептярей – одного из исчезнувших этносов Урало-Поволжья. Первые сведения о них появляются в 1631 году как об этнословосной группе на территории Башкирии. Во время войны России с Наполеоном Бонапартом 1812 года тептярские полки входили в состав казачьего корпуса атамана М. И. Платова. В 1926 во время переписи населения СССР были зарегистрированы 27,3 тыс. тептярей, которые позднее стали записываться как татары и башкиры. Материалом статьи послужил анализ слуховых записей русского этнографа Сергея Рыбакова, опубликовавшего в работе «Музыка и песни уральских мусульман...» (1897) восемь тептярских песен Тептяро-Учалинской волости (ныне – Учалинский район Башкирии). В разделе «Современные записи» рассматриваются несколько инстру-

ментальных мелодий, записанных автором статьи в 1984 году в регионах компактного проживания тептярей (Учалинский и Чекмагушевский районы). Здесь же приводятся современные тептярские наигрыши на баяне и тальянке. При анализе сохранившихся образцов музыкальной культуры тептярей обнаруживается своеобразие интонационного материала, несущего в себе микст татарских, башкирских, русских и марийских ритмомелодических формул, но имеющего и свои характерные отличия. Делается вывод о том, что в первой четверти XX века произошла «консервация» тептярской музыкальной культуры, выход из которой наблюдается в настоящее время.

Ключевые слова: музыкальный фольклор народов России, музыкальная культура тептярей

— The Musical Culture of the Teptyars of the Region from the Urals to the Volga in Russia —

The article presents an analysis of the musical culture of the Teptyars – one of the presently extinct ethnicities of the region from the Urals to the Volga. First mention of them appeared in 1631 as an ethnic-class group on the territory of Bashkortostan. During Russia's war with Napoleon Bonaparte in 1812 Teptyar regiments comprised part of the Cossacks' Army Division led by ataman M.I. Platov. In 1926 during the population census in the USSR there were 27.300 Teptyars registered, although subsequently they were listed as Tatars or Bashkirs. The main source for the article was the analysis of the auditory recordings made by Russian ethnographer Sergei Rybakov, published in his work "Музыка і песни уральских мусулман" ["Music and Songs by Muslims from the Ural Mountains"] (1897) of eight Teptyar songs of the Teptyar-Uchalinsk Volost (presently, the Uchalinsk District in Bashkortostan). In the "Present-Day Notation"

section of the book a number of instrumental melodies, written down by the author of the article in 1984 in the regions densely populated by the Teptyars (the Uchalinsk and Chekmagushevsk Districts). It also presents present-day Teptyar tunes on the bayan and single-low button accordion. Upon analysis of the surviving specimens of the Teptyar musical culture, one can discern original traits of intonation-based material, bearing a fusion of Tatar, Bashkir, Russian and Mari rhythmical-melodic formulas, albeit possessing its own characteristic distinctions. The conclusion is arrived at that during the first quarter of the 20th century a "conservation" of Teptyar musical culture took place, an overcoming of which can be discerned at the present time.

Keywords: folk music of the peoples of Russia, the musical culture of the Teptyars

Рахимов Равиль Галимович

доктор искусствоведения,
профессор кафедры этномузыкологии
E-mail: folk49@mail.ru
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова
Российская Федерация, 450077 Уфа

Ravil G. Rakhimov

Doctor of Arts,
Professor at the Department of Ethnomusicology
E-mail: folk49@mail.ru
The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts
Russian Federation, 450077 Ufa



Г. Р. БАЯЗИТОВА

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*



УДК 781.7

**К ВОПРОСУ О МЕХАНИЗМЕ ОБРАЗОВАНИЯ МНОГОГОЛОСИЯ
В БАШКИРСКОМ ГОРЛОВОМ ПЕНИИ УЗЛЯУ**

Узляу – феномен музыкального исполнительства башкир, представляющий собой вокальное двухголосие, извлекаемое одним певцом. При этом слышны два звука: нижний – бас (непрерывный или прерывистый бурдон) и звучащий одновременно с ним верхний (мелодизированная линия).

О башкирском узляу и по сей день специальных научных трудов немного. В 2011 году Роберт Загретдинов выпустил учебно-методическое пособие «Школа башкирского горлового пения», в котором, опираясь на ранее изданные работы разных авторов, дал краткие исторические сведения об узляу, описал разновидности, методы и стили горлового двухголосия. Главный акцент издания – методические рекомендации по обучению узляу и использованию при игре на кубызе и других инструментах, а также различные виды упражнений (в том числе и в нотном приложении) [6].

Феномен узляу никогда не рассматривался как отдельный научный объект изысканий с физиологической или с акустической точки зрения. Объяснением этого факта в какой-то степени может являться сложность устройства голосового аппарата человека, его уникальность, вследствие чего при проведении исследований в этой области, связанных в целом с голосом человека или вокалом, учёные регулярно сталкиваются с теми или иными «сюрпризами». В данной статье рассматриваются механизмы образования двух-, трёх- и более голосов в процессе исполнения узляу с позиций достижений фониатрии и акустики человеческого голоса.

Голосовой аппарат человека образован большим числом мышц, и работа его зависит от органов живота, груди, горла, головы. Основными являются мышцы и органы, расположенные в области шеи и головы. До недавнего времени считалось, что источником

человеческого голоса являются голосовые складки. Традиционная точка зрения на механизм их работы в процессе фонации (звукоизвлечения) состоит в следующем: внутренние мышцы приводят в движение хрящи гортани, изменяя их положение относительно друг друга, что, в свою очередь, сопровождается изменением формы, положения и натяжения находящихся между ними голосовых складок.

Однако оказалось, что голосовые складки – это не просто мышцы, покрытые слизистой оболочкой. В 1975 году врач М. Харано (Куруме, Япония) выделил в них пять хорошо различимых слоёв мышечной ткани, которые, отличаясь друг от друга прежде всего своими механическими свойствами, обеспечивают свободное смещение, необходимое для нормальной вибрации голосовых складок (см.: [11]).

Характерно, что сами по себе вибрирующие складки издают лишь гудящий звук, который приобретает свойственные голосу признаки, проходя через расположенные выше голосовой щели резонаторные органы и полости – глотку, язык, нёбо, ротовую и носовую полости. Именно этот дополнительный резонанс и сообщает любым звукам речи или пения воспринимаемые на слух тембр и другие характеристики звука, определяя качество голоса. Источником же силы голоса (его громкости) служат отделы голосового аппарата, лежащие ниже гортани, – такие, как лёгкие, грудная клетка, мускулатура груди, живота и спины, генерирующие воздушный поток и направляющие его между голосовыми складками.

Наряду с мускулатурой и скелетом, в фонации участвует также и нервная система. «Идея» звука зарождается в коре головного мозга и переходит в так называемые «моторные ядра» ствола спинного мозга. Из этих областей исходят сложные сигналы, координирующие деятельность гортани, мускулатуры груди и живота, суставов и сочленений в органах голосового тракта. Функциональная активность этих органов корректируется также «посланиями» из особых нервных структур, называемых в совокупности *экстрапиримидальным трактом*, и из *вегетативной нервной системы*.

Нервы же обеспечивают и обратную связь между различными отделами голосового аппарата и мозгом, куда поступают сведения о процессе голосообразования. Слуховая обратная связь осуществляется в ходе переноса информации из ушей через ствол мозга на кору больших полушарий и позволяет поддерживать соответствие между воспроизводимым и желаемым звуком, то есть контролировать его.

Все вышеупомянутые анатомические структуры и системы в процессе фонации должны действовать согласованно. Физиология голосообразования чрезвычайно сложна, и если обратиться к традиционному принятому у исследователей голоса «уподоблению голоса трубе», то можно уточнить, что примерно такое же гудение, как и голосовые складки, издают (раскрыва-

ясь и смыкаясь) прижатые к мундштуку губы трубача; корпус трубы служит резонатором звука, выступая, таким образом, аналогом надгортанного отдела голосового тракта. Сила же звука (громкость) обеспечивается работой мышц груди, живота и шеи, которые создают повышенное давление воздушного потока.

Но голосовые складки образуют звук не потому, что вызывают воздушные колебания, вибрируя наподобие скрипичной струны. Открывая и закрывая голосовую щель (смыкаясь и размыкаясь), складки пропускают отдельные небольшие порции воздуха в вышележащие отделы голосового тракта. Резкое перекрытие воздушного потока после прохождения каждой такой «порции» и вызывает звуковую вибрацию. Таким же образом возникает звук при хлопке в ладоши. Остается отметить, что частота этих «порций» настолько велика, что звуки от этих вибраций в нашем восприятии сливаются в сплошной звуковой сигнал.

Суммарно всё вышеизложенное можно кратко сформулировать в виде следующих постулатов:

- 1) источником голоса являются голосовые складки, расположенные в гортани;
- 2) сами по себе вибрирующие голосовые складки издают лишь гудящий звук;
- 3) движение гортани контролируется голосовым центром коры головного мозга, сигналы от которого передаются к гортани по различным нервам; эти сигналы приводят в движение голосовые складки, вызывая их вибрацию и подачу гудящего звука;
- 4) органы голосового тракта, лежащие выше голосовой щели (глотка, язык, нёбо, ротовая и носовая полости), резонируют звук и придают ему специфические качества, воспринимаемые слушателем как высота, тембр и громкость голоса;
- 5) голосовые складки образуют звук не потому, что вибрируют наподобие струны; открывая и закрывая голосовую щель, складки пропускают отдельные небольшие порции воздуха и периодически, с большой частотой, резко перекрывают воздушный поток, что приводит к их вибрации;
- 6) за силу голоса (его громкость) отвечают отделы голосового аппарата, лежащие ниже гортани (лёгкие, грудная клетка, мускулатура груди, живота и спины); они генерируют воздушный поток и направляют его между голосовыми складками; чем выше его давление, тем громче извлекаемый складками звук.

Попытки изучения физиологии горлового многоголосия впервые были предприняты учёными на материале исполнения одной из разновидностей тувинского горлового пения – *хоомей*¹ [4; 12; 13]. Исследователи этой проблемы предложили свою теорию возникновения двух звуков при двухголосной фонации. Согласно ей, в звукопроизводстве верхнего голоса при хоомее участвуют вестибулярные складки, издающие свист, в то время как в голосовых складках, расположенных ниже, формируется опорный тон – бурдон. При этом нижний (гудящий) тон извлекается свободно вибри-



рующими голосовыми складками при разомкнутой вестибулярной складке, которая не препятствует прохождению струи воздуха от низших отделов голосового аппарата к верхним. Развивая эту теорию, можно обозначить ещё один механизм звукообразования при горловом пении. Априорно принимая за факт участие в звукопроизводстве верхнего голоса вестибулярных складок, можно предположить, что в них формируется, во-первых, свистковый механизм, который «срабатывает» при сильном сужении вестибулярного отверстия, то есть при образовании в нём сфинктера диаметром до 1,5 мм [13]. Во-вторых, так же, как и в голосовых складках, звук здесь может возникнуть в результате вибраций (колебаний), то есть при прохождении струи воздуха от отделов гортани, расположенных ниже, в том числе и от голосовых складок. При этом вестибулярные складки смыкаются не очень сильно, оставляя отверстие диаметром заметно больше полутора миллиметров. Существование этих двух механизмов звукообразования (свисткового и вибрационного) при двухголосной фонации позволяет объяснить наличие различных стилей тувинского хоомея и отдельных образцов башкирского узляу [1; 3].

В связи с этим остановимся на следующей проблеме. Дело в том, что данные различных исследователей в характеристике верхних звуков горлового пения расходятся. Их описывают и как свист, и как трель, и как голос, и прочим образом [5; 8; 9]. При этом абсолютно все специалисты, занимающиеся изучением сольного двухголосия, называют нижний звук либо басом, либо бурдоном, либо опорным звуком, то есть вкладывают в описание его звучания один и тот же смысл.

Основываясь на вышеприведенных данных из области фонации, можно сделать следующие выводы по поводу образования верхних звуков при двухголосной фонации и их качественного звучания:

1. Прошедшая через голосовые складки струя воздуха, встречаясь с преградой в виде вестибулярной складки, «работает» так же, как и при свисте сквозь губы или сквозь зубы; при этом высота звука, извлекаемого струёй воздуха, изменяется за счёт сокращения или напряжения мышц и движения хрящей, образующих вестибулярную складку, что ведёт либо к расширению, либо к сужению вестибулярного отверстия. В последнем случае верхний голос при узляу или хоомее напоминает по тембру свист.
2. Если предположить, что вестибулярные складки могут не только сокращаться для изменения размеров вестибулярного отверстия, но также в состоянии совершать колебательные движения большой частоты, то есть вибрировать, то можно предположить следующий механизм возникновения верхнего голоса при узляу или хоомее: «порции» воздуха, переданные колебаниями голосовых складок в гортань, приводят в движение

края вестибулярных складок, которые, в свою очередь, «отвечая» этим колебаниям, начинают вибрировать, что ведёт за собой возникновение звука, то есть источниками звука становятся как голосовые, так и вестибулярные складки.

Возможное существование именно таких механизмов звукообразования верхнего голоса при двухголосной фонации позволяет объяснить качественные различия обертоновых (верхних) звуков, их тембральную окрашенность («голос» или «свист») следующим: разница в звучании определяется применением одного из вышеприведённых принципов «использования» вестибулярных складок при сольном двухголосии. В зависимости от того, какой из механизмов звукообразования верхнего голоса (свист или вибрация) присутствует при этом, будет звучать и соответствующий стиль исполнения [1; 3]. Возможность же «комбинирования» голосов отражается в наличии нескольких стилей горлового пения. То есть сочетание механизмов работы вестибулярных и голосовых складок (например, бурдон + свистковый механизм, бурдон + вибрационный механизм) будет отражаться на звучании двухголосия – на его стиле. Так, к примеру, сочетание «бурдон + свистковый механизм» характерно для тувинского стиля *сыгыт*, а сочетание «бурдон + вибрационный механизм» – для стиля *эзэнгилээр*.

Но, возможно, в горловом пении при извлечении бурдона используются не только голосовые складки, но и трахея. Для пояснения ещё одного типа образования двухголосия обратимся к теории «природного голоса» В. Багрунова – одного из ведущих сегодня исследователей в этой области, создателя собственной нейропсихоакустической школы постановки голоса (речи и вокала) (см. его книгу «Азбука владения голосом»: [2]).

Задавшись вопросом о механизмах формирования голоса, о том, где, в каких органах и как рождается звук, петербургский учёный пришёл к интересным выводам. Его изыскания и, в частности, документ, который он сумел обнаружить и на основе которого сделал свои выводы о природе человеческого голоса, заслуживают особого внимания. Но главное его достижение – это *реальные примеры постановки речи и вокала* у взрослых и детей, число которых к настоящему времени, то есть за почти два десятка лет применения авторской методики, исчисляется сотнями [2, с. 10].

Один из выводов Багрунова основан на записях в рабочей тетради русского учёного Ильи Грузинова, палеоанатома, который ещё два века назад – в 1812 году, после Бородинской битвы – записал: «Делая опыты над телами мёртвых, надувая дыхательное горло через ветви оного и натягивая перепонку, я несколько раз производил в них совершенный голос, почти сходный с тем, какой мы слышим от животных, без всякого натягивания гортанных связок. Человеческий голос рождается в груди в нижнем конце

дыхательного горла посредством задней перепонки, соединяющей хрящевые кольца оного...» [2, с. 54].

Таким образом, Илья Грузинов сделал выдающееся открытие. Подтверждение его слов – в живой природе: птицы, обладающие легкими малых размеров, поют, и достаточно громко. Младенец, который не в силах поднять голову, может кричать часами, перекрывая своим голосом все другие звуки. Доказательным примером может служить и следующий факт, знакомый абсолютно всем: звук, который непроизвольно вырывается при зевке (зевоте), порой настолько громко, что со стороны выглядит неприличным; стон, который больной издаёт абсолютно не напрягаясь, слышен сквозь стены и двери; а при внезапном испуге любой человек вскрикивает или взвизгивает так громко, что пугает этим окружающих. Наверное, излишне говорить о том, что в такие моменты полной расслабленности (при зевоте, стоне, а также хохоте или рыданиях) или в экстраординарных случаях (крик, визг при резком испуге) мы вообще не напрягаем голосовые складки – просто не успеваем этого сделать, и воспринимаем издаваемый самими нами звук как нечто неожиданное и, главное, удивительное [2, с. 6–7]. Как оказалось – и как доказал Багрунов, – ничего удивительного здесь нет. В такие моменты в работу включается наш так называемый *природный голос* – тот, что заложен с рождения и не зависит от мышечной активности организма: он возникает при полной расслабленности вестибулярных и голосовых складок. Согласно теории Багрунова, источником звука в человеческом организме является бронхиальная система, что и доказали опыты Грузинова на Бородинском поле. При этом трахея – это низы (басы), главные бронхи – средние звуки, а мелкие бронхи – звуки высокие: «Этот триединый голос можно сравнить с духовым оркестром или со своеобразным органом с разного диаметра и разной длины трубками. Трахею и гортань можно сравнить с трубой, раструбом, нижняя часть которого – источник звука. То есть “рождается” голос в груди, а не в горле, не в гортани, как принято считать у теоретиков вокала» [там же, с. 25].

В 1932 году гипотезу о роли бронхиальной системы в извлечении звука выдвинул и физиолог Л. Работнов [9]. Но отклика эта гипотеза из-за скоростной смерти учёного не получила. Подобное покажется тем более странным, если обратить внимание на тот факт, что ещё в 1510 году Леонардо да Винчи проделал с дыхательными органами трупа эксперименты, аналогичные опытам Грузинова: сжимая наполненные воздухом лёгкие, он получал в гортани звук, голос. Этот эксперимент описан в его «Анатомических тетрадах» (листы 10–11).

Почти через 500 лет – в конце XX века – Багрунов доказал, что голос взрослого человека «работает» не от внутренней, как заложено природой, а от внешней мускулатуры, так как «научивается» работать «по приказу» мозга. Дети, имея от рождения природный

– сильный и громкий – голос, к трёхлетнему возрасту уже могут им управлять (говорить шёпотом или вполголоса, громко кричать, растягивать гласные, извлекать подражательные звуки при играх), что говорит о постепенном переходе голосовых складок к зажатости. Связано это с тем, что новорождённый ребёнок поначалу не пользуется своей поперечно-полосатой мускулатурой, но постепенно постигает окружающий мир и осваивает физическую модель формирования звука, убеждаясь в том, что громкость напрямую связана с прилагаемым усилием, то есть напряжением мышц (например, хлопок в ладоши, удар по мячу, стук по какой-либо поверхности). Подобные «открытия» и растущее с возрастом умение контролировать свою мышечную активность (а нередко и вследствие окриков родителей и бабушек-дедушек «говори тише!», «не кричи!», «разговаривай шёпотом!») и приводит к упомянутой выше зажатости гортани.

На основании вышеизложенного Багрунов выдвинул нейробронхиальную гипотезу образования голоса, согласно которой звук человеческого голоса возникает в бронхиальной системе, а с помощью голосовых складок лишь модулируется (преобразуется), приобретая уникальную, свойственную только данному конкретному человеку, тембральную окраску. И когда со стороны произвольной мышечной системы воздействия на воздушную волну отсутствуют, голос проявляет свою истинную природу – и звучит глубоко и мощно (вспомним стиль *каргыраа* тувинского хоомея). К слову, изыскания Багрунова показали, что у современного взрослого человека голос звучит лишь на 1 – 5 % (!) от заложенного природой.

Не вдаваясь далее в детали теории Багрунова, примем к сведению лишь тот факт, что источником звука в организме человека может быть не только горло, но и его нижние отделы, отвечающие за дыхательную функцию. Не исключая также теории возникновения голоса в голосовых складках и учитывая возможность участия в извлечении звуков вестибулярных складок, можно прийти к следующему относительно простому выводу. Наличие при горловом пении двух звуков разной высоты связано с тем, что формироваться звук может не только в вестибулярных и голосовых складках, но и (по теории Багрунова) в трахее. То есть звучащее при хоомее и узляу двухголосие есть результат работы как голосовых и вестибулярных складок, так и бронхиальной системы. И если опыты Ильи Грузинова на Бородинском поле и эксперименты Леонардо да Винчи действительно объясняют природу возникновения голоса, то напрашивается ещё одна теория двухголосной фонации.

Итак, при анализе узляу необходимо принимать во внимание тот факт, что в звукоизвлечении могут участвовать не только вестибулярные и голосовые складки, но и бронхиальная система, в которой рождается бурдон. При этом последний может звучать в трёх позициях: самые низкие звуки баса возникают

в трахее, звуки повыше – в главных бронхах, а ещё более высокие – в мелких бронхах. Таким образом, при двухголосной фонации бронхиальная система исполнителя извлекает бурдон, имеющий широчайший диапазон. В голосовых же складках образуются звуки более высокого (среднего) регистра. При этом они могут звучать, во-первых, как верхний голос на фоне бурдона, извлекаемого в одном из трёх отделов бронхиальной системы. А во-вторых, звук от голосовых складок, в свою очередь, может также выполнять роль бурдонного баса, но при этом за верхний голос и свист «ответственны» уже вестибулярные складки. Вероятно, возможен и третий вариант, при котором двухголосие образуется сочетанием – «бронхиальная система (бас) + вестибулярные складки (свист)».

Таким образом, сочетание уже не двух (голосовые и вестибулярные складки), а трёх источников звука (голосовые и вестибулярные складки плюс бронхиальная система, состоящая из трёх отделов) и возможность формирования в дыхательной системе

человеческого организма четырёх звуков «басовых ступеней» (три ступени – в бронхиальной системе плюс одна ступень – в голосовых складках), по всей видимости, и позволяет достичь при хоомее и узляу большого разнообразия звучания. Возможностью же попарного сочетания этих источников звука можно объяснить и многообразие стилей двухголосного горлового пения, и их тембральное и звуковысотное разнообразие. Да и горловое многоголосие при таком объяснении не кажется столь необычным, а главное – звучание нескольких голосов уже не представляется невозможным.

Узляу, являясь феноменом музыкально-исполнительского искусства некоторых народов, в том числе и башкир, требует дальнейшего глубокого изучения музыковедами, физиологами с привлечением последних достижений науки в области музыкальной акустики и фонологии, а также с применением современной аппаратуры, узкоспециализированного оборудования и тонких, сверхчувствительных приборов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хоомей – общепотребительное название тувинского горлового пения. Различают пять основных его стилей: каргыраа, сыгыт, эзэнгилээр, борбаннадыр и собственно хоомей,

давший название этому виду народного музыкального творчества. Кроме того, существуют порядка пятидесяти подстилей хоомея.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахметжанова Н. В., Баязитова Г. Р. Узляу как феномен музыкально-исполнительского искусства башкир // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2 (3). С. 52–56.
2. Багрунов В. П. Азбука владения голосом. СПб., 2006. 320 с.
3. Баязитова Г. Р. Узляу как феномен музыкально-исполнительского искусства башкир: исследование. Уфа: Вагант, 2009. 72 с.
4. Вайнштейн С. И. Феномен музыкального искусства, рождённый в степях // Советская этнография. 1980. № 1. С. 149–153.
5. Даль В. И. Башкирская русалка // Башкирия в русской литературе. Уфа, 1961. Т. 1. С. 172–188.
6. Загретдинов Р. А. Школа башкирского горлового пения: учебно-методическое пособие. Уфа: Китап, 2011. 304 с.
7. Кыргыс З. К. Тувинское горловое пение. Этномузы-

- коведческое исследование. Новосибирск: Наука, 2002. 236 с.
8. Лебединский Л. Н. Искусство узляу у башкир // Советская музыка. 1948. № 4. С. 48–51.
9. Работнов Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов. М.: Музгиз, 1932. 159 с.
10. Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб., 1897. 326 с.
11. Саталофф Роберт Т. Человеческий голос // В мире науки. 1993. № 2–3. С. 50–59.
12. Чернов Б. П. Горловое пение — древнейший памятник певческого творчества тюрков Сибири // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент, 1983. С. 138–140.
13. Чернов Б. П., Маслов В. Т. Феномен тувинского двухголосья // Природа. 1978. № 6. С. 48–49.

REFERENCES

1. Akhmetzhanova N. V., Bayazitova G. R. Uzlyau kak fenomen muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva bashkir [The Uzlyau as a Phenomenon of the Art of Music Performance of the Bashkirs]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship], 2008, no. 2 (3), pp. 52–56.
2. Bagrunov V. P. *Azбуka vladeniya golosom* [The ABC of Possessing the Voice]. Saint Petersburg: Bagrunov Press, 2006. 320 p.
3. Bayazitova G. R. *Uzlyau kak fenomen muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva bashkir: issledovanie* [The Uzlyau as a Phenomenon of the Art of Music Performance of the Bashkirs: a Research Work]. Ufa: Vagant Press, 2009. 72 p.

4. Vaynshteyn S. I. Fenomen muzykal'nogo iskusstva, rozhdennoy v stepyakh [The Phenomenon of the Art of Music Born in the Steppes]. *Sovetskaya etnografiya* [Soviet Ethnography], 1980, no. 1, pp. 149–153.
5. Dal' V. I. *Bashkirskaia rusalka* [The Bashkir Mermaid]. *Bashkiriya v russkoy literature* [Bashkortostan in Russian Literature]. Compilation, Foreword, Bibliographic References and Commentaries, M. G. Rakhimkulov. Ufa: Bashkniгоizdat, 1989, vol. 1, pp. 172–188.
6. Zagretdinov R. A. *Shkola bashkirskogo gorlovogo peniya: uchebno-metodicheskoe posobie* [The School of Bashkir Throat Singing: a Tutorial Manual]. Ufa: Kitap Press, 2011. 304 p.

7. Kyrgyz Z. K. *Tuvinskoe gorlovoe penie. Etnomuzyko-vedcheskoe issledovanie* [Tuvan Throat Singing. Research in Ethnomusicology]. Novosibirsk: Nauka Press, 2002. 236 p.

8. Lebedinskiy L.N. *Iskusstvo "uzlyau" u bashkir* [The Art of "Uzlyau" Among the Bashkirs]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1948, no. 4, pp. 48–51.

9. Rabotnov L. D. *Osnovy fiziologii i patologii golosa pevtsov* [The Foundations of Physiology and Pathology of Singers' Voices]. Moscow: Muzyka Press, 1932. 159 p.

10. Rybakov S.G. *Muzyka i pesni ural'skikh musul'man s ocherkom ikh byta* [Music and Songs of the Ural Muslims with an Overview of their Everyday Life]. Saint Petersburg, 1897. 326 p.

11. Sataloff Robert T. *Chelovecheskiy golos* [The Human Voice]. *V mire nauki* [In the World of Science], 1993, no. 2–3, pp. 50–59.

12. Chernov B. P. *Gorlovoe penie – drevneyshiy pamyatnik pevcheskogo tvorchestva tyurkov Sibiri* [Throat Singing – One of the Earliest Landmarks of the Art of Singing among the Turkic Peoples of Siberia]. *Aktual'nye problemy izucheniya muzykal'nykh kul'tur stran Azii i Afriki* [Topical Problems in the Studies of the Musical Cultures of Asia and Africa]. Tashkent, 1983, pp. 138–140.

13. Chernov B. P. Maslov V. T. *Fenomen tuvinskogo dvukhgolosiya* [The Phenomenon of Tuvan Two-Voiced Sonorities]. *Priroda* [Nature], 1978, no. 6, pp. 48–49.

К вопросу о механизме образования многоголосия в башкирском горловом пении узляу

Статья посвящена звукообразованию двух голосов в башкирском горловом пении узляу. Данный феномен (синонимы: двухголосное сольное пение, обертоновое пение и др.) известен не только в России (в Башкирии, Туве, Хакасии, Якутии, на Алтае), но и во многих странах мира (Монголия, Китай, Вьетнам, Тибет и др.). Он представляет собой «сольное двухголосие», извлекаемое одним певцом. Физиологические и акустические аспекты возникновения двух голосов – бурдонного баса и мелодической линии – в башкирском узляу к настоящему времени изучены мало. Попытка объяснить появление второго (верхнего) голоса была предпринята учёными в ходе исследования сыгыта (одного из стилей тувинского горлового пения хоомей). Экспериментально было установлено, что звуки мелодии формируются в вестибулярных складках, которые сжимаются в узкое отверстие. Однако в этом случае верхний голос представляет собой свист и по звучанию сильно отличается не только от звуков узляу, но от многих других

стилей хоомей. Автор статьи, опираясь на достижения в области фониатрии и акустики человеческого голоса, исследует возможности не только свисткового, но и вибрационного механизма формирования верхнего голоса в вестибулярных складках. Кроме того, на основе изысканий, связанных с участием в голосообразовании бронхиальной системы, объясняются различия в звучании нижнего опорного тона – бурдона – во время исполнения башкирского узляу и различных стилей тувинского хоомей. Именно «многоступенчатость» бронхиальной системы, являющейся источником звука при фонации, не только вносит регистровое и тембральное многообразие, но и расширяет диапазоны звучания, а также позволяет певцу извлекать одновременно не два, а три и более голосов, то есть создавать «сольное многоголосие».

Ключевые слова: башкирский музыкальный фольклор, горловое пение, узляу, хоомей, механизмы голосообразования, сольное многоголосие

Concerning the Question of the Technique of Generating Several Voices in the Bashkir Tradition of Uzliau Throat Singing

The article deals with the simultaneous sound formation of two voices in the Bashkir uzliau technique of throat singing. The present phenomenon (synonyms: two-voiced solo singing, overtone singing, etc.) is well-known not only in Russia (in Bashkortostan, Tuva, Khakasia, Yakutia, Altai), but in many countries of the world (Mongolia, China, Vietnam, Tibet, etc.). It presents "solo two-voiced singing" done by one singer. The physiological and acoustical aspects of emergence of two voices – the bourdon bass and the melodic line – in the Bashkir uzliau have been researched very little at the present time. The attempt to explain the appearance of the second (upper) voice was made by scholars in their research of the sygyt (one of the styles of Tuvan throat singing ho'omey). Through experiments it has been determined that the sounds of the melodies are formed in vestibular folds which are tightened into a narrow opening. However, in this case the upper voice forms a whistling sound and greatly differs in its sound not only from the uzliau sounds

but also from many other ho'omey styles. That author of the article, relying on the achievements in the sphere of phoniatrics and acoustics of the human voice, is researching the possibilities not only of the whistling but also of the vibratory mechanism of formation of the upper voice in vestibular folds. Moreover, on the basis of this search, connected with the participation of the bronchial system in voice formation, the differences of sound of the lower supporting tone – the bourdon – during performances of the Bashkir uzliau and various styles of the Tuvan ho'omey are explained. It is the "multi-stage" quality of the bronchial system in particular, which presents the source of sound upon phonation, not only brings in a variety of registers and timbres, but also expands the ranges of sound and also makes it possible for the singer to emit not only two, but three or more sounds, i.e. to create solo polyphony.

Keywords: Bashkir folk music, throat singing, uzliau, ho'omey, the mechanisms of throat-formation, solo polyphony

Баязитова Галия Раилевна

преподаватель кафедры эстрадно-джазового исполнительства и звукорежиссуры, соискатель кафедры этномузкологии
E-mail: galiyabayaz@yandex.ru
Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Российская Федерация, 450077 Уфа

Galiya R. Bayazitova

Faculty member at the Department of Popular and Jazz Performance and Recording, Post-graduate student at the Ethnomusicology Department
E-mail: galiyabayaz@yandex.ru
The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts
Russian Federation, 450077 Ufa





И. В. МАЦИЕВСКИЙ
Российский институт истории искусств



УДК 78.072

ОБ АКТУАЛЬНОСТИ ТВОРЧЕСКИХ ИСКАНИЙ Е. В. ГИППИУСА ДЛЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ XXI ВЕКА

Научные поиски крупнейшего отечественного этномузыковеда XX века Евгения Владимировича Гиппиуса поистине уникальны и по масштабу тематики, и по охвату проблем, и по способу их воплощения.

Широкому кругу читателей известны его фундаментальные *сборники* традиционных песен. По уровню нотаций они во многом опередили своё время (достаточно вспомнить второй том «Песен Пинежья») и стали классическими в российской науке. В этом же ряду и основательные *теоретические труды*. Аналитическое исследование Е. В. Гиппиусом сборников народных песен М. А. Балакирева открыло *текстологическое направление* в музыкальной фольклористике. Работа «Интонационные элементы русской частушки» явилась одним из источников в становлении органологии – науки о традиционной инструментальной музыке¹.

Сюда следует отнести также отдельные *методологические* разработки и открытия. Среди них его положение об *аналитической нотации* и внедрение её в практику отечественного этномузыкознания, *концепция ритма* (укажем статью «Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий»), проблематика *ареального исследования* этнической музыки или *программно-изобразительного комплекса обряда* (на материале Медвежьего праздника манси). Гиппиус был в числе зачинателей российских исследований в области *сравнительного музыкознания*, реализовавшегося в работах о традиционной музыке Дагестана, Австралии, Беларуси (этой культуре Гиппиус вместе с З. В. Эвальд посвятил и крупные издания песенного и инструментального музыкального материала), Карелии, Осетии, Японии, Тувы, Кабарды и др.

Поражают своим поисковым мастерством и изысканностью «расследования» Е. В. Гиппиуса в области *истории отдельных песен* (как традиционных, так и авторских). Существенный вклад в изучение *истории этномузыкознания* вносят статьи и очерки Гиппиуса о выдающихся деятелях отечественной и мировой науки Э. Хорнбостеле, К. Шгумпфе, В. Беляеве. Поистине гигантский труд был вложен учёным в *научное редактирование* нотаций традиционных песен (карел, удмуртов, адыгов, белорусов, тувинцев, балкарцев, карачаевцев и др.), собранных его учениками и младшими коллегами.

В контексте тематики журнала необходимо особо подчеркнуть значимость вклада Е. В. Гиппиуса в область изучения *этнической инструментальной* музыкальной культуры. Интерес к инструментализму, своеобразию подхода к его изучению обусловлены творческим обликом учёного, особенностями его личности, воспитания, образования, общей культуры и ментальности.

Евгений Владимирович – сын Владимира Васильевича (учителя О. Мандельштама и В. Набокова), внук Василия, племянник Александра, Василия, Зинаиды и Татьяны Гиппиусов – выдающихся поэтов, переводчиков, государственных и общественных деятелей, литературоведов, театроведов, художников – представитель одной из славных династий петербургской интеллигенции.

Блестящий *пианист*, один из любимых учеников М. Юдиной, Гиппиус до конца жизни сохранял превосходную фортепианную технику и артикуляционную пластику, тончайшее туше. Как талантливый и умелый *дирижёр*, тонкий знаток *инструментов* и оркестровой *партитуры* Гиппиус прошёл школу одного из создателей отечественной дирижёрской школы Н. Малько. Как *композитор* учился у одного из ведущих петербургских мастеров М. Штейнберга – ученика Н. Римского-Корсакова и учителя Д. Шостаковича. Как филолог под руководством академика В. Щербы обучался в Ленинградском университете, как *музыковед* под руководством Б. Асафьева – в Российском институте истории искусств, где окончил и аспирантуру. Евгений Владимирович обладал уникальным слухом, заинтересовавшим акустиков и физиологов, владел несколькими иностранными языками, постоянно читал, пополнял свою богатую домашнюю библиотеку новейшими отечественными и западноевропейскими научными публикациями благодаря стабильно поддерживаемым творческим контактам с учёными всего мира, – нередко, единственными в стране. Редкостный *эрудит* в различных сферах музыкального искусства, тонкий знаток литературы, истории, социологии, истории культуры и политики, искусствознания и хореографии. Всё это отразилось в осознании космогонии музыкального инструментария (МИ) и инструментальной музыки (ИМ), их тесной взаимосвязи с природной средой и этноисторическим развитием культуры.

Интерес Е. В. Гиппиуса к проблемам инструментализма не случаен, не случаен и его взгляд на МИ и ИМ как на *целостную систему*, органично связанную со всем комплексом *материальной и духовной культуры* каждого региона, субэтнуса, народа, народов мира, их *генезисом, взаимодействием* с различными этническими культурами на перипетиях *истории*. МИ – единственный материальный артефакт истории традиционной музыки. А ведь учёный в своих беседах с учениками и коллегами неоднократно подчёркивал: «Как этномузыковед я прежде всего – историк музыки».

Широте взгляда на этническую культуру способствовала многолетняя *экспедиционная работа* Евгения Владимировича в различных регионах бывшего СССР, запись традиционной музыки русских (Пинежье, Мезень, Печора, Вологодчина, Карелия, Подмосковье), белорусов (Полесье), карел, мордвы, мари, удмуртов, коми, манси, ханты, нанайцев, тувинцев, эвенков, ненцев, узбеков, армян, грузин, осетин, народов Дагестана.

В предвоенные годы в Музее антропологии и этнографии им. Петра Великого Гиппиусом и Эвальд была организована Выставка МИ народов мира, где инструменты располагались не традиционно по странам и регионам, но в связи с *исторической типологией* их формирования и развития, в *контексте целостной культуры*. Тогда же впервые в стране была применена Систематика Хорнбостеля–Закса, затем почти на полвека отлучённая от отечественной научной хронологии. Только в 1987 году в первой книге двухтомного издания «Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка» (благодаря усилиям Евгения Владимировича и автора этих строк) названная Систематика была опубликована на русском языке и с тех пор прочно вошла в обиход отечественного инструментоведения [4, с. 229–261]. Да и сам двухтомник, вопреки активным противодействиям псевдопатриотов (апологетов «чистоты особого пути») по сути вновь отворил двери отечественной органологии в мир науки международной. Хотя и стал последней гражданской акцией учёного (Евгений Владимирович не дождался выхода книги в свет).

Гиппиус остался верен себе, он стал ярким представителем формировавшегося в Европе сравнительного музыкознания, испытав воздействие идей К. Закса, М. Шнайдера, Э. М. Хорнбостеля, А. Шеффнера, Г.-Г. Дрегерера и, как уже было указано, успешно воплотил эти идеи в своих работах.

Как *европейский* учёный Гиппиус формировался и эволюционировал в мировом научном контексте, при активном учёте европейской научной информации, литературы, эпистолярных сообщений. Гиппиус переписывался и поддерживал тесные творческие контакты с К. Заксом, Б. Бартоком, О. Эльшеком, Э. Штокманом, Ц. Рихтманом, А. Чекановской,

Я. Стеншевским, Л. Белявским, Б. Шароши, Х. Тампере, В. Беляевым, З. Славюнасом, Я. Чюрлионите. Он много и плодотворно работал с Э. Эмсгаймером, К. Квиткой, М. Береговским, Г. Благодатовым, со своими учениками А. Аксёновым, М. Нигмедзяновым, П. Чисталёвым, Н. Бояркиным, А. Алиевым, З. Кыргыз, в качестве официального оппонента – с Р. Галайской и Р. Зелинским, неоднократно встречался и обсуждал проблемы *традиционной ИМ* с Ю. Страйнармом (Словения), Я. Лингом (Швеция), И. Мачаком (Словакия), В. Садыковой-Юнусовой (Владивосток, ныне профессор Московской консерватории), Ф. Кароматовым (Узбекистан), А. Мухамбетовой, С. Утегалиевой и Б. Амановым (Казахстан), Ю. Бойко и В. Мациевской (Санкт-Петербург), И. Назиной (Беларусь), О. Герасимовым (Марий Эл), Х. Ихтисамовым (Башкортостан), Е. Шишкиной (Астрахань), С. Субаналиевым (Кыргызстан). К. Бромлей и И. Богдановым (Москва), И. Рюйтел (Эстония), Б. Яремко, В. Зеленчуком и Б. Луканюком (Украина), В. Какнавичюте и А. Вижинтасом (Литва). Многие из них обязаны ему своими творческими начинаниями.

Опубликованные работы далеко не в полной мере отражают научный облик Е. В. Гиппиуса. Значительное место в наследии учёного принадлежит *рукописным трудам*, а также практически недоступным для широкого читателя малотиражным или изъятым из распространения изданиям (как например, первый, теоретический том «Песен Пинежья»).

Наряду с письменным значительное место в сокровищнице учёного принадлежит *устному наследию*. Гиппиус – блестящий *докладчик и лектор* (к счастью, некоторые его лекции, выступления на конференциях и заседаниях были записаны на магнитофон и сегодня стали объектом серьёзного внимания музыковедов (нужно отметить здесь инициативу О. Пашиной и Е. Дороховой) – многие свои идеи и аргументы излагал именно в форме выступлений. Наконец, особое и не менее основательное место в творческом и научном самовыражении выдающегося музыканта принадлежит, увы, сегодня почти незафиксированным *беседам* с коллегами, *занятиям* с учениками, продолжительным (порой – с раннего утра до позднего вечера, в учреждениях, а часто и у себя дома) *разговорам-размышлениям* о песне, её смысле, форме и графическом выражении, о науке, о космосе музыки и музыке в космосе, о ритме в искусстве и в жизни, об инструментах и гармонии звуков, голосов, этноисторических ареалов, народов и эпох в их непрерывном движении в пространстве и времени...

В этих занимавших огромную часть времени в жизни учёного беседах он не только обрабатывал, *апробировал* многие, нашедшие затем своё место в его публикациях и рукописях научные идеи и положения, но и *открывал новые* пути и направления кон-



кретных исследований, новые методики и подходы, высказывал важные аналитические и феноменологические соображения. Общась с коллегами-учениками из *разных стран и регионов*, изучавшими весьма *разнообразный этнический* материал (от Дальнего Востока, Монголии, Тувы до Центральной Европы, от крайнего Севера до Центральной Азии, Армении и Ирана), Е. В. Гиппиус тщательно вслушивался в преподносимый ему материал, вчитывался в тексты, посвящённые истории, этнографии, искусству, требуя от своих учеников *целостного* представления о *культуре* рассматриваемых регионов, в которую и *сам входил* с полноценной творческой отдачей.

Сказанное имело два следствия. С одной стороны, Евгений Владимирович постоянно расширял круг своих представлений об этнических культурах мира, позволявший ему глубже вникать в проблематику сравнительного музыковедения и постоянно находиться в состоянии *мыслительной эволюции, творческого поиска*. С другой, – молодые учёные, общавшиеся с ним, скорее осваивали передовую методологию, методику, научный аппарат и более ясно представляли масштаб и направление своих исследовательских поисков.

Каждый конкретный случай не только активизировал внимание к отдельным частным моментам интерпретации явления, неточностям в транскрипции или в анализе, но нередко становился поводом для *концептуальных* (хоть порой и излагаемых только в устной форме), теоретических выкладок и *методологических* обобщений. Обобщения эти, внешне спорадические, разбросанные во времени и по месту, на самом деле свидетельствуют о наличии у их автора чрезвычайно *стройного* и *цельного* представления о специфике и многообразии форм традиционной музыки в системе мировых культур, а также *концепции* и ясного понимания задач *этномузыковедения* как научной дисциплины.

Наряду с письменными трудами Е. В. Гиппиус оставил через звукозаписи или сохранившиеся в памяти своих учеников рассуждения – подобно традиционным музыкантам – своего рода *устный трактат* об этнической музыке, инструментах, музыкальной науке. Превратить его в письменную форму – одна из важных задач современного отечественного этномузыковедения, задача, которая сродни *музыковедению когнитивному*.

Среди важных методологических положений данного трактата необходимо отметить прежде всего следующие:

1. Процесс изменения, эволюции форм и средств традиционной музыки протекал по-разному в разных странах и у различных народов. Изменения происходили как по пути усложнения, так и по пути стабилизации и кристаллизации. Поэтому «принятие простейшего за первичное» Гиппиус относил к *априорным эволюционистским заблуждениям*.

2. По той же причине значимость и иерархия составляющих систему выразительных средств музыки в разных культурах весьма дифференцированы: в одном случае на первый план выходит тембр (особенно, в архаических культурах), в другом – ритм, в третьем – звуковысотность, мелодика и т. д. Пока *индуктивно* не исследованы *многочисленные* традиционные культуры, ни о какой *всеобщей теории и эстетике музыки* нельзя говорить; принятие же законов европейской музыки письменной традиции за законы *музыки вообще* учёный называл *априорным универсалистским заблуждением*.

3. Е. В. Гиппиус призывал к чрезвычайной осторожности в определениях. То или иное явление а) вначале необходимо объективно и многосторонне описать, б) затем выявить его имманентные показатели, дифференцировать характерное и несущественное, главное, второстепенное, стабильное, эпизодическое, случайное или даже просто – возможную ошибку исполнителя, брак в записи и т. п.; а для этого нельзя изучать отдельный фольклорный факт вне *контекста порождающих* его культурных явлений, вне жизни отдельного текста в *песенном море вариантов* и отдельной песни в *системе жанров* и традиции в целом; в) лишь затем пытаться осторожно его обозначить; г) затем вновь проверить понятие в сопоставлении с подобными явлениями и близкими определениями. В противном случае возникает опасность воздействия предварительного *опыта* восприятия термина, его наполнения в иной по сравнению с изучаемой традицией и потому даже не всегда осознаваемого *переноса* его содержания из одной в *другую систему* понятий и представлений. Достаточно (даже с пониманием условности) применить термины «устой», «тоника» и т. п. к «мелодике, мыслимой вне гармонии» (определение Е. В. Гиппиуса), как мы начинаем слышать доли, акценты, такты и тяготения там, где они принципиально отсутствуют, начинаем неверно цезурировать форму и т. д.

4. Со сказанным тесно связано и следующее. Каждая конкретная песня или наигрыш существуют, во-первых, рядом со своими вариантами, которые тоже эволюционируют и меняются, правда, в жёстких рамках функционирующей традиции, её законов (один из них – в русской песне, например, нормативное ограничение в амбитусе). Во-вторых, определить, как они существуют в рамках жанра и целостного локального или исторического стиля. Верное представление о песне или песенном жанре можно получить только через изучение локальной музыкальной традиции во *всей её полноте*, а самой музыки – в целостной системе культуры. И реализуется это на *всех этапах* изучения традиции: в экспедиции, при нотации (начало такта, затакт или апокопа, внетактовый период, разомкнутая или аморфная структура и т. д.), – ничего нельзя определить без множественного представле-

ния о том или ином этническом музыкальном материале) [3, с. 52–56].

5. При исследовании традиционной музыки, – учит Гиппиус, – постоянно надо иметь в виду её устную природу, отсутствие кем-то созданного и зафиксированного изначального образца и, соответственно, активную роль *исполнителя* в реализации музыкального текста. Чрезвычайно важно осознавать, во-первых, дифференциацию в народной культуре *искусства мастеров* (собственно, только они и являются – в полном смысле этого понятия – *подлинными носителями* традиции; интересно здесь сопоставление с художественной самодеятельностью, к которой долго пытались относить и фольклор: «самодеятельность – организованное любительство, фольклор – стихийный профессионализм, или стихийное мастерство!» – говорил Евгений Владимирович) и исполнения просто *знающих* песни; отсюда дифференциация *стабильных*, «спетых» групп и *эпизодических* ансамблей. Во-вторых, учёный особо выделял элитных исполнителей, с ярко выраженной индивидуальностью, обращал пристальное внимание на возможности их *диффузировать* на грани нормативов традиции, выходить за их пределы и двигать традицию во времени и в пространстве. Развитие на рубеже тысячелетий *психологических* и *когнитивных* подходов в этномузыкознании, в значительной мере благодаря деяниям прямых и косвенных наследников Гиппиуса, – прямое следствие усилий великого исследователя и педагога [2, т. 2, с. 175–186].

6. Отдельные элементы песни – слово, напев, артикуляция, мелодика, ритмика поэтическая и музыкальная, тембр – находятся в сложной взаимосвязи и *координации*, осуществляемой в каждой конкретной музыкальной системе *характерным* для неё *способом структурирования*. Видеть во всех случаях только её изначальную неразделимость, считал Гиппиус, – значит, проявлять заблуждение. Время показало правильность его позиции и в плане *культурно-антропологическом*. И на древнейших стадиях эволюции искусства наряду с полиэлементными художественными феноменами немалое место принадлежало и моноэлементным (только рисунку, только инструментальной музыке и т. д.). Кроме того, подтвердила свою эффективность практика *поэлементного* анализа составляющих единое целое песни или наигрыша и их последующее научное *синтезирование*.

7. Совершенно очевидно, как следует из высказываний Гиппиуса, что по-настоящему этномузыкознанием может заниматься только одарённый, хорошо слышащий, творческий исследователь-музыкант, эрудированный и многосторонне образованный *интеллектуал-мыслитель*, ориентирующийся в поэзии, хореографии, этнологии, истории, лингвистике, истории культуры. Таким был и сам Е. В. Гиппиус. За такими он видел и будущее нашей науки.

В своих общениях с коллегами, равно как в собственных изысканиях Е. В. Гиппиус пытался проникнуть в *специфику*, постигнуть *сущность* изучаемых *музыкально-стилевых систем*; он был противником *европоцентризма* и *стереотипности* в подходе к выявлению их структурных законов и музыкальной логики. Охарактеризовать систему – не значит набрать сумму демонстрирующих явление показателей, но выявить определяющую его функционирование *структуру*, – подчёркивал он. Поставив вслед за ним вопрос о том, *что* в иерархии элементов – звуковысотности, интервалике, ритме поэтическом и музыкальном, тембре, приёмах интонирования и артикуляции есть *главное*, *что* определяет жанр как «функцию, реализованную в структуре» (любимая формула Е. В. Гиппиуса), автор этих строк пришёл к утверждению о *дифференцированности морфологических доминант* в традиционной музыке [2, т. 1, с. 69–81].

Выявление *самобытности* системы каждого этнического музыкального стиля на уровне целого народа или отдельной его диалектно-стилевой группы Гиппиус считал *главной задачей этномузыколога*. Причём, лишь достаточно даже с оговоркой применить термины европейской теории к явлениям этнической музыки, как начинается их *тезаурусное воздействие*, ведь за каждым термином стоит многовековой опыт восприятия обозначаемых им понятий. И уже слышишь тяготения, сильные и слабые доли, цезуры, такты и т. п. там, где их нет и не может быть согласно иной природе, по-другому организованных музыкальных явлений!..

От индуктивного выявления законов *отдельной музыкально-стилевой системы* – через *сравнение систем* – к *типологии систем* и познанию *имманентных феноменологических закономерностей* музыки, – таким видел Е. В. Гиппиус путь развития и становления *всеобщей теории музыки*. В этом плане он предвосхитил один из наиболее плодотворных в современной науке *структурно-типологический метод* исследования МИ, сформулированный его коллегами-учениками Э. Штокманом и О. Эльшеком [там же, с. 97–106].

Надо отметить при этом: *строгость* в употреблении термина, конвенцию, ясную договорённость о *смысле* обозначаемых категорий, *однозначности* используемых определений Евгений Владимирович считал неременным условием подлинного развития международной науки. Ряд этих договорённостей (среди них упрощённая систематика Хорнбостеля-Закса с системой Дьюи, с привлечением буквенных индексов) были приняты на международных инструментоведческих конгрессах Международного Совета по традиционной музыке ЮНЕСКО.

В общении с Гиппиусом рождались многие открытия отечественных и зарубежных учёных. Среди них аналитическая, синтетическая и синтезирующая



транскрипции, разработка ладового анализа монодической мелодики, методика и практика ареальных исследований, попытки комплексного охвата музыки народов Востока, пути мутации и эволюции этнической музыки, жанроструктурная специфика песни и этногенез, выявление путей отражения специфики инструмента на музыкальном формообразовании, этномузикальная белорусистика, украинистика, германистика, теория и история этномузыкознания (работы А. Аксёнова, Т. Джани-заде, В. Садыковой/Юнусовой, А. Алиева, А. Чекановской, О. Пашиной, Я. Стеншевского, Б. Ефименковой, З. Можейко, Г. Тавлай, Т. Варфоломеевой, Т. Якименко, А. Иваницкого, Б. Луканюка, Е. Мурзиной, Ю. Бойко, И. Виндгольца, Ф. Челеби, В. Алянскаса, В. Свободова, Р. Зелинского, Т. Краснопольской, Е. Шишкиной, Ж. Расултаева, Б. Яремко, А. Михайловой, Н. Александровой, Д. Булатовой и многих других авторов).

Именно Гиппиус обратил внимание отечественных учёных на опыт выдающихся зарубежных теоретиков Ю. Айслера и Б. Ц. Идельсона. Одновременно и параллельно с Б. Бартоком и З. Кодаем ещё в 1920-х гг. Гиппиус выдвинул идею *профессионализма* в традиционной музыкальной культуре, подчеркнув ряд его признаков: индивидуализм, владение МИ, учебный процесс и специально посвящённое время исполнителя.

Выше названная работа Гиппиуса «Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий» оказала немалое влияние и на всё дальнейшее развитие *документации* и *аналитических* исследований этнической музыки. Выявление П. Шегебаевым *аппликатурно-интонационных* комплексов, В. Мациевской – *артикуляционных ритмо-итриховых, мелодико-аппликатурных и позиционных блоков* как основы становления крупных форм традиционной музыки – одно из очевидных тому следствий. Гиппиус заложил основы *музыковедческого изучения колоколов и колокольных звонов*, получившее плодотворное развитие в трудах А. Никанорова, С. Старостенкова, И. Чудиновой, А. Ярешко, В. Платонова и др., исследования взаимосвязей народной музыки города и деревни, инструмента – ИМ – вокальной музыки – хореографии, координации *морфологических особенностей МИ* с фактурно-артикуляционной стороной *исполнительства* и порождаемых ею *мелодико-ритмической и композиционной спецификой* ИМ. Поразительно, но написанный ещё в 1930-х гг. труд Е. В. Гиппиуса «Интонационные элементы русской частушки» сегодня вновь становится остро актуальным, а благодаря его переизданию в сб. «Гармоника: исследовательские проблемы» (Майкоп, 2000) и доступным новому поколению талантливых музыковедов И. Чудиновой, Ю. Бойко, Б. Водяному, П. Шегебаеву, А. Нурбаеву, С. Субаналиеву, А. Соколовой, В. Киселице, а также лидерам психологического направления в этномузыкологии А. Мозиасу,

И. Виндгольцу, В. Щурову, И. Карачарову, С. Утегалиевой (её исследование о традиционной инструментальной культуре народов Центральной Азии должно занять особое достойное место в современной науке) [5, с. 27–31].

Вышедшая уже после кончины учёного статья «Ритуальные инструментальные наигрыши Медвежьего праздника обских угров» (1988) явилась весомым вкладом в развитие *теории программности* традиционной музыки. Значение *функциональной и структурной дифференциации* подражаний животным в охотничьих *праздничных* наигрышах и наигрышах, связанных с *мимическими* танцами, *семиотическое сопоставление* символов и знаков хореографического движения, ритмо-мелодической формулы, формы и терминологии МИ далеко выходят за рамки музыкальной культуры манси, расширяя методологические и методические горизонты современного инструментоведения.

Несомненным вкладом в отечественную и мировую науку имела работа Гиппиуса по созданию Фонограммархива АН (ныне в составе ИРЛИ) и в Фольклорной комиссии Союза композиторов России. И это – не только тысячи звукозаписей и нотаций традиционной музыки народов России и бывшего СССР, не только многочисленные семинары и обсуждения актуальных проблем науки, но и преодоление искусственных барьеров, наведение мостов сотрудничества между этномузыкологами Востока (в том числе бывшего СССР) и Запада, организация первой в России Международной инструментоведческой конференции (1974) и публикация вышеназванного двухтомника её материалов (1987, 1988).

Выросшая на базе исследований и идей Е. В. Гиппиуса проблема «МИ – исполнитель – музыка» стала одной из основополагающих для этноинструментоведения Восточной Европы и Азии. Исследования в этом направлении в значительной мере способствовали формированию и развитию ведущих в настоящее время и тесно связанных между собой инструментоведческих школ – Российского института истории искусств, Факультета искусств Клайпедского университета (Литва), Алмагинской консерватории (Казахстан), Института искусствознания им. Хамзы (Ташкент, Узбекистан), Кыргызского института искусств (Бишкек), Петрозаводской консерватории (Карелия), Института музыкологии Варшавского университета (Польша), Института искусствознания АН Молдовы (Кишинёв).

Е. В. Гиппиус никогда не писал в больших объёмах. Не был ни популяризатором, ни тем более, популяристом, не искал лёгких путей к читателю. Его труды, мысли, концепции и даже отдельные фразы – это высоко элитарная литература, обращённая в будущее. К пытливому, образованному, творческому читателю, к читателю-коллеге. Потребуется ещё многие годы для осознания, постижения, актуализации и разви-

тия его планов и идей. Сегодня мы счастливы осознавать, что наше инструментоведение и этномузыкознание выросли до становления гиппиусоведения как специальной научной дисциплины, включаемой уже в курсы Введения в органологию, Музыкальной этнографии, Народного музыкального творчества, Сравнительного музыкознания, Музыкально-теоретических систем, Истории и теории этномузыкознания² в ряде музыкальных вузов, рассматриваемой на специальных научных симпозиумах и конференциях (Петрозаводск, Санкт-Петербург, Москва, Алматы, Львов, Клайпеда). *Научное* гиппиусоведение сегодня только начинается, но за ним огромные творческие перспективы.

Было бы наивно в рамках одной статьи пытаться изложить все теоретико-методологические положения великого учёного и даже в сколько-нибудь полноценной форме охарактеризовать все главы его «уст-

ного трактата». Это дело грядущих усилий целого отряда специалистов, которые обратятся к существующим архивам, записям и кладовым памяти общавшихся с Евгением Владимировичем специалистов. Не упустить бы их, как многое уже мы упустили, не записывая в своё время его устные беседы!..

А ведь его высказывания не только ярки по характеру изложения, но и чётко сформулированы. Они в свою очередь окажут неоценимую помощь также в верном понимании и интерпретации весьма лаконично изложенных, насыщенных, хотя, конечно, направленных вовсе не на малообразованного реципиента, но требующих известных *умственных усилий* читателя и встречной его *сотворческой работы* – опубликованных трудов и *рукописного* наследия высочайшего интеллектуала, эрудита-энциклопедиста, блестящего аналитика и ярчайшей художественной индивидуальности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Библиографию всех названных и многих других работ Е. В. Гиппиуса см.: [1, с. 186–192].

² См., например: Этномузыкология: авторские учебные программы преподавателей кафедры музыки финно-угорских

народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова / ред.-сост. Р. Ф. Зелинский. Петрозаводск: Петрозаводская гос. консерватория, 2011. 605 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / ред.-сост. Е.А.Дорохова, О.А. Пашина. М.: Композитор, 2003. 215 с.

2. Мациевский И. В. В пространстве музыки: в 2 т. СПб.: РИИИ, 2011. Т. 1. 350 с.; 2013. Т. 2. 295 с.

3. Мациевский И. В. Художественный текст в этнической музыке: XXI век и вопросы трансляции // Памяти Льва Львовича Христиансена. История, теория и практика фольклора:

по материалам IV Всероссийских научных чтений. Саратов, 2013. С. 52–56.

4. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и материалов: в 2 ч. / ред.-сост. И. В. Мациевский. М.: Сов. композитор, 1987. Ч. 1. 264 с.

5. Утегалиева С. И. Представление о звуке и свете в традиционной музыкальной культуре казахов // Pax Sonoris. Астрахань, 2012. Вып. 6. С. 27–31.

REFERENCES

1. *Materialy i stat'i. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya E. V. Gippiusa* [Texts and Articles. Commemorating the Centennial Anniversary of the Birth of Evgeny Gippius]. Edited by E. A. Dorokhova, O. A. Pashina. Moscow: Kompizitor Press, 2003. 215 p.

2. Macijevski I. V. *V prostranstve muzyki* [In the Space of Music]. In 2 Volumes. St. Petersburg: Russian Institute of Art History, 2011. V. 1. 350 p.; 2013. V. 2. 295 p.

3. Macijevski I. V. *Khudozhestvennyy tekst v etnicheskoj muzyke: 21 vek i voprosy translyatsii* [The Artistic Text in Ethnic Music: The Twenty-First Century and Questions of Transmission]. *Pamyati L'va L'vovicha Khristiansena. Istoriya, teoriya i praktika fol'klora: po materialam IV Vserossiyskikh*

nauchnykh chteniy [In Memoriam Lev Christiansen. The History, Theory and Practice of Folk Music: Following the Materials of the Fourth Russian Scholarly Conference]. Saratov, 2013, pp. 52–56.

4. *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka: sb. st. i materialov* [Folk Musical Instruments and Instrumental Music: Compilation of Articles and Materials]. In 2 Sections. Edited and compiled by I. V. Macijevski. Moscow: Sovetsky Kompozitor Press, 1987. Part 1. 264 p.

5. Utegaliyeva S. I. *Predstavlenie o zvuke i svete v traditsionnoy muzykal'noy kul'ture kazakhov* [Perceptions of Sound and Light in the Traditional Musical Culture of the Kazakhs]. *Pax Sonoris*. Issue 6. Astrakhan', 2012, pp. 27–31.

Об актуальности творческих исканий Е. В. Гиппиуса для музыкальной науки XXI века

Научные поиски крупнейшего отечественного этномузыковеда XX века Евгения Владимировича Гиппиуса уникальны как по масштабу охвата проблем, так и по способу их воплощения. Широкому кругу читателей известны его фундаментальные сборники традиционных песен, по уровню нотаций во многом опередившие свое время и ставшие классическими в российской науке. В этом же ряду его теоретические труды. Исследование сборников народных песен М. А. Балакирева открыло текстологическое направление в музыкальной фольклористике, исследование русской частушки явилось одним из источников становления органофонии.

Среди методологических разработок и открытий – положение об аналитической нотации и внедрение её в практику отечественного этномузыкознания, концепция ритма, проблематика ареального исследования этнической музыки или программно-изобразительного комплекса обряда. Е. В. Гиппиус был в числе зачинателей российских исследований в области сравнительного музыкознания.

Существенный вклад в изучение истории этномузыкознания вносят статьи и очерки Гиппиуса о выдающихся деятелях отечественной и мировой науки Э. Хорнбостеле, К. Штумпфе, В. Беляеве. Гигантский труд был вложен учёным в научное редактирование нотаций традиционных песен (карел, удмуртов, адыгов, белорусов, тувинцев, балкарцев, карачаевцев и др.).

Особо следует подчеркнуть значимость вклада Е. В. Гиппиуса в область изучения этнической инструментальной музыкальной культуры. Интерес к инструментализму, своеобразию подхода к его изучению обусловлены творческим обликом учёного, особенностями его личности, воспитания, образования, общей культуры и ментальности.

Ключевые слова: Евгений Гиппиус, аналитическая нотация, ареальное исследование, концепция ритма, музыкальная фольклористика, органофония, фольклорные сборники, сравнительное музыкознание, этномузыкознание

On the Relevance of the Creative Musical Endeavors of Evgeny Gippius for 21st Century Musical Scholarship

The endeavors of the most significant Russian ethnomusicologist of the 20th century, Evgeny Vladimirovich Gippius are unique in their scope of coverage of issues, as well as in the means of their manifestation. A wide circle of readers is familiar with his fundamental compilations of traditional folk songs, which surpassed their time by the level of their notation and became classics in Russian scholarship. His theoretical works are of equal rank with them. Study of Mily Balakirev's compilations of folk songs opened up the textual direction in folk music studies, and study of the Russian "chastushka" presented one of the sources of the formation of *organophony*.

Among the methodological elaborations and revelations mention must be made of the position of analytical notation and its implementation into the practice of Russian ethnomusicology, the *conception of rhythm*, the issues of areal research of ethnic music or the *programmatic-pictorial complex of the rite*. Evgeny Gippius was among the funders of research in the sphere of *comparative musicology* in Russia.

A substantial contribution to the study of history of ethnomusicology has been made by Gippius' articles and essays on the outstanding activists in Russian and world scholarship, Erich Moritz von Hornbostel, Carl Stumpf and Victor Buliayev. The musicologist undertook the immense labor of scholarly editing of notations of traditional songs (by Karelians, Udmurtians, Adygeians, Belarusians, Tuvans, Balkarians, Karacheyevians, etc.).

Special emphasis must be made of Gippius' contribution to the study of the *ethnic instrumental* musical culture. The interest in instrumental writing and the peculiarity of the approach towards its study are conditioned by the scholar's artistic image, the individual features of his personality, upbringing, education, overall culture and mentality.

Keywords: Evgeny Gippius, analytic notation, areal research, the conception of rhythm, music folklore studies, organophony, folk music compilations, comparative musicology, ethnomusicology

Мацневский Игорь Владимирович

доктор искусствоведения,
профессор, заведующий секцией инструментоведения
E-mail: ihormcw@mail.ru
Российский институт истории искусств
(Санкт-Петербург)
Российская Федерация, 190000 Санкт-Петербург

Igor V. Macijevski

Doctor of Arts,
Professor, Head of the Instrumentation Department
E-mail: ihormcw@mail.ru
The Russian Institute of History of the Arts
(St. Petersburg)
Russian Federation, 190000 St. Petersburg



Е. А. ДОРОХОВА, О. А. ПАШИНА
Государственный институт искусствознания

УДК 78.072.2

«Я ВСЕГДА СЧИТАЛ СЕБЯ ИСТОРИКОМ МУЗЫКИ»: К ЮБИЛЕЮ Е. В. ГИППИУСА

В этом году исполнилось 110 лет со дня рождения одного из основоположников отечественной этномузыкологии Евгения Владимировича Гиппиуса. Соприкосновение с творческим наследием этого крупнейшего учёного и даже просто знакомство с фактами его биографии не может не вызывать восхищения масштабом и разносторонностью личности этого человека. Его научные идеи только сейчас раскрываются во всей своей значимости и актуальности, служат основой для исследований его многочисленных учеников и последователей.

Гиппиус родился 7 июля (24 июня) 1903 г. в Царском Селе Петербургской губернии¹ в семье известного петербургского литератора и преподавателя Тенишевского училища Владимира Васильевича Гиппиуса², позже ставшего его директором, а с 1920 г. – профессором истории русского театра в Государственном институте истории искусств.

Е. В. Гиппиус получил разностороннее гуманитарное образование, во многом определившее область его деятельности. С детских лет он обучался музыке: сначала игре на фортепиано у матери Елены Васильевны (Эллы Вильгельмины), окончившей Московскую консерваторию, впоследствии продолжил занятия у Н. И. Рихтера и М. В. Юдиной, а с 1917 г. брал уроки теории композиции у Б. В. Асафьева. В 1922 г. Гиппиус поступил в Петроградскую консерваторию, где учился сразу на нескольких отделениях (класс теории и композиции М. О. Штейнберга, дирижёрский класс проф. Н. А. Малько, музыковедческое отделение – класс проф. Б. В. Асафьева), окончив её в 1928 г. В те же годы был студентом факультета истории музыки Государственного института истории искусств.

Другая линия его образования определилась в годы учёбы в Тенишевском училище, которое Гиппиус окончил в 1920 г. Именно там он получил базовые гуманитарные знания, которые затем стали основой для комплексного восприятия художественной культуры, в том числе и народной. Одновременно с занятиями в консерватории Гиппиус обучался в Петроградском университете на этнолого-лингвистическом отделении факультета общественных наук у профессора Л. Б. Щербы. Однако, в связи с приказом Наркомпроса, запретившим учиться одновременно в двух высших учебных заведениях, Гиппиусу пришлось оставить университет, хотя он

прослушал полный курс лекций и сдал экзамены по всем предметам.

Учёбу в вузах он совмещал с активной журналистской деятельностью, будучи постоянным музыкальным рецензентом газеты «Известия Петровета» и журнала «Жизнь искусства». Кроме того, участвовал в издании рукописных журналов петроградского Института истории искусств «Прелюды и фрагменты» (1922), а затем «Соблазны и преодоления» (1922–1924). Опыт библиографической и научной работы Гиппиус получил, служа в должности библиотекаря Политуправления 7-й Армии (1920), библиотечного инструктора в Политуправлении Петроградского военного округа (1921), а позже – научного сотрудника Публичной библиотеки (1923–1925). Наряду с этим он не оставлял и исполнительской практики, работая концертмейстером Оперной студии Ленинградской консерватории (1925–1926). С 1927 г. стал преподавать на Высших курсах искусствоведения при Институте истории искусств, где в течение двух лет выполнял обязанности заместителя декана музыкального факультета.

В 1920-е гг. определилась и основная сфера научных интересов Е. В. Гиппиуса – музыкальная этнография и фольклор. Так, в 1925–1926 гг. он с профессором В. М. Жирмунским записывал песни немецких колонистов в Ленинградской области, в 1926–1930 гг. участвовал в пяти экспедициях на Русский Север: в Заонежье (1926), на Пинегу (1927 и 1930), Мезень (1928) и Печору (1929), а кроме того, совместно с Х. С. Кушнарёвым и З. В. Эвальд осуществил фольклорные экспедиции в Грузию, Армению (1927) и Узбекистан (1928).

После публикации первых исследовательских статей о народной музыке Гиппиус был принят в аспирантуру Института истории искусств (1927). Будучи аспирантом, он записывал песни народов Сибири и Приуралья от студентов ленинградских институтов народов Севера и народов Востока, занимался систематизацией и изучением музыки народов мира в фондах Музея антропологии и этнографии АН СССР. Результаты этих исследований отражены в ряде статей, посвящённых музыке Армении, Грузии, Южной Осетии, Индии, Индонезии, Монголии, Китая, Японии и арабских стран, для первого издания Большой советской энциклопедии.

Звукозаписи народных песен и инструментальной музыки народов СССР, сделанные в 1920-е гг.



Гиппиусом и другими ленинградскими фольклористами, были положены в основу Фонограммархива, созданного им в 1927 г. на базе Института истории искусств, где он, будучи аспирантом, работал и в качестве научного сотрудника. Позже решением Президиума Академии наук СССР Фонограммархив был передан сначала в Институт по изучению народов СССР (1931), затем в Институт антропологии, этнографии и археологии (1933), а с 1939 г. – в Институт русской литературы (Пушкинский дом), где он находится и по сей день. С момента основания до октября 1941 г. Гиппиус был бессменным заведующим Фонограммархива, совмещая эту работу с научно-исследовательской. В 1935 г. ему была присвоена учёная степень кандидата наук.

В 1940 г. Гиппиус был избран по конкурсу профессором Ленинградской консерватории, заведующим кафедрой народной музыки, где в течение двух лет читал на историко-теоретическом факультете курсы «Русское народное песенное искусство» и «История русской музыкальной фольклористики». Тогда же участвовал в разработке плана песенного раздела «Свода русского фольклора», создание которого Правительством СССР было поручено А. Н. Толстому.

Во время блокады Ленинграда, когда погибла вся его семья, учёный приложил все усилия для сохранения Фонограммархива, лично перенося фонографические валики в кладовые Эрмитажа. В годы войны он продолжал активную научную и издательскую деятельность, отмеченную правительственными наградами: медалями «За оборону Ленинграда» (1943) и «За доблестный труд» (1945).

После снятия блокады Е. В. Гиппиус вместе с Б. В. Асафьевым по решению Комитета по делам искусств СССР был переведён в Москву и начал работать в Московской государственной консерватории, где по его инициативе в феврале 1944 г. была организована кафедра народной музыки [4]. Став первым её заведующим, Гиппиус создал новую программу по русскому фольклору для всех факультетов консерватории, и 26 февраля 1944 г. ему было присвоено учёное звание профессора.

Наряду с педагогической деятельностью Гиппиус уделял большое внимание популяризации музыкального фольклора, являясь членом Художественного совета Всесоюзного радиокомитета (1945–1949) и постоянным консультантом редакции русской песни, для которой подготовил ряд циклов передач: «История собирания русской песни», «История русских народных песен», «Русское народное многоголосие».

Фундаментальным вкладом Гиппиуса в отечественную музыкальную фольклористику стала подготовка академического издания сборников русских народных песен М. А. Балакирева с обширным текстологическим исследованием. В июне 1958 г. этот

труд был защищён учёным в качестве докторской диссертации в Московской консерватории³.

В конце 1950-х гг. Гиппиус совместно с П. Г. Ширяевой и Б. М. Добровольским начал исследование русских революционных песен, связанное с его плановой темой в московском Институте истории искусств АН СССР (ныне Государственный институт искусствознания), где он работал в 1959–1963 гг. Эти же годы ознаменовались интенсивными международными контактами учёного. Он принял участие в работе Берлинского конгресса, созданного в связи с подготовкой энциклопедии народных музыкальных инструментов Европы (1962), XV конгресса Международного совета ЮНЕСКО по традиционной музыке в Чехословакии (1962) и VII международного этнологического конгресса в Москве (1964).

Последний период жизни и творчества учёного отмечен его работой в Союзе композиторов, членом которого он состоял со дня основания. Гиппиус руководил Комиссией народной музыки СК СССР (1947–1949), был членом бюро Комиссии музыковедения и музыкальной критики (1949–1954), возглавлял научную работу Фольклорной комиссии СК РСФСР (1971–1983).

В последние годы жизни имя Е. В. Гиппиуса как выдающегося ученого-этномузыколога приобрело мировую известность. Его часто приглашали за рубеж для участия в международных научных форумах или чтения лекций. Так, в 1980 г. по приглашению Шведской Королевской музыкальной академии учёный выступал в Стокгольме с лекциями о местных стилях русского народного многоголосия.

Е. В. Гиппиус скончался после продолжительной болезни 4 июня 1985 года в Москве и похоронен на Востряковском кладбище.

Годы научной деятельности Е. В. Гиппиуса совпали с периодом становления отечественного этномузыковедения как научной дисциплины, когда определялись объект и основная проблематика исследований, складывалась методика изучения музыкального фольклора. Обладая разносторонним фундаментальным образованием, чрезвычайно широким культурным и научным кругозором, сочетая практическую работу с теоретическим осмыслением материала, Гиппиус смог заложить базу многих исследовательских направлений и стать одним из основоположников современной российской музыкальной фольклористики.

Учёный считал, что главное условие начала любого исследования – чёткое определение объекта изучения: «Объектом нашего исследования является традиционная бесписьменная музыка, неразрывно связанная с вокальной её частью бесписьменная поэзия и традиционная народная хореография. Поскольку все эти три линии в разного рода взаимосвязях неотделимы друг от друга, собирание и исследование должно быть прежде всего комплексным» [6].

Следствием такого подхода стало совершенно новое для музыкальной фольклористики видение объекта исследования, которым, по мнению Гиппиуса, должно быть не отдельное вокальное или инструментальное фольклорное произведение, а народная музыкальная культура как система.

Чрезвычайно важно, что фольклорную традицию Гиппиус всегда воспринимал как живую и развивающуюся, а не как собрание застывших музыкальных памятников далёкого прошлого. Именно поэтому он категорически выступал против отношения к музыкальному фольклору как музейному экспонату: «Не следует бояться архаики, ибо если некоторые слои советского народа живут этим, то это не архаика. Слово архаика употребляют те, кто не любит фольклор» [10]. Отсюда проистекает постоянный интерес учёного ко всему новому, что возникает в фольклорной традиции, к тем процессам, которые в ней происходят в современности.

Исследовательская работа, по мнению Гиппиуса, должна начинаться уже в экспедиции. Этой идеей определялась методика собирательской деятельности, которой он следовал сам и которой обучал своих учеников. Непременным требованием было исчерпывающее знакомство со всеми материалами, ранее записанными не только на избранной, но и на соседних территориях. Как считал учёный, каждая экспедиция должна иметь ясно сформулированную научную задачу: «Нужно, чтобы в самой экспедиции был чётко продуманный исследовательский план. Обследование в плане очередного обследования – это не ответ на вопрос. Проблемы нет. А всякое исследование всё-таки начинается с постановки проблемы и её разработки на материале» [11].

Именно поэтому каждый собиратель должен постоянно анализировать получаемую информацию, относиться к ней критически, отделяя закономерное от случайного. Эта мысль, высказанная много лет назад, приобретает всё большую актуальность в наше время, когда фольклорные традиции стремительно разрушаются, и становится всё труднее выделить их структурную основу. Гиппиус настаивал: «Задача собирателя – вести следствие, а не идти на поводу у исполнителя ... без достаточного критического анализа того, что он говорит. Есть критика источников “на корню”, критика источников во время собирательской работы – это основное положение, на котором мы должны основывать нашу работу, иначе мы будем идти по поверхности» [11].

Особое значение он придавал экспериментам в процессе полевой работы, потому что только в условиях эксперимента исследователь может проверить свои гипотезы и либо опровергнуть их, либо получить их бесспорное подтверждение: «Я позволю себе поделиться опытом, который у меня был принят в экспедиции в конце 20-х годов ... Мы записывали песни у разных исполнителей: у одиночек, у стар-

шего поколения, у младшего, при исполнении песен с разными запевалями в одном и том же хоре. Оказывается, если запевала перестраивается с чистой кварты на повышенную, то и хор перестраивается на это. Таким образом, методы экспериментального исследования необходимы для того, чтобы восстановить строй песни. Это одно из направлений. Если бы можно было записать тех же песен организовать в разных районах, то мы имели бы большой материал для сопоставления, могли определить черты местного стиля, не только типичные для этих районов, но и отличающие их от других» [3]. Кроме того, им выдвигалось требование строгой научной документации полевых материалов.

Е.В. Гиппиус стал основоположником структурно-типологического направления в отечественной музыкальной фольклористике, перенеся в неё методологические принципы, разработанные лингвистами так называемой пражской школы – Р. Якобсоном, Н. Трубецким, которых он знал лично.

Структурно-типологический анализ фольклорного материала в понимании Гиппиуса является не самоцелью, а лишь необходимым этапом исследовательского процесса. Он говорил: «Наша беда, музыковедов, в том, что мы не имеем за своими плечами никаких сравнительно-исторических исследовательских разработок, сходных, например, с сравнительно-исторической грамматикой. Ничего похожего у нас не могло быть. Мы вынуждены создавать структурную типологию. Но создавать её можно только методом сравнительным, а не методом замыкания в каком-то одном ареале. А между тем, наша беда в том, что мы до сих пор замкнуто работаем в каждом ареале ... Это первый шаг к тому, чтобы наметить пути к сравнительному анализу материала» [2].

Несмотря на всю важность установления структурной типологии музыкально-фольклорных форм, для Гиппиуса оно являлось не конечной целью исследования, а лишь промежуточным этапом на пути к исторической интерпретации фактов музыкальной культуры. Главным инструментом для достижения этой цели в последний период деятельности Гиппиус считал ареальные исследования. В поисках их методики он, с одной стороны, ориентировался на достижения отечественной диалектологической школы (Н. Н. Дурново, Д. Н. Ушакова), а с другой – постоянно указывал на то, что результаты диалектологического картографирования нельзя прямо проецировать на явления музыкального фольклора. Считая картографирование перспективным методом изучения народной музыкальной культуры, учёный подчёркивал, что ему обязательно должно предшествовать структурно-типологическое исследование местных музыкально-фольклорных форм, в результате которого только и можно определить единицу картографирования. С этой точки зрения чрезвычайно важно осознание структурной само-



стоятельности компонентов, образующих музыкально-фольклорный текст. Полемизируя с априорным утверждением об изначальном синкретизме слова, музыки и движения в фольклоре, Гиппиус вскрыл их оппозиционные отношения, показал разные формы (синхронные и асинхронные) их координации друг с другом. Это касается и взаимоотношений между структурными составляющими собственно музыкального текста – ритмикой и мелодикой. В предложенной им методике ареального исследования ясно проступает одна из его основополагающих идей о примате взаимосвязей компонентов системы над механическим их набором.

Гиппиус считал, что только путём изучения местных стилей, в том числе и при помощи ареального исследования, можно получить объёмную картину национальной музыкальной культуры, а впоследствии провести сравнительное изучение разных этнических культур: «Подобно тому, как язык каждого народа – это совокупность многих местных говоров, традиционное народное музыкальное искусство представляет собой совокупность многих местных стилевых его типов. И каждый такой местный стилиевой тип является открытой системой, взаимосвязанной с другими местными типами музыкального искусства данного народа» [6].

В беседах с учениками Гиппиус неоднократно говорил о том, что исследователь никогда не должен ограничивать себя материалом одной локальной традиции, поскольку только в сравнении яснее видна специфика местного певческого стиля. Сам он обладал феноменальным багажом слуховых впечатлений в области не только русской, но и многих других музыкальных культур народов мира, используя любой повод для знакомства с национальными музыкально-фольклорными традициями.

На протяжении всей своей научной деятельности Гиппиус много думал о проблеме жанра и о жанровой классификации произведений музыкального фольклора. В те годы, когда он начинал свою исследовательскую работу, в науке всецело господствовало филологическое понимание жанра, и данные филологами жанровые определения фольклорных текстов механически переносились на произведения музыкального фольклора. Гиппиус первым в отечественном этномузыкознании указал на ошибочность такого подхода к жанровому обозначению музыкально-фольклорных текстов и обратил внимание коллег на несовпадение поэтических и музыкальных жанров в народной культуре: «Только имея дело с определённым структурным типом, который определён функцией, можно говорить о жанровом виде применительно или к поэзии, или к музыке. Причём, жанры поэтические не синхронны жанрам музыкальным ... Мы это всё не разграничиваем и таким образом создаём себе чудовищную путаницу» [9].

В своей дефиниции жанра как структуры, определяемой общественной функцией, Гиппиус основывался на системном понимании объекта исследования – музыкально-фольклорной традиции. Отсюда следует, что жанр не может существовать как абстрактная категория, а всегда имеет локальную специфику, являясь одним из компонентов местной традиции и получая свой статус только в соотношении с другими жанрами этой системы: «Когда вы говорите “это типично хороводная”, я удивляюсь, как можно о каком-то жанре говорить как о “типично хороводном” или “типично свадебном”. Значит у вас в сознании отвлечённое представление о каком-то жанре ... Оно субъективно, и надо доказать, что этот абстрактно хороводный жанр бытует» [12].

Вместе с тем, определяя жанр как типизацию структуры под воздействием общественной функции и содержания [7, с. 165], Гиппиус осознавал сложность и неоднозначность соотношения структуры и функции в музыкальном фольклоре: «Я сам как-то определял жанр как структуру, определяемую функцией. Это относится к моножанровым явлениям. А полижанровые явления требуют несколько иных определений. Полижанровые напевы – чрезвычайно серьёзное положение, на которое, прежде чем заниматься, надо обратить самое серьёзное внимание» [13].

Ещё один аспект проблемы жанра в музыкальном фольклоре, которому учёный придавал важное значение, – это соотношение исследовательской и народной жанровых классификаций. Он считал, что нельзя игнорировать народную терминологию, поскольку она всегда даёт точное указание на ту функцию, какую выполняет данная песня в жизни локальной традиции, но с другой стороны, нельзя её и абсолютизировать.

Учёного в высшей степени интересовали взаимоотношения фольклорной традиции с другими сферами культуры и явления, рождающиеся на их пересечениях. Так, тема взаимодействия фольклорной и церковной традиций, которая в наши дни активно разрабатывается целым рядом исследователей и действительно является ключевой для понимания многих явлений музыкального фольклора, занимала Гиппиуса ещё в 1940-е гг., когда подобные темы относились к числу запретных.

Так, например, варьирование напева при исполнении песни народными певцами Гиппиус рассматривал в одном ряду с аналогичной практикой в церковном пении: «Импровизация, варьирование заключается не в изобретении в момент пения новых интонаций, а в чередовании нескольких вариаций данной интонации, хранимых памятью певца. Другими словами, мы здесь имеем полную аналогию с практикой русского знаменного пения. В истории русского знаменного пения сохранились любопытные свидетельства в этом отношении, в частности,

высказывание одного из певцов эпохи Грозного, головщика-распевщика, который специально гордился тем, что он может каждую данную попевку исполнить в 17 вариациях. Такую же практику мы имеем и в культуре русской лирической деревенской песни» [5].

Е. В. Гиппиус стоял у истоков нового направления науки о традиционной культуре, которое считается сейчас одним из самых перспективных во всём мире – практической этномузыкологии. Это естественно вытекало из его постоянного интереса к народному исполнительству, с одной стороны, а с другой – из его склонности к экспериментальной проверке исследовательских гипотез. Учёный стал первым научным консультантом фольклорного ансамбля Д. В. Покровского, рассматривая его как

творческую лабораторию для изучения исполнительских приёмов и стилей, известных в русском музыкальном фольклоре.

Какую бы проблематику он ни разрабатывал, чем бы ни занимался, Гиппиус всегда подчёркивал, что главной целью любого этномузыкологического исследования является не просто введение новых фактов в историю мировой музыкальной культуры, но и определение их места в ней. Учёный неоднократно заявлял: «Я всегда считал себя историком музыки, а не фольклористом, потому что фольклор, оторванный от истории музыки, это не сюжет для изучения. Фольклор надо рассматривать только в неразрывной связи с историей музыки, только тогда мы сможем как-то в нём сориентироваться» [8].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Биографические сведения приводятся на основе наиболее полного варианта автобиографии учёного, сохранившейся в архиве Государственного института искусствознания [1].

² В. В. Гиппиус – двоюродный брат известной русской поэтессы Зинаиды Гиппиус.

³ В учёной степени доктора искусствоведения Е. В. Гиппиус был утверждён в марте 1959 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиппиус Е. В. Автобиография // Архив Государственного института искусствознания. Личное дело Е. В. Гиппиуса.

2. Гиппиус Е. В. Выступление на заседании Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР 5 декабря 1980 г. // Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук. Фонд ОКМФ.

3. Гиппиус Е. В. Выступление на отчётно-экспедиционной сессии Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР 1978 г. // Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук. Фонд ОКМФ.

4. Гиппиус Е. В. Докладная записка от 6 февраля 1944 года // Архив Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

5. Гиппиус Е. В. Лекция в Московской государственной консерватории 5 мая 1945 г. Стенограмма // Архив Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

6. Гиппиус Е. В. Проблемы собирания и изучения традиционного и современного песенного искусства и инструментальной музыки народов Поволжья: стенограмма доклада на конференции «Взаимосвязи традиционного музыкального искусства народов Поволжья» (Чебоксары, 24–27 марта 1975 г.) // Фонограммархив Института русской литературы Российской академии наук. Фонд ОКМФ.

7. Гиппиус Е. В. Ритуальные инструментальные наигрыши медвежьего праздника обских угров // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 2 / ред. И. В. Мацеевский. М., 1988. С. 164–175.

8. Стенограмма обсуждения доклада Б. М. Добровольского «О принципах тактирования русских народных песен»

на заседании Ленинградского отделения Союза композиторов РСФСР 14 февраля 1975 г. // Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук. Фонд ОКМФ.

9. Стенограмма обсуждения доклада С. Н. Кондратьевой «К вопросу о южнорусских песенных диалектах» на заседании Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР в апреле 1973 г. // Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук. Фонд ОКМФ.

10. Стенограмма обсуждения музыкально-этнографического концерта 1972 г. на заседании Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР 17 января 1973 г. // Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук. Фонд ОКМФ.

11. Стенограмма обсуждения отчёта И. А. Бродского об экспедиции к хантам и манси на заседании Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР 21 мая 1976 г. // Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук. Фонд ОКМФ.

12. Стенограмма обсуждения отчёта М. А. Енговатовой об экспедиции в Ульяновскую область на заседании Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР в марте 1977 г. // Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук. Фонд ОКМФ.

13. Стенограмма обсуждения отчёта Т. В. Карнаух об экспедиции в Витебскую и Псковскую области на заседании Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР в марте 1977 г. // Фонограммархив Института русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук. Фонд ОКМФ.

REFERENCES

1. Gippius E. V. Avtobiografiya [Autobiography]. *Arkhiv Gosudarstvennogo instituta iskusstvoznaniya*. Lichnoe delo E. V. Gippiusa [Archives of the State Institute of Art Studies. Dossier of Gippius E.].
2. Gippius E.V. Vystuplenie na zasedanii Fol'klornoy komissii Soyuz kompozitorov RSFSR 5 dekabrya 1980 g. [Speech at the Folklore Commission of the Composers' Union of the Russian Federation Dec. 5, 1980]. *Fonogrammarkhiv Instituta russkoy literatury Rossiyskoy akademii nauk. Fond OKMF* [Phonogram Archive of the Institute for Russian Literature of the Russian Academy of Sciences. Fund OKMF].
3. Gippius E. V. Vystuplenie na otchetno-ekspeditsionnoy sessii Fol'klornoy komissii Soyuz kompozitorov RSFSR 1978 g. [Speech on the Session for Expeditionary Reports of the Folk Music Commission of the Composers' Union of the RSFSR in 1978]. *Fonogrammarkhiv Instituta russkoy literatury Rossiyskoy akademii nauk. Fond OKMF* [Phonogram Archive of the Institute for Russian Literature of the Russian Academy of Sciences. Fund OKMF].
4. Gippius E. V. Dokladnaya zapiska ot 6 fevralya 1944 goda [Memorandum of February 6, 1944]. *Arkhiv Kabineta narodnoy muzyki Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. P. Chaykovskogo* [Archive of the Cabinet for Folk Music of the Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory].
5. Gippius E. V. Lektsiya v Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii 5 maya 1945 g. Stenogramma [Lecture at the Moscow State Conservatory on May 5, 1945 Transcript]. *Arkhiv Kabineta narodnoy muzyki Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. P. Chaykovskogo* [Archive of the Cabinet for Folk Music of the Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory].
6. Gippius E. V. Problemy sobiraniya i izucheniya traditsionnogo i sovremennogo pesennogo iskusstva i instrumental'noy muzyki narodov Povolzh'ya: stenogramma doklada na konferentsii «Vzaimosvyazi traditsionnogo muzykal'nogo iskusstva narodov Povolzh'ya» (Cheboksary, 24–27 marta 1975) [Problems of Collection and Study of Traditional and Contemporary Singing and Instrumental Music of the Peoples of the Volga Region: Transcript of Report at the Conference “Interconnections of Traditional Music of the Peoples of the Volga Region” (Cheboksary, March 24–27, 1975)]. *Fonogrammarkhiv Instituta russkoy literatury Rossiyskoy akademii nauk. Fond OKMF* [Phonogram Archive of the Pushkin House of the Russian Academy of Sciences. Fund OKMF].
7. Gippius E. V. Ritual'nye instrumental'nye naigryshi medvezh'ego prazdnika obskikh ugrov [Ritual Instrumental Melodies Related to the Bear Holiday of Ugric peoples in the Ob Region]. *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka* [Folk Musical Instruments and Instrumental Music]. Part. 2 / Ed. I. V. Matsievskiy. Moscow, 1988, pp. 164–175.
8. Stenogramma obsuzhdeniya doklada B. M. Dobrovol'skogo “O printsipakh taktirovaniya russkikh narodnykh pesen” na zasedanii Leningradskogo otdeleniya Soyuz kompozitorov RSFSR 14 fevralya 1975 g. [Transcript of the Discussion of B. Dobrovolsky's Report, “On the Principles of Russian Folk Song Transcriptions” at the Session of the Leningrad Section of the Composers' Union of the RSFSR. February 14, 1975]. *Fonogrammarkhiv Instituta russkoy literatury Rossiyskoy akademii nauk. Fond OKMF* [Phonogram Archive of the Institute for Russian Literature of the Russian Academy of Sciences. Fund OKMF].
9. Stenogramma obsuzhdeniya doklada S. N. Kondrat'evoy “K voprosu o yuzhnorusskikh pesennykh dialektakh” na zasedanii Fol'klornoy komissii Soyuz kompozitorov RSFSR v aprele 1973 g. [Transcript of the Discussion of S. Kondratieva's Report “On the Dialects of the Southern Russian Songs” at the Session of the Folk Music Commission of the Composers' Union of the RSFSR in April 1973]. *Fonogrammarkhiv Instituta russkoy literatury Rossiyskoy akademii nauk. Fond OKMF* [Phonogram Archive of the Institute for Russian Literature of the Russian Academy of Sciences. Fund OKMF].
10. Stenogramma obsuzhdeniya muzykal'no-etnograficheskogo kontserta 1972 g. na zasedanii Fol'klornoy komissii Soyuz kompozitorov RSFSR 17 yanvarya 1973 g. [Transcript of the Discussion on the Ethnographic Musical Concert in 1972 at the Session of the Folk Music Commission of the Composers' Union of the RSFSR, January 17, 1973]. *Fonogrammarkhiv Instituta russkoy literatury Rossiyskoy akademii nauk. Fond OKMF* [Phonogram Archive of the Institute for Russian Literature of the Russian Academy of Sciences. Fund OKMF].
11. Stenogramma obsuzhdeniya otcheta I. A. Brodskogo ob ekspeditsii k khantam i mansi na zasedanii Fol'klornoy komissii Soyuz kompozitorov RSFSR 21 maya 1976 g. [Transcript of the Discussion of I. Brodsky's Report on the Expedition to the Khanty and Mansi at the Session of the Folk Music Commission of the Composers' Union of the RSFSR, May 21, 1976]. *Fonogrammarkhiv Instituta russkoy literatury Rossiyskoy akademii nauk. Fond OKMF* [Phonogram Archive of the Institute for Russian Literature of the Russian Academy of Sciences. Fund OKMF].
12. Stenogramma obsuzhdeniya otcheta M. A. Engovatovoy ob ekspeditsii v Ul'yanovskuyu oblast' na zasedanii Fol'klornoy komissii Soyuz kompozitorov RSFSR v marte 1977 g. [Transcript of the Discussion of M. Engovatova's Report of the Expedition to the Ulyanovsk Region at the Session of the Folk Music Commission of the Composers' Union of the RSFSR in March 1977]. *Fonogrammarkhiv Instituta russkoy literatury Rossiyskoy akademii nauk. Fond OKMF* [Phonogram Archive of the Institute for Russian Literature of the Russian Academy of Sciences. Fund OKMF].
13. Stenogramma obsuzhdeniya otcheta T. V. Karnaukh ob ekspeditsii v Vitebskuyu i Pskovskuyu oblasti na zasedanii Fol'klornoy komissii Soyuz kompozitorov RSFSR v marte 1977 g. [Transcript of the Discussion of T. Karnaukh's Report of the Expedition to the Vitebsk and Pskov Regions at the Session of the Folk Music Commission of the Composers' Union of the RSFSR in March 1977]. *Fonogrammarkhiv Instituta russkoy literatury Rossiyskoy akademii nauk. Fond OKMF* [Phonogram Archive of the Institute for Russian Literature of the Russian Academy of Sciences. Fund OKMF].



**«Я всегда считал себя историком музыки»:
к юбилею Е. В. Гиппиуса**

Статья подготовлена к 110-летию юбилею крупнейшего российского этномузыколога Евгения Гиппиуса. Материалом послужили архивные документы из фондов Государственного института искусствознания, Института русской литературы Российской академии наук и Московской государственной консерватории. Статья содержит малоизвестные факты биографии учёного: сведения о семье, образовании, разнообразных сферах деятельности, в том числе в блокадном Ленинграде, международных научных контактах и др. Авторы представляют краткий обзор основных научных позиций Гиппиуса, в центре которых – рассмотрение музыкальной фольклористики как неотъемлемой части общей истории музыки. Гиппиус является основоположником структурно-

типологических, региональных и ареальных исследований в отечественной музыкальной фольклористике. Значительным вкладом учёного в науку стала созданная им теория фольклорных жанров. Авторы статьи рассматривают разработанную им методику экспедиционной работы как важнейший и определяющий этап научного исследования. С именем Гиппиуса связано формирование одного из актуальных направлений современной науки – практического этномузыкознания, основанного на экспериментальной проверке исследовательских гипотез.

Ключевые слова: Евгений Гиппиус, этномузыкология, структурно-типологические исследования, музыкальная ареология, теория фольклорных жанров

**“I have Always Considered Myself a Music Historian”:
Commemorating the Anniversary of E.A. Gippius**

The article was written in honor of the 110th anniversary of the greatest Russian ethnomusicologist, Evgeny Gippius. The materials for this article were comprised by the archival documents from the funds of the State Institute for Art Studies, the Institute of Russian Literature affiliated with the Russian Academy of Sciences, and the Moscow State Conservatory. The article contains little known facts from the scholar's biography: information about his family, education, the various spheres of his activity, including those in Leningrad during the blockade, his international scholarly contacts, etc. The authors of the article present a short overview of Gippius' main research positions, at the core of which lies an examination of folk music as an inseparable part of overall music history. Gippius is a founder

of structural-typological, regional and areal research in Russian folk music studies. A considerable amount of input on the part of the musician into music scholarship was the theory of folklore genres created by him. The authors of the article examine the methodology developed by him of work carried out during musical expeditions as the most important and the definitive stage of scholarly research. Gippius' name is connected with the formation of one of the relevant directions in contemporary music scholarship – practical ethnomusicology, which is based on experimental verification of researchers' hypotheses.

Keywords: Evgeny Gippius, ethnomusicology, structural-typological research, musical arealogy, the theory of folklore genres

Дорохова Екатерина Анатольевна

кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник
E-mail: ekatdorokhova@yandex.ru

Пашина Ольга Алексеевна

доктор искусствоведения,
учёный секретарь
E-mail: opash@sias.ru

Государственный институт искусствознания
Российская Федерация, 125009 Москва

Ekaterina A. Dorokhova

Candidate of Arts,
Senior Research Assistant
E-mail: ekatdorokhova@yandex.ru

Olga A. Pashina

Doctor of Arts,
Research Secretary
E-mail: opash@sias.ru

State Institute for Art Studies
Russian Federation, 125009 Moscow



И. Л. ЕГОРОВА

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

УДК 78.072

Е. В. ГИППИУС И Л. Л. ХРИСТИАНСЕН: ДВА ВЗГЛЯДА НА НАРОДНО-ПЕСЕННОЕ ИСКУССТВО

Евгений Владимирович Гиппиус и Лев Львович Христиансен – корифеи фольклористической науки XX века – стали основоположниками разных подходов к изучению песенного фольклора. Несмотря на это в их творческом пути обнаруживается ряд параллелей, позволяющих определить общее во взглядах на народное музыкальное творчество и культуру песенных традиций. Опираясь на большой опыт собирательской деятельности, оба учёных ставили перед собой сложные научно-исследовательские и практические задачи, служащие достижению конкретных целей, продиктованных временем и историей.

Весомым вкладом Е. В. Гиппиуса в развитие отечественной этномузыкологии стали не только обширная экспедиционная практика собирания и изучения музыкального фольклора Русского Севера, центральных областей России, Белорусского Полесья, Армении, других регионов, но и научное руководство на протяжении шестнадцати лет основанное им в 1927 году фонограммархивом АН СССР. Интерес к историографии народной песни и живому общению с народными певцами в условиях стихии песенного исполнительства, в быту возник благодаря занятиям в классе профессора Б. В. Асафьева, под руководством которого в 1930 году Гиппиус закончил аспирантуру при Институте истории искусств.

Поиск и совершенствование методов фиксации народных мелодий завершился утверждением аналитического метода нотации песенных образцов традиционного устного творчества. По мнению Т. В. Краснопольской, «при помощи этого метода именно музыканты-фольклористы сумели выявить многообразие музыкально-поэтических строфических форм, характеризующих разные национальные культуры, создать их типологию, открыть путь к их научному сравнительному анализу» [4].

Разрабатывая методiku текстологического исследования песенного фольклора, Гиппиус делает следующее уточнение: «Эта методика сравнительного анализа музыкально-ритмических форм народной песни (слогового музыкально-ритмического строя) принята многими славянскими музыкальными фольклористами (В. Вольнер, Л. Зима, К. Квитка, Ф. Колеса, Ян Лось и др.). Все они не понимают, однако, *народно-творческой природы* слогового музыкального ритма,

так как игнорируют его *слышимость народом в песне* и, отсюда, не понимают и его сущности *как формы народного ритмического мышления, основанной на реально звучащем ритме*. Рассуждая о музыкальном ритме с позиций формальной логики, все эти исследователи *неправильно* понимают слоговые музыкально-ритмические формы – только *как теоретически абстрагируемые ритмические схемы*. Именно поэтому их ритмические анализы песен не приводят, и не могут привести, ни к каким обобщающим выводам [курсив автора. – И. Е.]» [3, с. 235].

В другой работе учёный определяет своё отношение к музыке как *живому процессуальному явлению*, утверждая, что любая «систематизация должна основываться на мельчайших динамических компонентах музыки и анализе их отношений и отношений их отношений во всех видах, определяющих структуру. При всяком механическом членении, когда в одном ряду рассматриваются статические и акустические элементы музыки, организуемые ритмом, и организующий их ритм, объектом исследования перестаёт быть живая музыка и становится её труп» [2, с. 32].

Научные приоритеты Гиппиуса сосредоточились на широком, полномасштабном исследовании музыкального фольклора этносов, проживающих на территории республик и областей бывшего СССР, итог которого виделся в составлении «глобальной системы мелодических каталогов». Рассматривая проблемы каталогизации, учёный говорит об основополагающем значении «комплексного формализованного описания динамических компонентов» стилевых систем каждого из песенных ареалов [там же, с. 23–36].

Научные изыскания Гиппиуса не потеряли своей актуальности и в настоящее время. Его последователи, представители московской научной школы этномузыкологов, активно продолжают развивать предложенные учёным аналитические методы классификации, систематизации, каталогизации песенного фольклора. Но помимо обозначенных проблем, связанных с фронтальной фиксацией и систематизацией фольклорных явлений на основе типовых форм ритмической координации поэзии и музыки, из поля зрения современных исследователей порой ускользает весьма существенный аспект художественно-образной, эстетической составляющей исполнительского творчества носителей песенной традиции.

Об этой особенности традиционного песенного искусства убедительно свидетельствует аналитическая работа Гиппиуса «Опыт идейно-художественной исторической оценки», посвящённая бурлацким песням, записанным М. А. Балакиревым в 1860 году на Волге [3].

Евгений Владимирович говорит о влиянии контекста (обстоятельств) исполнения песни на стиль и характер её смысловой трактовки: «...композитор поразительно тонко уловил характерные особенности бурлацкой интерпретации народных песен, отличающей звучание общенародных русских песен в исполнении волжских бурлаков от их звучания в сельских местностях» [там же, с. 204]. Впечатления от песен бурлаков в одиночном и хоровом исполнении, услышанных композитором на Волге, и от тягостной картины непосильного, рабского труда послужили импульсом к образным обобщениям, найденным им в фортепианном сопровождении к песням.

В противовес весьма резким критическим высказываниям А. Н. Серова в адрес балакиревских обработок, Гиппиус высоко оценивает достоинства данного сборника как цельного «классического художественного произведения», несомненно, оказавшего влияние на последующее развитие русской музыки. Учёный поднимает проблему *идейно-художественного замысла песен* в контексте исторической и исполнительской ситуации.

В поле зрения Гиппиуса находятся и образно-стилевые, и психологические особенности народного исполнительства. «Запевалы бурлацких артелей, – пишет он, – создали свой образный стиль широкого, интервально-размашистого, волевого, энергичного сольного запева, особенно сильно впечатлявшего характерным для бурлацкого пения правдивым подчёркиванием образного (идейного и психологического) смысла слов тонкими тембровыми оттенками» [там же, с. 201]. Музыкальные образы, созданные М. А. Балакиревым, «поражают не только своей жизненно сочной реалистической правдивостью и обобщённостью (что сближает балакиревские сборники с волжскими живописными эскизами В. Сурикова), но и глубоким психологическим проникновением в драматическую сущность русской народной песенности» [там же, с. 196].

Обращение Л. Л. Христиансена к образно-смысловому, художественному контексту продиктовано, прежде всего, сложными задачами, связанными с сохранением подлинности звучания песен фольклорной традиции в быту и в условиях сценической концертной практики (профессиональной, учебной, любительской).

Труды Христиансена уже давно стали библиографической редкостью. Многие вопросы, поднимавшиеся учёным при его жизни, остаются актуальными и сегодня. *Парадигма этномызыкального творчества,*

разработанная им, предстаёт в следующем континууме:

– *аутентичный фольклор* в естественной среде бытования;

– *наука* – сочетание экспедиционной и исследовательской работы (запись музыкально-песенного фольклора, анализ и систематизация песенных образцов на основе индуктивных и дедуктивных методов исследования; понимание основ музыкально-образного мышления народных исполнителей);

– *практика педагогическая* – комплексное обучение основам жанрово-стилевой системы народного творчества, основам музыкальной этнографии, народной манере пения, народной хореографии, игре на традиционных народных инструментах и т. д.;

– *практика исполнительская* – профессиональное и любительское сольное, ансамблевое, хоровое исполнительство (исполнительский фольклоризм), руководство народно-певческими коллективами;

– *практика создания новых песенных образцов* и жанров современных песен для народных исполнителей, *процесс их фольклоризации в аутентичной среде* (композиторский фольклоризм).

Первым среди учёных Христиансен обратился к собиранию, систематизации и изучению жанров нового (для середины XX столетия) направления песенного творчества – к «гитарной песне», бытующей и стремительно развивающейся по законам народного творчества устной традиции, с множеством вариантов, нередко при сохранении анонимности авторства.

И Христиансен, и Гиппиус сходятся во мнениях о том, что фольклорное исполнительство осуществляется в результате сложных психологических и мыслительных (интеллектуальных) процессов, происходящих в момент «погружения» певцов в «художественную стихию песни».

Христиансен подчёркивает роль личности мастера-певца, в творчестве которого песня приобретает «высокую художественную ценность», когда «даже самая простая по форме народная песня, исполненная проникновенно и колоритно, глубоко впечатляет и без обработок» [6, с. 98]. В связи с этим он утверждает – «нужна подлинная наука о народном музыкально-поэтическом мышлении» [там же, с. 99].

Е. В. Гиппиус говорит об особенностях «единичного фольклорного факта» (варианта песни в момент её исполнения), который «может быть ... определён на двух уровнях: а) *на уровне мышления*, то есть осознания структуры произведения так, как себе его мыслит исполнитель; б) *на уровне живого звучания*, то есть конкретного воплощения исполнителем мыслимой им структуры в одном из допускаемых им единичных выражений [курсив мой. – И. Е.]» [2, с. 25].

Общность во взглядах на народно-песенное искусство во многом объясняется идейно-теоретиче-



скими установками научных концепций исследователей, сформировавшимися под влиянием учения Асафьева.

Б. В. Асафьев считал, что вся творческая история Lied (романса, песни) «становится вполне понятной, чётко обозримой и крайне содержательной», если учитывать отсутствие полной гармонии между поэзией и музыкой. «Стоит только понять простой факт: не из родственности, а из соперничества интонаций поэзии и музыки возникает и развивается Lied и родственные жанры» [1, с. 27].

Позиция Асафьева находит отражение в высказывании Гиппиуса о том, что «во всех случаях, когда музыкально-фольклорное произведение сочетает различные виды искусства (музыку и поэзию, музыку и танец), важно помнить, что в каждом таком случае мы имеем дело не с однородными явлениями, а с пересечением двух оппозиционных структур, все формы координации которых основываются на принципе единства противоположностей» [2, с. 26].

В опоре на научные воззрения Б. В. Асафьева и других теоретиков, руководствуясь опытом личных наблюдений, Л. Л. Христиансен разработал стройную систему ладовой интонационности и смыслового ассоциирования в музыке русских народных песен. Научная концепция Христиансена построена на установлении теснейшей семантической связи музыки со словесным текстом. Она обрела реальные очертания в книге «Ладовая интонационность русской народной песни», которая обращена к основе основ музыкально-поэтического фольклора – живой практике народно-песенного творчества, где «образ музыкальный и образ поэтический неразрывны в органическом единстве. Идеи, составляющие основу образа песни, одновременно “облекаются” в словесные понятия и музыкальные интонации» [6, с. 88].

Анализ семантики народной песни нацелен на выявление основной её идеи как высшей степени смыслового обобщения, выраженной в оппозиционных, но *равноправных* компонентах – *напеве* и *тексте*. Обращаясь непосредственно к генезису фольклорного текста, Христиансен сделал поразительные открытия, которые мы можем рассматривать, как *законы корреляции его вербального и музыкального компонентов*.

Первый из них – *закон о несинхронном воплощении идеи в музыкальном и поэтическом тексте*. Смысл основной идеи песни становится понятным иногда только в конце песни, часто в последней строфе, так как постепенное развитие сюжета не сразу раскрывает её суть. В напеве же идея песни воплощается обобщённо в звучании каждой строфы. На определённом этапе развития сюжета музыкальный и поэтический тексты находятся в смысловом противоречии. По завершении развёртывания песенного

смысла в целом семантика музыкального и вербального начал приходит к логическому согласованию [5, с. 59–61].

Второй – закон ассоциативной связи логики развития *выразительных свойств элементов музыкальной речи* (в их совокупности и согласовании) с логикой развития различных явлений действительности, отражаемых в поэтическом тексте народной песни [там же, с. 60–61]. Смысловое ассоциирование пробуждает художественное воображение, в результате чего у исполнителей подсознательно формируется художественный образ, связанный с интонационной реакцией на психологическое переживание и осмысление *обобщённой идеи песни как главной мысли содержания*.

Наконец, третий – *закон контекста исполнения песни*, влияющего «на создание данного конкретного варианта и подтекста» [там же, с. 61]. Важным открытием Христиансена, связанным с исследованием и интерпретацией песенного фольклора, стало обращение к методу К. С. Станиславского. Столкнувшись с проблемой концертного воплощения народной музыки, он, будучи основателем и руководителем Уральского русского народного хора, пришёл к выводу о том, что оторванный от естественной среды бытования, фольклор на сцене должен подчиняться сценическим законам. Предпосылки к этому кроются в истоках народного творчества. В аутентичной терминологии существует понятие – «играть» песню, то есть интерпретировать её по-своему и каждый раз заново.

Христиансен настоятельно подчёркивал, что анализировать музыкально-поэтическое содержание необходимо только с учётом «предлагаемых обстоятельств», то есть, контекста исполнения песни [там же].

Целостный анализ по его методу вскрывает сущностную сторону народных песен, восходящую к *феноменологическому пониманию музыки* в философских исследованиях А. Ф. Лосева, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского. Процесс развёртывания онтологической сущности фольклорного текста, закодированной в подтексте музыкальной и словесной речи, осуществляется у аутентичных исполнителей подсознательно и является выражением их интеллектуального и чувственно-эмоционального потенциала. Суммируя все компоненты музыкального целого, можно сделать вывод об основной идее и концепте песни в целом. Нотная же запись музыкально-поэтического текста представляет собой лишь *версию её интерпретации в момент исполнения*, «модель только одного частного случая воплощения произведения» [2, с. 27].

Целостный интонационно-смысловой анализ исполнительской версии (по Христиансену) есть не что иное, как *герменевтический* анализ музыкально-поэтического текста, нацеленный на понимание когни-

тивного процесса певческого исполнительства в контексте определённых обстоятельств (*здесь и сейчас*). Изменение обстоятельств исполнения влечёт за собой вариантное изменение версии исполнительской интерпретации песни, – иное смысловое толкование (трактовку идеи) в иных условиях.

Искусство песенного исполнительства ценилось в народе во все времена. Критерии этой оценки ориентированы на высокие идеалы, этические, эстетические и онтологические представления людей о картине мира, складывающейся в их сознании. Вот почему так важно для народных певцов раскрыть истинный смысл музыкально-поэтического содержания песни. В этой связи, художественное начало выступает на первый план. Отметим, что в научных трудах обоих учёных проблеме художественного воплощения идейного замысла уделяется существенное внимание. Но если Гиппиус лишь констатирует наличие художественно-эстетического компонента в народно-песенном исполнительстве, то Христиансен рассматривает данную проблему как центральную в своих научных изысканиях.

Взгляды Гиппиуса ориентированы на моделирование исторической целостности признаков типических черт национальных мелосов, укладыва-

ющиеся в рамки статистических схем ареального распространения музыкально-поэтических типов. Взгляды Христиансена находятся в русле феноменологического понимания сущности песенного творчества и живой преемственности традиций исполнительского мастерства интерпретации идейного смысла.

Если в концепции Гиппиуса связь музыки с текстом координируется ритмом, то в концепции Христиансена эта связь осуществляется на основе общей идеи, закодированной в содержании поэтического текста и напева. Ритм же, в контексте с другими средствами выразительности музыкальной речи, играет роль одного из семантических компонентов, влияющих на образно-смысловой контекст варианта (версии) конкретной песни в конкретных обстоятельствах исполнения.

Несмотря на имеющуюся разницу во взглядах двух выдающихся сподвижников фольклористики и этномузыкологии, научные позиции учёных нельзя считать противоречащими. Напротив, они как нельзя лучше дополняют друг друга и составляют единое пространство, связывающее различные направления научной мысли о народном песенном искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2: Интонация. М.: Музгиз, 1947. 136 с.
2. Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 23–36.
3. Гиппиус Е. В. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева // Балакирев М. А. Русские народные песни. М.: Музгиз, 1957. С. 193–228.
4. Краснополская Т. В. О возможности включения данных этномузыкальной ареалистики в контекст данных смеж-

ных наук. URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/ryabinin-2003/13.html>.

5. Христиансен Л. Л. Ладовая интонационность русской народной песни. М.: Сов. композитор, 1976. 390 с.
6. Христиансен Л. Л. Нерешённые проблемы фольклористики // Избранные статьи по фольклору. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2010. С. 88–101.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. *Muzikal'naya forma kak protsess. Kniga 2: Intonatsiya*. [Musical Form as a Process. Book 2. Intonation]. Moscow: Muzgiz, 1947. 136 p.
2. Gippius E. V. *Obshcheteoreticheskiy vzglyad na problemu katalogizatsii narodnykh melodiy* [A General Theoretical Approach to the Problem of Cataloguing Folk Melodies]. *Aktual'nye problemy sovremennoy fol'kloristiki* [Relevant Problems of Contemporary Folk Music Studies]. Leningrad: Muzyka Press, 1980, pp. 23–36.
3. Gippius E. V. *Sborniki russkikh narodnykh pesen M. A. Balakireva* [Collections of Russian Folk Songs of Mily Alexeyevich Balakirev]. *Balakirev M. A. Russkie narodnye pesni* [Russian Folk Songs]. Moscow: Muzgiz, 1957, pp. 193–228.

4. Krasnopol'skaya T. V. *O vozmozhnosti vklyucheniya dannykh etnomuzykal'noy arealistiki v kontekste dannykh smezhnykh nauk* [Concerning the Possibility of Inclusion of Data in the Context of Ethnomusicological Arealistics in the Context of Data Related Sciences]. URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/ryabinin-2003/13.html>.

5. Khristiansen L. L. *Ladovaya intonatsionnost' russkoy narodnoy pesni* [Modal Intonation in Russian Folk Songs]. Moscow: Sovetsky kompozitor Press, 1976. 390 p.
6. Khristiansen L. L. *Nereshennyye problemy fol'kloristiki* [Unresolved Problems of Folk Music Studies]. *Izbrannyye stat'i po fol'kloru* [Selected Articles on Folk Music]. Saratov: Saratov State Conservatory, 2010, pp. 88–101.



**Е. В. Гиппиус и Л. Л. Христиансен:
два взгляда на народно-песенное искусство**

Выдающиеся учёные XX века Евгений Гиппиус и Лев Христиансен являются основоположниками разных подходов к изучению музыкального фольклора. Сравнивая их научные и практические цели, концепции и методы изысканий, автор выявляет общие и отличительные черты во взглядах учёных на проблемы народно-песенного исполнительства. Научные цели Гиппиуса ориентированы на моделирование исторической целостности типических признаков национальных мелосов в рамках статистических схем (карт) ареального распространения музыкально-поэтических типов. Исследования Христиансена находятся в русле феноменологического понимания сущности традиционного исполнительства и живой преемственности мастерства интерпретации песенной

идей. Если в концепции Гиппиуса связь музыки с текстом координируется ритмом, то в концепции Христиансена эта связь осуществляется на основе общей идеи, закодированной в содержании поэтического текста и напева. Несмотря на имеющуюся разницу во взглядах, существенное внимание в научных трудах обоих учёных уделяется проблеме художественного воплощения идейного замысла песни. Их научные позиции дополняют друг друга и составляют единое пространство, связывающее различные направления научной мысли о народном песенном искусстве.

Ключевые слова: Евгений Гиппиус, Лев Христиансен, музыкальная фольклористика, народная песня

**Evgeny Gippius and Lev Christiansen:
Two Approaches to the Art of Folk Singing**

The outstanding 20th century music scholars Evgeny Gippius and Lev Christiansen are the founders of diverse approaches towards folk music studies. Comparing their scholarly and practical aims, conceptions and methods of study, the author brings out the common and distinctive features in the scholars' views on the problems of folk song performance. The scholarly aims of Gippius are directed at modeling historical integrity of typical signs of national meloi within the framework of statistical schemes (maps) of areal dissemination of musical-poetical types. Christiansen's musical research pertains to phenomenological understanding of the essence of traditional performance and a living continuity of mastery of interpretation of the idea of song through the successive generations. Whereas

in Gippius' conception the connection of music with text is coordinated by means of rhythm, according to Christiansen's conception this connection is carried out on the basis of a common idea encoded in the content of a poetical text and melody. Notwithstanding the existent difference in their views, the scholarly works of both musicologists contain a substantial amount of attention towards the problem of the artistic manifestation of the ideal conception of a song; their scholarly positions complement each other and comprise a unified space that connects various directions of musicological thought about the art of the folk song.

Keywords: Evgeny Gippius, Lev Christiansen, folk music studies, folk song

Егорова Ирина Львовна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры народного
пения и этномузыкологии
E-mail: i.egorova@inbox.ru
Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Irina L. Egorova

Candidate of Arts,
Professor at the Department of Folk Singing
and Ethnomusicology
E-mail: i.egorova@inbox.ru
The Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov



Ю. Е. БОЙКО

Российский институт истории искусств

УДК 784.4

ИНТОНАЦИОННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ СПАСОВСКОЙ ЧАСТУШКИ (К НАСЛЕДИЮ Е. В. ГИППИУСА)

Выдающийся этномузыколог Евгений Владимирович Гиппиус был по существу первым, кто обратился к музыке русской частушки [2], причём задолго до того, как она стала объектом внимания следующего поколения фольклористов¹. Из всего многообразия форм русской частушки наибольший интерес представляют локальные, бытующие только в определённом ареале. К ним относятся и «Спасовская» – особый инструментально-вокальный² жанр бассейнов Волхова и Сяси, то есть, практически всего Волховского и прилегающих к нему территорий Кировского, Киришского и Тихвинского районов Ленинградской области. В некоторых традиционно-спасовских текстах есть прямое указание на географию жанра:

Мы по-спасовски сыграём
И по-волховски, по-волховски споём.

с вариантами «по-ладожски сыграём», «по-колчановски споём» и некоторыми другими. Как видим, тексты (и как следствие – ритмоструктура строк) «Спасовской» отличаются от общерусских удлинением чётных строк за счёт повтора части слов, что создаёт характерную асимметрию напева.

Гармоническая схема, на которую опирается «Спасовская», на первый взгляд неожиданна для такой асимметрии напева, но тем не менее, это симметрично-квадратная общерусская формула S–T–D–T. Однако удлинённая за счёт повтора чётная фраза и перемещение начала напева на третью восьмую (при тактировке наигрыша по смене гармонии)³ вносят в эту гармоническую формулу свои коррективы, подчиняя наигрыш логике развития напева (схема 1).

Схема 1



Это касается, в первую очередь, спасовского каданса (такт 1 схемы), в который на место субдоминанты в большинстве вариантов «Спасовской» вторгается тоника. Во многих вариантах указанные функции сосуществуют в этом такте в разных соотношениях.

Напевы «Спасовской» весьма разнообразны. По существу, единственное, что их объединяет – это

структура фраз. Для выявления мелодических закономерностей мы попытались спроецировать все имеющиеся напевы «Спасовской» на одну вертикаль, что дало почти сплошные «кластеры»⁴ (схема 2).

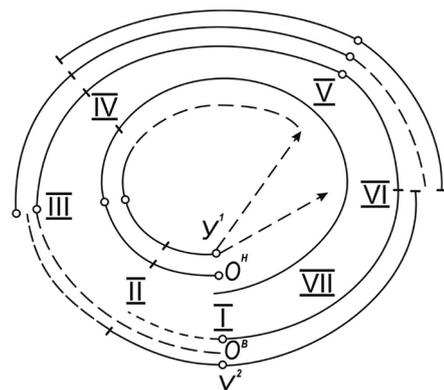
Схема 2



Сквозь них, однако, видно, что напев так или иначе опирается на свою гармоническую формулу. На это указывают некоторые «созвучия» на 1-й и 4-й восьмых, то есть, на смене гармонии – в них преобладают аккордовые звуки (например, последние восьмые в тактах 3 и 6). Показательны в этом отношении «созвучия», вызванные суммой меньшего числа рассмотренных версий (такт 4 – 2-я восьмая и такт 5 – 2-я восьмая). Ещё более показательны фрагменты, встретившиеся лишь в незначительном количестве в переходных и микролокальных формах и отмеченные треугольными головками, – в первом такте исключительно аккордовые звуки. Характерно также заключительное «созвучие», в котором единственный неаккордовый звук обязан своим происхождением лишь трижды встретившемуся у одного исполнителя (тяготеющего к субдоминантовому решению «спорного» такта) окончанию чётной фразы.

Обилие разнообразных напевов «Спасовской» привело нас к целесообразности их рассмотрения по двум признакам: общему амбитусу и опорным звукам окончаний фраз⁵ (схема 3).

Схема 3



Все объединённые на предлагаемой схеме версии представляют собой два основных типа – октавный и узкообъёмный. Более разнообразен и вместе с тем монолитен октавный тип с амбитусом от нижней до верхней тоники. Одна разновидность этого типа заключена в октаве и тяготеет к нижней её части (на схеме обозначена O^H), где находятся опорные звуки окончаний фраз: IV–II ступени для нечётных фраз и III–I для чётных. Другая разновидность октавного типа вращается, в основном, в верхней части звукоряда (обозначена O^B), выходя иногда за верхнюю тонику и изредка захватывая II и I ступени на выдохе в окончаниях фраз. Опорные звуки окончаний фраз в большинстве случаев также находятся в верхней части звукоряда. В качестве субдоминантовой чаще фигурирует VI ступень, менее характерна IV. Чётная фраза обычно опирается на верхнюю тонику, либо покидается поступенным ходом на тоническую квинту, нисходящим скачком на тоническую терцию или падением голоса с захватом всех содержащихся в звукоряде устоев. Встречается также опора на V–III ступени и даже на миксолидийскую септиму.

Грани между разновидностями октавного типа напева довольно размыты. Например, преобладание верхней части звукоряда может сочетаться с опорами, характерными для O^H . Возможно также сочетание в одном напеве субдоминантовой опоры O^B и тонической O^H .

Из двух разновидностей узкообъёмного типа наиболее распространена первая (обозначена U^1). В основном она заключена между I и IV ступенями, иногда сверху в качестве вспомогательной появляется квинта, а на выдохе в конце нечётной фразы — субтерция. Субдоминантовая опора на II ступени, заключение – на тонике, которая в ансамбле-

вом исполнении часто поддерживается терцией (кроме последнего звука); реже встречается терция, опевающая тонику на кадансе в сольном исполнении.

Вторая разновидность узкообъёмного типа (U^2) заключена между VI и II ступенями. Как и в U^1 , возможны ступени, прилегающие к этому звукоряду сверху и снизу. А именно, субдоминантовая опора на VI и II ступенях с окончательным утверждением последней, заключительный каданс на тонике без характерной для U^1 тонической терции.

Чёткой грани и между октавными и узкообъёмными напевами также не существует. Последние имеют тенденцию к расширению амбитуса, тяготеет к первым. Напев U^1 , имея тонику внизу звукоряда, стремится к O^H : этот напев отличает также характерная для октавного типа опора на тоническую терцию. Напев U^2 с тоникой в верхней части звукоряда тяготеет к O^B .

Ещё большее разнообразие образует инструментальная составляющая «Спасовской», в частности её мелодические версии. Будучи сведёнными к одной вертикали (схема 4), они дают, как и версии напева, почти сплошной ряд «кластеров», в которых тонут характерные инструментальные интонации «Спасовской» (схема 5).

Схема 4

Схема 5

Приведённая методика анализа представляется перспективной и плодотворной по отношению как к многочисленным самобытным локальным частушкам, так и практически любому фольклорному материалу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из наиболее значительных работ отметим фундаментальный труд У. Моргенштерна [3] и наш небольшой опыт анализа локальной частушечной формы [1].

² Именно такое определение, а не более привычное «вокально-инструментальный» более подходит к «Спасовской» ввиду явного примата инструментализма, о чём речь пойдет ниже.

³ ОРЧФ – общерусская частушечная формула.

⁴ Вертикальные линии между нотными головками в этом

и следующем примерах означают все промежуточные диатонические звуки.

⁵ Обозначения на схеме:

сплошные дуги – основной звукоряд;

пунктирные дуги – эпизодическое расширение звукоряда;

пунктирные хорды – эпизодически встречающиеся звуки;

кружок – тоническая опора;

штрих поперек дуги – субдоминантовая опора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бойко Ю. Е. Частушка Среднего Урала (напев и наигрыш) // Экспедиционные открытия последних лет. СПб., 1996. С. 115–144.

2. Гиппиус Е. В. Интонационные элементы русской частушки // Советский фольклор. 1936. № 4–5. С. 118–142.

3. Morgenstern U. Die Musik der Skobari. Göttingen, 2007. 518 s.

REFERENCES

1. Boyko Yu. E. Chastushka Srednego Urala (napev i naigrыsh) [The Chastushka Songs of the Middle Urals (Melody and Tune)]. *Ekspeditsionnye otkrytiya poslednikh let* [Discoveries from Folk Music Expeditions of Recent Years]. Saint Petersburg, 1996, pp. 115–144.

2. Gippius E. V. Intonatsionnye elementy russkoy chastushki [Intonation Elements of the Russian Chastushka

Song]. *Sovetskiy folklor* [Soviet Folklore], 1936, no. 4–5, pp. 118–142.

3. Morgenstern U. *Die Musik der Skobari*. Göttingen, 2007. 518 s.

Интонационные элементы Спасовской частушки (к наследию Е. В. Гиппиуса)

Выдающийся российский этномузыколог Евгений Владимирович Гиппиус первым обратился к музыке русской частушки задолго до того, как она стала объектом внимания следующего поколения фольклористов. В статье на примере локальной частушечной формы «Спасовская» продемонстрирована методика анализа народной музыки с её многочисленными вариантами. «Спасовская» опирается на симметричную гармоническую формулу S–T–D–T, однако сдвиг напева относительно наигрыша вносит характерную асимметрию. Напев и наигрыш исключительно разнообразны. Варианты напева,

будучи сведёнными в вертикаль, дают почти сплошной ряд «кластеров»; то есть, на любой позиции возможна практически любая ступень. Аналогичные «кластеры» дают и варианты мелодий наигрышей при вертикальной проекции. Ввиду этого частушку целесообразно рассматривать только по двум параметрам: общему амбиту и опорным звукам окончаний фраз.

Ключевые слова: Е. В. Гиппиус, частушка, русская народная инструментальная музыка

Intonational Elements of the Spasovskaya Chastushka Song (Honoring the Legacy of Evgeny Gippius)

The outstanding Russian ethnomusicologist Evgeny Vladimirovich Gippius turned his attention to the music of the Russian chastushka song long before it attracted the attention of the following generation of folk music scholars. This article demonstrates the melodicism in the analysis of folk music with its numerous variants on the example of the local “Spasskaya” form of chastushka song. The “Spasskaya” chastushka is based on a symmetrical harmonic formula of S–T–D–T, however, the shift of the melody in regards to the tune brings in a characteristic asymmetry. The melody and the tunes are exclusively varied.

The different variants of the tune when brought together into a vertical sonority present almost a complete “cluster” set, i.e. on each position practically any scale step is possible. Analogous “clusters” are resulted from the variants of the melodies of the tunes upon their vertical projections. On this account, it becomes appropriate to examine the chastushka song only in regard to two parameters: the overall ambitus and the consonant sounds of the phase endings.

Keywords: Evgeny Gippius, chastushka, Russian folk instrumental music

Бойко Юрий Евгеньевич

кандидат искусствоведения,

старший научный сотрудник сектора

инструментоведения

E-mail: spb@artcenter.ru

Российский институт истории искусств

(Санкт-Петербург)

Российская Федерация, 190000 Санкт-Петербург

Yuri E. Boyko

Candidate of Arts,

Senior Research Assistant

at the Instrumentation Theory Department

E-mail: spb@artcenter.ru

The Russian Institute for the History of the Arts

(St. Petersburg)

Russian Federation, 190000 St. Petersburg



Г. В. ТАВЛАЙ

*Петрозаводская государственная консерватория (академия)**им. А. К. Глазунова*

УДК 78.072

Е. В. ГИППИУС – ИССЛЕДОВАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛОРУССКОГО ПОЛЕСЬЯ

Начальный этап в изучении песен Белорусского Полесья связан с реализацией неразрывного научного потенциала Евгения Владимировича Гиппиуса и Зинаиды Викторовны Эвальд. Возрождение интереса Е. В. Гиппиуса к культуре этой локальной традиции, к «делам минувших дней», их новому осмыслению по прошествии более сорока лет обусловлен исследованиями белорусского этномузыковеда З. Я. Можейко, сопоставившей в своей диссертации, выполненной под его руководством, собственные записи 1960-х годов с материалами из села Тонеж – наследием З. В. Эвальд.

Необходимой предпосылкой развития любой отрасли знания Гиппиус считал, всегда реализуя её в собственном творчестве, «обстоятельную осведомлённость современных исследователей в том, что сделано ... представителями предыдущих поколений». Обязательными для становления истории науки установками не зря полагал ориентацию на разностороннюю информацию о деятельности каждого учёного, оставившего след в отечественной науке о народной музыке «со стороны её положительных результатов», освещение вклада в данную научную область, осознание всех способствующих этому вкладу «общественных и личных фактов и факторов, воздействие господствующих теоретических тенденций ... с учётом степени изученности объекта исследования» в соответствующее деятельности учёного время [9, с. 109–110].

Белорусская культура вошла в круг интересов Евгения Владимировича достаточно рано, уже в первый, довоенный ленинградский период его деятельности. В целом этот период можно охарактеризовать как время поисков максимально точной записи, документации народной музыки, а также как период выявления музыкальных диалектов преимущественно на территории европейской части СССР. Эти диалекты учёный дифференцировал по географическому принципу, главным образом по бассейнам рек: сначала – Пинеги, Мезени, Печоры, а затем и Припять. Впоследствии именно эти исследования заложили начала *музыкальной ареалогии*. Исследование белорусских материалов становится для Гиппиуса полигоном для выработки методологии *этнографической систематизации* народных песен. В дальнейшем это направление работ учёного реализовалось в *сравнительно-типологическом изучении песенных систем*,

типов многоголосия, мелодических стилей традиционной музыки славянских, финно-угорских, тюркских народов в их историческом развитии. Методологию исследований Гиппиуса этого периода можно обозначить как сочетание господствующей в то время исторической ориентации с интересом к некоторым универсальным психосоциальным факторам.

В одной из поздних своих работ Гиппиус писал, что в различных системах, к числу которых в полной мере относятся и *доступные* опытному познанию *местные стили*, и многообразные их сочетания на более высоком иерархическом уровне – в более крупных географических ареалах, и искомые, но, что весьма существенно, *недоступные опытному познанию общенациональные и межнациональные стили*, различны не только системы компонентов и их отношения, но часто и сам централизующий компонент, который определяет систему как таковую [5, с. 36]. Выявление подобного компонента на полесском песенном материале стало его задачей и одновременно – опытным полем для постановки проблемы местных стилей.

Как следует из дискуссий, участником которых уже в более позднее время бывал Е. В. Гиппиус, к формальным построениям он относился достаточно прохладно, оставаясь при этом признанным основателем «альтернативно-музыкального» (очевидно, в пику лингвистическому) структурно-типологического направления в его наиболее завершённой форме, разрабатываемого в дальнейшем самостоятельно московскими учениками и коллегами учёного в Российской академии музыки им. Гнесиных (Б. Ефименковой, М. Енговатовой и др.). Непосредственная участница этих полемических бесед А. Чекановска утверждает, что Евгения Владимировича не удовлетворяла чрезмерная сосредоточенность на сугубо абстрактных значениях в разработке собственно «музыкальной технологии» (проблемы лада, ритмики). «Ведь предметом нашего исследования является музыка. А в ней эмоциональное содержание очень важно», – часто повторял он (цит. по: [14, с. 27]). В предисловии к сборнику А. Н. Аксёнова «Тувинская народная музыка» Е. В. Гиппиус отмечал, что автору во многом удалось преодолеть установившуюся в музыкальной фольклористике порочную практику обособленного изучения «отдельных элементов» народной мелодики и народного песенного стиха вне их

живой органической взаимосвязи и взаимодействия в песенном искусстве. Практика эта, укоренившаяся в позитивистской науке и подменявшая термин «музыкально-выразительные средства» формалистическим термином «элементы музыки», открыла широкую дорогу для бесперспективного абстрактного теоретизирования» [1].

Гиппиус, безусловно, ценил формальные методы, но прекрасно сознавал их ограниченность. Первостепенным для него всегда оставалось глубокое вхождение в культуру в её естественных проявлениях, а единственно плодотворным методом художественного познания народной песни на протяжении жизни учёного было «только её непосредственное слуховое восприятие в живом народном исполнении в типичных для песни народно-бытовых условиях» [8] с полным учётом богатства вариантов, а на последующих этапах работы – правильное их воссоздание в нотной графике как одной из визуальных реализаций аналитического метода. Исходными моментами аналитической концепции Е. В. Гиппиуса стали данные анализа системных видов периодических структур песен самых разных народов, нацеленность на выявление типологических закономерностей музыкальной и стиховой ритмической композиции, координированных в строгом ранжире. В разные периоды жизни Гиппиус нотировал народную музыку по разным принципам. Его метод складывался постепенно и отнюдь не отождествлялся лишь с графическим способом изложения. Окончательно он был разработан в послевоенные годы, делая зримым формульный мелотип, его слога-ритмическую, звуковысотную модели, демонстрируя процесс музыкального формотворчества, выявляя сегменты повторности и обновления в процессе *живого слышания*, тщательного слухового анализа. Этот метод способствовал в конечном итоге раскрытию закономерностей национального музыкального стиля и формы в той или иной локальной их реализации. Аналитические слуховые процедуры, такие, как наблюдение, исследование, обобщение, на что обратил внимание Б.С. Луканюк [10, с. 70], составляют здесь важный первоначальный этап всей дальнейшей работы.

Ещё и в наши дни существует точка зрения, что наука о музыкальном фольклоре зиждется прежде всего на постижении нотаций – структур, отвечающих критерию качественной информации, формализованных в нотной графике [18, с. 24–25, 31]. Сохраняя в неизменности высказанную в молодые годы убежденность в необходимости изучения народнопесенной культуры по её звучащим образцам, Е. В. Гиппиус на одном из заседаний Фольклорной комиссии СК СССР 1973 года обратился к В. Л. Гошовскому с вопросом: «Так Вы каталогизируете песни или нотные записи?» Затем последовало его же разъяснение о различии подходов разных расшифровщиков, о разном слышании ими одной песни и даже о вхождении

впоследствии такой песни в разные классификационные группы¹.

Для многих ныне именитых исследователей народной музыки Е. В. Гиппиус остаётся незабвенным Учителем. Благодаря работе с учениками Гиппиус соприкасался с исследуемыми ими культурами постоянно. Каждый из разноэтнических трудов (сборников, монографий, диссертаций), которые он редактировал, не похож на предыдущий, как не похожи культуры, в них представленные. Общее для них всегда – *совершенство документации и систематизация* на базе закономерностей конкретного материала. Его подход близок к индуктивным методам исследования – учёный был сторонником соблюдения всех исследовательских процедур: от точной записи до соответствующей интерпретации.

«Выдающийся учёный», «блестящий мастер записи народной музыки», «один из лучших знатоков музыкального фольклора», «в постоянном общении с живой народномузыкальной средой – с “умельцами” и мастерами выработавший в себе тип учёного, абсолютно лишённого даже тени “кабинетности”, отвлечённо-умозрительной предвзятости», «чуткий историк и теоретик», характеризующийся «меткостью наблюдений, зоркостью постижения ... виден в постоянном раскрытии стадийности наблюдаемых им явлений и процесса образования стилей и форм», «на данном этапе – мой единственный проницательный наследник», – так характеризовал Е. В. Гиппиуса его учитель Б. В. Асафьев в 1948 году [2, с. 30–31, 33]. Гиппиус удивительным образом сочетал в себе живую «интонационную неуловимость» асафьевской школы и математическую точность в фактологии – уже как истинный апологет немецкой науки. Многоплановый характер интеллекта, склонность к системности мышления, феноменальный багаж личных слуховых знаний позволяли ему улавливать в культуре каждого народа те выразительные качества, те системные закономерности, которые определяют её самобытность².

Работа с полесской песенной традицией, особенности её транскрибирования вполне соотносимы с формулируемыми им же чуть позже идеями о народной песне как «особом типе высокой художественной культуры», особом виде творческого мышления с присущим ему методом «творчества-производства», основанном на «творческом изменении посредством переработки деталей», на «культивировании мастерами импровизации» стремления «сознательно изменить качество художественного явления посредством целого ряда художественных приёмов, которыми они обычно располагают», такими, в частности, как «высоко развитая музыкальная орнаментация в сольной музыке и культура импровизации подголосков в ансамбле» [6, с. 74–75, 79]. Увлечение формальными аналитическими концепциями в этномузыкологии, стремление выдать «на гора» одну, максимум две пе-



сенных типизированных строфы в публикациях, вбирающих в себя, якобы, всё реальное многообразие вариантов, невнимание к явлению вариантных преобразований песенных строф песни в интерпретации мастеров на долгое время свело «на нет» теоретические наработки и практические усилия Гиппиуса. Его слух был уникальным и вызывал в этом плане особый интерес акустиков. В собственных транскрипциях, намного опередивших своё время, он отображал эти изначальные, определяющие качества народной музыки, теоретически осознавал их как одну из основ песенной этномузыкологии.

Вся деятельность именной в истории отечественной науки «музыковедческой группы» – так обозначал своё творческое содружество с Эвальд много позже сам Гиппиус, осуществлялась совместными усилиями, общими были и проблемы, их волновавшие. Евгений Владимирович вспоминает, что в 1-й комплексной экспедиции по изучению искусства Русского Севера 1926 года, как и в двух последующих (1927, 1928), их группа отделилась для самостоятельной разведки сёл, лежащих выше Суры и по притоку Пинеги – реке Вые. Пятилетний цикл северных экспедиций стал началом их общей с Эвальд этномузыковедческой специализации. В 1926–1927 годах, ознакомившись с современной западноевропейской литературой по *сравнительному музыкознанию* (именно в этой сфере Гиппиус поначалу совершенствовался, сохраняя живой интерес к культурам мира в течение всей дальнейшей жизни и всегда имея склонность к компаративистике) и, в частности, с отчётами Роберта Лаха о записи песен от русских военнопленных, «мы, – вспоминает много позже Гиппиус в статье об Эвальд, – остро почувствовали недостаток наших знаний в области музыкального фольклора всех других народов СССР, прежде всего финно-угорских, в те годы ещё очень мало изученных. Это побудило нас начать с 1927 года стационарную собирательскую работу в Ленинградском институте народов Севера и в Ленинградском институте народов Востока по звукозаписи образцов музыкального фольклора финно-угорских, тюркских, палеоазиатских народов русского Севера и Сибири, сделанных с голосов студентов: обских угров, эвенков, нанайцев, ненцев и др., работу, продолжавшуюся вплоть до 1935 г.» [4, с. 12]. Записи полесских материалов, таким образом, проходили почти параллельно с вышеназванной работой. В течение всей жизни Е. Гиппиус, свободно владевший несколькими иностранными языками, находился в переписке с К. Заксом, Б. Бартоком, К. Квиткой, О. Эльшеком, Э. Штокманом, Ц. Рихтманом, А. Чекановской, Я. Стэншевским, Л. Белявским, П. Богатырёвым, Х. Тампере, Б. Шароши, Э. Славюносом, Я. Чюрлионите, Л. Мухаринской и многими другими этномузыкологами. Формирование личности Гиппиуса-учёного совпало с эпохой становления и развития в Европе сравни-

тельного музыкознания. Он и Эвальд стали яркими его представителями, испытав воздействие идей К. Закса, М. Шнайдера, Э. М. Хорнбостеля, А. Шеффнера, Г.-Г. Дрегерера. Впоследствии эти идеи воплотились в их собственных работах (см.: [11]).

Под эгидой созданной по инициативе Гиппиуса и Эвальд в 1927 году Музыкально-этнографической комиссии Ленинградской государственной консерватории в 1927 и 1928 годах были организованы их совместные поездки под руководством профессора Х. С. Кушнарёва в Армению. В 1928 году состоялась также экспедиция в Узбекистан – в окрестностях Самарканда Гиппиусом и Эвальд были записаны образцы эпоса об Алпамыше, недалеко от старой Бухары – цикл макамов, в районе Ферганы – бытовые песни. Звукозаписи полевых материалов этих экспедиций хранились в двух возглавляемых Гиппиусом фонограммархивах – в Институте истории искусств и Ленинградской консерватории. В 1931 году они были переданы в Институт антропологии и этнографии АН СССР, с 1938 года по сей день находятся в Институте русской литературы (Пушкинском Доме).

С осени 1928 года Б. Асафьев читает в Институте ежегодный курс историографии русской народной песни, прослушанный Гиппиусом и Эвальд. В 1927–1928 гг. Эвальд пишет первые свои работы по русской народной музыке: «Протяжные песни Заонежья» (1927) и «Свадебная песня на Пинеге» (1928). Гиппиус выступает как автор книг «Крестьянская музыка Заонежья» и «Культура протяжной песни на Пинеге». Эти исследования *очень близкой проблематики* были опубликованы в сборниках «Крестьянское искусство СССР» – в первом и втором его выпусках. В следующее десятилетие – в начавшиеся 30-е годы З. В. Эвальд подготовила к печати шесть сборников из серии «Музыка народов СССР» (песни белорусские, удмуртские, марийские, чувашские, карельские, коми). Только одно из этих собраний – «Белорусские народные песни» – увидело свет в 1941 году, выйдя тиражом всего 750 экземпляров [13]. Сборник 1940 года [19] оставался практически недоступным, хотя исторически это была первая публикация белорусских песен, выполненная по *фонографическим записям*.

Ещё в предвоенные годы Белорусская Академия наук поручила Е. В. Гиппиусу и З. В. Эвальд музыкальное редактирование готовящегося к изданию трёхтомного издания «Песні беларускага народа». Его первый том, составленный известным белорусским этнографом М. Я. Гринблатом, и был опубликован в 1940 году. Рукописи двух других томов погибли в годы войны. Изданию предшествовало серьёзное экспедиционное обследование комплексной экспедицией АН СССР и АН БССР (1932, 1934) двух районов Центрально-Белорусского Полесья. Фольклорную группу экспедиции 1932 года возглавили М. Я. Гринблат и З. В. Эвальд. Членами экспедиции Институ-

та этнографии АН СССР 1934 года стали Гиппиус и Эвальд. Таким образом, отправлялась в Белорусское Полесье известная «музыковедческая группа» не по наитию, а по заданию.

Издание 1940 года, ставшее библиографической редкостью, имело методологическую направленность и включало в себя как песенные материалы, так и теоретические статьи. В него вошли обобщающие работы классиков отечественной этномузыкологии: *совместная статья* Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд «Замечания о белорусской народной песне»; исследование К. В. Квитки «Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен»; работа В. М. Беляева, озаглавленная им как «Справка о белорусских народных музыкальных инструментах». Эти исследования давно стали обязательными в курсе истории как белорусской, так и всей отечественной этномузыкологии.

Сам тип издания *исследовательского монографического сборника*, выполненного на основе полевых авторских записей в разработанной Гиппиусом *аналитической нотации* с систематизацией напевов и вступительными статьями, во многом откристаллизовался на белорусском материале. В дальнейшем такой тип публикаций стал методологически важным, преобладающим в разных республиках СССР, в независимых государствах на постсоветском пространстве, в том числе – в Беларуси.

В те же годы (1938) увидел свет отредактированный *совместно Гиппиусом и Эвальд* сборник «Народные песни Вологодской области». В него вошли нотации звукозаписей В. Великанова, Ф. Рубцова и Е. Линёвой. Как видим, одновременно с белорусскими исследованиями «музыковедческая группа» продолжала вести *сообща* другую разнообразную работу, обретая слуховой и аналитический опыт общения с традиционными материалами большого числа непохожих одна на другую этнических культур.

Труд З. В. Эвальд «Песни белорусского Полесья» (Под редакцией Е. В. Гиппиуса; составление и текстологическая подготовка к печати З. Я. Можейко; редакция белорусских текстов М. Я. Гринблата) вышел в свет только в 1979 году в Москве в издательстве «Советский композитор» [16]. Сборник содержит нотации полевых звукозаписей традиционных и современных песен, выполненных самостоятельно З. Эвальд в 1932 году (17 записей), а также совместные – её и Е. Гиппиуса полевые материалы 1934 года из Туровского и Петриковского районов Полесской (с центром в Мозыре), ныне Гомельской области (41 из общего числа 80 таких песен в названном переиздании). В собрание включен ряд записей, выполненных в 1938 году в тогдашних Паричском, Глусском и Мозырском районах Ф. А. Рубцовым (18 песен) и М. Я. Гринблатом (4 песни). В сборник вошли свадебный наигрыш на скрипке (№ 20, с. 65) и – в качестве приложения – песенный наигрыш на

дудзе (волынке), осуществлённый в 1931 году в Ленинграде (от дударя Г. К. Славчика из Городокского района Витебской области) Эвальд и Гиппиусом в нотации Гиппиуса. Пять из общего числа 80 песенных образцов взяты из издания 1941 года, 36 – из сборника 1940 года. 40 ранее не публиковавшихся нотаций сделаны Гиппиусом совместно с З. Можейко по черновым нотировкам Эвальд – они заново выверены по фонограммам, хранящимся в Фонограммархиве ИРЛИ (Пушкинский Дом). Песни систематизированы по историко-стилевому и функциональному принципам, но без подразделения на жанровые группы в оглавлении. Вначале даны типовые напевы с групповым прикреплением текстов – календарные и семейно-обрядового циклов, затем – примыкающие к ним формы раннетрадиционной лирики (баллады, семейно-бытовые песни). Следующий раздел составляет необрядовая лирика более позднего исторического слоя в многоголосных и одноголосных вариантах. Затем представлены песни плясового и частушечного характера, песни литературного происхождения и песни гражданской войны.

В этом собрании, получившем широкую известность с громадным опозданием в 45 лет, напечатаны также два очерка З. Эвальд. К работе над ними Зинаида Викторовна приступила в начале 1930-х годов. Их содержание должно было составить первую главу планируемой ею диссертации «Песни белорусского Полесья». Первый из очерков со знаковым для истории отечественной этномузыкологии названием «Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья» был опубликован в 1934 году в журнале «Советская этнография». Е. В. Гиппиус становится инициатором восстановления первоначального авторского текста З. В. Эвальд и сокращения в переиздании 1979 года (как и в предшествующем переводном – на немецкий язык – издании 1967 года) трёх первых страниц. Он объяснял их включение в первый вариант журнальной публикации диктатом цензурного толка.

Эвальд использует предложенный Гиппиусом ещё в 20-е годы термин «напев-формула». Именно формульный напев в его гиппиусовской трактовке становится ключом к системному подходу, применяемому ею в анализе территориально-общинного жнивного полесского напева. Используя эту гиппиусовскую категорию, Эвальд строит собственную концепцию. Однако напомним, что в любом научном исследовании метод может иметь решающее значение. На с. 17 (нумерация по изданию 1979 года) Эвальд пишет о своём использовании гипотезы, высказанной Гиппиусом и обнародованной им же во вступительном разделе «Музыкальная культура Пинежья» к вышедшему в 1936 году сборнику «Песни Пинежья. Материалы Фонограммархива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд» (кн. 1. М., 1936, с. 137). Единственный сигнальный экземпляр этой



книги (хорошо знакомый ученикам Гиппиуса) хранился в личной библиотеке самого Гиппиуса. По сути, приводимые Эвальд нотации песен (взятые из уже существующих сборников или ранее не публиковавшиеся, представляющие собственные экспедиционные коллекции) служили доказательствами гипотезы Е. Гиппиуса.

Освещение самой идеи напева-формулы в различных региональных формах его преломления стало мощным импульсом для становления всей современной белорусской этномузыкологии, в том числе – для исследований песенной культуры Белорусского Полесья. Вот раннее определение, данное Гиппиусом: «Напев – застывшая в известных пределах определённая формула (вполне аналогичная формуле заговора). Эта формула напева представляет чеканный пластический музыкальный образ, вполне самостоятельный, то есть не выходящий за пределы музыкальных средств выразительности». И далее: «Поскольку основным свойством музыки, находящейся в сфере “общественного потребления”, является непрерывная изменчивость – подобная кристаллизация может быть объяснена только как следствие магической функции» [17, с. 17]. Позже Гиппиус не раз уточняет отдельные положения своей концепции типового напева-формулы, следуя по пути всё большей конкретизации на основе познанных им этнических песенных материалов, прежде всего – в областях русско-украинского и русско-белорусского пограничья. В известной статье 1982 года учёный отмечает: «Развитый цикл календарных песен ... представлен либо одним напевом, объединяющим один или несколько пучков поэтических текстов, либо двумя-тремя такими напевами определённого структурного типа, интонируемыми в определённой форме. Каждый из таких напевов распространён в определённом ареале, ареальные границы напевов разных жанровых циклов иногда совпадают, а иногда не совпадают» [7, с. 5–6].

Судя по нотациям, представленным Эвальд, по самому тексту статьи, весенние реализации формульного напева не относятся к обрядам встречи весны. Их первоисточник – «по-видимому, формула заклинания». Эвальд называет в качестве определяющих её свойств *унисонно-гетерофоническую форму* при совместном пении и терпкость *тембровых* характеристик, а также «закрепление данной формулы за одним типом словесных образов» [17, с. 31]. «В основе формулы, – цитируем текст Эвальд, – выдержанная бесконечно долго фермата устоя и вращение в пределах терции вверх от него. Нижняя кварта захватывается не всегда и представляет или разбег к устоя или концовку (приобретая в этом случае функцию доминанты). Поэтому кварта эта никогда не заполнена, лишь иногда захватывается вводный тон к устоя» [там же, с. 18]. В самом этом высказывании запечатлён тип мышления, в значительной мере сформированный под воздействием европейской тонально-гармонической

музыкальной системы. Собственный аппарат этномузыковедения не был ещё к тому времени апробирован. В опубликованном лишь в 1979 году (при активном участии Гиппиуса) втором очерке Эвальд («Заметки о песенных стилях Белорусского Полесья», существовавшем до того лишь в черновых набросках, используется уже иная, вполне современная терминология (основной опорный звук, захват нижней кварты от основного опорного тона, вторжение терцового параллелизма и т. д.) [15, с. 38–39]. Веяния нового времени ощущаются и по нотациям, в значительной мере отредактированным Гиппиусом, что мотивируется в предисловии и вступительных статьях.

Эвальд, прослеживая пути социального переосмысления названной формулы, ориентируется во многом на содержание поэтических текстов, что само по себе для сегодняшнего этномузыковедения почти невероятно. Один из способов «переработки» видится исследователю как развитие названной формулы в дифференцированный напев весенней лирической песни. Другой – как «закрепление данной формулы на одном типе словесных образов: остро реалистических, отображающих тяжёлую социальную действительность. Отсюда переосмысление первоначальной формулы в “стон-причет”, речитатив, перемежающийся с бесконечно вытягиваемыми устоями» [17, с. 31–32]. Последнее свойство, по мысли Эвальд, не было присуще данному жнивному напеву изначально и представлялось ей как свойство приобретённое. Сегодня такое предположение следовало бы оспорить. Тематика крепостничества и семейного гнёта в поэтических текстах становятся для Эвальд приметам «интонационного ... осмысления этого типа песен как стона-жалобы» с последующим преобразованием весенней заклинательной песни в трудовую. Эвальд акцентирует внимание на «классовой принадлежности такого рода интонаций именно бедняцкой части полесского дореволюционного крестьянства» [там же, с. 31]. Живные варианты формулы, отличающиеся, как пишет автор в «Заметках о песенных стилях Белорусского Полесья», по характеру звучания от обрядовых весенних, охарактеризованы ею как «лейтмотив труда и скорби» [там же, с. 35]. В приведённых определениях заметен не актуальный сегодня классовый подход. Подобной предьсторией можно объяснить само слышание живной формулы как результата «переработки интонаций в процессе изменения общественной идеологии» и обусловленности подобных переосмыслений тяжёлой, неподъёмной работой в поле, повлиявшей на превращение первоначального заклинания в стон-причет [там же, с. 32]. Натяжки подобного рода, объяснимые временем написания работы, осознаёт и Е. В. Гиппиус.

Рефлексия по поводу этой работы, высказанная З. Я. Можейко в разделе «От составителя» [12, с. 10–11], представляется в определённой степени редактированием смыслов, вложенных в текст статьи

самой З. В. Эвальд: «Анализируя напевы жнивных песен в “аспекте трансформации их интонационной семантики”, исследовательница раскрывает одно из ключевых понятий асафьевской концепции: с социальным переосмыслением песни – переинтонируется и сам напев» [но ведь напев переинтонируется, по Эвальд, внутри *весенних и при переходе формулы из первоначальной весенней в жнивную* песню. А собственно переосмысление жнивных песен наблюдается ею не на интонационном – «как переработка интонаций», а на вербальном текстовом уровне (на это указывает и Гиппиус). Сам по себе исследуемый З. В. Эвальд «образ-интонация» – её собственное определение тех лет, присущий части весенних и всем рассматриваемым ею жнивным напевам, всегда один и тот же и при этом неизменный! – Г. Т.].

Причетная компонента, присутствуя изначально, определяет истоки интонационной формулы, обозначенной Эвальд как «второй» образ-интонация. Сама по себе эта формула никоим образом не соотносится ею с социальным переосмыслением и не рассматривается в таком контексте. Что же касается жанра плача-причета, плача-голошения, то о нём речи в статье Эвальд вовсе нет. Исследовательница вообще не касается этой области народной музыки – она остаётся не представленной в сборнике и, вероятно, не вызвала ещё специального этномузыковедческого интереса в те годы. Как аргументированная, названная идея появится в исследованиях белорусского обрядового мелоса много позже. Определения «стон-причет», «стон-жалоба» в статье Эвальд несут в себе оттенок скорее не жанрово-структурного, а эмоционального плана. Хотя в целом наблюдения и предвидения З. Эвальд действительно вызывают восхищение. Используемые ею записи относятся ко времени, когда

«исследование исторического генезиса стилей белорусской народной музыки» упиралось в почти полную неисследованность, «современную (начала 30-х гг.) изученность» проблем локальных традиций белорусского песенного фольклора [3, с. 198], что, естественно, не могло способствовать попыткам обобщений, формулированию «общеполитских» выводов). Опираясь территориально на ограниченный материал, Эвальд тем не менее смогла расслышать глубокие, сущностные для белорусской народнопесенной культуры закономерности.

Материалы экспедиций 1932 и 1934 годов вошли, по всей вероятности, как часть в плановую монографию Е. В. Гиппиуса «Песни восточных славян», завершённую, как свидетельствуют документы рукописного архива, в 1942 году³. В этот отрезок времени Евгений Владимирович являлся Учёным секретарем РИИИ. После вынужденного, почти десятилетнего официального отсутствия в Институте в связи с ликвидацией, разгоном отдела Крестьянского искусства, он продолжал работать здесь реально: участвовал в научных мероприятиях, обсуждениях, организовывал посещения Института Б. Бартоком, Э. Эмсгаймером, рядом других учёных-этномузыковедов. Именно по инициативе Гиппиуса Эмсгаймер принимал участие в 1-й Всероссийской инструментоведческой конференции 1974 года (тогда же Эмсгаймер в последний раз посетил Институт и Россию). Фундаментальные знания, идеи, родившиеся в РИИИ, будут прорастать в научном творчестве Е. В. Гиппиуса на протяжении 1930-х–1980-х годов. Именно в Российском институте истории искусств в 1983 году прошла единственная при жизни Евгения Владимировича научная конференция в его честь – по случаю самого последнего прижизненного его юбилея.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Устное свидетельство участника этой дискуссии И. В. Мацневского.

² Исходя из этих предпосылок, Е. В. Гиппиус в те же годы (1936) изучает программно-изобразительный комплекс Медвежьего праздника манси (Гиппиус Е. В. Ритуальные инструментальные наигрыши Медвежьего праздника обских

угов // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка / под общ. ред. Е. В. Гиппиуса, ред.-сост. И. В. Мацневский. М., 1988. Ч. 2. С. 164–175).

³ Ф. 82, оп. 3, ед. хр. 130, л. 6–7. Данную ссылку на Рукописный архив РИИИ любезно предоставил М. А. Лобанов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксёнов А. Н. Тувинская народная музыка / предисл. и ред. Е. В. Гиппиуса. М., 1964. 238 с.

2. Асафьев Б. В. Е. В. Гиппиус – фольклорист-исследователь народно-музыкального творчества // Е. В. Гиппиус. Избранные труды в контексте белорусской этномузыкологии. Минск, 2004. С. 30–34.

3. Гиппиус Е. В. Замечания о белорусской народной песне (совместно с З. В. Эвальд) // Е. В. Гиппиус. Избранные труды в контексте белорусской этномузыкологии. Минск, 2004. С. 185–207.

4. Гиппиус Е. В. З. В. Эвальд и её исследования белорусского народного песенного искусства // Эвальд З. В. Песни белорусского Полесья / под ред. Е. В. Гиппиуса; сост. и текстологич. подг. З. Я. Можейко; ред. белорус. текстов М. Я. Гринблата. М., 1979. С. 6–14.

5. Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 23–36.

6. Гиппиус Е. В. Проблема музыкального фольклора // Е. В. Гиппиус. Избранные труды в контексте белорусской

этномузыкологии. Минск, 2004. С. 61–88.

7. Гиппиус Е.В. Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: вопросы типологии. М., 1982. С. 5–13.

8. Гиппиус Е. В. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева // Балакирев М. А. Русские народные песни. М., 1957. С. 197–347.

9. Комментарий к работе Е. В. Гиппиуса «Обзор важнейших сборников музыкальных записей русских народных песен с 60-х годов XVIII века до начала XX века» // Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса / ред.-сост. Е. А. Дорохова, О. А. Пашина. М., 2003. С. 169–171.

10. Луканюк Б. И. К вопросу об аналитическом методе нотирования // Этномузыка. 2010. Число 6. С. 69–99.

11. Мациевский И. В. Уроки Е. В. Гиппиуса // Евгений Владимирович Гиппиус: к 100-летию со дня рождения: мат. Всерос. науч. конф. (1–3 ноября 2003 г., Петрозаводск) / Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2003. С.16–19.

12. Можейко З. Я. Е. В. Гиппиус и его значение для белорусской этномузыковедческой науки // Е. В. Гиппиус. Избранные труды в контексте белорусской этномузыкологии. Минск, 2004. С. 5–20.

13. Песни народов СССР. Белорусы // Белорусские народные песни. Музыкально-фольклорная серия под ред. Е. В. Гиппиуса / сост. З. В. Эвальд. М.; Л., 1941.

14. Чекановска А. Евгений Владимирович Гиппиус и культурологическая мысль XX века // Е. В. Гиппиус: Избранные труды в контексте белорусской этномузыкологии. Минск, 2004. С. 21–29.

15. Эвальд З. В. Заметки о песенных стилях белорусского Полесья // Эвальд З. В. Песни белорусского Полесья / под ред. Е. В. Гиппиуса; сост. и текстологич. подг. З. Я. Можейко; ред. белорус. текстов М. Я. Гринבלата. М., 1979. С. 33–43.

16. Эвальд З. В. Песни белорусского Полесья / под ред. Е. В. Гиппиуса; сост. и текстологич. подг. З. Я. Можейко; ред. белорус. текстов М. Я. Гринבלата. М., 1979. 144 с.

17. Эвальд З. В. Социальное переосмысление жнивных песен белорусского Полесья // Эвальд З.В. Песни белорусского Полесья / под ред. Е. В. Гиппиуса; сост. и текстологич. подг. З. Я. Можейко; ред. белорус. текстов М. Я. Гринבלата. М., 1979. С.15–32.

18. Иваницкий А. И. Историчний синтаксис фольклору. Вінниця, 2009. 404 с.

19. Песні беларускага народа / АН БССР. Мінск, 1940.

REFERENCES

1. Aksenov A. N. *Tuvinskaya narodnaya muzyka* [Tuvan Folk Music]. Edited and with a Preface by E. V. Gippius. Moscow, 1964. 238 p.

2. Asaf'ev B.V. E. V. Gippius – folklorist-issledovatel narodno-muzykalnogo tvorchestva [E.V.Gippius – the Folklorist-Researcher of the Folk Musical Artistic Works]. *E. V. Gippius. Izbrannye trudy v kontekste belorusskoy etnomuzykologii*. [E.V.Gippius. Selected Works in the Context of Belorussian Ethnomusicology]. Minsk, 2004, pp. 30–34.

3. Gippius E.V. Zamechaniya o belorusskoy narodnoy pesne (sovместно s Z. V. Evald) [Notes about the Belorussian Folk Song (together with Z.Evald)]. *E.V.Gippius. Izbrannye trudy v kontekste belorusskoy etnomuzykologii*. [Selected Works in the Context of Belorussian Ethnomusicology]. Minsk, 2004. pp. 185–207.

4. Gippius E. V. Z. V. Evald i ee issledovaniya belorusskogo narodnogo pesennogo iskusstva [Z. V. Evald and her Research of the Art of Belorussian Folk Singing]. *Evald Z. V. Pesni belorusskogo Poles'ya* [The Songs of Belorussian Polesye]. Ed. E. V.Gippius. Compilation and Textual Editing by Z. Ya. Mozheyko. Editing of Belarusian Texts by J. Grinblatt. Moscow, 1979, pp. 6–14.

5. Gippius E. V. Obshcheteoreticheskiy vzglyad na problemu katalogizatsii narodnykh melodiya [The General Theoretic View of the Issue of Cataloguing Folk Melodies]. *Aktualnye problemy sovremennoy folkloristiki* [The Relevant Issues of Present-Day Folk Music Studies]. Leningrad, 1980, pp. 23–36.

6. Gippius E. V. Problema muzykalnogo folklor [The Issue of Folklore in Music]. *E. V. Gippius. Izbrannye trudy v kontekste belorusskoy etnomuzykologii* [Selected Works in the Context of Belorussian Ethnomusicology]. Minsk, 2004, pp. 61–68].

7. Gippius E. V. Problemy arealnogo issledovaniya traditsionnoy russkoy pesni v oblastiakh ukrainskogo i belorusskogo pogranich'ya [The Problems of Areal Research of the Traditional Russian Song in the Russian-Belorussian and Russian-Ukrainian Border Regions]. *Traditsionnoe narodnoe muzykalnoe isskusstvo i sovremennost': voprosy tipologii* [The Traditional Art of Folk Music and Modernity: Questions of Typology]. Moscow, 1982, pp. 5–13.

8. Gippius E. V. Sborniki russkikh narodnykh pesen M. A. Balakireva [M.A.Balakirev's Compilations of Russian Folk Songs]. *Balakirev M. A. Russkie narodnye pesni*. [Russian Folk Songs]. Moscow, 1957, pp.197–347.

9. Kommentariy k rabote E.V. Gippiusa "Obzor vazhneishikh sbornikov muzykalnykh zapisey russkikh narodnykh pesen s 60-kh godov XVIII veka do nachala XX veka" [Commentaries to E.V.Gippius Work "An Overview of Most Significant Musical Collections of Written-Down Russian Folk Songs from the 1760s to the Early 20th Century"]. *Materialy i stat'i k 100-letiyu so dnya rozhdeniya E. V. Gippiusa* [Materials and Articles in Commemoration of the Centennial Anniversary of E.V.Gippius's Birthday]. Edited by E. A. Dorokhova, O. A. Pashina. Moscow, 2003, pp. 69–71.

10. Lukanyuk B. I. *K voprosu ob analiticheskom metode notirovaniya* [Concerning the Question of the Analytical Method of Notation]. *Etnomuzyka* [Ethnic Music]. Lviv, 2010, no. 6, pp.69–99.

11. Maciejewski I. V. Uroki E. V. Gippiusa [The Lessons of Evgeniy Gippius]. *Evgeniy Vladimirovich Gippius: k 100-letiyu so dnya rozhdeniya: materialy vsrossiyskoy nauchnoy konferentsii (1–3 noyabrya 2003 g., Petrozavodsk)* [Evgeniy Vladimirovich Gippius: Commemorating his Centennial Anniversary: Materials from the Russian Research Conference (November, 1-3 2003, Petrozavodsk). Petrozavodsk State A.K. Glazunov Conservatory]. Petrozavodsk, 2003, pp.16–19.

12. Mozheyko Z. Ya. E. V. Gippius i ego zachenie dla belorusskoy etnomuzykovedcheskoy nauki [E. V. Gippius and his Significance for Belorussian Ethnomusicology]. *E.V. Gippius. Izbrannye trudy v kontekste belorusskoy etnomuzykologii* [E.V.Gippius. Selected Works in the Context of Belorussian Ethnomusicology]. Minsk, 2004, pp. 5–20.

13. Pесни народов СССР. Belorusy [Songs of the Peoples of USSR. The Belarusians]. *Belorusskie narodnye pesni. Muzykal'no-folklor'naya seriya pod red. E. V. Gippiusa* [Belorussian Folk Songs. The Folk Music Series, Edited by E.V.Gippius]. Compilation by Z. V. Evald. Moscow; Leningrad, 1941.

14. Czekanowska A. Evgeniy Vladimirovich Gippius i kulturologicheskaya mysl XX veka [Evgeniy Vladimirovich Gippius and 20th Century Anthropological Thought]. *E. V. Gippius. Izbrannye trudy v kontekste belorusskoy etnomuzykologii*. [Selected Works in the Context of Belorussian Ethnomusicology]. Minsk, 2004, pp. 21–29.

15. Evald Z. V. Zametki o pesennykh stilyakh belorusskogo Poles'ya [Notes about the Song Styles of the Belorussian Polesye]. *Evald Z. V. Pesni belorusskogo Poles'ya* [The Songs of the Belorussian Polesye]. Edited by E. V. Gippius. Compilation and Textual Preparation for Publication by Z. Ya. Mozheyko. Editing of Belarusian texts by J. Grinblatt. Moscow, 1979, pp. 33–43.

16. Evald Z. V. *Pesni belorusskogo Poles'ya* [Songs of the Belorussian Polesye]. Edited by E. V. Gippius. Compilation and

Textual Preparation for Publication by Z. Ya. Mozheyko. Editing of Belarusian Texts by J. Grinblatt. Moscow, 1979. 144 p.

17. Evald Z. V. Sotsialnoe pereosmyslenie zhnivnykh pesen belorusskogo Poles'ya [Social Reconsideration of the Harvest Songs of the Belorussian Polesye]. *Evald Z. V. Pesni belorusskogo Poles'ya* [Songs of the Belorussian Polesye]. Edited by E. V. Gippius. Compilation and Textual Preparation for Publication by Z. Ya. Mozheyko. Editing of Belarusian Texts by J. Grinblatt. Moscow, 1979, pp. 15–32.

18. Ivanytskiy A. I. *Istorychnyy syntaksys folklore* [The Historical Syntax of Folklore]. Vinnytsa, 2009. 484 p.

19. *Pesni belorusskogo naroda* [The Songs of Belorussian People]. Minsk, 1940.

Е. В. Гиппиус – исследователь музыкальной культуры Белорусского Полесья

В статье освещается роль классика отечественной этномузикологии Евгения Гиппиуса в изучении песенной культуры Белорусского Полесья. Рассматриваются пути становления отечественной науки о народной музыке, совместная научная деятельность Е. Гиппиуса и З. Эвальд, черты индивидуального в мышлении каждого из представителей этой известной российской «музыковедческой группы». Их научное творчество олицетворяет этномузиковедение Российского института истории искусств в 1920–1930-е гг. Уточняется сущность аналитического метода Е. Гиппиуса, где первостепенны:

живое наблюдение, непосредственное слуховое восприятие, подробное исследование способов координации музыки и слова с учётом творческого обновления последующих строф певцами. Все названные способы аналитической работы предшествуют нотации в ранжире. В статье обосновывается авторство Е. Гиппиуса в формулировании научной категории «напев-формула», освещаются истоки интереса З. Эвальд к аудиальному своеобразию полесских мелодий.

Ключевые слова: народная музыка Белорусского Полесья, Е. Гиппиус, З. Эвальд, этнография, напев-формула

Evgeny Gippius – the Researcher of the Musical Culture of the Belorussian Polesye

The article sheds light on the role of the classic of Russian ethnomusicology, Evgeny Gippius in the research of the song culture of the Belorussian Polesye. Attention is focused on the paths of formation of studies of folk music in Russia, the combined research activities of Evgeny Gippius and Zinaida Evald, and the individual features in the thinking of each of the representatives of that famous “musicological group.” Their research activities personify the ethnomusicological work of the Russian Institute for History of the Arts in the 1920s and 1930s. Specification is given of Gippius’ analytical method, which gives primary role to: live

observation, direct auditory perception, detailed research of the means of coordination of music and words, with consideration of the creative renewal of the subsequent strophes by the singers. All the aforementioned means of analytical work precede notation in their order of rank. The article validates the authorship of Gippius in formulating the scholarly category of “tune-formula” and sheds light on the sources of Zinaida Evald’s interest in the auditory peculiarity of the melodies from Polesye.

Keywords: folk music of the Belorussian Polesye, Evgeny Gippius, Zinaida Evald, ethnography, tune-formula

Тавлай Галина Валентиновна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры
музыки финно-угорских народов

E-mail: taugal@yandex.ru

Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова

Российская Федерация, 185031 Петрозаводск

Galina V. Tavlai

Candidate of Arts,

Assistant Professr at the Department
of Music by Finno-Ugric Peoples

E-mail: taugal@yandex.ru

The Petrazavodsk State A.K. Glazunov Conservatory
Russian Federation, 185031 Petrozavodsk



Т. С. РУДИЧЕНКО

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

УДК 78.072.2

О МОИХ ВСТРЕЧАХ С Е. В. ГИППИУСОМ

Весной 1973-го, ещё в студенческие годы, за несколько месяцев до 70-летнего юбилея Евгения Владимировича Гиппиуса я познакомилась с ним. Возможно, наша встреча никогда бы не состоялась, если бы мне не довелось заняться фольклором.

В классе профессора Л. Я. Хинчин предметом изучения была камерно-вокальная музыка отечественных композиторов (С. Танеева, С. Рахманинова, Г. Свиридова). Первая фольклорная экспедиция, в которой я участвовала, оставила сильный эмоциональный след и смутила душу возможностью совершенно иного приложения сил и способностей. Некоторое разочарование в занятиях, где моя основательность и маленькие открытия оказывались ненужными, и то потрясение, которое я испытала, услышав казачье пение, подтолкнули к перемене сферы деятельности.

Подготовка доклада об экспедиции послужила стимулом к параллельным занятиям фольклором и зародила в «руководящих кругах» идею подготовки «своего фольклориста». Дальнейшую судьбу определил заведующий кафедрой истории музыки профессор Н. Ф. Орлов, направивший меня в апреле 1973 года на консультацию в Московскую консерваторию к А. С. Кабанову, занимавшемуся донским фольклором¹. Кабанов работал также и в Фольклорной комиссии Союза композиторов РФ, которую в 1971–1983 гг. возглавлял Е. В. Гиппиус. Благодаря Кабанову и состоялся мой первый визит к Гиппиусу.



Е. В. Гиппиус в кабинете

Евгений Владимирович жил в доме Союза композиторов на улице Студенческой. Переехав после снятия блокады из Ленинграда в Москву (в 1944 году), он перевез с собой некоторые из окружавших его в родном доме вещей. Старинная мебель – массивный письменный стол, на котором стояла настольная лампа с абажуром и письменные приборы, книжные шкафы, рояль, обитый голубым шёлком угловой диванчик и висевший над ним живописный портрет матери – придавала кабинету некую торжественность. Да и сам Евгений Владимирович с его воспоминаниями о старших современниках был своеобразной «страничкой Серебряного века», неся стандарты поведения ушедшей эпохи. Думается, не случайны строки из воспоминаний

его первой жены Е. Б. Черновой (Покровской): «Меня привлекала его интеллигентность, наследственная, привитая с детства, меня привлекали его хорошие манеры мальчика из хорошего дома» [4, с. 128]. Он происходил из древнего обедневшего аристократического рода. По словам Евгения Владимировича, их герб известен, по меньшей мере, с XVI века. Фамилия распространена преимущественно в Прибалтике и Скандинавии. Он любил подшучивать, что у него «лошадиная фамилия»². Какой-то из его предков – алхимик – облагородил её, переведя на латынь и изменив окончание на «иус».

Евгений Владимирович получил прекрасное домашнее образование, учился также в Тенишевском училище, где преподавал его отец Владимир Васильевич Гиппиус, служивший затем заместителем директора (по другим сведениям – директором) [1, с. 7]. Владимир Васильевич, как и его сестра, знаменитая поэтесса Зинаида Гиппиус, под разными псевдонимами писал стихи (больше на немецком языке), в определении В. Набокова – «замечательные» [2, с. 102], по мнению Е. Б. Черновой – плохие [4, с. 135]. Братья отца вращались в литературных кругах, Александр Васильевич – юрист и поэт, Василий Васильевич – известный литературовед и литературный критик.

Евгений Владимирович Гиппиус нередко рассказывал о впечатлениях детства и юности: о А. Блоке, бывавшем в их доме по пятницам, о Д. Мережковском и его жене З. Гиппиус, других поэтах и литераторах Серебряного века. Когда звучал очередной вопрос о родстве с Зинаидой Гиппиус, он с досадой замечал, что всю жизнь страдал из-за откровенно антисоветской позиции эмигрировавшей на Запад родственницы.

О программе обучения в училище и царившей в нём атмосфере выразительно высказался В. Набоков [2, с. 101–102]. В числе несомненных достоинств было изучение древних языков – греческого и латинского, что позволяло в дальнейшем легко осваивать новые. Относительно Гиппиуса ходили слухи, что он владел тридцатью тремя языками. Вероятнее всего это число правильнее считать символом «неисчислимого множества». Сам Евгений Владимирович говорил, что знал по три языка из нескольких языковых групп (германской, романской, славянской, тюркской, финно-угорской).

Звучные имена тех, у кого учился и с кем работал Евгений Владимирович (М. В. Юдина, Н. А. Малько, М. О. Штейнберг, Б. В. Асафьев, В. М. Жирмунский), вызывают невольное восхищение. Едва ли не самое значительное место в памяти Евгения Владимировича

занимал Борис Владимирович Асафьев, у которого они с З. В. Эвальд учились и с которым их связывала многолетняя дружба. Именно Асафьев приобщил его к работе по собиранию и изучению фольклора. Вместе они совершали пешие прогулки, проходя в день до тридцати вёрст, обсуждая научные проблемы, ещё не осуществлённые планы и тексты, над которыми Асафьев работал. Сильное влияние Бориса Владимировича ощущается в ранних работах Гиппиуса и Эвальд. Наверное, в эти годы и была им усвоена привычка излагать суждения, оттачивать формулировки, шагая по комнате взад и вперёд.

Самые тяжёлые годы Великой Отечественной войны и пережитой в Ленинграде блокады пришлись на ту часть его жизни, которая должна была стать самой продуктивной. Но, к сожалению, все силы были направлены на выживание. Евгений Владимирович считал, что остался жив только благодаря счастливому случаю и тренировке сердца – километрам, пройденным в юности во время зимних каникул по лыжным трассам Финляндии и дальним пешим путешествиям.

Что же до моих занятий с Гиппиусом, то с первой встречи Гиппиус нацелил меня на определённую тему: проведение сравнительных исследований «по следам» донского фольклориста А. М. Листопадова. Перед Великой Отечественной войной он готовил к изданию и редактировал вместе с З. В. Эвальд и А. М. Астаховой его свод «Песни донских казаков». Эта работа затянулась вследствие неразрешимых сомнений относительно достоверности записей музыкальных и поэтических текстов и не была завершена в установленные издательством сроки. Поэтому ему хотелось посредством предложенного мне направления исследования получить ответы на возникшие в ходе редактирования рукописи вопросы. Он также хотел, чтобы я поработала в архивах с материалами, которые он не смог получить от Листопадова, поскольку тот при жизни держал всё в своих руках³.

Летом 1973 года я приступила к осуществлению плана и сделала первые записи в станице Краснодонской (бывшей Екатерининской). Привезённый из экспедиции весьма интересный и разнообразный в жанровом отношении материал (былинный и военно-бытовые, свадебные песни, причитания) был показан в Москве Кабанову и Гиппиусу. От Б. Борисова⁴, учившегося курсом старше, знакомого с В. Л. Гошовским и Е. В. Гиппиусом, я узнала, что для Евгения Владимировича главным критерием вхождения в фольклористику было наличие «интонационного слуха» и способность собирателя запомнить и петь записанные песни без специального заучивания. Он считал, что когда такого рода музыка не откладывается в памяти, заниматься ею нельзя. Помню, что и меня просили спеть, что смогу. Облегчила выполнение этой задачи закончившаяся в экспедиции плёнка, в отсутствие которой я коротала время до отъезда пением с народными исполнителями. В результате песен запомнила много и одно из главных испытаний прошла успешно.

Надо сказать, что подобного рода темы, благодаря необходимости применения разных методов (источни-

коведческая работа в архиве, полевое исследование, обработка и аналитическое обобщение материала) способствуют ускоренному и разностороннему развитию. Со студенческой скамьи я попала в архив, познакомилась с материалами экспедиций А. М. Листопадова и С. Я. Арефина 1902–1904 гг. Потом в разных аспектах приходилось неоднократно возвращаться к этой теме, потому что осмыслить и описать всё сразу невозможно. Гиппиус подсказал и другой – динамический аспект традиционной культуры, её изменение во времени – в фиксации Листопадова, и в том, что записываем мы (по разным параметрам – репертуар, многоголосие, обряды и т. д.). Конечно, в то время сделать качественно эту работу я вряд ли могла, поэтому продолжала её позднее, хотя она не имела отношения к теме, над которой я работала в аспирантуре института им. Гнесиных.

Официально руководителем моей дипломной работы был А. С. Кабанов, но текст создавался в занятиях с обоими. Кабанов показал мне методику полевого исследования (основы которой, в свою очередь, были заложены Гиппиусом), принципы нотирования, помог в анализе репертуара. Принципы жанровой классификации были определены Евгением Владимировичем, он проверял и текст, который я писала, и нотации экспедиционных звукозаписей, отмечая, на что ещё нужно обратить внимание (паузирование, дыхание, певческие приёмы).

Общаясь с молодыми коллегами, он указывал на необходимость досконального знания сделанного предшественниками, изучения современной, в том числе иностранной литературы, высоко ценил общую образованность, приводя в пример Юрия Николаевича и Валентину Николаевну Холоповых, Изалия Иосифовича Земцовского, а из молодых – Игоря Владимировича Мацеевского.

Поскольку далеко не все кандидаты в фольклористы отличались ясностью и логичностью мышления, он рекомендовал работать с учебником логики. Редкие книги из своей библиотеки и некоторые из своих неопубликованных работ он давал «на дом», присылал по почте или передавал с поездом. Кроме того, Евгений Владимирович давал разные поручения (в частности по работе в архиве) по темам, выполнявшимся в рамках издательских проектов.

Поскольку я постоянно жила в Ростове, наше общение происходило во время моих приездов в Москву, на конференциях, семинарах Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР. Мы также переписывались.

Конечно, Е. В. Гиппиуса невозможно сравнить ни с кем другим. У него была идея создания научной школы в масштабах страны – подготовить специалистов для регионов, автономных и союзных республик Советского Союза, которые могли бы работать по единой методике. Он дорожил каждым приезжавшим из провинции человеком, если видел, что у него есть слух, память, что он может заниматься фольклором. Ему это действительно удалось: в Азербайджане и Белоруссии, Татарстане и Мордовии, Туве и Хакасии, Кабардино-Балкарии, на Дону и Кубани и других краях трудятся учёные, исповедующие исследо-



Ленинградская область, г. Кириши. 25 февраля 1978 года⁵.

В первом ряду сидят: Е. В. Гиппиус шестой слева; слева направо – Краснопольская Т. (Петрозаводск), Геворкян Е. [Дорохова] (Москва), Бадмаева Т. (Элиста), Красовская Ю. (Москва), Мациевский И. В. (Ленинград), Кабанов А. С. (Москва), Резниченко Е. (Москва), Рогачевская Е. (Ленинград), Мальми В. (Петрозаводск).

Во втором ряду стоят: Бойко Ю. (Ленинград), Симакова И. (Петрозаводск), Терёхина Н. (Москва), Якунина Г. (Курск), Руднева Е., Васильев В. (Беломорск), Садыкова В. [Юнусова] (Владивосток), Рудиченко Т. (Ростов-на-Дону), Дюдюк Е. (Львов), Енговатова М. (Москва), Лобанов М. (Ленинград), Бродский И. [Богданов] (Москва), Субаналиев С. (Фрунзе – Бишкек).

вательские принципы Е. В. Гиппиуса. Это не обязательно были его ученики. К нему обращались за советом, помощью, консультациями Б. Б. Ефименкова, Е. Е. Васильева, В. Г. Захарченко, М. А. Лобанов, И. В. Мациевский и многие другие. Хотя на Украине были свои сильные фольклористические традиции, заложенные Ф. Колессой, к нему обращалась, например, С. И. Грица⁶.

Евгений Владимирович Гиппиус оказывал самое сильное влияние на всех, кто с ним соприкасался. Если бы судьба не свела меня с Гиппиусом, думаю, что учёным я, может быть, и стала, поскольку имела природную склонность к размышлению, способность к обобщению, но это – качества совершенно иного рода. За Гиппиусом стояли очень крупные имена и научные традиции. Он давал всему какое-то иное измерение, открывал научные горизонты («другие берега»). Наверное, даже приобщение к «клану Гиппиусов» играло свою роль.

Е. В. Гиппиус – учёный с большой буквы, образованнейший человек, несмотря на все свои высоты, показывал абсолютно всё: как правильно описывать ис-

точники, как редактировать рукопись, каким клеем при этом лучше клеить... Объяснял, учил, как нужно писать, как обобщать. На вопрос, с чего начинать написание текста, рекомендовал «начать с главного» и писать текст от руки, не пользуясь машинкой, считая, что печатный текст приучает мыслить клише. Теперь, когда мы все работаем исключительно с клавиатурой, приходит понимание того, насколько он был прав. Он также прививал навыки подготовки научного издания фольклорных и этнографических материалов.

Наше активное общение с Е. В. Гиппиусом продолжалось 10 лет. Последний раз тепло и неформально с ним и его женой Мариной Михайловной мы беседовали в 1983 году, когда в научно-исследовательском отделе Ленинградского института театра музыки и кинематографии по инициативе И. В. Мациевского отмечался 80-летний юбилей учёного.

Евгений Владимирович дал мне очень много, оставил в моей душе глубокий след, и редок тот день, когда, работая, я его не вспоминаю.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кабанов Андрей Сергеевич – московский этномузыколог. В 1970-х гг. работал в Московской государственной консерватории и Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР.

² От греческого *hippos* – лошадь. Е. Б. Чернова приводит другую версию, выводя фамилию из немецкого слова *Hengst* (жеребец) [4, с. 135].

³ История работы над рукописью «Песен донских казаков» освещена мною в статье [3].

⁴ Борисов Борис Петрович – доктор философских наук, профессор Краснодарского государственного университета культуры и искусств.

⁵ Участники Всероссийской конференции молодых фольклористов «Традиционный фольклор и современность» (20–26 февраля 1978), организованной Фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР.

⁶ Грица Софья Иосифовна – украинский этномузыколог, доктор искусствоведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дорохова Е. А., Пашина О. А. Жизненный и творческий путь Е. В. Гиппиуса // *Материалы и статьи. К 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса*. М.: Композитор, 2003. С. 7–16.
2. Набоков В. В. *Другие берега*. М.: Книжная палата, 1989. 288 с.

3. Рудиченко Т. С. К истории публикации «Песен донских казаков» (Несостоявшаяся редакция) // *Памяти А. М. Листопадова*. Ростов н/Д: Gefest, 1997. С. 32–40.
4. Чернова Е. Б. «Я пишу то, что помню ...». *Воспоминания*. СПб.: Европейский Дом, 2011. 252 с.

REFERENCES

1. Dorokhova E. A., Pashina O. A. *Zhiznennyi i tvorcheskiy put' E. V. Gippiusa* [The Life and Artistic Path of Evgeny Gippius]. *Materialy i stat'i. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya E. V. Gippiusa* [Materials and Articles. Commemorating the Centennial Anniversary of the Birth of Evgeny Gippius]. Moscow: Kompozitor Press, 2003, pp. 7–16.
2. Nabokov V. V. *Drugie berega* [Other Shores]. Moscow: Knizhnaya palata Press, 1989. 288 p.
3. Rudichenko T. S. K istorii publikatsii "Pesen donskikh kazakov" (Nesostoyavshayasya redaktsiya) [Concerning the

- History of Publication of the "Songs of the Don Cossacks" (An Unaccomplished Publication)]. *Pamyati A. M. Listopadova* [In Memoriam A. M. Listopadov]. Rostov-on-Don: Gefest Press, 1997, pp. 32–40.
4. Chernova E. B. "Ya pishu to, chto pomnyu ...". *Vospominaniya* ["I Write what I Remember ...". Memoirs]. Saint Petersburg: European House Press, 2011. 252 p.

О моих встречах с Е. В. Гиппиусом

В статье, написанной на основе воспоминаний о творческих и дружеских отношениях с Евгением Владимировичем Гиппиусом, воссоздаётся облик выдающегося авторитетного учёного в области фольклористики. Приводятся факты его биографии: аристократическое происхождение, принадлежность клану поэтов и литераторов Серебряного века (А. Блок, В. Гиппиус, З. Гиппиус, Д. Мережковский), всестороннее образование (Тенишевское училище, Институт истории искусств, Ленинградская консерватория, Петроградский университет, музыковедческая аспирантура по классу Б. В. Асафьева). Полученное воспитание и образование обусловили высокие стандарты поведения и требований к исследователям фольклора. Критериями оценки личного потенциала для него были: наличие интонационного слуха – способности произвольно запоминать и воспроизводить записываемый

музыкальный материал, широкая образованность, знание источников по теме (сделанного предшественниками), владение иностранными языками. Роль Е. В. Гиппиуса в развитии отечественной этномusicологии во второй половине XX века рассматривается не только с позиции его личного вклада в науку как исследователя, разработавшего целый ряд методов, но и как организатора науки и создателя научной школы. Последняя реализовывалась в виде огромной сети представителей, разделяющих его принципы подхода к фольклору, в столице («гнесинская» школа), регионах России и в ближнем зарубежье. Учёный обладал широтой научных интересов не только в отношении проблематики исследований, но и в области этнических культур.

Ключевые слова: Е. В. Гиппиус, Серебряный век, этномusicология

About My Meetings With Evgeny Gippius

This article, written on the basis of memoirs of the artistic and friendly relations with Evgeny Vladimirovich Gippius, recreates the image of the outstanding authoritative scholar of folk music. It cites many significant facts of his biography: his aristocratic ancestry, his pertaining to the clan of poets and literati of the Silver Age (Alexander Blok, Vladimir Gippius, Zinnaida Gippius, Dmitri Merezhkovsky), an all-round education (at the Tenishev College, the Institute of History of the Arts, the Leningrad Conservatory, the Petrograd University, post-graduate studies in musicology with Boris Asafiev). The upbringing and education received by him conditioned the high standards of behavior and demands made on the researchers of folk music. The criteria of evaluation of personal potentials for him were: the possession of an intonational ear – the ability to remember involuntarily and to reproduce the written down musical material, a broad education,

knowledge of sources of the themes (made by predecessors), as well as knowledge of foreign languages. The role of Evgeny Gippius in the development of Russian musicology in the second half of the 20th century is examined not only from the position of his personal contribution to scholarship as a researcher, how developed a whole set of new methods, but also from the position of him being an organizer of a scholarly discipline and a creator of a school of research. The latter was realized as an immense network of representatives, who shared his principles of approach to folk music in the capital of Russia (the "Gnesins' school"), in the various Russian regions and in the countries of the "near abroad." The musicologist possessed a broadness of academic interests, not only in terms of the issues of research, but also in the sphere of ethnic cultures.

Keywords: Evgeny Gippius, the Silver Age, ethnomusicology

Рудиченко Татьяна Семёновна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
E-mail: rostovfolkclub@mail.ru
Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Tatiana S. Rudichenko

Doctor of Arts,
Professor at the Music History Department
E-mail: rostovfolkclub@mail.ru
The Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory
Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don



Р. Ф. ЗЕЛИНСКИЙ

*Петрозаводская государственная консерватория (академия)**им. А. К. Глазунова*

УДК 781.7

Е. В. ГИППИУС О ПРОБЛЕМЕ ДОКУМЕНТИРОВАНИЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Евгений Владимирович Гиппиус придавал документированию аутентичного музыкального материала исключительное значение, более того, выделил его в отдельный раздел исследовательской проблематики, хотя специальных и объёмных трудов по этому вопросу не оставил. Он дал научное обоснование так называемой аналитической нотации, в которой графика расположения нотных строк отражает особенности композиционной стороны музыкального материала. Е. В. Гиппиус известен как редактор ряда сборников по песенному наследию русского, осетинского, мордовского, карельского и финского народов, в которых документирование музыкальных текстов возведено на эталонную высоту. Всё вышесказанное фольклористам хорошо известно, мы же остановимся на личных впечатлениях, на личном опыте общения с Е. В. Гиппиусом в связи с данной проблемой.

Гиппиус обладал острой наблюдательностью, своего рода зоркостью в восприятии явлений музыкального фольклора, причём каждое из них рассматривал не изолированно, но в контексте целостной духовной культуры определённого этноса, и поскольку его этнографические, музыковедческие, филологические, исторические и другие, знания были огромны, Евгений Владимирович каждому вновь воспринимаемому факту давал не просто оценочную характеристику, но находил ему соответствующую нишу в эволюционной цепи культурного наследия.

В документировании памятников народного духовного наследия и отдельных фактов, им сопутствующих, Евгений Владимирович Гиппиус не признавал мелочей, и здесь он всегда оставался непреклонным и последовательным. Автору настоящих строк пришлось наблюдать его серьёзное отношение к идентификации всех деталей, касающихся паспортных данных народных исполнителей, их этнической принадлежности, репертуара, диалекта, исполнительского стиля и других вопросов. Хорошо помню обсуждение программы концерта народной музыки в рамках Международной инструментоведческой конференции (Москва, 1974) и некоторые дискуссионные моменты между Е. Гиппиусом и Д. Покровским*, проявившиеся в оценке аутентичности отдельных певческих и ин-

струментальных номеров, а также исполнительских стилей. Следует сказать, что в те годы проводились грандиозные фестивали и смотры народной музыки с участием многих республик, и в данном случае пришлось удивляться необычайно широкому кругозору Гиппиуса, свободно разбирающегося в славянской, тюркской, финно-угорской, яхетической, алтайской, самодийской, палеазиатской и других музыкальных культурах с тем, чтобы в каждой из них определить жанровую сердцевину, дать глубокие научные обобщения с выходом на практические рекомендации сценического показа подлинной этнической музыкальной традиции.

Что касается точности фиксации полевого материала, то поучительно вспомнить негласный спор по этому вопросу Е. В. Гиппиуса с В. Л. Гошовским, который приобрёл некоторую известность в фольклористических кругах Москвы. Напомню, что оба они – выдающиеся собиратели, с огромным опытом полевой работы, придерживались различных подходов в сборе полевого материала. Е. В. Гиппиус был принципиальным противником собирания фольклора с применением алкоголя, поскольку, по его словам, «рюмка, принятая исполнителем» ведёт к его интонационной расхлябанности, она может возбудить хвастовство или другие чувства, которые приведут к искажению картины музицирования. В. Л. Гошовский, напротив, в таких случаях допускал застолья, правда, в ограниченных пределах, на которых, по его мнению, исполнители обретали чувство творческой раскованности, у них активизировались исполнительские возможности.

В начале 1970-х гг. мы столкнулись с проблемой транскрипции башкирских озон-кюев – весьма сложных мелодических композиций, исполняемых на курае. В нотациях такого рода музыки у предшественников мелодии были жёстко метризованы, причём метрические размеры калейдоскопически менялись подобно тому, как это видно в партитуре И. Стравинского «Весна священная», хотя в озон-кюев не слышно метрических всплесков, поскольку в них преобладают ритмические формы с огромным перепадом веса моры с протяжёнными звуками как 1 к 70 и более. Поэтому мелодическая ткань озон-кюев

* В те годы Д. Покровский работал в Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР, где курировал концертную и исполнительскую деятельность.

никак не фазируется с какими-либо метрическими сетками, которые по правилам европейской письменной традиции выписывались в нотациях башкирской народной музыки.

На эту парадоксальную ситуацию Е. В. Гиппиус отреагировал весьма афористично: «Нотная запись должна фиксировать то, что в звучащем оригинале имеется, а не то, чего в нём нет». Другими словами, не следует метризовать данную мелодию, поскольку этот музыкальный параметр в башкирском традиционном жанре не существует.

Гиппиус неоднократно высказывался о том, что транскрипция и звучащий оригинал с его нотацией должны быть сближены до их подлинной изоморфности. Однако, это стремление не было прямолинейным, ибо он не был сторонником фотографической

фиксации мелодического контура, не различающей музыкального текста и контекста. Ещё Евгений Владимирович говорил о преимуществах фиксации в нотных записях целостных форм с учётом типологических подробностей.

Учёный всегда живо откликался на новые идеи, касающиеся документирования народной музыки. Так, будучи чистым гуманитарием, он разобрался в технических аспектах разработанной нами магнитофонной приставки для расшифровки протяжённых звуков башкирских озон-кюев и дал свою высокую рекомендацию, которая была опубликована в журнале «Советская музыка» (1985, № 7). Безусловно, круг научных интересов Гиппиуса был необычайно широк, и мы частично коснулись лишь одного из них.

Е. В. Гиппиус о проблеме документирования народной музыки

В статье характеризуется подход известного российского учёного Евгения Владимировича Гиппиуса к проблеме документации народной музыки. Гиппиус дал научное обоснование так называемой аналитической нотации, в которой графика расположения нотных строк отражает композиционные особенности музыкального материала. На эталонную высоту возведена документация музыкальных текстов в ряде сборников по песенному наследию русского, осетинского, мордовского, карельского и финского народов, где Е. В. Гиппиус выступил редактором. Статья основана на личных впечатлениях и личном опыте общения автора с учёным. Он явился свидетелем серьёзного отношения Е. В. Гиппиуса к идентификации всех деталей, касающихся паспортных данных народных исполнителей, их этнической принадлежности,

репертуара, диалекта, исполнительского стиля и других вопросов. Глубоко разбираясь в славянской, тюркской, финно-угорской, алтайской, самодийской, палеазиатской и других музыкальных культурах, Гиппиус точно определял их жанровую специфику, чтобы дать выход и на научные обобщения, а также на практические рекомендации сценического показа подлинной этнической музыкальной традиции. Своё мнение учёный высказал по поводу транскрипции мелодий башкирского стиля озон-кюй. Он считал, что не следует метризовать мелодию при отсутствии данного параметра в этой области башкирской традиционной культуры.

Ключевые слова: Евгений Гиппиус, музыкальный фольклор, транскрипция башкирского озон-кюй

Evgeny Gippius Concerning the Problem of Documentation of Folk Music

The article provides characterization for the approach of the well-known Russian musicologist Evgeny Vladimirovich Gippius to the problem of documentation of folk music. Gippius presented a scholarly foundation for the so-called analytical notation, in which the graphics of placement of the staves with the notes reflect the compositional peculiarities of the musical material. Documentation of musical texts is raised to a level of high caliber in a number of compilations of song heritage of the Russian, Ossetian, Mordovian, Karelian and Finnish peoples, where Evgeny Gippius was the editor. The article is based on personal impressions and personal experience of the author's communication with the musicologist. He was a witness of Gippius' serious approach towards identification of all details concerning passport data of folk music performers, their ethnic

background, musical repertoire, dialect, style of performance and other issues. Having a profound knowledge of Slavic, Turkic, Finno-Ugric, Altaic, Samoyedic, Paleo-Asian and other musical cultures, Gippius gave precise definitions to their respective genre specificity, in order to lead the way to a scholarly classifying conclusion, as well to practical recommendations for demonstration of genuine ethnic musical traditions on stage. The musicologist expressed his opinion in regard to transcription of melodies from the Bashkir tradition of ozon-kuy. He thought it improper to provide melodies with meters, as this parameter is essentially absent from the traditional music culture of the Bashkirs.

Keywords: Evgeny Gippius, folk music, transcriptions of Bashkir ozon-kuy

Зелинский Роман Фёдорович (1935–2013)

доктор искусствоведения,
профессор кафедры музыки финно-угорских народов
Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова
Российская Федерация, 185031 Петрозаводск

Roman F. Zelinsky (1935–2013)

Doctor of Arts,
Professor at the Department
of Music of the Finno-Ugric Peoples
The Petrozavodsk State A.K. Glazunov Conservatory
Russian Federation, 185031 Petrozavodsk



Б. Г. АШХОТОВ

Северо-Кавказский государственный институт искусств

УДК 78.072

**ВСПОМИНАЯ ПУТЬ МОЕГО «ВХОЖДЕНИЯ»
В ЭТНОМУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР...***Учитель, перед именем твоим
позволь смиренно преклонить колени!*

Н. А. Некрасов

Несомненно, любой из нас в процессе обучения ощущал влияние личности учителя, совершая те или иные поступки, осуществляя намерения и определяя своё будущее. Как правило, всё это связывают с именем первого учителя. Но так бывает не всегда. Ибо в раннем возрасте человек ещё не готов сделать свой выбор.

Моё стремление познать традиционную культуру (пока ещё неосознанное) проявилось, когда я учился на первом курсе в Нальчикском музыкальном училище (1970). И в этом плане начальную ориентацию мне дал директор училища М. Хасанов, который вёл курс элементарной теории музыки. Эта дисциплина не имела прямого отношения к фольклору, но когда я выбрал тему курсовой работы, связанную с кабардинской песней, он, ознакомившись с ней, оказался настолько прозорлив, что сумел распознать во мне то, что, возможно, ещё было скрыто в глубине души. До сих пор отчётливо помню его слова, с привычной для его характера доброй иронией: «Ашхотов, ты не курсовую работу написал, а целое исследование». И хотя тогда ещё и в мыслях моих не было, чем я стану заниматься в дальнейшем, обронённая Мусой Хабаловичем фраза на подсознательном уровне сориентировала меня на творческую и научную деятельность, за что я ему бесконечно благодарен.

Позже, во время учёбы в Астраханской консерватории, на мой выбор дальнейшей специализации во многом повлиял А. С. Ярешко, который с искренней любовью к народной песне и своему предмету читал нам лекции по народному музыкальному творчеству. Окончил я консерваторию в 1979 году с дипломной работой, посвящённой непростой (как я потом понял) теме – адыгской традиционной песне-плачу (гъыбзэ).

Несколько ранее в Нальчике усилиями сотрудников Республиканского научно-исследовательского института была организована крупномасштабная работа по сбору фольклорных материалов с целью издания многотомного сборника адыгских народных песен и инструментальных наигрышей. Проводились комплексные полевые экспедиции по Шапсугии, Адыгеи, Карачаево-Черкессии, Северной Осетии и Кабардино-Балкарии, в которых в 1977–1978 годы я также принимал активное участие.

Именно тогда от руководителей этих экспедиций З. П. Кардангушева и З. М. Налоева я услышал много интересного и полезного о Е. В. Гиппиусе как учёном и человеке. Таким образом, у меня сформировалось устойчивое мнение о Евгении Владимировиче как личности, обладающей чрезвычайной эрудицией и высоким профессионализмом. Я обожествлял его и отождествлял с личностью эпохи Ренессанса.

После окончания консерватории меня, единственного тогда в республике специалиста по музыкальной фольклористике, решили направить продолжать образование в аспирантуре именно у Е. В. Гиппиуса потому, что он, осуществляя общее руководство готовившегося свода адыгского фольклора, был глубоко осведомлён в этом непростом материале.

Моё знакомство с Евгением Владимировичем состоялось в 1979 году. Я приехал в Москву со своей дипломной работой, исполненный оптимизмом, но в то же время испытывал большую робость от того, что мне предстоит разговаривать с легендарной (по крайней мере, для меня) личностью. Сказать, что в этот момент я волновался и боялся встречи, – значит не сказать ничего, поскольку я должен быть встретиться с выдающимся исследователем, олицетворяющим высокоинтеллигентного человека, обладающим энциклопедическими знаниями (и не только в области музыкальной фольклористики), осознавая при этом всю ответственность перед старшими коллегами, которые меня направили.

В моей памяти сразу же запечатлелся особый блеск глаз Евгения Владимировича. Для 76-летнего мужчины меня поразил необычайно лучистый характер этого блеска, в котором, с одной стороны, я увидел интеллигентного и глубоко мыслящего человека, а с другой стороны, как мне показалось, в его взгляде прочитывался неподдельный интерес ко мне («кто ты и что можешь сказать мне?»). При этом степень моего психологического напряжения резко начала зашкаливать. Я, по наивности, думал, что кратко изложу суть своего визита и после беглого ознакомления с моими намерениями, Евгений Владимирович вынесет свой вердикт. Но всё произошло совершенно иначе и развёртывалось по другому сценарию. Он очень деликатно забрал мою дипломную работу, прочитал её название, по непонятным мне причинам выразительно

подняв левую бровь, а затем завёл в свободный кабинет, дав фондовую запись историко-героической песни «Санджалей» для расшифровки. Находясь в экстремальной ситуации и в напряжённом эмоциональном состоянии, (вдобавок работая с незнакомым для меня магнитофоном с переключателем на замедленный темп звучания), я с заданием полностью не справился (особенно с речитативной линией солиста). Евгений Владимирович также вежливо забрав практически чистый нотный лист, предложил прийти завтра к 10 часам. Можно было себе представить, как словно в тумане, не видя ничего перед собой, уходил я от него. До сих пор при воспоминании об этой ситуации я покрываюсь холодным потом и не могу освободиться от испытанного тогда чувства стыда и неловкости.

Назавтра со страхом и трепетом я вновь оказался перед обожествляемым мною Человеком, который с характерным для него тактом говорил что-то о моей «писанине», а в конце произнёс сакраментальную фразу: «Вы представляете, что свою голову засунули в пасть льва? Ну что же, дерзайте, молодой человек!». Иронию в его словах я заметил, а к чему именно она была направлена, я понял только в середине 1980-х годов, когда вполне осознанно и с особым упорством приступил к разработке кандидатской диссертации на тему дипломной работы, гораздо усложнив её контекст. Диссертация «Гъыбзэ – особая стилистическая форма адыгского фольклора» под научным руководством И. И. Земцовского в 1996 году была мною успешно защищена в Российском институте истории искусств в Санкт-Петербурге.

После возвращения из Москвы мои желания заниматься родным фольклором были разбиты семейно-бытовыми проблемами, а отсутствие жилья не позволяло осуществлению моей мечты. Обещав выделить жилплощадь, Министерство культуры республики предложило занять должность директора методического кабинета по учебным заведениям, и я вскоре со всей страстностью окунулся в проблемы музыкального образования. Однако слова, сказанные Е. В. Гиппиусом, будоражили меня и в положительном смысле подпитывали моё профессиональное честолюбие.

С трудом находя время для любимого душой и сердцем занятия, я урывками самостоятельно собирал полевой музыкальный материал, писал статьи, занимался транскрипцией записей. Здесь я должен сказать, что в студенческие годы, разумеется, читал труды Е. В. Гиппиуса, был знаком и с его песенными сборниками «Песни Пинежья» и «Осетинские народные песни». Особо меня привлекал последний сборник, стилистически близкий предмету моего исследования. Конечно, как начинающий фольклорист я не мог ещё оценить тогда всю новизну и ценность его метода расшифровки нот, но интуитивно ощущал, что именно такой подход адекватно отражает

особенности общекавказского песнопения. В 1982 году научно-исследовательский институт вновь пригласил меня работать по совместительству в секторе фольклора, но несовпадение позиций двух работодателей опять не дали возможности включиться в продолжающуюся большую работу по созданию многотомного издания. В эти годы из Москвы неоднократно приезжал известный фольклорист А. С. Кабанов, осуществлявший сверку подготовленных письменных материалов и графического изложения напевов в соответствии с принципами расшифровки Е. В. Гиппиуса. По возможности я с ним встречался, показывая свои расшифровки. Таким образом, с его помощью я всё глубже овладевал данной методологией.

Начиная с 1990 года, уже работая в Северо-Кавказском государственном институте искусств, я продолжил свои научные изыскания. Именно тогда ко мне пришло полное осознание достоинств нового подхода к транскрипции песенно-инструментального фольклора в отечественной музыкальной фольклористике, всей ценности и универсальности метода, предложенного Е. В. Гиппиусом. Занимаясь генезисом адыгского народного многоголосия и используя при этом современный аналитический метод, я впервые смог распознать особенности морфологии традиционной сольно-групповой песни адыгов, обнаружив в ней многоаспектный диалогический характер коррелирующихся пластов и сквозную форму формостановления.

Особую научную и художественную ценность четырёхтомной антологии «Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов», выпущенной издательством «Советский композитор» в период с 1980 по 1990 годы, невозможно переоценить. Вся эта крупномасштабная работа была организована и проведена под непосредственным руководством выдающегося этномузыколога XX века Е. В. Гиппиуса. После выхода в свет первого тома «Песни и инструментальные наигрыши, приуроченные к определённым обстоятельствам», известный московский фольклорист-нартвед С. Алиева писала, что «немного сыщется изданий, содержательность и значение которых станет вровень с ним. Ценность его с годами лишь возрастёт, значение непреходящее, а сама история этого труда есть история становления национальной науки об устном народном творчестве, история культуры» («Кабардино-Балканская правда», 1980, 25 ноября). В доказательство сказанных слов можно констатировать, что с появлением первого тома антологии и до наших дней, используя транскрибированный нотный материал всего свода адыгских песен, уже защищены 7 кандидатских и 4 докторские диссертации. Данный фактор убедительно может свидетельствовать о ценности наследия адыгской культуры и метода Евгения Владимировича, представившего на новом научно-познавательном уровне народную песню.



Не беря на себя смелость оценки роли и значения Е. В. Гиппиуса в отечественной и мировой музыкальной фольклористике, скажу, что адыгский народ в целом и национальная фольклористика, в частности, находятся в неоплатном долгу перед замечательным человеком и большим учёным. Благодаря его научной

и творческой воле на невиданном до сих пор научном уровне осуществлена письменная фиксация народно-песенного наследия адыгов. Тем самым Евгений Владимирович обеспечил его сохранность на долгие столетия.

Вспоминая путь моего «вхождения» в этномузыкальный мир...

Статья посвящена непродолжительной встрече с Е.В. Гиппиусом, которая имела позитивные последствия в профессиональном становлении и выборе жизненных приоритетов автора. Короткое знакомство с выдающейся личностью, его трудами и научными методами способствовало постижению специфичности адыгского музыкально-поэтического наследия. Следуя принципам текстологического анализа, выдвинутому этим учёным, удалось установить диалоговую основу многих жанров адыгского фольклора, определявшую алгоритм корреляции двух пластов традиционного сольно-группового пения. Это нашло выражение в многовариан-

ном взаимодействии декламационно-дискретной линии солирующего голоса и мужского хорового сопровождения, как правило, имеющего континуальное изложение. Метод аналитической нотации Е. В. Гиппиуса также способствовал обнаружению в историко-героическом жанре особой драматургии формостановления, репрезентирующей сквозную структуру песенной фактуры.

Ключевые слова: Е. В. Гиппиус, метод аналитической нотации, адыгская музыка устной традиции, фольклорная мелодика

Remembering the Path of my "Admittance" into the World of Ethnomusicology...

The article deals with the author's brief meeting with Evgeny Gippius, which had favorable consequences in the former's professional formation and choice of priorities in life. He contemplates on how a short meeting with the outstanding personality, his works and scholarly methods was conducive for the understanding of the specificity of the Adygeian (Circassian) musical and poetical legacy. By following the principles of the musicologist's textual analysis, it became possible to establish the dialogue foundation of many of the genres of Adygeian folk music that determines the algorithm of the correlation of two strata of the traditional solo and group singing. This found

expression in the poly-variant of the declamatory-discrete line of the solo voice with the male choral accompaniment, which has a continual form of exposition, as a rule. Gippius' method of analytical notation was also conducive to revealing in the historical heroic genre of a special dramaturgy of form-generation, which represented the through structure of song texture.

Keywords: Evgeny Gippius, method of analytical notation, Adygeian (Circassian) music of the oral tradition, folk music melodicism

Ашхотов Беслан Галимович

доктор искусствоведения,
проректор по учебной работе,
профессор кафедры истории и теории музыки
E-mail: mail@skgii.ru
Северо-Кавказский
государственный институт искусств
Российская Федерация, 360000 Нальчик

Beslan G. Ashkhotov

Doctor of Arts,
Pro-Rector for Studies,
Professor at the Music History
and Music Theory Department
E-mail: mail@skgii.ru
The Northern Caucasus State Institute for the Arts
Russian Federation, 360000 Nalchik





О. А. УРВАНЦЕВА

Магнитогорская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки



УДК 783.6

ТИПОЛОГИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ МОДЕЛЕЙ В ДУХОВНО-КОНЦЕРТНОЙ МУЗЫКЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ XIX–XXI ВЕКОВ

На рубеже XX–XXI веков большинство хоровых коллективов России имеют в репертуаре духовную музыку русских композиторов разных эпох, стилевых направлений и школ. При этом духовная музыка «преподносится» слушателям, как правило, в концертной версии – с использованием динамических контрастов, множества различных штрихов, в богато окрашенном тембровом «наряде», с продуманной драматургией и распределением кульминаций согласно законам музыкального формообразования. В некоторых случаях дирижёры осознанно воспроизводят атмосферу богослужения, например, при исполнении литургических циклов (С. Рахманинова в трактовке А. Свешникова или П. Чайковского под управлением В. Полянского), применяя медленные темпы, выравнивая тембры в партиях, сглаживая контрасты, «снимая» слишком экспрессивную подачу звука. Но в большинстве случаев дирижёры ориентированы на концертные условия исполнения.

Последнее время в области духовного исполнительства (это касается и концертирующих коллективов) происходит восстановление дореволюционных традиций. Так, например, вновь создаётся Синодальный хор под управлением Алексея Пузакова. Но подобная практика остаётся уделом столичных городов, тогда как в остальных регионах России преобладает «светский» подход к исполнению духовной музыки или господствует эклектика.

Вопросы исполнительского стиля духовной музыки занимают большое место в работах, посвящённых истории духовной музыки – Т. Владышевской, И. Гарднера, Н. Гуляницкой, С. Зверевой, И. Лозовой, А. Преображенского, Н. Парфентьевой, Н. Парфентьева, М. Рахмановой, Н. Успенского, – и в трудах по истории русской хоровой культуры – В. Ильина, Д. Локшина, Н. Романовского. Исследование исполнительских стилей в духовно-концертной музыке требует особого подхода, поскольку это искусство во многом опирается на устную традицию. Судить об исполнении духовных сочинений XIX – начала XX веков можно по письменным свидетельствам современников, отчасти – по репертуару и способам фактурного изложения нотного текста. Поэтому

особо нужно выделить работы композиторов Нового направления – А. Кастальского, А. Никольского, П. Чеснокова, которые в своей композиторской и дирижёрской практике воплотили, а в научных трудах описали специфику стиля, сложившегося в духовно-концертной музыке «русского направления» рубежа XIX–XX веков: хоровую «инструментовку» (тембризацию), приёмы работы с хором, соответствие характера исполнения стилю сочинения.

В существующих исследованиях уделяется большое внимание вопросам исполнительского стиля отдельных исторических эпох, направлений, различных хоровых коллективов. Однако тема преемственности традиций внутри каждой исполнительской школы до сих пор остаётся актуальной. Проблемы, накопившиеся в исполнительской практике, требуют теоретического осмысления. Насущные вопросы можно сформулировать следующим образом. Какими особенностями и специфическими чертами обладают различные стилевые модели духовной музыки? Какие типы исполнительских моделей духовной музыки сложились в России XIX–XXI веков? Какими признаками отличается каждая исполнительская модель?

Поскольку формирование основополагающих признаков тех или иных моделей исполнительских стилей изначально было обусловлено предназначением коллектива и местом исполнения духовных сочинений, при изучении стилевых моделей целесообразно опереться на постулат А. Н. Сохора о дифференциации жанровых стилей в зависимости от предназначения произведения.

Кроме того, для корректного сопоставления сходных явлений, принадлежащих различным эпохам и взятых в исторической динамике, необходимо учитывать генетические истоки явления. Другими словами, в современном духовно-концертном исполнительстве следует устанавливать истоки, базовые признаки ранее существовавших моделей. Поэтому мы опираемся на тезис Е. В. Назайкинского о необходимости исследования генезиса того или иного стиля.

Исходя из предварительных замечаний, выберем следующую логику изложения материала: сна-



чала определим типы хоровых коллективов в соответствии с критерием предназначения и функции хора, а затем рассмотрим типологию исполнительских стилиевых моделей, опираясь на постулат о генетических истоках основных моделей.

Модели исполнительских стилей складывались в хоровых коллективах разного предназначения, разного социального уровня и технической оснащённости. В. И. Мартынов перечисляет певческие коллективы, которые «представляли собой некую модель, по образцу которой строились другие певческие объединения» [3, с. 163–171]. Среди них: корпорация государевых певчих дьяков, с 1713 г. ставшая императорской Придворной капеллой, которая представляет петербургский стиль исполнения; корпорация митрополичьих певчих дьяков, с 1589 года превратившаяся в хор патриарших певчих дьяков, с 1721 года ставший Синодальным хором, в котором сложился московский стиль исполнения; приходские, монастырские и полковые хоры; частные певческие капеллы (крепостные хоры графов Разумовского, Шереметева, князя Трубецкого и др.).

К началу XX века в духовно-концертном исполнительстве сформировались пять стилей церковного пения: стиль соборного, парадного пения; стиль простого (обиходного) церковного пения; монастырский стиль пения; стиль пения частных хоров; стиль церковного пения концертной направленности. Оговоримся, что существует множество разновидностей основных направлений.

Стиль соборного, парадного пения сложился в крупных российских храмах. Регенты имели склонность к виртуозному использованию хоровых средств: часто применялись яркие динамические контрасты – едва слышное *piano*, а затем мощное *forte*, а также контраст регистров – высоких теноров и басов-октавистов. Одной из главных забот регента было достижение тишайшего звучания – красивого пианиссимо, чем славились хоры под управлением И. Тернова, А. Архангельского, С. Смирнова и др.

Стиль простого (обиходного) церковного пения в целом был и остался неизменным, так как главной задачей было сохранение и передача дальше «того богослужебно-певческого предания, которое обеспечивало благолепное, назидательное по своему содержанию совершение богослужения» [1, с. 188].

В храмах применялся лёгкий звук, *sotto voce*, паузы, короткие фразы. В церквях с хорошей акустикой звук сохраняется без цепного дыхания, а потому предпочтительными являются мягкие снятия и вступления, без явных цезур. Например, в сочинениях Д. Бортнянского ферматы над паузами означали глубокие цезуры, учитывающие акустику церкви. Постоянной заботой регента было достижение хорошего унисона. В работе над унисоном применялись разные подходы. Церковные регенты подбирали сходные по тембру голоса, ровные, без вибрации.

В создании аккордового благозвучия большую роль играли басы-октависты.

Главной заботой дирижёра было сохранение строя. Иногда, чтобы сохранить тональность, задавали тон повыше: строй удерживался за счёт возрастания напряжённости пения, что вело к форсированию и крикливости. Такой приём П. Г. Чесноков называл «наркотическим». Дореволюционный (так называемый «парижский») камертон был заметно ниже современного. Именно на такой звуковой уровень рассчитаны сочинения классиков, хорошо знавших возможности певческих голосов.

Середина и вторая половина XIX века отмечены распространением частных хоров, поющих по найму в разных церквях, особенно в Москве. Стиль пения частных хоров отличался большой эмоциональностью, приближавшейся к концертному исполнительству. В массе своей частные церковные хоры страдали типичными недостатками, о чём можно заключить из следующего отзыва П. И. Чайковского: «Басы в хоре у г. Алабушева не режут во всю глотку, как это обыкновенно у нас делается; дисканты не пицат фальшиво, и весь хор не держится той условной манерности, того мнимого эффектничанья, которое заключается в совершенном несоблюдении ритма, в произвольных затягиваниях и ускорениях. Хор поёт ровно, осмысленно, просто и с соблюдением должных оттенков» [5, с. 162].

Стиль церковного пения концертной направленности сложился в хоровых коллективах, располагающих хорошими певческими ресурсами и дающих концерты духовной музыки (русской и западной). Примером такого коллектива является Синодальный хор рубежа XIX–XX веков, стиль которого во многом обязан индивидуальности В. С. Орлова, а затем Н. М. Данилина.

Степень эмоционального накала зависела от регента. Например, Н. М. Данилин (ученик В. С. Орлова, который возглавил Синодальный хор с 1910 г.) был в своём творчестве «артистом переживания», воплощавшим образное содержание произведения с подчёркнутой яркостью. Исполнительский стиль Синодального хора под управлением Данилина отличался исключительной динамической подвижностью звучания и полной свободой владения разнообразными нюансами. В рецензии венской газеты «Fremdenblatt» на концерт Синодального хора под управлением Данилина (1911) читаем: «В римско-католических странах никогда не согласились бы с такой манерой интерпретации литургической музыки и отказались бы от театральности исполнения, достигаемой внезапными динамическими эффектами» [2, с. 38].

Следует в целом отметить, что стилистика церковного пения значительно отличалась от стиля концертного исполнения духовных композиций. В церкви и концертном зале звучание различается

по многим параметрам. К ним относятся правила произношения, темпы, фразировка, акустика, цепное дыхание, штрихи, манера звукоизвлечения, общая стилистика. В концертах более живые темпы, больше динамических контрастов.

Помимо дифференциации стилевых моделей по признаку обстановки исполнения и предназначения хорового коллектива, другим важным критерием для различения исполнительских моделей является происхождение, генетические истоки явления.

В этом плане коллективы, исполняющие духовную музыку, различаются по происхождению и наследованию определённых стилевых исполнительских моделей. Выстраивание типологии моделей по генетическому признаку позволяет выявить преемственность традиций. Согласно этой типологии различаются:

- 1) петербургская исполнительская модель, опирающаяся на вековые традиции Петербургской певческой капеллы;
- 2) московская исполнительская модель, сложившаяся на основе стиля Синодального хора;
- 3) церковная исполнительская модель, наследующая древний стиль пения;
- 4) концертная исполнительская модель, типичная для коллективов, исполняющих как светскую, так и духовную музыку и ведущих активную концертную деятельность;
- 5) индивидуально-стилевые исполнительские модели.

Остановимся на каждой модели более подробно. Петербургская исполнительская модель сложилась в Придворной певческой капелле – наиболее старом из профессиональных коллективов, сформировавшемся в условиях придворного регламента и активного воздействия западного и светского искусства. В результате многочисленных иноземных влияний (партезный стиль и введение детских голосов, итальянские учителя и выступления в оперном театре, немецкие влияния и введение женских голосов), в Придворной капелле выработался особый стиль пения. Данная исполнительская модель отмечена следующими чертами:

- а) характер звучания хора определяется его технической оснащённостью и богатством голосовых средств, позволяющих исполнять сложные партитуры, с захватом крайних регистров и участием высоких голосов;
- б) другая особенность «кроется» в ориентации на общеевропейские музыкальные принципы, предполагающие использование разнообразных нюансов и штрихов, тонкой фразировки и контрастов звучности;
- в) третья черта заключается в традиционном для капеллы распределении голосов и их дублировках: высокий бас поёт напев вместе с сопрано, второе сопрано поёт с первым тенором, второй тенор с

альтом, а низкий бас остаётся неудвоенным. В сочетании с мощным звучанием басов (в том числе октавистов) звучность хора получалась плотной и сбалансированной.

Однородность (гомогенность), ровность и сбалансированность звучания, напоминающего орган, стала типичной для Петербургской певческой капеллы. Темпы, как правило, применялись небыстрые, эта черта церковного пения объяснялась особенностями акустики храма с сильной реверберацией, при которой эффект «эха» не позволял брать быстрые темпы или делать поспешные аккордовые смены, поскольку звучности накладывались друг на друга. Этой же особенностью объяснялась и необходимость глубоких цезур в храмовом пении. В то же время, благодаря церковной акустике отпадала необходимость в цепном дыхании и форсировании звука. Метрика отчётливая, бинарная, несмотря на использование «свободного несимметричного ритма».

Особенности церковного помещения – объёмного, с гулкой акустикой – обязывают хористов к чёткой артикуляции и договариванию последних букв в словах (без редукции окончаний). Отдельные ключевые слова не выделяются специальными выразительными приёмами (речевыми, динамическими, ритмическими). Хоровое исполнение достаточно нейтрально по эмоциональному наполнению, что соответствует требованиям церковного стиля – петь просто, сдержанно, умеренно. Это же правило действует при создании динамического рельефа внутри песнопения. Всё сочинение поётся без ярких эмоциональных прорывов, без излишних контрастов и динамических нарастаний. Распределение динамики *f* и *p* обусловлено формой сочинения (например, двухчастным строением «Херувимской песни» с медленным и тихим первым разделом и более быстрым и громким вторым), его жанром (более быстрые стихиры, медленные – «Тебе поем»), местом в службе (тихое «Ныне отпускаеши» и громкое, динамичное «Хвалите имя Господне»).

Перечисленные певческие качества Придворной капеллы распространились на всю петербургскую школу XIX – начала XX века и сохранились в XX столетии, особенно при пении духовно-концертных сочинений. Среди наших современников отметим исполнительскую модель В. Чернушенко – представителя петербургской школы, – который одним из первых в советское время обратился к литургическим циклам Чайковского и Рахманинова. Его исполнительский стиль отличается концертной трактовкой духовных сочинений, но вместе с тем присутствуют и традиционные для петербургской капеллы черты. К ним относится виртуозное владение выразительными и техническими ресурсами хора, равномерность звучания и сбалансированность всех регистров при опоре на басовую линию, однородность и тембровая гомогенность звучности (без вибрации). Применяет-



ся цепное дыхание, позволяющее объединять фразы в единое целое и «строить» крупную форму.

Московская исполнительская модель внутренне разнородна, поскольку опирается на традиции пения, сложившиеся в Синодальном хоре, который на рубеже XIX–XX веков исполнял две функции: пел на богослужениях в Успенском соборе, ориентируясь на церковный стиль пения, а также выступал как концертующий коллектив, имеющий в репертуаре русскую богослужебную и духовно-концертную музыку и духовные сочинения западных композиторов различных эпох и стилей.

Поэтому, с одной стороны, культивируется церковное пение, подчинённое древнецерковной традиции – применяются мужские голоса, ровность звучания, отсутствие динамических нарастаний и спадов; преобладают использование медленных и умеренных темпов, строгость и сдержанность трактовки песнопений, определяемая их жанром, местом и назначением. Подобный стиль пения сохранился – его можно услышать во время богослужения в современных соборах, например, в храме Христа Спасителя (за исключением того обстоятельства, что сейчас поют женские голоса). Такому стилю исполнения присущи чёткая подача слова, осмысленное пение текста, чёткий ритм.

В концертной разновидности исполнительской модели московской традиции в большей степени задействованы приёмы, заимствованные из светского музицирования, но с определёнными ограничениями. Красочность и богатство концертного стиля исполнения заключаются не только в насыщенной обертонами многотембровой звучности хора, но и в широчайшем диапазоне динамических оттенков, тонкой дифференцированности и разработанности фактуры, построенной не только на отношениях рельефа и фона (солирующих и аккомпанирующих голосов), но и на выявлении отдельных подголосков, мелодических линий, контрапунктов с помощью агогических приёмов, разных динамических планов.

Гетерогенная фактура духовно-концертных сочинений озвучивается в гетерогенном тембровом ансамбле голосов, дающем эффект многоцветной красочной картины. Используются выразительные возможности фактурных дублировок – октавных, создающих мощную монолитную звучность, октавно-терцовых (фактура духовного стиха), пропеваемых аскетично, молитвенно и строго, а также хоральной четырёхголосной фактуры, вкупе с басами-октавистами образующей стройный сбалансированный ансамбль.

Важным источником выразительного исполнения и условием эмоциональной вовлечённости в пение является текст песнопения. Именно выразительно пропетое – прочувствованное слово задаёт характер исполнения, при котором на первый план выходит поэтическая выразительность образа.

Описанные особенности стилиевой модели сложились в творчестве В. Орлова – руководителя Синодального хора на рубеже XIX–XX веков. Его исполнительский стиль отличался вниманием к содержанию всего текста и каждого отдельного слова, смысл которого раскрывался в эмоциональной манере. Другой чертой творческого почерка В. Орлова была тонко проработанная фразировка, яркие контрасты, хорошо сделанная форма, грани и ключевые разделы которой подчёркивались динамическими и фактурными средствами.

Одним из хранителей московской исполнительской традиции стал Н. В. Матвеев, который руководил хором Скорбященской церкви в Москве с 1948 года, приобрёл большую популярность и известность не только на родине, но и за рубежом. Хор отличался замечательной подачей слова, тонкой нюансировкой, отточенным строем, ансамблем. Матвеев говорил, что в церковном пении в первую очередь важен текст и уже потом музыкальное оформление. Поскольку Матвеев, помимо музыкального (институт им. Гнесиных), имел также архитектурное образование (Архитектурный институт), он полагал, что «в архитектуре и пении разные средства выразительности: в пении – звук, в архитектуре – камень. И, тем не менее, и в том, и в другом искусстве можно достичь одинакового эффекта воздействия на душу. Это и подсказало мне, что выразительность пения нужно искать не в форме, а в содержании исполняемых произведений» [4, с. 166].

Традицию Матвеева продолжает Алексей Пузиков¹ – один из ведущих церковных хоровых дирижёров, руководитель Хора при Государственной Третьяковской галерее, возродившегося Московского Синодального хора. Он стремится объединить высокий артистизм исполнения с благоговейно-молитвенным отношением к церковному пению.

Третья исполнительская стилиевая модель – церковная. Она отличается особыми чертами: это тихое, медленное пение, без вибрации, ровным звуком, ритмичное, без яркой нюансировки. Примером такой исполнительской модели был кафедральный хор в Одессе, которым с 1948 года руководил К. К. Пигров (закончил регентские классы Придворной певческой капеллы), и который отличался необыкновенной музыкальностью, мягкостью и стройностью звучания, очень тихого и лёгкого.

Другим примером такого стиля является творчество митрополита Илариона (Алфеева). Особенность его музыки заключается в том, что она написана священнослужителем, черпающим вдохновение в литургическом и духовном опыте. В предисловии к первому изданию нот «Божественной Литургии» Иларион пишет: «Мне хотелось написать такую музыку, которая не отвлекала бы ни меня самого от совершения священнодействия и произнесения уставных молитв, ни верующих от молитвенного участия

в богослужении. При исполнении этого сочинения за богослужением у молящегося должно создаваться ощущение, что он слышит знакомые напевы, и его слух не должен отвлекаться новизной или необычностью музыки». Основное настроение всех песнопений – спокойное, просветлённое и молитвенное.

Четвёртая исполнительская модель – стиль духовных хоров, исполняющих концертную музыку (до некоторой степени смыкается со стилем исполнения концертных хоров, поющих духовную музыку). Эту модель можно назвать эклектичной, общестилевой, так как она сформировалась в русле многих традиций хорового пения, накопленных разными музыкантами. В исполнительской дирижёрской практике сложились различные ориентиры, заимствованные как из церковной, так и светской концертной деятельности.

Пятая исполнительская модель – индивидуально-стилевая, характеризующая манеру того или

инного дирижёра. Индивидуальный стиль звучания узнаётся по тембру, манере звукоизвлечения, фразировке, построению формы и т. д. В российской истории хорового духовно-концертного пения немало исполнителей, наделённых яркой индивидуальностью, творчество которых повлияло не только на дирижёров, но и на композиторов, и продолжает опосредованно, через учеников – носителей традиции – воздействовать на стиль духовного пения. Среди таких дирижёров нужно отметить Д. Бортиянского, В. Орлова и многих других.

Таким образом, преемственность традиций в духовно-концертном искусстве современных хоровых исполнителей позволяет установить родовые связи с духовной музыкой XIX – начала XX века, проследить стилевые истоки, уточнить образно-эмоциональное наполнение и трактовку духовных сочинений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ А. Пузаков с 1984 года (с 18 лет) регентовал в храме «Всех скорбящих радость» на Ордынке вместе с Николаем

Васильевичем Матвеевым, который в своё время основал регентские курсы в Троице-Сергиевой Лавре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. История. Сергиев Посад, 1998. Т. 2. 605 с.

2. Концерт московского Синодального хора (К. Fremdenblatt, 27 Mai) // Памяти Н. М. Данилина: сб. ст. / сост.-ред. А. Наумов. М., 1986. С. 37–38.

3. Мартынов В. И. История богослужбного пения. М., 2000. 240 с.

4. Трубин Н. Г. Духовная музыка. Смоленск: Смярдынь, 2004. 229 с.

5. Чайковский П. И. Четвёртая неделя концертного сезона // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953. 262 с.

REFERENCES

1. Gardner I. A. *Bogosluzhebnoe penie Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi. Istoriya* [Liturgical Singing of the Russian Orthodox Church. History], vol. 2. Sergiev Posad, 1998. 605 p.

2. Kontsert moskovskogo Sinodal'nogo khora (K. Fremdenblatt, 27 Mai) [The Concert of the Moscow Synodal Choir]. *Pamyati N. M. Danilina: sbornik statey* [In Memoriam N. M. Danilin]. Editor and Compiler A. Naumov. Moscow, 1986, pp. 37–38.

3. Martynov V. I. *Istoriya bogosluzhebnoy peniya* [A History of Liturgical Singing]. Moscow, 2000. 240 p.

4. Trubin N.G. *Dukhovnaya muzyka* [Sacred Music]. Smolensk: Smyardyn' Press, 2004. 229 p.

5. Chaykovskiy P. I. Chetyortaya nedelya kontsertnogo sezona [The Fourth Week of the Concert Season]. *Chaykovskiy P. I. Muzykal'no-kriticheskie stat'i* [Critical Articles on Music]. Moscow, 1953. 262 p.

Типология исполнительских моделей в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XXI веков

Исполнение духовных сочинений на рубеже XX–XXI столетий отмечено многообразием трактовок и стилевых решений. Для стилистически грамотного выбора интерпретации необходимо учитывать предназначение произведения и условия его исполнения (согласно теории А. Н. Сохора), а

также его генетические истоки (в соответствии с концепцией Е. В. Назайкинского). Отмеченные критерии положены в основу построения автором статьи классификации хоровых коллективов, а также выделения типов исполнительских моделей. Выделены петербургская, московская, церковная,



концертная, индивидуально-стилевая исполнительские модели. Для Петербургской певческой капеллы в XIX в. типичны однородность, ровность и сбалансированность звучания, напоминающего орган. Московская исполнительская модель внутренне разнородна, поскольку опирается на традиции пения, сложившиеся в Синодальном хоре, который на рубеже XIX–XX веков исполнял две функции: пел на богослужениях в Успенском соборе, ориентируясь на церковный стиль пения, а также выступал как концертирующий коллектив, имеющий в репертуаре русскую и западную духовно-концертную музыку различных эпох и стилей. Церковная исполнительская стилиевая модель отличается особыми чертами: это тихое, медленное пение, без вибрации, ровное и ритмичное, без яркой

нюансировки. В концертной разновидности исполнительской модели в большей степени задействованы приёмы, заимствованные из светского музицирования, но с определёнными ограничениями. Индивидуально-стилевая модель характеризует манеру того или иного дирижёра. Изучение исполнительских стилиевых моделей позволило установить родовые связи ныне существующих хоров с их предшественниками в XIX в., определить взаимодействие различных стилиевых традиций в современном искусстве.

Ключевые слова: исполнительские модели духовной музыки, стилиевые модели в хоровой духовно-концертной музыке, типология стилиевых моделей, петербургская модель, московская модель, церковная исполнительская традиция

The Typology of Performance Models in the Sacred Concert Music of Russian Composers of the 19th – 21st Centuries

Performance of sacred compositions at the turn of the 20th and 21st centuries was marked by a great diversity of interpretations and stylistic solutions. For a stylistically sophisticated choice of interpretation it is necessary to consider the purpose of a musical composition and the conditions for its performance (according to the theory of A.N. Sokhor), as well as its genetic sources (in correspondence of the conception of Evgeny Nazaikinsky). These denoted criteria are placed at the basis of the author's classification of the various types of choral ensembles, as well as the highlighting of the types of performance models. The St. Petersburg, Moscow, church, concert and individual style performance models have been singled out. The St. Petersburg Singing Cappella of the 19th century was noted for its homogeneity, evenness and balance of sound, resembling that of an organ. The Moscow performance model is inwardly heterogeneous, since it relies on the singing traditions which developed in the Synod choir, which at the turn of the 19th and 20th centuries carried out two different functions: singing at the liturgical services at the Uspensky Cathedral

[Cathedral of the Assumption], basing itself on the church style of singing, and also performed in concerts with a repertoire of Russian and Western European sacred concert music of various eras and styles. The stylistic model of church performance is distinct for its special characteristic features: soft, slow singing, without any vibrating, even-sounding and rhythmical without bright nuances. The concert variety of performance model to a great extent involves techniques appropriated from performance of secular music, albeit with certain restrictions. The individual-style model is expressed in the manner of any individual conductor. The study of the stylistic models of performance made it possible to establish connections of kindred of presently existing choruses and choirs with their predecessors in the 19th century, to define the interaction of various stylistic traditions in contemporary art.

Keywords: performance models of sacred music, stylistic models in choral sacred concert music, typology of stylistic models, the St. Petersburg-based model, the Moscow-based model, the tradition of performance in church

Урванцева Ольга Александровна

доктор искусствоведения, профессор
кафедры теории и истории музыки
E-mail: postik2006@mail.ru

Магнитогорская государственная консерватория
им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 455036 Магнитогорск

Olga A. Urvantseva

Doctor of Arts, Professor at the Music Theory
and Music History Department
E-mail: postik2006@mail.ru

The Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory
Russian Federation, 455036 Magnitogorsk



О. А. СВЕТЛОВА

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки

УДК 783:271.2

ОСОБЕННОСТИ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ БОГОСЛУЖЕБНОГО ПЕНИЯ В ОБЩИНЕ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ СТАРООБРЯДЧЕСКОЙ ЦЕРКВИ Г. ТОМСКА

Одним из актуальных направлений отечественной музыкальной медиевистики стало изучение старообрядческой культуры. Начиная с последней четверти XX века, оно прочно вошло в современное музыковедение и сосредоточилось главным образом в тех регионах, где сохранились и продолжают бытовать певческие традиции русского старообрядчества. Важное место среди них занимает Сибирь. Несмотря на пристальное внимание археографов, историков, этнографов, филологов, а позднее и музыковедов к сибирскому старообрядчеству¹, каждое новое исследование в этой области обнаруживает массу «белых пятен». Не теряют своей актуальности вопросы богослужбной певческой практики, в частности, характер преемственности и степень сохранности устной и письменной традиции в каждой конкретной общине.

Из целого ряда существующих в настоящее время центров сибирской старообрядческой культуры до сих пор не получила должного освещения певческая практика общины Русской Православной Старообрядческой Церкви (далее – РПСЦ) одного из старейших сибирских городов – Томска. В области истории томского старообрядчества наиболее авторитетными учёными являются кандидаты исторических наук Л. Н. Приль (Центр документации новейшей истории Томской области, Томск) и Н. А. Старухин (Институт истории СО РАН, Новосибирск). В музыковедении, однако, вопрос о певческой традиции томской общины остаётся открытым.

Автору статьи удалось присутствовать на богослужении одному из самых почитаемых у томского старообрядчества святому – священномученику и исповеднику Тихону, епископу Томско-Алтайскому, и Чтениях, посвящённых 100-летию преставления сибирского подвижника игумена Феофилакта², которые проходили 15–16 декабря 2012 года в церкви во имя Успения Пресвятыя Богородицы общины РПСЦ Томска. Уникальность деревянного храма, построенного в 1913 году в период «золотого века старообрядчества», заключается в том, что он, единственный в Сибири, уцелел в годы богоборчества. С 1899 года храм был центром Томско-

Алтайской епархии, возникшей в результате разделения единой Пермско-Тобольской и всея Сибири епархии на Пермскую и Томскую епископии. В нём неоднократно проходили хиротонии. Так, в 1920 году был рукоположен епископ Тихон (Трифон Григорьевич Сухов, 1880–1937), благодаря активной деятельности которого епархия значительно укрепилась, что впоследствии привело к образованию из неё двух самостоятельных (Томской и Алтайской). При нём были возобновлены епархиальные съезды, учреждён журнал «Сибирский старообрядец», издававшийся в Барнауле, организованы религиозно-просветительские братства, «коим вменялось следить за *правильностью чтения и пения* [курсив мой. – О. С.], благочинием во время Богослужения, точным исполнением обычаев, принятых в Церкви» [1, с. 16]. Также в 1925–1926 гг. епископом поддерживалась временно вдовствующая Дальневосточная епархия. В 1933 году владыка был осуждён на заключение в г. Свободный, а в 1937 году ему был вынесен приговор о высшей мере наказания [5].

В 2003 году епископ Тихон канонизирован на Освященном соборе РПСЦ как местночтимый святой. Икону его написал митрополит Московский и всея Руси Андриан (Четвергов). В церковном календаре память подвижника отмечена в день мученической кончины 15 декабря, которая «промыслительно совпала с памятью протопопы огнеопальной ревности Аввакума. Оба ратоборца родились в Нижегородских пределах, в пределах же сибирских исповедание веры совершали, и предпочли смерть о благочинии “вкусити”, нежели отступить от него» [1, с. 18]. По решению Собора служба святому совершается по Общей минее и по новосоставленному Канону.

В 2012 году служба епископу Тихону проходила «в неделю» (Всенощное бдение в субботу, Литургия в воскресенье) в период предпразднования Рождества Христова. Богослужение совершали протоиерей Геннадий Коробейников, отец Николай Коробейников, правым ликом руководил уставщик Александр Васильев, левым – брат отца Николая Василий.



Многобразные певческие формы томской службы явно преобладают над читаемыми текстами. Как отметил в беседе отец Николай, «на службе стараемся всё петь. Даже на литии поём. Если очень много [минейных текстов] надо читать, стараемся всё на малой вечерне вычитать, чтобы литию всю пропеть. И догматик по крюкам всегда поём»³. Крюковой текст воспроизводится клирошанами точно, без ошибок и разночтений. Октавная (или двухоктавная) монодия женских и мужских голосов звучит достаточно слаженно, независимо от антифонного или общехорового способов пения, что говорит о высоком уровне профессиональной грамотности томских староверов и свободном владении ими знаменным пением в его письменной традиции⁴.

В сравнении с точной реализацией невменных песнопений, устные формы пения отличаются определённой вариативностью относительно канонического образца. Многие интонационно-стилистические изменения песнопений происходят в результате сильного влияния устной традиции. В общине ярко выражено пение наизусть, как говорят сами старообрядцы, «напевкой». Устойчивое пение по памяти «своей» привычной версии образца может порождать в контексте богослужения до нескольких вариантов прочтения одной и той же мелодической модели. Сравнительный анализ синлабических песнопений службы священномученику и исповеднику Тихону и нотированных крюковых образцов⁵ позволяет выявить степень их соответствия. Обратимся к примерам.

В микроцикле стихир на Господи возвах на подобен 1 гласа «Прехвальны мученицы» устно распеваются три общеминойные стихирные дважды – попеременно правым и левым ликами. В целом структура девятистрочного подобна сохранена, хотя в зависимости от меньшего количества строк в стихирах святому она подвергается сокращению с выпадением предфинальной строки. Композиция подобна может быть выражена последовательностью 1-А, 2-В, 3-С, 4-Д, 5-С1, 6-Д1, 7-С2, 8-Д2, 9-F, в которой цифры обозначают порядковый номер строки, буквы – мелодическую формульность (А, В – инициальные строки песнопения, С, Д – чередующиеся срединные строки с вариантами, зависимиыми от слогового состава текстовой строки, F – финальная строка).

Определяющими для формульности строки являются начальный и каденционный обороты, а также срединный участок с речитацией на одном тоне (в примерах обозначен перечёркнутой нотой), который может и отсутствовать. Сравнительная партитура двух устных вариантов стихир «Богомудре блаженне Тихоне» в исполнении левого и правого ликов и образца подобна [2, л. 10] обнаруживает ряд отклонений от письменной модели (пример № 1, в котором по вертикали литера «О» означает пись-

менный образец подобна, римские цифры – устные версии правого (I) и левого (II) ликов, транспонированные на высоту невменного образца). К ним относятся: несовпадение срединного тона речитации (строки 3, 4) или начального оборота (строки 1, 4, 5, 8), ритмическое варьирование при распеве слога перед каденционным участком (строки 3, 5, 8, 9), введение отсутствующего в образце тона перед окончанием строки (3, 5). Наиболее стабильными по отношению к письменному оригиналу являются каденционные обороты строк, выступающие мелодическими маркерами гласовых формул подобна 1 гласа.

Пример № 1 Сравнительная партитура стихир и подобна 1 гласа

Три стихирные на хвалитех священномученику Тихону, распеваемые на десятистрочный, довольно сложный по формульности подобен 4 гласа «Дал еси знамение» [2, л. 11, об.], в мелодико-ритмическом отношении представляют ещё более далёкие от образца варианты, в которых изменены не только начальные мотивы и тоны речитации, но даже каденционные обороты, при сохранении конечного тона строки (пример № 2, в котором цифры соответствуют устным версиям фрагментов первой стихирной в исполнении левого лика, второй стихирной правого лика, третьей стихирной левого лика). Помимо вариативности одних и тех же строк трёх песнопений, во второй и третьей стихирах наблюдается расслоение монодийной фактуры на два пласта.

Незначительные, единичные, случайно возникающие моменты звуковысотного расслоения мелодической линии песнопения, образующие полипластовую фактуру, не противоречат монодийной певческой культуре старообрядчества. И всё же

Пример № 2 Сравнительная партитура фрагментов стихир и подобна 4 гласа (строки 2, 3, 5, 7)

грамотные уставщики и певчие стараются их избежать и добиться «ровного унисона». Для этого в общине перед воскресными и праздничными службами обычно проводятся спевки, на которых хор репетирует песнопения по крюкам. Однако системное присутствие участков фактурно-мелодической полипластовости в хоровых песнопениях, исполняемых устно, уже позволяет говорить об особенностях локальной певческой традиции. В службе томского прихода такие фрагменты довольно часто возникают в стихирах на самогласен. В сохранённом мелодическом остоле самогласного образца изменения приходится на некоторые начальные и каденционные обороты строк (пример № 3).

Пример № 3 Фрагменты стихир с расслоением мелодической линии

а) стихира на стиховне священномученику, глас 6. Окончания строк 4, 6

б) стихира на стиховне воскресная, глас 3. Окончание строки 4

в) стихира на хвалитех воскресная, глас 3. Окончания строк 1, 3, 5

г) стихира священномученику Тихону, глас 8. Начало строки 5

д) стихира на стиховне воскресная, глас 3. Начало строки 2

Из других жанров устной традиции аналогичными фрагментами изобилуют синлабические песнопения, основанные на формульной погласице. Наиболее показательные примеры – Песнь Великого входа «Свете тихии», Песнь Пресвятой Богородицы «Величит душа моя Господа» (пример № 4), стихи которой поются антифонно, по Уставу первый стих начинает запевать правый лик. Именно в его исполнении нечётных стихов отчётливо проявляется расслоение мелодической линии, причём ясно различим тембр уставщика Александра, ведущего «нижний голос».

Рассматриваемое фактурно-мелодическое явление свойственно стабильно исполняемым на богослужениях песнопениям воскресного цикла и стихирам. Следовательно, оно не может быть результатом неточного, неверного или неграмотного пения (о знании письменной традиции певчими говорилось выше). Вероятнее всего, причины здесь состоят именно в сохраняемой устной традиции

Пример № 4 Фрагменты Песни Пресвятой Богородицы а) стихи 1 (полностью), 3 и 5 (окончания) в исполнении правого лика

б) варианты запевов «Честнейшую Херувим»

томской общины, объединившей разные локальные напевки. О расхождении в пении говорят сами старообрядцы. Из информации, полученной в ходе бесед с отцом Николаем и уставщиком Александром⁶, выяснились интересные факты, имеющие значение для понимания современного состояния локальной традиции. Александр Васильев окончил школу в Молдавии, жил в Украине, приехал в Томск в 1980 году и стал руководить клиросом. Пению он учился в Украине, «где самоучкой, где как. Две недельки учился, а там само пение пошло». «Когда сюда приехал, тут мало кто знал по крюкам. Старенькие не все знали подобны». «Одни старушки были, молодёжи не было, ведь гонения ещё были». Александр скромно сказал, что «мало



обучал» пению по крюкам. На правом клиросе тогда пением руководила «матушка Геляра [Ангеляра Филиппова], владыки Тихона дочь». [Пели напевкой – то, что наизусть, без крюков. На Украине тоже всё напевкой пели, но там совсем другая напевка, не такая, как здесь» [курсив мой. – О. С.]. По крюкам мало пели. В городах то пели, а мы в деревне – напевкой» (речь идёт о селе Большое Плоское Одесской области, где жил Александр). Николай Коробейников приехал в Томск в 1984 году. По его словам, они с братом Василием учились пению от матери, которая была родом из Новосибирска, а «маму учили инокини, которые сбежали из разорённых миасских монастырей»⁷.

Таким образом, в качестве гипотезы высказываем мысль о присутствии в современной устной культуре богослужебного пения томской церкви элементов вышеназванных локальных традиций в рамках одной конфессиональной группы: сельской украинской (Одесской области), представителем которой является уставщик Александр, монастырской миасской, унаследованной от матери отцом Николаем и его братом уставщиком, и сохранённой в общине собственной, томской. Пение по напевке, по памяти, сформированное у прихожан разных общин в юном возрасте по мере обретения певческого опыта, становится своеобразной устной моделью, фиксированным образцом, который в условиях нового культурного пространства, безусловно, подвергается трансформации, «приспосабливается» к местной традиции, сохраняя при этом знаковые отличительные черты. Подтверждением тому служат многочисленные примеры мелодического «несовпадения» устных вариантов песнопений.

Томская напевка обнаруживает себя в контексте богослужебной певческой традиции сибирских общин. Она придаёт индивидуальный мелодический облик целому ряду церковных песнопений, таких как «Свете тихии», Символ веры, тропари «Ангельский

Пример № 5

«Отче наш»
в томской устной версии

собор», «Отче наш». В качестве примера приведём роспев «Отче наш» томской версии (Пример № 5).

Итак, благодаря именно устной традиции богослужебное пение в томской общине РПСЦ обладает своей особой спецификой в контексте единой сибирской культуры белокриницкого старообрядчества. Она обусловлена такими основными факторами, как устойчивое бытование принятых устных версий песнопений, ставших самостоятельным образцом, вариантность трактовки устного образца в рамках певческого канона, органичное сосуществование в единой томской традиции локальных элементов певческой культуры, имеющих различные истоки, стабильный характер преемственности устной и письменной традиций. Совокупность перечисленных качеств может быть в самом широком смысле обозначена как «томская напевка», изучение которой открывает перспективы дальнейших исследований в сибирской музыкальной медиэвистике.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Следует в первую очередь назвать таких исследователей, как В. Б. Павлов-Сильванский, А. И. Рогов, академик М. Н. Тихомиров, Е. И. Дергачёва-Скоп, В. Н. Алексеев, Н. Н. Покровский, Е. К. Ромодановская, музыковеды А. Н. Кручинина, Б. А. Шиндин, Т. Г. Казанцева, Н. С. Мурашова и др.

² Игумен Феофилакт (Савкин) вошёл в историю сибирского старообрядчества как основоположник скитско-монастырского движения (с 1875), основатель мужского Михаило-Архангельского монастыря (1882), Ново-Архангельского скита (1906), молитвенного дома в Томске. См.: [1; 4].

³ Следует заметить, что этим богослужебное пение томской общины заметно отличается от других сибирских белокриницких общин, где на службе стихиры раздела литии, как правило, вычитываются. Догматик Богородичен в РПСЦ г. Новосибирска по сложившейся традиции поётся на самогласен.

⁴ Теоретические и практические знания передаются молодому поколению во время обучения в воскресной школе общины и непосредственно в процессе богослужения. Некоторые поющие на клиросе входят в состав Хора певчих старообрядческих приходов Сибири (Новосибирска, Томска, Барнаула, Новокузнецка), организованного в новосибирской общине РПСЦ под руководством уставщика А. Н. Емельянова.

⁵ Расшифровка песнопений и нотировка крюкового текста выполнена автором статьи.

⁶ Из интервью с отцом Николаем Коробейниковым и уставщиком Александром Васильевым. Аудиозапись 15 декабря 2012 г.: стенограмма.

⁷ Миасс – город в Челябинской области. Миасские монастыри и скиты имели огромное значение для урало-сибирского старообрядческого движения. Данная тема отражена в работах Л. Н. Приль. См.: [3; 6].

ЛИТЕРАТУРА

1. Житие священномученика и исповедника Тихона, епископа Томско-Алтайского // Канон священномученику и исповеднику Тихону епископу Томско-Алтайскому. Томск, 2007. С. 10–19.
2. Обиход церковного знаменного пения. Киев: Знаменное пение, 1909. 144 л.
3. Приль Л. Н. Жизненное пространство староверов Среднего Приобья: женские стратегии освоения // Этнография Алтая и сопредельных территорий: мат. междунар. науч. конф. / под ред. Т. К. Щегловой, И. В. Октябрьской. Барнаул: БГПУ, 2008. Вып. 7. С. 479–484.
4. Приль Л. Н. История томского старообрядчества: епископы и обители // Территория согласия: журнал о жизни народов Томской области. 2006. № 1 (10). С. 46–48.
5. Старухин Н. А. Новые источники по истории белокрыничских общин Томско-Алтайской епархии // Общественное сознание населения России по отечественным нарративным источникам XVI–XX вв. Новосибирск, 2006. С. 262–281.
6. Приль Л. Н. После ликвидации Никольского монастыря: история миасской женской общины в Нарымском крае // Старообрядческое подмосковье. История поисков и находок. М., 2009. URL: <http://www.genealogy-kzn.ru/monastiri-na-shudelke/> (дата обращения: 17.06.2013).

REFERENCES

1. Zhitie svyashchennomuchenika i ispovednika Tikhona, episkopa Tomsko-Altayskogo [The Life of the Martyr and Confessor Tikhon, Bishop of Tomsk and Altai]. *Kanon svyashchennomucheniku i ispovedniku Tikhonu episkopu Tomsko-Altayskomu* [The Canon to the Martyr and Confessor Tikhon, Bishop of Tomsk and Altai]. Tomsk, 2007, pp. 10–19.
2. *Obikhod tserkovnago znamennago peniya* [The Book of Church Znamenny Singing]. Kiev: Znamennoe Penie Press, 1909, 144 p.
3. Pril' L. N. Zhiznennoe prostranstvo staroverov Srednego Priob'ya: zhenskie strategii osvoeniya [The Living Space of the Old Believers from the Middle Ob Region: the Women's Strategies for Mastery]. *Etnografiya Altaya i sopredel'nykh territoriy: materialy mezhdunar. nauch. konf.* [The Ethnography of the Altai Region and the Adjacent Regions: Proceedings of the International Conference]. Issue 7. Ed. T. K. Shcheglova, I. V. Oktyabr'skaya. Barnaul: Barnaul State Pedagogical University, 2008, pp. 479–484.
4. Pril' L. N. Istoriya tomского староobryadchestva: episkopy i obiteli [The History of the Tomsk Community of Old Believers: Bishops and Monasteries]. *Territoriya soglasiya. Zhurnal o zhizni narodov Tomskoy oblasti* [The Area of Consent. Journal about Life of the Peoples of the Tomsk Region], 2006, no. 1 (10), pp. 46–48.
5. Starukhin N. A. Novye istochniki po istorii belokrinitskikh obshchin Tomsko-Altayskoy eparkhii [New Sources of the History of the Belokrinitsky Communities of the Tomsk and Altai Diocese]. *Obshchestvennoe soznanie naseleniya Rossii po otechestvennym narrativnym istochnikam XVI–XX vv.* [The Social Consciousness of the Population of Russia according to the National Narrative Sources of the 16th – 20th Centuries]. Novosibirsk, 2006, pp. 262–281.
6. Pril' L. N. Posle likvidatsii Nikol'skogo monastyr'ya: istoriya miasskoy zhenskoy obshchiny v Narymskom krae [After the Destruction of the Monastery of St. Nicholas: History of the Women's Community of Myass in the Narymsk Province]. *Staroobryadcheskoe podmoskov'e. Istoriya poiskov i nakhodok* [The Old Believers in the Suburbs of Moscow. History of Search and Discoveries]. Moscow, 2009. URL: <http://www.genealogy-kzn.ru/monastiri-na-shudelke/> (17.06.2013).

Особенности устной традиции богослужебного пения в общине Русской православной старообрядческой церкви г. Томска

Работа находится в русле одного из актуальных направлений российской музыкальной медиэвистики, связанной с изучением богослужебной певческой культуры сибирского старообрядчества, преемственности и степени сохранности письменной и устной традиции. Объектом исследования является певческая практика общины Русской православной старообрядческой церкви г. Томска. Материал – песнопения службы старообрядческому святому священномученику и исповеднику Тихону, епископу Томско-Алтайскому – записан автором статьи в 2012 г.

Анализ сравнительных партитур силлабических песнопений и нотированных крюковых образцов, устных вариантов роспевов позволил выявить ряд специфических черт томской локальной традиции. Многообразные певческие формы на службе преобладают над читаемыми текстами. В сравнении с точным воспроизведением невменных песнопений, свидетельствующим о высоком уровне профессиональной грамотности певчих, устные формы пения отличаются вариативностью относительно канонического образца. Многие интонационно-стилистические изменения песнопений происходят в результате сильного влияния напевки. Устой-

чивое пение по памяти «своей» привычной версии образца порождает в контексте богослужения несколько вариантов прочтения одной и той же монодийной модели. В хоровых песнопениях, исполняемых напевкой (на формульной погласице «Свете тихии», «Величит душа моя Господа», стихирах на самогласен и др.), обнаружено системное присутствие участков фактурно-мелодической полипластовости. Выяснение генезиса томской певческой традиции позволило высказать гипотезу об объединении в ней разных локальных истоков в рамках одной конфессиональной группы: села Большое Плоское Одесской области, миасских женских монастырей и сохранённой собственной, томской.

Совокупность выявленных качеств в самом широком смысле обозначена как «томская напевка», изучение которой открывает перспективы дальнейших исследований в сибирской музыкальной медиэвистике.

Ключевые слова. Сибирское старообрядчество, Русская православная старообрядческая церковь города Томска, богослужебное пение, устная локальная певческая традиция, напевка



**Individual Features of an Oral Tradition of Liturgical Service in the Community
of the Russian Orthodox Christian Old-Believers' Church in Tomsk**

The article pertains to one of the relevant directions in the studies of Russian medieval music, connected with the research of the liturgical church singing culture of the Old-Believers of Siberia, the continuity and the level of preservation of the notated and oral tradition. The object of the research is the church singing practice of the community of the Russian Orthodox Christian Old-Believers' Church in Tomsk. It is focused on the chants of the service to the Old-Believers' saint, martyr and confessor Tikhon, the Bishop of Tomsk and the Altai Region, which were written down by the author of the article in 2012. The analysis of the comparative scores of the syllabic chants and the specimens of the early Russian "kryukovye" or hooked notation, as well as the orally disseminated versions made it possible to reveal a whole set of specific features of the Tomsk local musical tradition. The diverse forms of chants at the church service predominate over the read texts. In comparison with the precise retransmission of the neumatic chants, testifying of a high level of professional skills on the part of the church singers, the oral forms of singing differ by a greater variability in regards to the canonic specimen. Many of the changes of the chants in terms of intonation and style take place as a result of a strong influence of the "napevka" or incantation. The established singing by rote of "one's own"

customary version of the specimen generates in the context of the church service several variants of the reading of one and the same monadic model. In the choral chants performed by the "napevka" or incantation (on the formulaic "poglasitsa" or melodic formula in church service "Svete tikhiiy" ["Quiet Light"], "Velichit dusha moya Gospoda" ["My Sould Doth Magnify the Lord," stikharas for the "samoglasen," etc.) a systemic presence of sections of textural and melodic poly-strata have been discovered. The elucidation of the genesis of the Tomsk church singing tradition made it possible to utter the hypothesis about the integration within it of various local sources pertaining to one confessional group: the Bolshoye Plosskoye village in the Odessa Region, the convents of Myass and the preserved musical tradition from Tomsk itself.

The totality of the revealed qualities in the broadest sense is defined as the "Tomsk napevka," the study of which opens up the perspectives of further research in the sphere of Siberian church music.

Keywords: the Siberian Old-Believers, the Russian Orthodox Christian Old-Believers' Church of the city of Tomsk, liturgical service, oral local church singing tradition, napevka

Светлова Ольга Александровна

кандидат искусствоведения, проректор
по научной и творческой работе,
доцент кафедры истории музыки
E-mail: svetlolga@mail.ru
Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 630099 Новосибирск

Olga A. Svetlova

Candidate of Arts, Pro-Rector for Research
and Creative Work, Assistant Professor
at the Music History Department
E-mail: svetlolga@mail.ru
the Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory
Russian Federation, 630099 Novosibirsk



А. В. ЗЕРНИНА

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

УДК 783.6

**ДИНАМИКА РЕПЕРТУАРА ДУХОВНЫХ ПЕСНОПЕНИЙ
ЦЕЛИНСКИХ ДУХОБОРОВ**

В наши дни, когда традиционная культура стремительно трансформируется, особое внимание представителей науки привлекают малые социальные и этнические группы, в которых общие динамические процессы нередко приобретают своеобразные черты. Среди них и конфессиональные группы духовоборов, принадлежащие протестному толку духовных христиан. Возникшие в XVIII веке в южных губерниях Российской империи общины духовоборов, преследуемые за раскол, многократно переселялись властными структурами в удалённые окраины государства [11]. Как по этой причине, так и в силу внутренних расколов, они оказались разбросанными по миру. Современные духовоборские анклавы в Целинском районе Ростовской области возникли в 1922 году как результат добровольного переселения части духовоборов из Закавказья (Джавахетия).

Оказавшись в малонаселённых необжитых местах и будучи обособленными в религиозном отношении от основной массы православного населения донского края, они мало контактировали с соседями. Это даёт основание полагать, что духовоборские традиции не испытывали сильных внешних воздействий.

Проявлявшие интерес к этой конфессиональной группе чиновники и учёные не раз отмечали, что стержневой для их традиционной культуры является религиозная составляющая. Отрицавшие институт церкви и его атрибуты (священство, таинства, богослужение, религиозные символы), они создали своеобразную форму молитвенного служения – *поклонение*¹, сопровождаемая его чтением и пением молитв и псалмов. К последним они относят многоголосно распетые христианские тексты, соотносимые с разными каноническими источниками – такими, как Псалтырь, Деяния святых апостолов, Послания апостола Павла к коринфянам и евреям, Откровение Иоанна Богослова². Наряду с этим во внебогослужебной сфере сложился значительный пласт духовных стихов. Небольшая их часть относится к старшему пласту и сохраняется, в том числе, старообрядцами, другая – более значительная – создана самими духовоборскими предводителями или представляет собой переработки стихотворений русских поэтов (в том числе переводы).

Репертуар духовных песнопений духовоборов до сих пор специально не изучался. В дореволюционных публикациях представлены, в основном, тексты, распространённые в разных духовоборских общинах. Так, в собрании В. Д. Бонч-Бруевича «Животная книга» [3]

опубликованы свыше 400 (429) самостоятельных текстов псалмов и стихов. Публикации музыкальных образцов духовного пения единичны. В первом издании музыкальных записей, подготовленном А. К. Чертковой, приведены 17 образцов псалмов и стихов [10]. В статье Е. Э. Линёвой «Музыкальная поездка на Кавказ» опубликован всего один стих «А вы голуби» [6, с. 28].

Песенный репертуар канадских духовоборов отражён в «Сборнике духовоборческих псалмов, стихов и песен» [9]. В его составе, наряду с псалмами и стихами (в значительной части повторяющимися записи В. Д. Бонч-Бруевича), 115 поэтических текстов народных песен, дающих представление о фольклоре, бытовавшем в среде канадских духовоборов во второй половине XX века.

Оба внушительных издания сходны по методу создания. Как и В. Д. Бонч-Бруевич, составители сборника А. П. Маркова и П. П. Лежебоков, помимо собственных записей, выполненных от русских переселенцев-духовоборов в Канаде, пользовались услугами корреспондентов и рукописными коллекциями текстов, передаваемыми представителями разных духовоборских общин. Эти труды, следовательно, не могут показать, каков был реальный объём актуальных религиозных и мирских текстов, циркулировавших в различных группах духовоборов. Поэтому необходимо было в ходе полевого исследования изучить музыкальные традиции духовоборов, проживающих в разных селениях. Это и определило цель настоящей статьи – изучение репертуара духовных песнопений разных групп в его культурно-исторической динамике. При этом мы руководствовались методикой, предложенной Т. С. Рудиченко [7].

Материалом исследования послужили записи, осуществлённые в экспедициях 2012 года в хутора Петровка и Тамбовку и село Хлебодарное Целинского района Ростовской области, в ходе которых был зафиксирован актуальный репертуар духовных песнопений³. Благодаря наличию записей конца 1970 – начала 1990-х гг., выполненных собирателем-любителем, выходцем из духовоборской среды В. В. Кучиным, оказались возможны диахронические сопоставления⁴. В числе задач, поставленных в процессе исследования – изучение динамики репертуара и его трансмиссии.

В ходе экспедиции выявлены около 250 духовных песнопений и образцов фольклора разных жанров, осуществлена звукозапись большей части выявленного репертуара, произведена видеосъёмка праздника Петрова дня в Петровке.



Основной пласт религиозных текстов подразделяется на две группы: псалмы и стихи (в ней также выделяются «стишки»). Информанты считают, что псалмы и стихи отличаются распевом. В псалмах каждый слог растягивается посредством множества «колен» (мелодических оборотов). В «стихах» уровень распетости ниже, благодаря чему отчётливо прослушивается ритм поэтического текста. В свою очередь «стихи» и «стишки», не разграничиваемые чётко носителями традиции, относятся, как правило, к разным историческим пластам. «Стишки» являются плодом творчества духовборских поэтов или переделками текстов русской классической поэзии (В. Г. Архангельского, М. Ю. Лермонтова, С. Я. Надсона, Ф. И. Тютчева).

Общий объём актуального религиозного репертуара (исполняемого и содержащегося в певческих тетрадах) составляет более 100 образцов псалмов и стихов. Из них нам удалось записать более половины – 65 псалмов и стихов. В звукозаписях из разных населённых пунктов репертуар представлен неравноценно. Больше всего записей (46) сделано в Петровке – 15 псалмов и 26 стихов; в Хлебодарном (17) – шесть псалмов и 11 стихов, в Тамбовке всего две – один псалом и один стих (таблица 1). Следует отметить, что напевы псалмов и стихов индивидуализированы и соотносятся: один текст – один напев. Политекстовые напевы пока не выявлены.

Как показывают данные статистики, наиболее полно духовные песнопения выявлены и зафиксированы в Петровке.

Сравнительный анализ записей разных лет (таблицы 1, 2) показал, что псалмы сохраняются в сопоставимых объёмах: из 22 через сорок-пятьдесят лет бытуют 16. Однако не все они поются: некоторые перешли в группу читаемых. Например, псалом «Царь Давид Осеевич» в записях В. В. Кучина поётся, а по сведениям наших информантов – читается. В других случаях поются один-два «взвода»⁵. Например, «Не внивай, не внивай, душа моя» или «Кабы знал я, человек»: «Два взвода поём, потом читаем. У Петровке быстрее поют. Мы как пасалом [медленно. – А. З.] поём»⁶. В Тамбовке большая часть духовборских песнопений читаются, в то время как прежде они пелись.

Убыль стихов кажется более значительной: из 70 сохранились 45. Утраченная часть репертуара, как показал анализ, не была специфичной для каждой из общин, а принадлежала общему репертуару близлежащих населённых пунктов. Среди них также – некоторые образцы, заимствованные у молокан и баптистов. В бытовании стихов прослеживаются те же изменения, что и в группе псалмов. Так, певшиеся ранее «Будь благочестив», «Высоко звезда восходила», «Великое дело творца Бога знать», «Сами мы не знаем, люди нам не скажут» – читаются.

Молитвы, к которым относят как православную «Отче наш», также как и молитвенные псалмы, поются и читаются. Например, перед трапезой читается псалом «На тебе, Господи Отче, уповаем», который информанты называют «духовборским „Отче“»⁷.

Благодаря сравнению записей, можно проследить некоторые изменения в певческой традиции хутора Петровки. В репертуаре сократилось число сложных по форме распева псалмов. Их функцию нередко выполняют старинные стихи с развитыми напевами (по выражению народных певцов – «с коленами») и обозначаемые информантами «за псалом». Так, в селе Хлебодарном нам говорили: «Сейчас мы стих споем... Мы поём его как пасалом... Пасалом растягивается коленами, по тексту не отличается»⁸. Из этого можно сделать вывод, что многие псалмы, в силу своей мелодической сложности и протяжённости, редко поются. По этим причинам они забываются и постепенно уходят из репертуара.

Псалмы и стихи поются в полноценном многоголосии. Сами информанты общее пение считают многоголосным: «Мы поём и на разные голоса. Смотри что. У нас разноголосье. Кто-то первым, кто-то вторым, и третьим и ещё ниже басом. Как складывается»⁹. По сообщению информантов, основным является голос, который «заводит», что, по их мнению, напоминает казачье пение: «У нас по-казачьи – заводят»¹⁰.

Сравнительно большой объём духовных песнопений сохраняется благодаря обрядовой приуроченности, прежде всего, к двум обрядам: поклонения и погребения.

Исполнение тех или иных псалмов и стихов может зависеть от конкретных обстоятельств. Опираясь на полученные в экспедициях сведения можно говорить об общности певческого репертуара обрядов жизненного цикла и календарных¹¹: в основном, это псалмы и стихи, комментирующие действия, при этом стихи в большей своей части позднего происхождения (с авторскими текстами и музыкой). Например, стих «Колокольчик далёко» принято петь перед выносом гроба из дома, «Печаль на сердце» – в момент, когда покойного выносят на улицу, «Выхожу один я на дорогу» – со двора. Во время движения траурной процессии на кладбище поют стих «Куда идёшь ты, странник, с посохом в руке?».

В обряде поклонения Петрова дня были прочитаны: «Высоко звезда восходила», «Чистая дева Мария», «Владыка мой, свет Господи», «Довольно бо вам есть вера ко спасению», «Кабы знал я, человек, что недолгий мой век». По традиции каждое прочтение предваряется и завершается формулами «Господи, благослови» и «Богу нашему слава». Чтение похоронного стиха («Кабы знал я, человек, что недолог мой век») в праздничном обряде объяснили тем, что поминают родившегося в этот день духовборского лидера – Петра Васильевича Веригина. Сами поклонны сопровождаются пением псалмов «Аз есмь Господь Бог твой», «Услышь, Боже, наш глас, когда молимся тебе».

Иной состав читаемых и поющих псалмов и стихов запечатлён в видеозаписи поклонения, сделанной в 1990 году в том же хуторе на Троицу. Вначале были прочитаны псалмы: «Духоборец тот», «Будь благочестив», «Кто ин», «На белом свете», «Царь Давид Осеевич»,

«Православные христиане», «Что есть светильник?». Во время взаимного приветствия также звучал псалом «Аз есть Господь Бог твой» и стих «за псалом» «Сами мы не знаем, люди нам не скажут».

Из сказанного выше можно сделать вывод о том, что репертуар сохраняется в достаточно полном объеме, чему, на наш взгляд, способствуют несколько факторов.

1. Сохранность традиции в хуторе Петровке и селе Хлебодарном обеспечивает наличие в этих населённых пунктах устойчивых по составу певческих ансамблей. Правда, изменился их гендерный состав. Если в записях 1970–1980-х гг. преобладали смешанные певческие группы, то в настоящее время мы наблюдали исключительно женское однородное ансамблевое пение.

В Петровке бывшие участницы существовавшего в 1990-х годах ансамбля «Духоборочка» принадлежат одной возрастной страте, учились в одном классе школы, живут на одной улице и поют вместе с самого детства¹². Участницы ансамбля села Хлебодарного – родственницы¹³. Проживая в разных сёлах Богдановского (Нинацминдского) района Грузии, сёстры вместе не пели, духоборским репертуаром полноценно не владели. После переезда в село Хлебодарное в 1978 и 1992 годах псалмы и стихи они переняли от его жительницы – Марии Алексеевны Кинякиной, вместе с которой пели на похоронах и поминках. Как видим, ансамбли формируются по родственному и соседскому принципу и благодаря этому сохраняют высокий уровень певческой культуры.

Информанты В. В. Кучина относились к старшему поколению. Годы их рождения охватывают первую треть XX в. (от 1906 до 1930 гг.), то есть в среднем их возраст – от 50 до 75 лет и старше. Наши информанты того же возраста: от 1928 до 1958 года рождения. Самые молодые – дочка и внучка Л. И. Борисовой (соответственно 1959 и 1978 года рождения)¹⁴.

2. Устойчивости местного репертуара способствует и его фиксация в специальных «певческих тетрадах». Помимо этого, на протяжении более чем столетия представители этого религиозного направления используют в качестве источника опубликованные собрания текстов («Животная книга» В. Д. Бонч-Бруевича и канадский «Сборник Духоборческих псалмов, стихов и песен») [3; 9], что способствует сближению репертуара духоборов, проживающих в разных частях света. При общности поэтических текстов наблюдаются варианты отличия напевов даже в рамках одной традиции. Распространение той или иной его версии ограничивается рамками одного селения¹⁵.

3. Поддержанию массива религиозных песнопений способствует сохранение условий бытования всех жанров певческой традиции, их существование в контексте обрядов (религиозных, календарного и жизненного циклов). При этом жители соседних селений нередко объединяются для их отправления. Участницы упомянутого ансамбля из села Хлебодарного на отпевание умерших приглашают одну из лучших певиц Петровки Л. Г. Воробьеву.

4. К локальным факторам, способствующим сохранению духовного репертуара, можно отнести созданный в Петровке в 1991 году по инициативе и на средства В. В. Кучина Музей духоборческой культуры, который, наряду со своим прямым предназначением, стал и своеобразным домом молитвенных собраний, где отмечаются праздничные и памятные даты, поются псалмы, стихи и старинные песни.

Происходящие в этой области процессы, несмотря на достаточную консервативность, всё же подчиняются общей динамике культуры. Для полной картины современного состояния духоборской традиции необходимы дальнейшие исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Обряд поклонения является формой коллективного моления, осуществлявшегося подобно Всенощному бдению с субботы на воскресенье и в канун праздника. Сначала собравшиеся поочередно («по солнцу») читают и поют псалмы, затем, выстроившись в два ряда (мужской и женский), с пением псалмов трижды приветствуют друг друга взаимным рукопожатием и поклоном. Поклонение служит знаком признания каждого духобора вместилищем Святого Духа. Обряд поклонения описан О. М. Новицким [11, с. 256], В. Д. Бонч-Бруевичем [3, с. 244–251], С. А. Иниковой [5, с. 30], Т. Н. Абрамовой [2, с. 22] и другими исследователями духоборской культуры. См. также: [4, с. 9], URL:http://www.gostcons.ru/assets/almanac/2013_1/alm2013-1.pdf

² См. об этом: статьи Т. Н. Абрамовой [1], Т. С. Рудиченко [8].

³ В их составе: профессор Ростовской государственной консерватории Т. С. Рудиченко и сотрудник Лаборатории народной музыки А. В. Зернина.

⁴ Кучин Владимир Владимирович, р. 1942. Родился в хуторе Петровке (3-я бригада).

⁵ «Взводом» называют мелодическую строфу, которой соответствует один стих поэтического текста.

⁶ Информант Трофименкова (Матросова) Наталья Дмитриевна, р. 1952. Родилась в селе Богдановке Богдановского (Нинацминдского) района Грузии.

⁷ Информант Воробьева (Рыбина) Лукерья Григорьевна, р. 1939. Родилась в хуторе Петровке.

⁸ Информант Трофименкова (Матросова) Наталья Дмитриевна, р. 1952.

⁹ Информант Романова (Матросова) Татьяна Дмитриевна, р. 1959. Родилась в селе Богдановке Богдановского (Нинацминдского) района Грузии.

¹⁰ Информант Борисова (Ивина) Людмила Ивановна, р. 1939. Родилась в хуторе Петровке (проживает в селе Хлебодарном).

¹¹ Календарные праздники духоборов приурочены к датам христианского календаря. Они описаны нами в статье «Современное состояние традиционной культуры духоборов (по материалам экспедиций в Целинский район Ростовской области)» [4, с. 8].

¹² В его составе: Людмила Ивановна Борисова (р. 1939), Лукерья Григорьевна Воробьева (р. 1939), Татьяна Николаевна Вышлова (р. 1946), Анна Фёдоровна Зубкова (р. 1941), Анна Алексеевна Рыбина (р. 1941).



¹³ Зинаида Дмитриевна Шабельникова, Татьяна Дмитриевна Романова и Наталья Дмитриевна Трофименкова – родные сёстры (в девичестве Матросовы).

¹⁴ Сравнительное изучение певческих версий напевов и поэтических текстов представляет самостоятельную проблему и заслуживает специального исследования.

¹⁵ «Вот мы с ними поём, я им подпеваю, и заводит Наталья, а у нас совсем другая пенья была, но у нас теперь нету... „Сами мы не знаем“ у нас немножко другой напев. Вот они поют, я уже так подлаживаюсь под них немножко». Информант Воробьёва Лукерья Григорьевна, р. 1939.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамова Т. Н. «Животная книга духоборцев» и проблемы народного христианства // Христианство и христианская культура в степном Предкавказье и на Северном Кавказе: сб. науч. ст. / ред.-сост. Т. С. Рудиченко. Ростов н/Д, 2000. С. 145–153.

2. Абрамова Т. Н. Религиозные верования и обряды духоборов // Известия Ростовского областного музея краеведения. Ростов н/Д, 1997. Вып. 7. С. 19–25.

3. Бонч-Бруевич В. Д. Животная книга духоборцев. Записал и собрал В. Д. Бонч-Бруевич: материалы из истории изучения русского сектантства и раскола / под ред. В. Д. Бонч-Бруевича. – СПб., 1909. 327 с.

4. Зернина А. В. Современное состояние традиционной культуры духоборов (по материалам экспедиций в Целинский район Ростовской области) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1 (12). С. 7–12.

5. Иникова С. А. История и символика духоборческого костюма // Живая старина. 1994. № 1. С. 29–36.

6. Линёва Е. Э. Музыкальная поездка на Кавказ // По следам Е. Э. Линёвой: сб. науч. ст. Вологда: Областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2002. С. 16–30.

7. Рудиченко Т. С. Песенный репертуар: подходы к изучению // История, теория, практика фольклора. К 100-летию Льва Львовича Христиансена (1970–1985): сб. науч. ст. по материалам III Всерос. науч. чтений (11–13 марта 2010 г.). Саратов, 2011. С. 110–115.

8. Рудиченко Т. С. «Псалмы» как жанр духоборской традиции // Отечественная культура XX века и духовная музыка: тез. докл. Всесоюз. науч.-практ. конф. / отв. ред. Т. В. Франтова. Ростов н/Д, 1990. С. 100–102.

9. Сборник Духоборческих псалмов, стихов и песен – Гранд Форкс. Британская Колумбия, Канада: изд.-во Союза духовных общин Христа, 1978. 752 с.

10. Черткова А. К. Что поют русские сектанты. Б. м.: Изд.-во Юргенсона, 1910. Вып. 1. С. 3–26.

11. Новицкий О. М. Духоборцы. Их история и вероучение: 2-е изд., перераб. и доп. Киев: Тип. И. Завадского, 1882. 282 с. URL: <http://relig-library.pstu.ru/modules.php?name=1528>

12. Ольховский В. Обряды духоборцев // Живая старина / под ред. В. И. Ламанского. СПб., 1905. С. 233–270. URL: http://www.archive.perm.ru/PDF/lichn/subbotin/2004_0.pdf

REFERENCES

1. Abramova T. N. “Zhivotnaya kniga dukhobortsev” i problemy narodnogo khristianstva [“The Living Book of the Dukhobors” and the Problem of Vernacular Christianity]. *Khristianstvo i khristianskaya kul'tura v stepnom Predkavkaz'e i na Severnom Kavkaze: sb. nauch. tr.* [Christianity and the Christian Culture in the Steppe Ciscaucasia and the North Caucasus]. Editor and Compiler T. S. Rudichenko. Rostov-on-Don, 2000, pp. 145–153.

2. Abramova T. N. Religioznye verovaniya i obryady dukhoborov [Religious Beliefs and Rituals of the Dukhobors]. *Izvestiya Rostovskogo oblastnogo muzeya kraevedeniya* [News of the Rostov Regional Museum of Local History], Issue 7. Rostov-on-Don, 1997, pp. 19–25.

3. Bonch-Bruevich V. D. *Zhivotnaya kniga dukhobortsev. Zapisal i sobral V. D. Bonch-Bruevich. Materialy iz istorii izucheniya russkogo sektanstva i raskola* [The Living Book of the Dukhobors. Written Down and Collected by V. Bonch-Bruevich. Materials from the History and Research of Russian Sectarianism and Schisms]. Editor V. Bonch-Bruevich]. St. Petersburg, 1909. 327 p.

4. Zernina A. V. *Sovremennoe sostoyanie traditsionnoy kul'tury dukhoborov (po materialam ekspeditsii v Tselinskiy rayon Rostovskoy oblasti)* [the Present-Day State of the Traditional Culture of the Dukhobors (Based on Expeditions to the Tselinsky District of the Rostov Region)]. *Uzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [The South-Russian Musical Almanac]. Rostov-on-Don, 2013, no. 1 (12), pp. 7–12.

5. Inikova S. A. *Istoriya i simvolika dukhoborskogo kostyuma* [The History and Symbolism of the Dukhobor National Costumes]. *Zhivaya starina* [Living Antiquity], 1994, no. 1, pp. 29–36.

6. Lineva E. E. *Muzykal'naiya poezdka na Kavkaz* [A Musical Trip to the Caucasus]. *Po sledam E. E. Linevoy: sb. nauch. tr.* [Following the Footsteps of E. E. Lineva: Compilation of Scholarly Articles]. Vologda: Regional Academic Methodological Center for Culture and Training, 2002, pp. 16–30.

7. Rudichenko T. S. *Pesenny repertuar: podkhody k izucheniyu* [The Song Repertoire: Approaches to Study]. *Istoriya, teoriya i praktika fol'klora. K 100-letiyu L'va L'vovicha Khristiansena (1910–1985): sb. nauch. tr. po mat-lam III Vserossiiskikh nauchnykh chteniy (11–13 marta 2010 g.)*. [The Art History, Theory and Practice of Folk Music. Commemorating the Centennial Anniversary of Lev Christiansen (1910–1985): Compilation of Articles based on the Materials of the Third Russian Scholarly Conference (11–13 March 2010)]. Saratov, 2011, pp. 110–115.

8. Rudichenko, T. S. “Psalmy” kak zhanr dukhoborskoy traditsii [The “Psalms” as a Genre of the Dukhobor Tradition]. *Otechestvennaya kul'tura XX veka i dukhovnaya muzyka: tezisy dokl. Vsesoyuzn. nauch.-prakt. konf.* [20th Century Russian National Culture and Sacred Music: Abstracts of Presentations at the Soviet Practical Scholarly Conference]. Editor T. V. Frantova. Rostov-on-Don, 1990, pp. 100–102.

9. *Sbornik Dukhoborcheskikh psalmov, stikhov i pesen* [Collection of Dukhobor Psalms, Verses and Songs]. Grand Forks. Britanskaya Kolumbiya Kanada: Izd.-vo Soyuz Dukhovnyh Obshchin Khrista [Grand Forks (British Columbia Canada): Union of Spiritual Communities of Christ Press], 1978. 752 p.

10. Chertkova A. K. *Chto poyut russkie sektanty* [What the Russian Sectarians Sing]. Jurgenson Press, 1910, Issue 1, pp. 3–26.

11. Novitskiy O. M. *Dukhobortsy. Ikh istoriya i verouchenie* [The Dukhobors. Their History and Religious Doctrines]. 2nd Edition. Kiev, 1982. 282 p. URL: <http://relig-library.pstu.ru/modules.php?name=1528>.

12. *Ol'khovskiy V. Obryady dukhobortsev* [The Rites of the Dukhobors]. *Zhivaya starina* [Living Antiquity]. Ed. V. I. Lamanskiy, 1905, pp. 233–270. URL: http://www.archive.perm.ru/PDF/lichn/subbotin/2004_0.pdf.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

<i>Репертуар 2012 г. по исследованию и записям Т. С. Рудиченко и А. В. Зерниной</i>						
Населённые пункты	Псалмы		Стихи		Молитвы	Всего
Петровка	16		45		1	62
	Чит.	Поющ.	Чит.	Поющ.		
	10	6	1	44		
Тамбовка	4		12		–	16
Хлебодарное	8		11		1	20
	Чит.	Поющ.				
	5	3				

Таблица 2

<i>Репертуар 1970–1990-х гг. по записям В. В. Кучина</i>			
Населённые пункты	Псалмы	Стихи	Всего
Петровка	22	70	92
Тамбовка	11	70	81
Хлебодарное	17	60	77

Динамика репертуара духовных песнопений целинских духоборов

В статье изучается динамика репертуара духовных песнопений конфессиональной группы духоборов, проживающих в Ростовской области. Сравнительный анализ полевых записей конца XX и начала XXI века позволил выявить незначительные изменения в составе псалмов и стихов. Они выражены в переходе ранее поющихся псалмов и стихов в раздел читаемых. Помимо этого, старинные псалмы распетой формы в основной части утрачены, а их место в обрядах и ритуалах заняли старинные стихи.

Достаточно полная сохранность общего объема текстов духовных песнопений обусловлена рядом факторов, среди которых наличие действующих певческих ансамблей, фиксация текстов в специальных «певческих тетрадях», сохранение условий бытования всех жанров певческой традиции и их существование в контексте обрядов.

Ключевые слова: духовные песнопения, конфессиональная группа духоборов, псалмы, жанры певческой традиции, обряды

The Dynamics of the Repertoire of Sacred Chants of the Dukhobors from the Tselinsky District

The article dwells upon the dynamics of the repertoire of sacred chants of the confessional group of Dukhobors living in the Rostov Region. A comparative analysis of notated records from folk music expeditions from the end of the 20th and beginning of the 21st centuries made it possible to reveal some insignificant changes in the structures of the psalms and verses. The latter are expressed in the transitions from the psalms and verses sung earlier into the category of those that are read out loud. In addition to that, the early psalms of the sung form have been lost for the most part, having been replaced in the church rites by historical verses.

The rather fully preserved state of the overall output of the musical texts of the sacred chants is conditioned by a number of factors, among which the most important are the existence of active vocal ensembles devoted to sacred music, the notation of the musical texts in special “notebooks for singers,” the preservation of the conditions for all the genres of the singing tradition and their existence in the context of church rites.

Keywords: sacred chants, the Dukhobor confessional group, Psalms, genres of the tradition of church singing, rites

Зернина Анастасия Владимировна

методист Лаборатории народной музыки

E-mail: nzzn.86@mail.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Anastasia V. Zernina

Methodologist at the Laboratory of Folk Music

E-mail: nzzn.86@mail.ru

The Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don



М. В. ДРУЦКАЯ

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова*

УДК 783.65

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТАМБОВСКОЙ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА ДУХОВНОГО СТИХА)

Русская народная традиционная культура представлена в системе локальных традиций. Развитие русского музыкального фольклора происходило «... в определённых пространственно-временных и социокультурных условиях» [4, с. 75]. В результате этого возникли локальные фольклорные традиции, в том числе и тамбовская народно-певческая традиция (далее в тексте – ТНПТ), формирующаяся с XVII века переселенцами и выходцами из разных областей России, мигрантами из южнорусских уездов, заселявшими земли коренного населения мордвы-мокши в связи с необходимостью укрепления границ Российского государства. Складываясь на протяжении 400 лет, ТНПТ относится к традиции позднего формирования, наиболее активный период которого приходится на XIX столетие.

Локальная традиция Тамбовской области неоднородна, обнаруживает сходные черты со среднерусской, южнорусской, отчасти казачьей музыкальными культурами, и тем самым относится к смешанному типу. Исследуя ТНПТ с точки зрения «развёртывания во времени» в синхронном срезе и рассматривая её «пространственный аспект» [4, с. 62], исследователи констатируют, что в настоящее время народная культура Тамбовской области отсутствует в живой фольклорной традиции и существует как угасающая [1, с. 31]. Данное обстоятельство затрудняет изучение её стилистических особенностей.

Современное состояние ТНПТ отличается тем, что на территории области преобладают поздние варианты традиционной лирики (песня-романс, баллада, тюремная песня) и так называемый «новый» фольклор, образованный не ранее XIX века, что «вполне соотнобразуется с поздним временем формирования региона» [2, с. 6]. Из неприуроченных жанров особо выделяется духовный стих (далее в тексте – ДС). Его анализ позволяет дать характеристику ТНПТ.

Выявляя стилистические особенности жанра ДС, обратимся к позициям, предложенным авторским коллективом российских искусствоведов и предполагающим следующие критерии, отличающие одну локальную традицию от другой: этнографический контекст, систему музыкальных жанров, конкретный набор музыкальных форм, исполнительские особенности [4, с. 62].

Ретроспективный анализ изучения ТНПТ свидетельствует о том, что местные напевы ДС ранее фоль-

клористами не изучались. Занимаясь на протяжении нескольких десятилетий собиранием ДС местной традиции и его расшифровкой, автор статьи располагает материалом для наблюдений над особенностями ДС.

Выявленная динамика развития современного тамбовского ДС позволяет говорить о высокой адаптивной способности жанра как за счёт вхождения в похоронно-поминальный обрядовый комплекс, так и за счёт самих форм исполнения: «для себя, во время поста, чтоб не осуждать людей, не грешить» (из экспедиционных записей автора).

На территории Тамбовской области обнаружены три типа текстов ДС: – нотированные, нотированные и устные. Первый и третий типы отражают общий характер бытования ДС в ТНПТ. Имея широкое распространение на территории области, они могут называться фольклорными. Часть ДС не поётся, а читается. Порой они существуют как переписанные в тетрадь литературные образцы, напевы которых не сохранились в памяти информантов. Другая часть, с присущим ей устно-письменным способом хранения, бережно переписывается и заучивается наизусть. Если исполнители забывают напев, то текст воспроизводится на любой подходящий мотив. Резкого разделения на устные и письменные стихи не зафиксировано. Исполнители утверждают, что тексты передавались друг другу во время общения вне храма, восполняя духовные потребности людей в повседневном быту.

Стилистические особенности современного ДС формируются во взаимодействии разных жанров, принадлежащих как церковной, так и светской традициям. Поясним сказанное на следующем примере. Подобный синтез обнаруживается в ДС «Гори и тлей, моя лампада» (село Сабура-Покровское Никифоровского района Тамбовской области).

Романс П. П. Булахова «Гори, гори, моя звезда», его мелодические и гармонические обороты, полюбившиеся народу, легко запоминающаяся мелодия и интонационная близость народной песне послужили основой для фольклорного образца. В результате поэтический текст романса, сочинённый В. П. Чуевским, был переосмыслен.

Почему же такой вариант возник именно в Тамбовской области? По-видимому, это связано с историей создания романса, обросшей множеством легенд, с его запретом в первые годы советской власти как

«белогвардейского», заключавшего в себе соответствующий подтекст. Возникшее в результате мелодическое «клише» в значительной степени оправдано идейно-тематическим содержанием, выражением внутреннего, духовного мира человека. Раскрытие эсхатологической темы усиливается за счёт общего эмоционального состояния исполнителей ДС.

Сравним два образца:

Пример № 1

П. Булахов. Романс
«Гори, гори, моя звезда»

Не спеша

Го-ри, го-ри, мо-я звез-да, звез-да люб-ви при-вет-на-я, ты у ме-
ня од-на за-вет-на-я, дру-гой не бу-дет ни-ког-да, ты у ме-
ня од-на за-вет-на-я, дру-гой не бу-дет ни-ког-да.

Пример № 2

Духовный стих
«Гори и тлей, моя лампада»

Сдержанно, с теплотой

Одна Двое

Го-ри и тлей, мо-я лам-па-да, мо-лись, теп-лись, ду-ша мо-
я. Я раб стра-стей, сте-за-ний да, и веч-ных мук дос-то-ин
я. Я раб стра-стей, сте-за-ний а-да, и веч-ных мук дос-то-ин я.

Рассматривая музыкальные элементы, характерные для взятого в качестве примера № 2 ДС «Гори и тлей, моя лампада», отметим, что его музыкальная речь имеет повествовательный характер, выраженный малым количеством внутрислоговых распевов, прослеживается тенденция обогащения ДС романсовыми интонациями. Их совокупность даёт право утверждать, что его мелодическое движение построено на оборотах романса П. П. Булахова и, следовательно, вариант ДС является образцом позднего происхождения.

Звуковысотные структуры определяются разговорной речью: ДС исполняются в удобной тесситуре, обеспечивая совокупность устойчивых связей и отношений между элементами музыкально-фольклорного текста, не разрушая его целостность.

Интонационный анализ, являясь главным способом раскрытия содержания, позволяет сделать вывод о мелодическом генезисе жанра. При выраженной общности стилистики приведённых выше образцов, в ней сочетается характерный для рассматриваемого современного жанра ДС смешанный тип интонирования, объединяющий в себе песенное, плачевое и эпическое интонирования, что и является одной из особенностей жанра тамбовского ДС. Данное обстоятельство свидетельствует о том, что ДС, не отрицая старого, эволюционировал, вообрал в себя новые черты, что нашло выражение в характере звукоизвлечения, тембровых и артикуляционных чертах, специфических исполнительских приёмах.

Все средства музыкального языка: волнообразное движение, распевы, передающие определённое эмоциональное состояние, ладовое строение, характеризующееся оборотами гармонического минора, доказывают принадлежность ДС к позднему времени формирования. Являясь пограничным синтетическим жанром, в записанном нами ДС «Гори и тлей, моя лампада» в двухголосном распеве проявляется взаимодействие нескольких культур: фольклорной (передающей интонацию речи на местном диалекте), церковной традиции и академического жанра романса.

Анализируя музыкально-выразительные средства современных ДС Тамбовской области (в частности, образец примера № 2), отметим, что многие из них взаимодействуют с авторскими сочинениями, оказавшими существенное и немаловажное влияние на интонационный склад народного ДС.

Заметим, что в результате изучения массива собранного экспедиционного материала выявлен ряд следующих особенностей ДС. При исполнении напевов схожего типа и таких общих чертах, как неширокий диапазон (квинтасекста), удобная тессitura, звучание грудном регистре, в ряде моментов всё же наблюдаются отличия в исполнении ДС. Так, сравнивая записанные нами ДС конца XX века, отметим, что структуру их метроритма роднит мерное чередование восьмых и четвертных длительностей в простых размерах. Для более «старших» по времени возникновения характерны такие черты, как спокойное звучание, мягкая атака звука, ровное, на едином динамическом уровне исполнение. Народные певцы особо выделяют сюжеты, посвящённые Богородице.

Стихи, относящиеся к более позднему времени сложения, отличает взволнованный характер, передающийся через использование переменных размеров. Стиль пения, традиционная певческая манера исполнения, звуковой идеал, все исполнительские приёмы, находя своё выражение в звуке, являются сочетанием старого и нового и придают исполнению особую специфическую выразительность. В таких стихах преобладает напряжённый характер, певцы используют приёмы орнаментирования, мелизматика, небольших глиссандо, форшлагов, контрастной динамики, в ходе исполнения импровизируют напев и орнаментуку, а также усложняют или упрощают ритмический рисунок, который может быть общим для значительной территории области.

Манера звукоизвлечения ДС Тамбовской области характеризуется, как пение «для себя» (из записей автора) с использованием мягкого



камерного звука. Такая «городская» манера встречается у певиц, проживающих в сёлах и районных центрах. Ей присущ слегка прикрытый «академизированный» звук. Однако данный тип интонирования, скорее, не является явлением местных стилей, а определяется обстоятельствами исполнения (поют на людях или для себя) и самим предназначением жанра ДС.

Народное творчество, передававшееся изустно из поколения в поколение, почти прекратило своё аутентичное существование к середине XX века, поэтому исполнение ДС в основном – женское (людьми старшего возраста). Однако встречается и мужское исполнение (село Глазок Мичуринского района). И это является следующей особенностью жанра ДС, бытующего на территории Тамбовской области.

В 1993 году автору статьи удалось записать стихи от ансамбля в составе двенадцати человек (село Сабуро-Покровское Никифоровского района Тамбовской области). Они звучали в многоголосном распеве, с использованием ленточного двухголосия и дублированием основного голоса «тонким». Повторная экспедиция в 1999 году выявила, что количественный состав участников ансамбля сократился до двух человек. В настоящее время исполнение ДС большими певческими ансамблями нельзя назвать типичным для ТНПТ, приоритетным является исполнение соло и малыми составами (дуэт, трио). ДС поются, как правило, исполнителями, связанными друг с другом родственными, дружескими узами, что позволяет наиболее полно раскрыть эмоциональное и смысловое содержание ДС.

Таким образом, процесс адаптации народного исполнительства протекает в двух направлениях: во-первых, в аутентичных бытовых ансамблях отмечена тенденция к унисонно-гетерофонному воспроизведению напева, то есть, наблюдается сведение многообразия форм гетерофонии к единообразию. Во-вторых, снижается вариативность напевов. Нельзя не отметить, что часть записанных ДС вобрала в себя черты псалмы, получившей распространение в народном быту со второй половины XVII века и сохранявшей традицию кантов.

Рассматривая эволюционные процессы на примере ДС, следует отметить определённые стилевые черты ТНПТ, в рамках которых при общих необратимых процессах угасания, разрушения и трансфор-

мации жанр ДС не только сохранился, но и успешно развивается.

Результаты анализа ДС позволяют сделать выводы о том, что стилистические особенности ТНПТ определяются:

а) неоднородностью локальной системы, сочетающей в себе черты народных культур соседних регионов;

б) существующими на территории области тремя типами текстов ДС, взаимодействующих друг с другом за счёт вхождения в похоронно-поминальный обряд и исполнения в быту, что способствует сохранению жанра, его интенсивному распространению и устойчивому функционированию;

в) адаптационным потенциалом современного народного ДС, занимающим в тамбовской народной культуре особое место и способным взаимодействовать с другими поэтическими и песенными жанрами, что влечёт за собой изменение традиционного художественного народно-песенного языка;

г) генезисом жанра ДС, в мелодике которого сочетаются песенные, плачевые и эпические типы интонирования, обнаруживая близость к жанрам музыкально-фольклорной, церковной и академической традициям;

д) женской и мужской формами исполнения, несмотря на общее угасание живой песенной традиции Тамбовской области.

Перечисленные стилевые особенности бытования являются сочетанием старого и нового, тем самым отличают ДС от других жанров фольклора и свидетельствуют о развитии его в современных условиях. Несмотря на стилевую близость к поздним слоям фольклора, жанр сохраняет своеобразие облика благодаря связанному с христианством содержанию поэтических текстов и безусловным главенством в них слова над музыкой.

Стилистическая особенность верхнего инновационного слоя культуры ДС Тамбовской области заключается в том, что жанр сберегает в наиболее наглядном виде все процессы принятия и отторжения жизненных ценностей. Являясь духовной частью локальной народно-певческой культуры Тамбовского края, он вобрал в себя мироощущение многих людей. Их мысли, чувства, мироотношение, верования, знания, навыки остаются мощным фактором нравственного самовыражения нации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Долженкова М. И. Тамбовская художественная культура: учеб. пособие. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2006. 216 с.

2. Кальницкая А. М. Фольклор Рахманиновских мест. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2001. 139 с.

3. Лазутин С. Г. Русские народные песни. М.: Просвещение, 1965. 302 с.

4. Народное музыкальное творчество: учебник / общ. ред. О. А. Пашиной. СПб.: Композитор, 2005. 568 с.

5. Ярешко А. С. Народные духовные стихи // Памяти Л. Л. Христиансена. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2005. С. 132–153.

REFERENCES

1. Dolzhenkova M.I. *Tambovskaya khudozhestvennaya kul'tura: ucheb. posobie* [The Artistic Culture of Tambov: a Tutorial Manual]. Tambov: Tambov State G. Z. Derzhavin University Press, 2006. 216 p.
2. Kal'nitskaya A. M. *Fol'klor Rakhmaninovskikh mest* [The Folklore of Places Related to Rachmaninoff]. Tambov: Tambov State G. Z. Derzhavin University Press, 2001. 139 p.
3. Lazutin S. G. *Russkie narodnye pesni* [Russian Folk Songs]. Moscow: Prosveshchenie Press, 1965. 302 p.
4. *Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: uchebnik* [Folk Music: a Textbook]. Authors E.E. Vasil'eva et al. Saint Petersburg: Kompozitor Press, 2005. 568 p.
5. Yareshko A. A. *Narodnye dukhovnye stikhi* [Folk Sacred Verses]. Pamyati L.L. Khristiansena [In Memoriam L. L. Christiansen]. Saratov: Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2005. pp. 132–153.

Стилистические особенности тамбовской народно-певческой традиции (на примере жанра духовного стиха)

Стилистические особенности тамбовской народно-певческой традиции (на примере жанра духовного стиха) в статье анализируется состояние локальной народно-певческой традиции Тамбовской области России на период начала XXI века. Основное внимание направлено на жанр духовного стиха как наиболее сохранившийся, который рассматривается в новом историческом контексте. Ретроспективный анализ изучения тамбовской народно-певческой традиции показал, что местные напевы духовного стиха ранее фольклористами не изучались. Занимаясь на протяжении нескольких десятилетий собиранием духовного стиха в Тамбовской области и его расшифровкой, автор статьи получила материалы для наблюдений над особенностями жанра и пришла к выводу, что в результате трансформации тамбовской народно-певческой

традиции и при общих необратимых процессах её угасания, жанр духовного стиха не только сохранился, но и успешно развивается. На его примере даётся общая характеристика стилистических особенностей тамбовской народно-певческой традиции: неоднородность локальной системы, сочетающей черты народных культур соседних регионов; существование трёх типов текстов – нотированных, нотированных и устных; взаимодействие с другими поэтическими и песенными жанрами; близость жанрам музыкально-фольклорной, церковной и академической традиций; женская и мужская формы исполнения.

Ключевые слова: тамбовская народно-певческая традиция, жанр духовного стиха, музыкальный фольклор России

The Stylistic Features of the Tambov Folk Singing Tradition (On the Example of the Genre of the Folk Verse)

The article presents analyses of the regional folk singing tradition of the Tambov Region in Russia during the period of the early 21st century. The main attention is directed at the genre of the sacred verse as the most preserved type of genre, which is examined in a new historical context. Retrospective analysis of study of the Tambov folk singing tradition has shown that the local melodies of the sacred verse have not been studied prior by folklorists. Having been engaged during the course of several decades in collecting folk verses and deciphering them, the writer of the article received a multitude of materials for observation of the peculiar traits of the genre and came to the conclusion that as the result of the transformation of the Tambov folk singing

tradition and notwithstanding the general irreversible processes of its fading away, the genre of the folk verse has not only been preserved but is being successfully developed. On its example the overall description is presented of the stylistic features of the Tambov folk singing tradition: heterogeneity of the local system that combines the features of folk cultures of the adjacent regions; the presence of three types of texts – unwritten, notated and oral; interaction with other poetical and song genres: a closeness to the genres of folk music, church and classical musical traditions; the female and male forms of performance.

Keywords: the Tambov folk singing tradition, the genre of the folk verse, the folk music of Russia

Друцкая Мария Владимировна

аспирантка кафедры музыкальной педагогики и художественного образования

E-mail: druckaja@gmail.com

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 392000 Тамбов

Maria V. Drutskaya

Post-graduate student of the Department of Musical Pedagogy and Artistic Education

E-mail: druckaja@gmail.com

Tambov State Musical-Pedagogical

S.V. Rachmaninoff Institute

Russian Federation, 392000 Tambov





Л. В. АЛЕКСАНДРОВА, Н. В. ЛЯМКИНА
Новосибирская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки



УДК 781.8

НАЧАЛА РИТМИКИ И МЕТРИКИ У АРИСТИДА КВИНТИЛИАНА

Аристид Квинтилиан (греч. Ἀριστείδης ὁ Κοϊντίλιανός, лат. Aristides Quintilianus) – греческий философ, автор трактата «О музыке» (Περὶ μουσικῆς) в трёх книгах. Биографические сведения об Аристиде не сохранились. Упоминания о нём содержатся в трудах позднейших авторов, что даёт учёным основания относить время жизни Аристида не ранее II и не позднее III века н. э. Заметим, что А. Ян [9], редактор издания трактата, в предисловии пишет, что Аристид во второй книге упоминает Цицерона (ум. в 43 г. до н. э.) как древнего автора. С другой стороны, фрагмент из первой книги использует Марциан Капелла в своём трактате «О бракосочетании Филологии и Меркурия», написанном между 410 и 439 гг.

Существует предположение, что Аристид был учеником неоплатоника Порфирия (232 – ок. 305) или даже Ямвлиха (ок. 242–306) – основателя так называемой сирийской школы неоплатонизма в Апамее. Так или иначе, в довольно подробном и детальном исследовании Аристида можно проследить множество влияний. В своей работе Аристид имел возможность опираться на труды предшественников или предполагаемых современников, среди которых могли быть Эратосфен, Дидим, Гефестион Александрийский, Теон Смирнский, Никомах, Птолемей и другие. Представляется существенным влияние на его воззрения трудов неоплатоников. Стремясь придать больший вес некоторым из своих положений, он подкрепляет их ссылками на предшественников. Между ними учёный проводит хронологическое разграничение, различая «весьма древнейших» и более молодых. Под «древнейшими» Аристид, безусловно, имеет в виду пифагорейцев, учение которых именует «божественным», а их самих называет «мудрецами» и «истину обретшими» [8, III, XX]. Добавим, что традиция времени предполагала компилятивное использование трудов древних учёных и современников, поэтому трактат Аристида является одним из наиболее полных, дошедших до нашего времени, систематических описаний музыкального искусства.

Трактат «О музыке» содержит три книги, в которых автор последовательно рассматривает три важнейшие составляющие части античной теории музыки.

Первая книга, помимо общих вопросов (в частности, речь идёт о месте и значении музыки среди других искусств и наук), рассматривает и «техническую» сторону музыки, а именно, – гармонику, ритмику и метрику. Всего в первой книге 29 разделов, каждый из которых

посвящён тому или иному отдельному вопросу. В гармонике Аристид выделяет 7 частей (звуки, интервалы, системы, роды, тоны, метаболы, мелопею), придерживаясь разделения, заложенного ещё Аристоксеном.

Во *второй книге* Аристид исследует вопросы воспитания, этики, которые он понимает в соответствии с платоновскими постулатами как внутреннюю работу по воспитанию души посредством искусства, «через музыку» и, в конечном счёте, – воплощению в жизнь законов космоса, установленных демиургом.

Третья книга включает пифагорейскую музыкальную арифметику, которую Аристид трактует в контексте неоплатонической космологии.

Целью настоящей статьи является рассмотрение временной организации музыки – ритмики и метрики, представленных Аристидом в контексте широкого круга идей – пифагорейцев, Демокрита, Аристотеля и Аристоксена, – которые он развивает, обогащая новыми категориями и понятиями, отчасти заимствованными из учения о гармонике, отчасти разработанными по аналогии с ней. По поводу создания трактата сам Аристид Квинтилиан замечает, что людское пренебрежение основательным изучением музыки «...более всего побудило меня приступить к <этой> работе, избравшей <целью> представить ту науку [μάθημα], которую <большинство> несносным образом [προσηκόντως] отвергает в силу <своего> презрения» [8, I, II].

Следует указать, что трактат Аристида был переведён исследователями на несколько языков: латинский – М. Мейбомом¹, немецкий – Р. Шефке², французский – Ф. Дюсаном³, дважды на английский: Т. Матисеном⁴ и Э. Баркером⁵.

Некоторые отечественные исследователи (А. Ф. Лосев, Е. В. Герцман и другие) приводят отдельные фрагменты и цитаты из трактата Аристида в своих трудах. Полного же перевода на русский язык пока не существует.

В данной работе авторы опираются в качестве основного источника на издание греческого варианта трактата под редакцией А. Яна 1882 года [8]; некоторые выдержки из него включены в текст. Перевод приводимых фрагментов с греческого языка выполнен авторами статьи.

Ритмика

Греческая теория ритма была не менее точной и последовательной, чем гармоника. В отличие от общепринятой европейской, музыкальная и поэтическая

ритмика греков строилась не путём дробления начальной величины (целой ноты) на более мелкие, а путём сложения неделимых величин. Научам ритмики и метрики посвящены главы XIII–XXIX первой книги Аристиды Квинтилиана, где он даёт её подробную и развёрнутую систематизацию.

Прежде всего, необходимо коснуться соотношения понятий мелос и ритм, потому что оба предмета музыкального исследования обладают разной природой:

«Некоторые из древних называли ритм мужским, а мелос женским: ибо мелос бездействен и наиболее бесформен, благодаря чему наиболее заслуживает называться материей⁶, ритм же и изображает мелос, и приводит <его> в порядок...» [8, I, IX].

Возможно, именно по этой причине первой из музыкальных наук можно считать гармонику (как науку о мелосе, подлежащем упорядочиванию). По сравнению с ней ритмика начинает разрабатываться довольно поздно. Однако о важности ритма в учении Пифагора свидетельствует и Ямвлих, и – задолго до него – пифагореец Филолай, которому принадлежит сочинение «О ритмах и метрах» (не дошедшее до нашего времени). Отдельную главу в истории ритмики занимает фигура Демокрита, глубоко и своеобразно исследовавшего её на основе широкого изучения греческой литературы (в особенности, поэм Гомера и афинской трагедии и комедии). К этой области относились сочинения Демокрита «О поэзии», «О красоте стихов», «О благозвучных и неблагозвучных буквах» и некоторые другие. Что же касается неопифагорейских воззрений на ритм, то они, несомненно, как и в случае с гармоникой, образуют сложный синтез пифагорейства со взглядами Аристотеля. Очевидно, впервые ритмика как *наука о музыке* заявляет о себе в работах Аристоксена наряду с его теорией гармонии. Однако музыкально-теоретическая концепция ритмики Аристоксена (не уступавшая, по словам В. Цыпина, его «гармонике») дошла до нас лишь фрагментарно, либо же через других авторов⁷. Поэтому мы можем сказать, что Аристиду Квинтилиану принадлежит самая развёрнутая на сегодняшний день концепция ритмики, в основе своей возникшая как разработка и продолжение широкого круга идей, начиная с пифагорейцев, Аристотеля, Аристоксена и заканчивая Птолемеем и Никомахом, жившими на рубеже I–II в. н. э., незадолго до самого Аристиды. На последнего ссылаются и позднейшие авторы⁸.

Аристид употребляет слово «ритм» в широком смысле – как феномен порядка физических явлений, пребывающих и в движении, и в неподвижности. *«... ибо находят его в телесной неподвижности [как у стройных статуй], во всём движущемся [поскольку мы говорим о ком-нибудь, что он ритмично ступает], и особенно в голосе...»* [8, I, XIII].

Этот порядок устанавливается Аристидом посредством зрения (как в танце), слуха (как в мелическом пении) и осязания (в виде биения пульса). В чистом виде ритм проявляет себя только в танце или пантомиме

(мысль, впервые высказанная ещё Аристотелем в его «Поэтике»).

«<Ритм> же сообразно музыке <употребляется> в двух <смыслах> – зрения и слуха. Ритмизуется же в музыке движение тела, мелическое пение, речь» [8, I, XIII].

Почти дословно такое разделение Аристиды совпадает с теорией Аристоксена, у которого сказано: *«Есть три вида того, что подлежит ритму: речь, мелос, движение тела»* [7, с. 58].

Разложение на элементы «того, что подлежит ритму» у обоих теоретиков музыки также во многом совпадает: *«Соответственно, речь будет разделять время своими частями, каковы буквы, слоги, предложения и т. п., <...> а движение тела – позициями и фигурами...»* [7, с. 58]. *«Различается же ритм в речи слогами, <...> в движении же выражается формами, переходами, и, конечно, знаками»* [8, I, XIII] (что соответствует позициям и фигурам у Аристоксена).

Однако есть и расхождение между исследователями в трактовке мелоса. Аристоксен к частям мелоса, «разделяющим время», относит звуки, интервалы и системы, Аристид же – арсис и тесис. Нужно отметить, что Аристоксен ориентируется на долготу и краткость выводимых частей, то есть на их расположение в горизонтальной линейно-временной последовательности. Аристид же, вероятно, имеет в виду силу и слабость элементов, их высотно-тоническое расположение, относимое, скорее, к вертикали. Очевидно, что представления Аристиды вытекают из его понимания ритмики в целом, которая *«есть наука употребления двух времен – арсиса и тесиса»* (букв. – повышения и утверждения) [8, I, XIII].

Метрика

Уже в начале своего рассуждения о ритмике Аристид замечает, что теории ритмическая и метрическая могут как существовать отдельно, так и сочетаться. Автор упоминает своих предшественников (не конкретизируя имён), некоторые из которых, «переплетая» эти две науки, сводили их к одной технологии, другие же – находили между ними существенные отличия. Между тем, метрика Аристиды восходит, в первую очередь, к концепциям Аристотеля и Аристоксена (которые рассматривали метрику как исследование ритмических законов в их применении к звукам человеческой речи), а также, очевидно, к трудам грамматиков – Гефестиона из Александрии⁹, Дионисия Галикарнасского¹⁰ и Теренциана Мавра¹¹.

К характерным разделам метрики Аристид относит исследования элементов слова («звукбукв»), затем слогов, стоп и метров. Последним же он приводит рассуждение о стихосложении в качестве «доказательства цели метрики». Данная проблема была затронута еще в «Кратиле» Платона, где тот начинает своё рассуждение о языке подобным образом, ссылаясь на неизвестных нам предшественников: *«...Правильнее... всего начать с различения простейших частиц, как это делают те,*



кто приступает к определению стихотворного размера: сначала они различают значение звуков, затем слогов и только после этого начинают рассматривать размер...» [5, с. 35].

Необходимо заметить, что подобным образом строились не только научные рассуждения, касающиеся лингвистических вопросов, но и вся система начального образования. Как пишет А.-И. Марру, «...<древнегреческое> образование движется от элементарного к многосоставному... сначала нужно выучить буквы, потом слоги, потом отдельные слова, фразы, затем связанные тексты...» [4, с. 121].

По словам французского историка, на начальном этапе обучения ученики воспроизводили алфавит, напевая при этом. Для этой цели с V века даже был составлен алфавит в четырёх ямбических стихах.

Подойдя вплотную к изучению науки метрики, Аристид не мог оставить без внимания особенности фонетического строения языка.

Своё исследование метрики Аристид (как и в отношении других музыкальных наук) начинает с определения наименьшей меры, которую он называет «элементом» или буквой (στοιχεῖον): «Итак, элемент (буква) есть наименьшая мера артикулированного звука» [8, I, XX].

Понятие «элемента» в греческом языке действительно совпадает с «буквой», так как, по замечанию Ф. де Соссюра, в первоначальном греческом алфавите «каждый простой звук изображается... одним графическим знаком, и обратно – каждый знак соответствует одному, всегда тому же самому, простому звуку»¹² [6, с. 56].

Впервые об этом понятии мы узнаём от Аристотеля, который определяет элемент как «...неделимый звук, но не всякий, а такой, из которого может явиться звук осмысленный [φωνή συνετή]: ведь и у животных есть неделимые звуки, но ни одного из них я не называю буквою [στοιχεῖον]» (цит. по: [1, с. 667]).

Подобная мельчайшая звуковая единица в основе своей аналогична «первому времени» в ритмической теории – точно таким же образом она содержит в себе «монадическую» неделимость¹³. Уместным здесь будет привести фрагмент пифагорейца Модерата (в пересказе Порфирия) о целесообразности вышесказанного: «Первообразы и первоначала, говорил он, не поддаются ясному изложению на словах, потому что их трудно уразуметь и трудно высказать, оттого и приходится для ясности обучения прибегать к числам. В этом мы берём пример с учителей грамматики и геометрии. Ведь именно так учителя грамматики, желая передать звуки¹⁴ и их значение, прибегают к начертанию ... и на первых порах обучения говорят, будто это и есть звуки, а потом уже объясняют, что ... это совсем не звуки, а лишь средство, чтобы дать понятие о настоящих звуках» (цит. по: [2, с. 453]).

Итак, истоки «теории элементов» – без сомнения, послужившей основой для метрики Аристида, – связа-

ны с пифагорейской традицией. Уточняя пифагорейское понятие монады, «атомисты» Левкипп и Демокрит пришли к выводу, что «единицу» нужно мыслить как физическое тело очень малых, но конечных размеров. В этом случае любой отрезок линии, так же, как и любое тело трёх измерений, может состоять из очень большого, но всегда конечного числа неделимых физических «монад»-атомов: «Левкипп преобразовал пифагорейские монады в атомы, придав им свойства парменидовского “единого”: абсолютную плотность, непроницаемость... неделимость, отсутствие частей, однородность» (цит. по: [3, 21]).

Метод атомистической философии внёс Демокрит и в область «мусического искусства». Для поэтики Демокрита, которую, безусловно, можно назвать атомистической, характерно, что она исходит из эвфонии (греч. «благозвучия»¹⁵) элементов голоса – «звукобукв». Вопросу «о хорошо и дурно звучащих буквах» Демокрит посвятил особое сочинение. Он дал учение о составе стиха и развил ритмометрическую теорию по аналогии с музыкальной¹⁶. Принимая слог за единицу («атом» стиха), Демокрит исследовал, как из слогов образуется стопа, из стоп – метр, из сочетания метров – двустопишие и т. д.; рассматривал, какие стихотворные размеры свойственны различным видам поэзии, изучал действия различных ритмических систем на наши чувства, происхождение ритмов и историю их развития [3, с. 165–166].

Демокритовой теории букв придерживался и Аристотель в своей «Поэтике», говоря о том, что элемент является неделимым звуком [1]. Затем его ученик Аристоксен поставил слово «элемент» в заглавие своих фундаментальных исследований.

Э. Франк полагает, что в основе всей философской системы Демокрита лежит следующая схема трёх ступеней: 1) элемент («буква»), 2) комплекс элементов («слог») и 3) система элементов («слово»). Эту трёхчленную схему Демокрит, по Франку, проводит по всем областям знания [3, с. 81].

Таким образом, говоря о «элементах» и приводя их внутреннее деление, Аристид опирается на древнюю традицию, питающую не только область «мусического» знания, но и многие другие сферы теоретического исследования.

Метрика Аристида может показаться наименее «музыкальной» из всех наук, разрабатываемых им в первой книге. Однако данный раздел представляет собой уникальный образец теоретического исследования, в котором автором прослеживается неразделимая связь музыки с близкими ей искусствами – в особенности, с поэзией. Нельзя не заметить, что выстраивание автором метрической системы опирается не только на древнейшую пифагорейскую и постпифагорейскую (в частности, атомистическую) традицию, но и имеет глубокое внутреннее родство с двумя другими науками о музыке. Последнее свидетельствует в пользу изначальной цельности античного понятия «μουσική».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Aristidis Quintiliani. De musica libri tres // Antiquae musicae auctores septem. Vol. 2 / ed. M. Meibom. Amsterdam, 1652, pp. 1–164 (редакция греческого текста с переводом и комментарием на латинском языке).

² Aristides Quintilianus von der Musik, eingeleitet, übersetzt und erläutert von R. Schäfke. Berlin, 1937. 366 p. (перевод на немецкий язык с комментарием, без греческого оригинала).

³ De la musique (fin du IIIe s.): La musique, trad. et commentaires Fr. Duysinx. Liège, Droz, 1999. 351 p. (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège).

⁴ Mathiesen T. J. Aristides Quintilianus on Music in Three Books. New Haven, CT, 1983. 217 p.

⁵ Aristides Quintilianus. De musica // Barker A. Greek Musical Writings. Vol. 2: Harmonic and Acoustic Theory. Cambridge, 1989, pp. 392–535.

⁶ О сходных аналогиях см. у Симпликия: «...этого воззрения на материю <т. е. что она бестелесна и бесформенна>, придерживались среди эллинов сначала пифагорейцы, а затем Платон, как об этом сообщает Модерат» (цит. по: [2, с. 88]).

⁷ Фрагменты о ритмике содержатся в трактатах Бакхия, М. Пселла и др.

⁸ Марциан Капелла («О браке Филологии и Меркурия» – «De nuptiis Philologiae et Mercurii»); Франкино Гаффурио («Музыкальная практика», кн. 2 – «Practicamusice, libersecundus»); в особенности же – Франсиско де Салинас, автор метроритмической теории, развитой в V–VII книгах его трактата «Семь книг о музыке, в которых развернуто и показано истинное учение о ней как в отношении гармонии, так и в отношении ритма, по суду чувства и разума» – «Francisci Salinae Burgensis Abbatis Sancti Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi Musicae Professoris, de Musica libri Septem, in quibus eius doctrinae veritas tam quae ad Harmoniam, quam quae ad Rhythmum pertinet, iuxta sensus ac rationis iudicium ostenditur,

et demonstratur» (Salamanca: Mathias Gastius, 1577), основными источниками для которого послужили, наряду с Аристидом, Августин Блаженный («О музыке»), Теренциан Мавр и Марий Викторин («Грамматика»).

⁹ Посвятившему 48 книг исследованию греческой метрики и стихотворных размеров, II в. до н. э.

¹⁰ «О соединении слов» – «Перт συνθέσεως ονομάτων», I в. до н. э.

¹¹ «О буквах, слогах и метрах Горация» – «De litteris, syllabis et metris Horatii», II в. н. э.

¹² Сравнительная греческое фонологическое письмо с французским, Ф де Соссюр говорит о первом как о «гениальном открытии», которое вслед за греками заимствуют римляне [6, с. 56–57].

¹³ Любопытно, что «элемент» Аристиды обнаруживает аналогию с лингвистическим термином «фонема» в трактате Ф. де Соссюра: «первичные единицы, получаемые при расчленении речевой цепи, <...> называют фонемами; фонема есть сумма акустических впечатлений и артикуляционных движений – слышимой единицы и произносимой единицы, из коих одна обусловлена другой; таким образом это единица сложная, находящаяся в той и другой цепи» [6, с. 57].

¹⁴ Греческое слово στοιχεῖα (буквы, элементы) М. Гаспаров [1] переводит как «звуки», очевидно, чтобы в контексте сказанного ниже разграничить понятия о произносимом и начертанном в «элементе».

¹⁵ Эвфоникой или эвфонией называется звуковая организация речи или раздел поэтики, занимающий последнюю.

¹⁶ К сожалению, из многочисленных сочинений Демокрита (Диоген Лаэртий насчитывает их до 70) до нас дошли лишь отдельные фрагменты. О характере эвфонических учений Демокрита мы можем судить по использованию их в «Кратиле» Платона и по аналогичной работе Дионисия Галикарнасского («О соединении слов»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика / пер. М. Л. Гаспарова // Аристотель. Собр. соч.: в 4 т. М., 1983. Т. 1. С. 645–680.

2. Афонасин Е. В. Модерат из Гадиры. Фрагменты и свидетельства // СХОАН. Философское антиковедение и классическая традиция. Т. 3, вып. 1. Новосибирск, 2009. С. 73–90.

3. Маковельский А. О. Древнегреческие атомисты. Баку: Изд-во АН Азербайджанской ССР, 1946. 399 с.

4. Марру А.-И. История воспитания в античности (Греция) / пер. с фр. А. И. Любжина, М. А. Сокольской, А. В. Пахомовой. М.: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 1998. 413 с.

5. Платон. Кратил / пер. Т. В. Васильевой // Платон. Собр. соч.: в 4 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 613–681.

6. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / пер. с фр.

А. М. Сухотина; под ред. и с примеч. Р. И. Шор. Изд. 4-е. М.: ЛИБРОКОМ, 2009. 256 с.

7. Цыпин В. Г. Аристоксен. Начало науки о музыке. М.: Изд-во МГК, 1998. 223 с.

8. Aristidis Quintiliani de Musica libri III, cum brevi annotatione de diagrammatis proprie si dictis, figuris, scholiis cet., codicum MSS edidit Albertus Iahnus, Dr. phil. hon., sodal. Acad. Monac., etc. Berolini: Calvary & Co., 1882. 100 p.

9. Iahnus Albert. Introductio litteraria. Aristidis Quintiliani de Musica libri III, cum brevi annotatione de diagrammatis proprie si dictus, figuris, scholiis cet., codicum MSS edidit Albertus Iahnus, Dr. phil. hon., sodal. Acad. Monac., etc. Berolini: Calvary & Co., 1882, pp. V–XI.

REFERENCES

Aristotel'. Poetika [Aristotle. Poetics]. Translation by M. L. Gasparov. *Aristotel': sobr. soch.: v 4 t.* [Aristotle. Collected Works in 4 Volumes], vol. 1. Moscow, 1983, pp. 645–680.

2. Afonasin E. V. Moderat iz Gadiry. Fragmenty i svidetel'stva [Moderatus of Gades. Fragments and Testimonies]. *СХОАН. Filosofskoe antikovedenie i klassicheskaya traditsiya* [SCHOLE. Studies of Ancient Philosophy and the Classical Tradition]. V. 3, issue 1. Novosibirsk, 2009, pp. 73–90.

3. Makovel'skiy A. O. *Drevnegrecheskie atomisty* [The Ancient Greek Atomists]. Baku: Izdatelstvo Akademii nauk

Azerbaijanskoy SSR [Publishing House of the Academy of Sciences of the Azerbaijan SSR], 1946. 399 p.

4. Marru A.-I. *Istoriya vospitaniya v antichnosti (Gretsiya)* [History of Upbringing in the Ancient World (Greece)]. Translated from the French by A. I. Lyubzhin, M. A. Sokol'skaya, A. V. Pakhomova. Moscow: "Greco-Latin Cabinet" Yu. Shichalin Press, 1998. 413 p.

5. Platon. Kratil [Plato. Cratylus]. Translation by T. V. Vasil'eva. *Platon. Sobr. soch.: v 4 t.* [Plato. Collected Works in 4 Volumes], vol. 1. Moscow: Mysl', 1990, pp. 613–681.



6. Sossyur F. de. *Kurs obshchey lingvistiki* [Saussure F. de. Course in General Linguistics]. Translated from the French A. M. Sukhotin. Ed. R. I. Shor. 4th Edition. Moscow: LIBROKOM Press, 2009. 256 p.

7. Tsylin V. G. *Aristoksen. Nachalo nauki o muzyke* [Aristoxenus. The Beginnings of the Science of Music]. Moscow: Moscow State Conservatory Press, 1998. 223 p.

8. *Aristidis Quintiliani de Musica libri III*, cum brevi annotatione de diagrammatis proprie si dictis, figuris, scholiis

cet., codicum MSS edidit Albertus Iahnus, Dr. phil. hon., sodal. Acad. Monac., etc. Berolini: Calvary & Co., 1882. 100 p.

9. Iahnus Albert. *Introductio litteraria. Aristidis Quintiliani de Musica libri III*, cum brevi annotatione de diagrammatis proprie si dictis, figuris, scholiis cet., codicum MSS edidit Albertus Iahnus, Dr. phil. hon., sodal. Acad. Monac., etc. Berolini: Calvary & Co., 1882, pp. V–XI.

Начала ритмики и метрики у Аристиды Квинтилиана

Аристид Квинтилиан – греческий учёный эпохи поздней Античности, автор трактата «О музыке» в трёх книгах, – наиболее полного дошедшего до нашего времени систематического описания музыкальной науки. Всецело полагаясь на взгляды предшественников относительно ключевых категорий «мусической» науки, Аристид Квинтилиан выстраивает собственные рассуждения в законченную систему. Он последовательно рассматривает как общие проблемы – о месте и значении музыки среди других искусств и наук, о воплощении в жизнь законов космоса, установленных демиургом и т. д., так и «техническую» сторону музыкального искусства – гармонику, ритмику и метрику. Настоящая статья посвящена рассмотрению ритмики и метрики (I книга, главы XIII–XIX), представленных Аристом в контексте широкого круга идей на основе пифагорейцев Демокрита, Платона, Аристотеля, Аристоксена. Известно, что ритмика как наука о музыке, дошедшая до нашего времени лишь фрагментарно, впервые заявляет о себе в работах Аристоксена наряду

с его теорией гармонии. Следовательно, самая развёрнутая концепция ритмики на сегодняшний день представлена у Аристиды Квинтилиана. В трактате развиваются категории и понятия метроритмической теории, отчасти заимствованные из учения о гармонике, отчасти разработанные по аналогии с ней, прослеживается неразделимая связь музыки с поэзией и другими искусствами. Ритм рассматривается Аристом как феномен порядка физических явлений, пребывающих и в движении, и в покое, постигаемых с помощью зрения и слуха. Так же, как и у Аристотеля, ритм в чистом виде проявляет себя только в танце или пантомиме. Метрику в соответствии с традицией Аристид выстраивает как целостную систему – от элементов слова («звукобукв») к слогам, стопам, разновидностям метров. Он следует ритмическим законам звуков человеческой речи и «мусического» искусства.

Ключевые слова: Аристид Квинтилиан, античность, гармония, метрика, ритмика, неопифагореизм, неоплатонизм

The Beginnings of Rhythm and Meter According to Aristides Quintilianus

Aristides Quintilianus was a Greek philosopher from the late Antique period, the writer of the treatise “On Music,” comprised of three books – the most thorough systematic description of the discipline of music preserved up to the present day. Basing himself entirely on the outlooks of his predecessors in regards to the key categories of the musical science, Aristides Quintilianus develops his own discourses into a complete well-grounded system. He examines consistently the general issues – concerning the place and the significance of music amid the other arts and sciences, about the manifestation into life of the laws of the cosmos sanctioned by the demiurge, etc., – as well as the “technical side” of the art of music – harmony, rhythm and metrics. The present article is devoted to examining rhythm and metrics (Book I, Chapters 13-19) presented by Aristides in the context of a broad milieu of ideas based on the Pythagoreans, Democritus, Plato, Aristotle and Aristoxenus. It is known that rhythm as a science about music, which has been preserved up to the present day in a very fragmented manner, is asserted for the

first time in the works of Aristoxenus, along with his theory of harmony. Consequently, the most detailed conception of rhythm at present is demonstrated by Aristides Quintilianus. The treatise develops the categories and conceptions of the theory of meter and rhythm, which are partially derived from the teaching of harmony and partially developed analogously to it, and traces out the inseparable connection of music with poetry and the other arts. Rhythm is examined by Aristides as a phenomenon of order of physical phenomena existing in the states of motion and rest, perceived by means of seeing and hearing. Identically to Aristotle’s conception, rhythm in its pure form manifests itself only in dance or pantomime. Meter, in correspondence with the traditional outlook, is developed by Aristides as an integral system – from elements of sound (“sound-letters”) to syllables, feet and varieties of meters. He follows the rhythmical laws of sounds of human speech and of the art of music.

Keywords: Aristides Quintilianus, antiquity, harmony, metrics, rhythm, Neo-Pythagoreanism, Neo-Platonism

Александрова Людмила Викторовна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры композиции
E-mail: alura4556@mail.ru

Лямкина Надежда Владимировна

выпускница кафедры теории музыки
E-mail: fruit_vert@mail.ru
Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 630099 Новосибирск

Lyudmila V. Alexandrova

Doctor of Arts,
Professor at the Composition Department
E-mail: alura4556@mail.ru

Nadezhda V. Lyamkina

Graduate of the Music Theory Department
E-mail: fruit_vert@mail.ru
The Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory
Russian Federation, 630099 Novosibirsk



Е. Ю. СЕРОВА

*Национальная академия руководящих кадров
культуры и искусств (Киев)*

УДК 781.61

СПЕЦИФИКА ПРЕЗЕНТАЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ МИНИМАЛИЗМА В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Минимализм (Minimal Art) как наиболее типичное проявление постмодернизма создал принципиально новое направление концептуально структурного мышления в различных видах искусства. Музыкальный минимализм (Minimal Music), зародившийся в 1950-е в США в лоне экспериментальной школы Джона Кейджа (1912–1992), своими идеями противостоял европейской традиции музыкального авангардизма 1950–1960-х годов. Классиками Minimal Music принято считать выдающихся американских композиторов Ла Монт Янга (р. 1935), Терри Райли (р. 1935), Стива Райха (р. 1936) и Филиппа Гласса (р. 1937).

Проблематика музыкального минимализма вызывает живой интерес исследователей различных стран, продуцируя всё новые аспекты исследования. Среди них: Д. Андросова, И. Двужильная, Е. Дубинец, М. Кагунян, И. Крапивина, А. Кром, В. Мертенс, П. Поспелов, С. Савенко, Е. Стрикленд, Е. Токун, Т. Чередниченко, Р. Шварц, П. Епстейн и др.

Избранный автором статьи ракурс в рассмотрении феномена минимализма касается, прежде всего, тех изменений, которые претерпевают пространственно-временные параметры Minimal Music.

Как известно, структура художественного времени-пространства формируется во взаимодействии трёх основных компонентов: *реального* времени-пространства как материальной основы возникновения творческого замысла и его реализации; *концептуального* времени-пространства образного мира, отражающего реальные формы существования мира, и *перцептуального* времени-пространства восприятия и переживания зрителя-слушателя [4; 5; 8]. В музыкальном творчестве, в триаде «реальное – концептуальное – перцептуальное время-пространство» прослеживается органичная связь составляющих, как особого художественного мира. Этот мир, по выражению Е. Назайкинского, «отражает в себе практически все компоненты и стороны реального мира, в котором развёртывался процесс творчества, исполнения и восприятия» [9, с. 28].

В основе же формирования новых пространственно-временных способов организации музыкального материала в Minimal Music находится

философская и творческая концепция *эмансипации звука* как такового. На вооружение взята идея «экспериментальной школы» Дж. Кейджа относительно переориентации восприятия времени из художественного результата на процесс исполнения – бесконечного медитативного растворения в однородном, абсолютно статичном звуковом пространстве (часто – даже в одном единственном звуке). «Онтологическое и психологическое время в минимализме равняются друг другу», – утверждает П. Поспелов [14, с. 75]. По мнению Е. Дубинец, у минималистов «время начинает жить не психологически спрессовано, как в музыке динамически-финального типа развития материала, а естественно распределено в соответствии с ходом человеческой жизни» [3, с. 110].

Творцы Minimal Music решительно отбросили концепцию построения логично завершённого произведения, которое, по их мнению, исчерпало себя. *Открытое временное пространство* – вот новое ощущение формообразования, существования музыкальных процессов во времени-пространстве в открытых формах, предполагающих возможность случайного выбора компонентов и их последовательности. Переосмысливаются многовековые традиции причинно-следственных связей в развитии материала, часто исключая такие понятия, как драматургическое развитие и контраст. Они заменяются «событием», «акцией», тенденцией к ликвидации барьеров между искусством и эмпирически воспринятым «поток жизни». Это приводит к рождению *открытой формы*. То есть, на смену целостной, замкнутой в себе структуры приходит «форма-процесс» [10]. Именно термин «процесс» часто употребляется композиторами-минималистами (Т. Райли – «процессы, которые накапливаются», С. Райх – «музыка как процесс, который постепенно развивается») [17, р. 89–90]. Идеальный вариант – непрерывная программа, в которую слушатель может «войти», как в картинную галерею, и по собственному усмотрению её «покинуть» [16]. Адекватно воспринятая временная структура даёт нам ощущение основополагающего эстетичного качества, идеала минимализма, – того, что Дж. Кейдж называл «НИЧТО» [7, с. 102].



Одной из распространённых пространственно-временных концепций минимализма является изменение однолинейной направленности времени от прошлого к будущему или отклонение (в разные стороны) от некоего среднего объёма, находящегося в поле человеческого восприятия. Яркий пример – *статическое время-пространство*. Выражением такой концепции стало достаточно простое, хотя и не лишённое изобретательности моделирование звукового пространства путём остигатного повторения коротких звуковых структурных ячеек – паттернов. Повторность (репетитивность) – один из универсальных принципов музыкального языка, который с древности свойствен всем культурным традициям мира, – в «классическом минимализме» становится *основой мышления*.

Статическое время-пространство поддерживается и беспрецедентным увлечением минималистов «незападной музыкой» (non-western music), обуславливающим существенные аспекты минималистского стиля: всепоглощающую процессуальность, отсутствие образных контрастов, неизменность средств выразительности от начала до конца произведения, растворение индивидуальной основы в бесконечном потоке временного пространства, и самое главное – замену традиционного драматургического построения (развитие – кульминация – развязка) абсолютной статикой.

В творчестве последователей Minimal Music часто используется и такая серьёзная модификация, как *расширение временного пространства* до пределов, превышающих среднюю протяжённость, доступную обычному человеческому восприятию. Классическим примером может служить произведение Т. Райли «In C» (1964), которое на протяжении 90 минут вводит слушателя в гипнотический транс. В композиции используется оригинальная техника *репетитивных канонов на ряд паттернов в сочетании с алеаторикой* («overlapping pattern work» – техника «частично совпадающих» паттернов), основанная на одновременном звучании нескольких самостоятельных паттернов, разнообразных по временной продолжительности, однако контролируемых единым ритмическим пульсом.

Экспериментам с изменениями *однонаправленности временного пространства* помогало также и активное применение разнообразных акустических манипуляций с магнитофонной лентой, которые минималисты позаимствовали у «экспериментальной школы» Дж. Кейджа («tape-loop», «tape-music» и др.). Одними из первых жизнеспособных последствий этого эксперимента стали композиции Т. Райли «The Five Legged Stool» (1961), «Music for the Gift» (1963) и др. Главным техническим приёмом в них стала система задержки времени: при помощи нехитрых манипуляций с плёнкой звуковые циклы многократно комбинировались и накладывались

один на другой. Этот приём, похожий на современное семплирование, давал эффект пространственно-звуковой ошутимости.

В плане переосмысливания одновекторной направленности временного пространства заслуживают внимания и такие типичные для минимализма приёмы, как аддиция и аугментация.

В технике *аддитивного ритмического превращения* («additive process») систему фазовых сдвигов с возвращением к первичному состоянию паттерна можно рассматривать как один из эпизодов в бесконечной цепи временно-пространственных смещений. Такая техника основывается на расширении паттерна изнутри путём добавления новых звуков, голосов и подголосков во время его непрерывных повторений. В связи с этим, происходит изменение масштабов паттерна, его метроритмической регулярности. Данный композиторский приём был изобретён Ф. Гласом в 1965 году (во время работы в Париже над музыкой к фильму Конрада «Chappaqua») в результате исследования ритмической основы классической индийской раги и её роли в структуризации музыки. К технике аддиции обращались С. Райх («Music for a Large Ensemble», 1979; «Octet», 1979; «Tehillim», 1981; «The Desert Music», 1984), Т. Райли («In C»), М. Корндорф («Ярило», 1981) и другие приверженцы Minimal Music, нередко соединяя её с другими минималистскими приёмами.

Приём аугментации («augmentation process») был изобретён и широко использовался С. Райхом в произведениях 1970-х годов: «Four Organs» (1970), «Drumming» (1970–1971), «Six Pianos» (1973) и др. Речь идёт о временном и фактурном варьировании аккорда. Аккорд, сначала звучащий строго вертикально, путём неодновременного и неравномерного изменения длительности каждого его звука в отдельности, «вытягивается в горизонталь». При этом происходит постепенное изменение плотности структуры путём «включения» и «выключения» разных голосов.

Настоящую революцию в процессе модификации однолинейной направленности временного пространства сделал приём «*фазового сдвига*» («gradual phase shifting process»), случайно найденный С. Райхом в 1965 году. Оказалось, что две одинаковые записи, настроенные на одновременный запуск, постепенно, без постороннего вмешательства, начинают процесс расхождения во времени относительно друг друга. Возможно, это было результатом дефектов несовершенного оборудования того времени, но в то же время он привёл к довольно эффектному результату: временной сдвиг, который постоянно увеличивается от едва заметного в начале расхождения, превращается в своеобразный механический канон.

Эталонным образцом применения подобной техники стала репетитивная композиция «Piano phase» (1967) для двух фортепиано. В пьесе, которая может длиться от 5 до 40 минут, использован паттерн, основанный на модуле из пяти звуков. Оба исполнителя беспрестанно повторяют паттерн в унисон, впоследствии же второй начинает плавно и постепенно ускорять темп, в то время, как первый продолжает придерживаться исходного. Возникает недолгий «разнобой», напряжение, а затем оба опять играют синхронно, однако первый опережает второго на 1/16. Теперь они звучат уже не в унисон – при постоянной подаче материала изменились его вертикальные соотношения. После определённого количества повторений второй исполнитель опять ускоряет темп и «обгоняет» первого ещё на 1/16, и так до тех пор, пока, проведя по кругу все возможные комбинации, они опять не совпадают в унисоне. Потом паттерн видоизменяется и урезается до 8/16. Весь круг проходится ещё раз (соответственно, он уже короче). Наконец, паттерн сокращается до 4/16, воспроизводится третий, кратчайший круг, после чего оба пианиста внезапно одновременно останавливаются («выключаются»).

Сторонники Minimal Music с помощью электроники разработали и активно использовали специальную технику расширения и замедления временного пространства («tape-delay technique»). Это – процедура, при которой на одном магнитофоне прокручивалась музыкальная композиция, представленная коротким многократно повторяющимся сегментом. При этом на другом магнитофоне (или на нескольких) аналогичный материал звучал в замедленном темпе или воспроизводился с короткой задержкой или опозданием. На эти структуры музыкант-исполнитель, который играет «живую», накладывает разнообразные импровизации (подготовленные или нет). Предварительно записанная на магнитофон-

ную пленку в исполнении ансамбля (или солиста) музыка может быть воспроизведена звукооператором не только в замедленном или сдвинутом во времени звучании, но и в обратном движении (от конца к началу). Техника была найдена Т. Райли в 1963 году во время работы над музыкой к кинофильму К. Девиса «Grant».

Изменениям в пространственно-временном построении музыкального произведения, безусловно, способствуют и новые формы его ритмической организации: симметричные (или же асимметричные) ритмы и метры, периодическая (или же аperiodическая) повторность, всевозможные «полихроны» (разнообразные временные полиструктуры, то есть полиритм, полиметр, политемп) как формы проявления тенденции к регулярности или же нерегулярности. В минимализме, в этом плане, известна так называемая техника ритмического конструирования («rhythmic construction»), то есть применение системной последовательности ритмических единиц. Впервые она была использована С. Райхом в произведении «Drumming» (1970–71).

Непосредственным атрибутом пространственно-временной организации произведений Minimal Music является метод бинарных оппозиций двоичных циклов («binary oppositions») – упорядочивание материала на основе симметрии взаимодействующих сторон в ритмике и в пространственных параметрах. Бинарные оппозиции, например, используются в произведении для органа «Trivium» (1976) А. Пярта.

Как видим, минималистские техники позволяют достичь самых разнообразных эффектов в презентации пространственно-временных параметров организации музыкального материала. Основная эстетическая цель восприятия композиций Minimal Music – научиться чувствовать объективность времени, его текучесть, целостность и непрерывность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. М.; Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Двужильная И. Ф. Американский музыкальный минимализм. Минск: Изд-во А.Н. Вараксин, 2010. 284 с.
3. Дубинец Е. А. Made in USA: Музыка – это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
4. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 11–25.
5. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Там же. С. 26–39.
6. Катунян М. И. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» // Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В.С. Ценова; редкол.: А. С. Соколов, Ю. Н. Холопов, Т. С. Кюрегян и др. – М.: Музыка, 2007. С. 465–487.
7. Кейдж Дж. Лекция о Ничто / пер. А. Лаугина] // Супонева Г. И. Проблемы нотации в музыке XX века; Дроздецкая Н. К. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М.: РАМ им. Гнесиных, 1993. 113 с.
8. Кирчик И. М. Проблемы анализа музыкального времени-пространства // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. / сост. И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. Киев: Музична Украина, 1988. С. 85–95.
9. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
10. Крапивина И. В. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2003. 192 с.



11. Кром А. Е. Классическая фаза американского музыкального минимализма: дис. ... д-ра искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 456 с.

12. Кром А. Е. Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX века: исследование. Н. Новгород: Изд.-во О. В. Гладкова, 2010. 343 с.

13. Кром А. Е. Философия и практика американского музыкального минимализма: Стив Райх: монография. – Н. Новгород: Изд.-во О. В. Гладкова, 2004. 223 с.

14. Поспелов П. Г. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–82.

15. Токун Е. А. Арво Пярт. *Tintinnabuli*: техника и стиль: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 26 с.

16. Савенко С. И. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка: сб. ст. / сост. А. Фарбштейн. Л.: Музыка, 1983. Вып. 5. С. 96–113.

17. Mertens W. *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass* / translated by J. Hautekiet; preface by Michael Nyman. – London: Kahn & Averill; NY.: Alexander Broude, 1983. 128 p.

18. Potter K. *Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. N. Y.: Cambridge University Press, 2000. 390 p.

19. Schwarz R. *20th-century composers. Minimalists*. London: Phaidon Press Limited, 1996. 238 p.

REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *Musykalnaya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Moscow; Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.

2. Dvuzhilnaya I. F. *Amerikanskiy muzykalniy minimalizm* [American Minimalist Music]. Minsk: A. N. Varaksin Press, 2010. 284 p.

3. Dubinets E. A. *Made in USA: Muzyka – eto vse, chto zvuchit vokrug* [Made in USA: Music is Everything That Sounds Around Us]. Moscow: Kompozitor Press, 2006. 416 p.

4. Zobov R. A., Mostepanenko A. M. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства [About the Typology of Existential Relations in the Sphere of Art]. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, Space and Time in Literature and Art]. Leningrad: Nauka Press, 1974, pp. 11–25.

5. Kagan M. S. Prostranstvo i vremya v iskusstve kak problema esteticheskoy nauki [Space and Time in Art as a Problem of Aesthetical Science]. *Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve* [Rhythm, Space and Time in Literature and Art]. Leningrad: Nauka Press, 1974, pp. 26–39.

6. Katunyan M. I. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika. “Novaya prostota” [Minimalism and the Repetitive Technique. “New Simplicity”]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii. Ucheb. posob.* [The Theory of Modern Composition: Tutorial Manual]. Moscow: Muzyka Press, 2007, pp. 465–487.

7. Keydzh Dzh. Lektsiya o Nichto [Cage J. Lecture on Nothing]. G. I. Suponeva *Problemy notatsii v muzyke XX veka* [Problems of Notation in the Music of the 20th Century]. N. K. Drozdetskaya. *Dzhon Keydzh: tvorcheskii protsess kak ekologiya zhizni* [John Cage: Creative Process as the Ecology of Life]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 1993. 113 p.

8. Kirchik I. M. Problemy analiza muzykalnogo vremeni-prostranstva [Problems of Analysis of the Musical Time-Space]. *Muzykalnoe proizvedeniye: sushchnost', aspekty analiza: Sbornik statey* [Music Composition: Essence, Aspects of Analysis: Collected Articles]. Kiev: Muzychna Ukraina Press, 1988, pp. 85–95.

9. Nazaykinskiy E. V. *Logika muzykalnoy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 319 p.

10. Krapivina I. V. *Problemy formoobrazovaniya v muzykalnom minimalizme: dis. ... kand. iskusstvovedeniya*

[Problems of the Formation in Minimalist Music: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2003. 192 p.

11. Krom A. E. *Klassicheskaya faza amerikanskogo muzykalnogo minimalizma: dis. ... dokt. iskusstvovedeniya* [The Classic Phase of American Minimalism in Music: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Nizhny Novgorod, 2011. 456 p.

12. Krom A.E. *Muzykalniy minimalizm v kontekste amerikanskogo iskusstva XX veka* [Minimalism in Music in the Context of the American Art of the 20th Century]. Nizhny Novgorod: O. V. Gladkova Press, 2010. 343 p.

13. Krom A. E. *Filosofiya i praktika amerikanskogo muzykalnogo minimalizma: Stiv Raykh: monografiya* [The Philosophy and the Practice of American Minimalist Music: Steve Reich: Monograph]. Nizhny Novgorod: O.V. Gladkova Press, 2004. 223 p.

14. Pospelov P. G. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika: Sravnenie opyta amerikanskoy i sovetskoy muzyki [Minimalism and the Repetitive Technique: A Comparison of the Experiences of American and Soviet Music]. *Muzykalnaya akademiya* [Musical Academy], 1992, no. 4, pp. 74–82.

15. Tokun E. A. *Arvo Pyart. Tintinnabuli: tekhnika i stil: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Arvo Pärt. *Tintinnabuli*: Technique and Style: Synopsis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2010. 26 p.

16. Savenko S. I. Problema individualnogo stilya v muzyke postavangarda [The Problem of the Individual Style in the Post-Avant-garde Music]. *Krizis burzhuzskoy kultury i muzyka: Sbornik statey* [The Crisis of Bourgeois Culture and Music: Compilation of Articles]. Leningrad: Muzyka Press, 1983, pp. 96–113.

17. Mertens W. *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. London: Kahn & Averill; NY.: Alexander Broude Press, 1983. 128 p.

18. Potter K. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. N.Y.: Cambridge University Press, 2000. 390 p.

19. Schwarz R. *20th-Century Composers. Minimalists*. London: Phaidon Press Limited, 1996. 238 p.



Специфика презентации пространственно-временных форм минимализма в музыкальном творчестве

В статье автор выявляет специфику презентации пространственно-временных параметров минимализма в музыкальном творчестве композиторов: Джона Кейджа, Терри Райли, Стива Райха, Филиппа Гласса. Выделяются такие типологические приёмы минималистов, как репетитивность, техника репетитивных канонов на ряд паттернов в сочетании с алеаторикой, приём «фазового сдвига», техника плёнки-петли, аддиция, аугментация, ритмическое конструирование, метод бинарных оппозиций, потенциал тишины и др. Они позволяют достичь самых разнообразных эффектов в презентации

пространственно-временных форм организации музыкального материала. Для минималистских композиций характерно новое ощущение формообразования, существование музыкальных процессов во времени-пространстве в открытых формах; активное использование статического времени-пространства, расширение и сжатие временного пространства, изменение его одновекторной направленности.

Ключевые слова: музыкальный минимализм, паттерн, репетитивная техника

The Specific Features of the Presentation of the Spatial-Temporal Forms of Minimalism in Music

In the article the author demonstrates the specificity of the presentation of the spatial-temporal parameters of minimalism in the music of composers John Cage, Terry Riley, Steve Reich and Philip Glass. Such typical techniques of the minimalists are marked out as repetition, the technique of repetitive canons on a set of patterns combined with the aleatory technique, the technique of “phased shifts,” the loop tape technique, addition, augmentation, rhythmic structuring, the method of binary oppositions, the potential of silence, etc. they make it possible to

achieve the most diverse effects in the presentation of the spatial-temporal forms of organization of musical material. Minimalist musical compositions are characterized by a new perception of form-generation, the presence of musical processes in time and space in open forms, active usage of static time and space, expansion and contraction of temporal space, as well as the change of its single-vector directedness.

Keywords: musical minimalism, pattern, repetitive technique

Серова Елена Юрьевна

доцент кафедры эстрадного исполнительства,
аспирантка кафедры теории, истории культуры
и музыковедения

E-mail: serova.yelena@gmail.com

Национальная академия

руководящих кадров культуры и искусств

Украина, 01015 Киев

Elena Y. Serova

Assistant Professor at the Department of Popular Music
Performance, post-graduate student of the Department
of Music Theory, History, Culture and Musicology

E-mail: serova.yelena@gmail.com

National Academy of Managers of Personnel of Culture
and the Arts

Ukraine, 01015 Kyiv



Е. Г. ОКУНЕВА

*Петрозаводская государственная консерватория (академия)**им. А. К. Глазунова*

УДК 786.2

«РОМАНТИЧЕСКИЙ» СЕРИАЛИЗМ (СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ЖАНА БАРРАКЕ)

О сериальной музыке нередко бытует мнение, как об искусстве дистиллированном, поразительно абстрактном, стилистически стерильном, унифицированном в композиционно-техническом плане. Негативное отношение к сочинениям, отмеченным «печатью» дармштадской школы и отличающимся «догматическим» строем мыслей, отчасти спровоцировано самими авторами сериальных композиций, которые в зрелый период своего творчества подчёркивали экспериментальный характер данных опусов и отказывали им в художественной полноценности¹. Несмотря на частичную справедливость подобных выводов, всё же представляется, что сериализм – явление достаточно неоднозначное и противоречивое и, вопреки распространённому убеждению, далеко не такое однородное в эстетическом и техническом отношении, как кажется.

Французского композитора Жана Барраке (Jean Barraqué, 1928–1973) справедливо называют аутсайдером сериальной музыки 1950-х (см.: [2]). В рамках коллективной эстетики он создал своё, уникальное направление, которое можно условно определить, как «романтический» сериализм², а немногочисленные сочинения обеспечили ему, как думается, достойное место в истории музыки.

Из всех опусов Барраке самой известной и исполняемой по сей день остаётся Соната для фортепиано, завершённая в 1952 году. Современники были поражены этой музыкой. Билл Хопкинс писал, что слушал сочинение «неоднократно, пристально, с подавляющим предчувствием живущего величия. Если музыка значила что-нибудь сегодня, то только здесь было это значение...» (цит. по: [6, с. 34]). И действительно, Сонате вряд ли можно адресовать часто бросаемый в адрес сериальных сочинений упрек в том, что музыка «воспринимается как техника, а не знак индивидуальной творческой эстетики» [2, с. 236]. Драматическая напряжённость, диалектичность, огромная сила выразительности, глубина музыкальных идей и художественной концепции делают пьесу Барраке уникальной. В зарубежном музыкознании её нередко сравнивают и даже ставят в один ряд с поздними сочинениями Бетховена, его струнными квартетами и сонатами (см.: [6]). В настоящей статье раскрываются особенности техники и концепции данного сочинения, показывается их взаимообусловленность³.

Одночастная Соната, длящаяся по указанию композитора около 40 минут, в действительности содержит два больших раздела, идущих *attacca*. Членение обусловлено контрастом темпов – быстрого (*Très rapide*) и медленного (*Lent*), которые Барраке обозначает буквами А и В соответственно и предлагает их дифференциацию:

Таблица 1. Дифференциация темпов в Сонате для фортепиано Ж. Барраке

Tempo A		Tempo B	
A	<i>Très rapide</i> (Очень скоро)	B	<i>Lent</i> (Медленно)
A I	<i>Modéré</i> (Умеренно)	B I	<i>Entre modéré et Lent</i> (Между умеренно и медленно)
A II	<i>Très vif</i> (Очень оживлённо)	B II	<i>Large</i> (Широко)
A III	<i>Entre modéré et vif</i> (Между умеренно и оживлённо)	B III	<i>Très lent</i> (Очень медленно)

В предисловии к Сонате композитор также указывает на существование в своей музыке двух стилей – «строгого» и «свободного», которые чередуются на протяжении всего сочинения. Отмеченные в таблице 1 темпы – принадлежность «строгого стиля». В нотах они всегда обозначаются буквами и цифрами (А I, В II и т. п.). Для «строгого стиля» также характерна сериальная организация материала, которая охватывает несколько параметров: высотность, ритм, динамику, отчасти артикуляцию. В «свободном стиле» темповые указания выставляются непосредственно в нотах, при этом они непрерывно меняются, образуя волнообразные спады и подъёмы скорости движения. Серийность здесь действует лишь на уровне звуковысотности. Таким образом, отличие «строгого» и «свободного стиля» заключается в первую очередь в степени упорядоченности музыкального материала.

Соната Барраке, как ясно из вышеизложенного, пронизана оппозициями: быстро – медленно, свободный стиль – строгий стиль, а также звучание – тишина. Эти пары выражают, каждая на различном уровне, общую идею сочинения, которую можно определить, как размышление композитора о жизни и смерти. К слову сказать, вопросы смерти, экзистен-

циального разрушения и созидания являются центральными для творчества Барраке. Его художественным кредо можно считать следующие слова: «Музыка – это драма, пафос, смерть. Это целиком игра, потрясение вплоть до самоубийства. Если это не так, если она не превышает всех границ, значит она вообще ничто ... Быть композитором значит быть творцом; а что такое творение? Смерть. Человек рождается, человек умирает. Цветок распускается, затем увядает. Всё живет, всё умирает. Я верю, что для всех великих поэтов ... конечная цель та, которую образует величайший страх человечества, – смерть. Каждый причастный творению должен принять его как свою собственную смерть. Даже технически его искусство должно стремиться к смерти, оно должно завершиться в “незаконченной незавершённости” (Брох)» [3, с. 7–8].

Идея смерти, как упоминалось, пронизывает три уровня антитез в Сонате. Особенно выразительна борьба звучания и тишины. Последняя становится олицетворением отчуждения, небытия. Первоначально музыкальная мысль течёт непрерывно, фактически не оставляя места своему антагонисту. Тишина проникает в музыку исподволь, то разрежая музыкальную ткань, делая её пуантилистичной, прерывистой, то образуя небольшие промежутки из паузирующих тактов, пока, наконец, не возникает кульминация, связанная с появлением иррациональных пауз, длительность которых постоянно увеличивается. Вторжение тишины производит поистине устрашающий эффект: с отсутствием звука слушатель словно бы проваливается в бездну пустоты. Противостояние продолжается и во втором разделе сочинения, причём из-за медленного темпа роль тишины становится ещё более значительной. В самом конце музыка, по выражению П. Гриффитса, приходит к своему «самоисчезновению» [4, с. 56], растворяется в небытии.

Противопоставление «строгого» и «свободного» стиля репрезентирует идею смерти в ином ключе. Здесь она выступает метафорой творческого бессилия. Романтические порывы, свобода творческого самовыражения постоянно сталкиваются в Сонате с жёсткой системой упорядочивания. В этой связи особый интерес вызывает техника сочинения.

Источником звуковысотных отношений в Сонате служит 12-тоновая серия (пример № 1).

Пример № 1 Звуковысотная серия Сонаты для фортепиано Ж. Барраке



По своему интервальному облику и скрытой симметрии она близка серии Второй фортепианной сонаты Пьера Булеза. И это отнюдь не случайно. Исследователи неоднократно сравнивали методы мышления обоих композиторов, отмечая, в частности, что сочинение Барраке стало «осознанным творческим ответом на достижение старшего коллеги» [1, с. 121].

Серийная диспозиция каждого раздела Сонаты обладает некоторыми отличиями. В начале и завершении раздела А последование высотных рядов не поддаётся какой-либо систематизации, однако в середине, начиная с такта 4.5.2 вплоть до 14.3.4⁴, круг серийных рядов ограничивается их вступлением лишь от четырёх звуков: *es, fis, a, c*. В части В порядок рядов более рационален и напоминает о методах Булеза, реализованных в первой книге «Структур». Так, у Барраке часть В открывается высотными рядами, последовательность которых осуществляется по звукам *Ies*, в результате чего возникает ряд высшего порядка, который можно назвать *макрорядом*. Этот принцип действует на протяжении всего раздела: последовательность рядов движется по звукам *Pa, Pe, Rg, RIas, RIf* и т.п.

В Сонате широко использован приём октавного закрепления тонов, распространяющийся лишь на секции «строгого стиля». Каждому тону высотной серии предназначается конкретное регистровое местоположение, а за определённым темпом поначалу даже закрепляется индивидуальное октавное пространство. Благодаря этому в звуковой сфере сочинения постоянно функционируют поля, регулируемые 12-звучными *метааккордами* (термин Ю. Холопова).

Всего в Сонате представлено 8 видов октавного закрепления тонов. В прекомпозиционном материале к сочинению⁵ Барраке обозначил их буквами греческого алфавита (пример № 2). Регистровое расположение звуков в темпе А I поначалу соответствует метааккорду α^1 , в темпе А II – метааккорду β^1 , в темпе А III – метааккордам α, β, γ . Впрочем, по мере развёртывания первой части указанные темпы активно меняют виды регистрового закрепления. Метааккорды $\alpha^2, \beta^2, \gamma^2$ характерны для темпа В⁶.

Несмотря на предопределённость октавной позиции, два звука серии, а именно – *cis* и *fis*, всё же появляются в любой регистровой зоне, вне зависимости от прекомпозиционных установок. Таким образом, противопоставление строгого и свободного образуется уже в рамках самого «строгого стиля».

Пример № 2

Регистровое закрепление тонов в Сонате для фортепиано Ж. Барраке

Постоянное нахождение в сфере одних и тех же высот обуславливает звуковысотную стабильность «строгих» разделов, в каком-то смысле их герметичность, которую поддерживает и серийная структура, основанная на вращении высот по звукам уменьшённого септаккорда в первом разделе и на макрорядах во втором. Приём октавного закрепления тонов создаёт в Сонате Барраке впечатляющий слуховой эффект, особенно сильный в контрасте со «свободными» секциями. Музыка в «строгом стиле» оказывается словно бы заперта в звуковом пространстве, зажата в тисках серийной упорядоченности. Свободными остаются лишь два звука, блуждающие по всей регистровой зоне и безуспешно пытающиеся пробить брешь в царстве предопределённости и неизбежности. Безысходность этого процесса рождает внутреннее беспокойство и волнение, а в сопоставлении со «свободными» секциями получает подлинный драматизм.

Ритмическая структура Сонаты – ещё одна область серийной экспансии. Эта сторона сочинения проработана композитором особенно детально, а прекомпозиционный материал чрезвычайно обширен. В отличие от «классических» опусов серийной музыки, где ритмические ряды развёртываются в единицах длительностей, у Барраке временные структуры состоят из ритмических *ячеек*. Здесь вновь ощутимо влияние Булеза, который в поисках различных возможностей сериализации ритма разрабатывал аналогичный способ организации в ряде сочинений конца 1940 – начала 1950-х (например, в «Полифонии Х», Второй фортепианной сонате).

На прекомпозиционном уровне Барраке создаёт несколько видов ритмических ячеек, которые затем подвергает вариантному преобразованию. Анализ процедуры ритмических трансформаций показывает, что композитор многое почерпнул у Мессиана, в классе которого обучался в 1948–1951 гг. Варьирование осуществляется посредством превращения рациональных длительностей в иррациональные, замены ноты паузой, путём регулярной и нерегулярной аугментации и деминуции, «удвоения» исходной ячейки, перекombинации ритмических групп внутри ячейки и т.

п. Количество преобразований колеблется от 10 до 17. Ячейки с их вариантами складываются в ритмические ряды.

Все ряды Барраке сводит в общую асимметричную таблицу, называемую «матрицей» ритмических структур Сонаты (см. таблицу 2). Она включает 11 колонок и 18 строчек. Подобно квадрату серийных форм, таблица предполагает разные способы чтения: по вертикали и горизонтали, в прямой и ракоходной форме, в инверсии⁷.

Реализация подготовленного ритмического материала в Сонате обнаруживает всё ту же оппозицию строгого и свободного. В секциях «свободного стиля» ячейки, как правило, произвольно комбинируются друг с другом, не образуя каких-либо серийных последовательностей или рядов⁸. Ритмическая структура секций «строгаго стиля» организуется в соответствии с полем матрицы, а именно: последовательность ритмических рядов в «строгом стиле» первоначально осуществляется по колонкам – от 1-й к 11-й, а затем по строкам – от 1-й к 18-й (см. таблицу 2). При этом Барраке нередко прибегает к всевозможным ритмическим контрапунктам и наложениям (например, наложению ритмического ряда на его нерегулярное увеличение, на его обращение и т. п.).

В завершении Сонаты облик ритмических структур существенно меняется. Композитор использует новый вид организации ритма, основанный на единицах длительностей. Ритмическая форма ячеек исчезает, обнажая их «остов», субстанцию – определённую временную величину, которая вмещала в себя содержимое каждой отдельной ячейки. «Каркас» ячеек служит основой для образования ряда длительностей, которым и завершается сочинение (пример № 3).

Пример 3 Ж. Барраке. Соната для фортепиано (завершение)

Entre A et B

Ряд ячеек (1 строка матрицы)											
Временная продолжительность ячеек (ряд длительностей)											

Таким образом, как можно видеть, сочинение по мере развёртывания всё больше охватывает серийная «глобализация»: несистемная последовательность высотных рядов раздела А становится строго регламентированной в разделе В (образование макрорядов); ряды ритмических ячеек превращаются в ряды длительностей; динамические нюансы в самом конце появляются почти над каждой нотой, а музыкальная ткань становится пуантилистичной. Разрываемая паузами Соната завершается не просто «строгим» стилем, но стилем, возведённым в высшую степень строгости, представленным в своей самой абстрактной форме, если угодно – «ригористичным» стилем. Не символично ли подобное окончание для композитора, стремящегося переступить через все границы и уклоняться от любых норм? И не трактуются ли в таком случае завершающий сочинение «строгий стиль» и выражаемая им серийная техника, как поглощающая пустота, как нечто, обречённое на самоисчезновение? Ведь не случайно в дальнейшем своём творчестве Барраке обратится к прямо противоположному методу «деструктивности в рамках конструкции», «разрушения в

Таблица 2. Ж. Барраке. Соната для фортепиано. Матрица ритмических структур

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1											
2											
3											
4											
5											
6											
7											
8											
9											
10											
11											
12											
13											
14											
15											
16											
17											
18											



пределах созидания», стремясь «преобразить сериальную интонацию» [2, с. 241].

Третья оппозиция, оппозиция темпов, заставляет взглянуть на идею сочинения в совершенно новом свете. Если исход борьбы между звучанием и тишиной, свободой и строгостью вполне ясен, то контраст быстрого и медленного не столь однозначен. Заключительное темповое обозначение гласит: *Entre A et B* (см. пример № 3). Композитор словно бы не желает ставить последнюю точку в противостоянии различных скоростей движения, отодвигая окончательное решение и делая его неопределённым. Благодаря этому возникает ощущение недоговорённости, незавершённости начатого процесса. Не случайно, что два раздела Сонаты нередко ассоциируются рядом исследователей с «Неоконченной» симфонией Шуберта – сочинением, оставившим неизгладимый след в душе совсем ещё юного Барраке⁹.

Незавершёность – категория, имеющая для Барраке притягательную силу, не меньшую, чем вопросы смерти и небытия. Как упоминалось выше, компози-

тор полагал, что конечной целью всякого творения является смерть. Любая музыкальная идея рано или поздно исчерпывает себя, поэтому окончание произведения равносильно её смерти, а также смерти автора. «Каждый причастный творению должен принять его как свою собственную смерть... Композитор обезличивается в акте творения», – считал Барраке [3, с. 8]. Однако незавершёность музыкального процесса или композиционной работы означает, что предел, за которым наступает небытие, ещё не достигнут. Незавершёность, таким образом, служит метафорой отсрочки смерти при полном осознании её неизбежности.

Соната для фортепиано Жана Барраке – глубоко концепционное, романтически взволнованное сочинение. Несмотря на общность композиционно-технических норм, она заметно выделяется из ряда сериальных пьес, нередко спекулятивных по своей сути. Благодаря своеобразию эстетических установок в рамках сериализма Барраке создал произведение, в котором представлены жизнь и смерть в их трагических противоречиях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Таково, в частности, мнение Пьера Булеза о первой книге «Структур» и «Полифонии X».

² Характеризуя художественное мышление Барраке, Андреас Вермайер отметил, что композитор был «не новатором-прогрессистом, но скорее композитором в романтическом духе» [2, с. 238].

³ Соната не раз привлекала внимание зарубежных учёных, однако ни в одной из известных нам работ, обзорных по преимуществу, не интерпретировалась концепция сочинения. Среди немногих аналитических штудий можно выделить исследование Вернера Штринца [5], в котором подробно освещалась ритмическая структура Сонаты. В нашей статье предлагается анализ не только ритмического, но и звуковысотного параметров, а также определяется их роль в концепции сочинения.

⁴ Такты в печатном издании Сонаты Барраке пронумерованы, поэтому мы придерживаемся обозначения, принятого в зарубежном музыкознании. Первая цифра означает номер страницы, вторая – строчку, третья – такт в данной строке.

⁵ Часть эскизов и подготовительных материалов к Сонате опубликована в книге Вернера Штринца, который работал с архивами композитора, находящимися в Национальной библиотеке Франции (см.: [5]).

⁶ Точно так же взаимосвязанными в начале Сонаты оказываются темп и динамика. За темпом *A I* закрепляется градация *p*, за *A II* – *f*. *A III*, как промежуточный темп, при каждом новом появлении получает разный динамический нюанс: *mf*, *mp* и т. п.

⁷ В ритмической инверсии обратному движению подвержена каждая ячейка, а не весь ряд целиком, как это происходит в ракоходной форме.

⁸ Например, ритм начальной фразы Сонаты (*Très rapide*, т. 1.1.1–1.2.1) содержит ячейки, взятые из колонок 11 (4-я ячейка), 8 (8-я ячейка), 1 (1-я ячейка), 2 (1-я ячейка), 11 (5-я ячейка), 3 (1-я ячейка), 4 (1-я ячейка), 5 (1-я ячейка) и 6 (1-я ячейка).

⁹ Впоследствии он вспоминал об этом так: «Я стал композитором по причине эмоционального шока, в который меня повергла “Неоконченная симфония” Шуберта. До этого я никак не думал становиться музыкантом. Я был воспитанником религиозной школы, и вот одним субботним вечером – я никогда этого не забуду, мне было около 12 лет – учитель взял нас к себе и поставил пластинку: это была “Неоконченная”... Я не знал, что это было. Но внезапно, с этого мгновения, я стал как помешанный, как одержимый. И я захотел тотчас – таким я был самонадеянным – сделать нечто подобное» [3, с. 4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Жан Барраке (1928–1973) // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 3. С. 115–173.

2. Вермайер А. Индивидуальное направление коллективной эстетики. Заметки о творчестве Жана Барраке – аутсайдера сериальной музыки 50-х годов // Искусство XX века: уходящая эпоха: сб. ст. Т. 1. Н. Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1997. С. 235–245.

3. Barraqué J. *Propos Impromptu*. Musik-konzepte: Die Reihe über Komponisten (Heft 82). Jean Barraqué. München: Edition Text + Kritik, 1993. S. 4–9.

4. Griffiths P. *Modern Music and After*. 3rd edition. Oxford University Press, 2010. 373 p.

5. Strinz W. *Variations sur l'inquiétude rythmique: Untersuchungen zur morphologischen und satztechnischen Funktion des Rhythmus bei Oliver Messiaen, Pierre Boulez und Jean Barraqué*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2003. 212 s. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft; Bd. 223).

6. Woodward R. Jean Barraqué. Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook. Edited by Larry Sitsky. Greenwood Press, 2002. P. 31–42.

REFERENCES

1. Akopyan L. Jean Barraqué (1928–1973) *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [Jean Barraqué (1928–1973) The Art of Music: Theory and History]. 2012, 3, pp. 115–173.
2. Wehrmeyer A. Individual'noe napravlenie kollektivnoy estetiki. Zametki o tvorchestve Zhana Barrake – autsaydera serial'noy muzyki 50-kh godov [An Individual Direction of a Collective Aesthetics. Notes about Jean Barraqué's Musical Output – An Outsider in the Serial Music of the 1950s] *Iskusstvo XX veka: ukhodyashchaya epokha: sbornik statey. Tom 1. [20th Century Art: A Departing Era: Compilation of Articles. Vol. 1]*. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, 1997, pp. 235–245.
3. Barraqué J. Propos Impromptu . *Musik-konzepte: Die Reihe über Komponisten (Heft 82). Jean Barraqué*. München: Edition Text + Kritik, 1993, pp. 4–9.
4. Griffiths P. *Modern Music and After. 3rd edition*. Oxford University Press, 2010. 373 p.
5. Strinz W. *Variations sur l'inquiétude rythmique: Untersuchungen zur morphologischen und satztechnischen Funktion des Rhythmus bei Oliver Messiaen, Pierre Boulez und Jean Barraqué*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2003. 212 p. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft; Bd. 223).
6. Woodward R. Jean Barraqué. *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*. Edited by Larry Sitsky. Greenwood Press, 2002, pp. 31–42.

**«Романтический» сериализм
(Соната для фортепиано Жана Барраке)**

В статье раскрываются особенности сериальной техники и художественной концепции одного из наиболее известных сочинений французского композитора Жана Барраке – Сонаты для фортепиано (1951). Автор статьи анализирует принципы организации различных музыкальных параметров (темпа, динамика, ритм, звуковысотность и др.), показывает, какую роль они играют в сочинении. Общая идея Сонаты трактуется в фундаментальных для всего творчества Барраке категориях «смерти», «незавершённости», «творческой само-

реализации». Их воплощением становятся три пары антитез – звучание и тишина, быстрый и медленный темп, «строгий» и «свободный» стиль, отражающие философские размышления композитора о жизни и смерти. Уникальность мышления Барраке позволила отнести его к особому направлению сериальной музыки, которое автор статьи условно называет «романтическим» сериализмом.

Ключевые слова: Жан Барраке, Пьер Булез, сериализм, сериальная техника

**“Romantic” Serialism
(Sonata for Piano by Jean Barraqué)**

The article discloses the particular features of the use of serial technique and the artistic conception of one of the most well-known compositions by the French composer Jean Barraqué – the Sonata for Piano (1951). The author of the article analyzes the principles of organization of different musical parameters (tempo, dynamics, rhythm, pitch, etc.), showing what role they play in the composition. The overall idea of the Sonata is interpreted in the categories of “death,” “incompleteness” and “artistic self-realization,” which are fundamental to all of Barraqué's

musical output. Their embodiment is represented by three pairs of antitheses – sound and silence, fast and slow tempo, “strict” and “free” style, which reflect the composer's philosophical reflections on life and death. The uniqueness of Barraqué's musical thought made it possible to define him as belonging to a special trend in serial music, which the author conditionally terms as “romantic” serialism.

Keywords: Jean Barraqué, Pierre Boulez, serialism, serial technique

Окунева Екатерина Гурьевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции
E-mail: okunevaeg@yandex.ru
Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова
Российская Федерация, 185031 Петрозаводск

Ekaterina G. Okuneva

Candidate of Arts,
Assistant Professor at the Music Theory and
Composition Department
E-mail: okunevaeg@yandex.ru
the Petrazavodsk State A.K. Glazunov Conservatory
Russian Federation, 185031 Petrozavodsk





Эссе

А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова



УДК 78.01

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОСМОГОНИЯ

Музыкальное искусство с древних времён ощущало свою незримую взаимосвязь с планетарным миром. Выдающийся знаток Античности А. Лосев утверждал, что «основной моделью для античного мироощущения является видимый, слышимый и осязаемый космос».

Музыкально-космологические представления древних греков коренились в мифах о Космосе, о противостоянии Хаоса и Гармонии. На этой основе Пифагор и его последователи выработали учение о гармонии сфер. Согласно данному учению, суть музыки усматривалась в божественной гармонии чисел-консонансов. Музыкальная гармония – микрокосм, часть мирового порядка. Музыкально-числовая структура космоса символически выражается в «тетрактиде» («четверице»), то есть в совокупности первых четырёх чисел, которые в сумме образуют «декаду» ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$). «Тетрактида» содержит основные музыкальные интервалы – октаву (2 : 1), квинту (3 : 2) и кварту (4 : 3).

Числовые соотношения – источник гармонии космоса, структура которого мыслится как физическое, геометрическое и акустическое единство. Это и есть гармония сфер (музыка сфер): космос как ряд небесных сфер (Луна, Солнце, пять известных грекам планет, неподвижные звёзды), каждая из которых при вращении издаёт свой музыкальный звук, причём расстояние между сферами и издаваемые ими звуки соответствуют тем или иным музыкальным интервалам.

Пифагорейская наука трактовала лад и музыкальную гармонию как отражение мировой гармонии, без которой мироздание распалось бы, то есть в сущности рассматривала лад как модель мира – микрокосм. Сам космос настроен в определённом ладу, а именно дорийском (в современной системе – фригийском), и небесные тела уподобляются его тонам: $e - d - c - h - a - g - f$ (имеет смысл напомнить, что древнегреческие лады исчислялись в нисходящем движении).

Пифагорейская доктрина числа (в частности, учение о «тетрактиде») со временем получала дополнительные толкования и смысловые нюансы. Допустим, Филолай (рубеж IV века до н. э.) разрабатывал концепцию динамического равновесия мировых сил, диалектику бесконечного и предела, утверждая, что без числа всё «беспредельно, неопределённо и неясно».

Платон (вторая половина IV века до н. э.), сблившись с канониками, в диалоге «Тимей» дал систематическое изложение пифагорейской цифровой космологии и мировой гармонии (эстетика чисел и пропорций, символика «четверицы»). Развивая эту теорию, он исходил из своей философской прерогативы: рассматривая идеи как вечные и неизменные умопостигаемые прообразы вещей, прообразы всего преходящего и изменчивого бытия, Платон и музыкальную гармонию считал проекцией божественного прообраза.

Аристоксен (первая половина IV века до н. э.), в противоположность идеалистическим установкам Платона, утверждал, что душа – это гармония тела, обладающая музыкальным строем, подобным тому, который присущ струнным инструментам. Тем не менее, в согласии с Платоном и пифагореизмом, Аристоксен считал, что звуки с их высотой и интервалы – феномены естественного и строго закономерного порядка и движения в природе. Ритмическая организация звуков также имеет объективную основу, составляя ритмизованную, упорядоченную разновидность извечного «порядка времён».

Суммируя и дополняя сказанное, можно констатировать следующее. Проблема этической и эстетической ценности музыки связывалась в античной мысли с нормативными структурами ладов и ритмов, в которых видели отражение космической гармонии. В древнегреческой онтологии числа и меры законы космоса («мировой музыки») определяли и отношения между музыкальными звуками, а сама музыка воспринималась как подобие мира. Например, музыкальные интервалы сравнивались с расстояниями между планетами, с четырьмя стихиями (воздух, вода, огонь, земля) и основными геометрическими фигурами (прямоугольник, квадрат, треугольник, круг).

Исходя из тетрахорда как прасновы древнегреческой музыки, возникла категория гептахорда (от греч. *семь* + *струна*; буквально *семиструнный*). В музыкальной прагматике таково обозначение семиступенного звукоряда, представляющего собой слитное соединение двух одинаковых по структуре тетрахордов (например, $d - c - b - a + a - g - f - e$). На этой утилитарной почве выросла теория «небесного гептахорда» – одно из важнейших учений античной музыкальной эстетики. По представлениям древних

греков, космос являет собой «гармонию» семи планетных сфер (от Земли как центра – Луна, Солнце, Венера, Меркурий, Марс, Юпитер, Сатурн), каждая из которых настроена на определённый звук.

Музыкальная космология Античности получила в позднейшие времена множество всевозможных вариаций и метаморфоз. Особенно к этому склонялось Средневековье, вообще тяготевшее к разного рода абстрактным построениям, аллегориям, параллелям и уподоблениям. Скажем, Птолемей (первая половина II века н. э.) связывал музыку с происходящим как в душе человека, так и в движении небесных тел, Кассиодор (V век) и Исидор Севильский (рубеж VII века) непосредственно опирались на пифагорейское учение о числах как основе мироздания. Гвидо д'Ареццо (первая половина XI века) сравнивал Ветхий и Новый Заветы с музыкой небесной и человеческой, четыре Евангелия – с изобретённым им четырёхлинейным нотным станом.

Наибольшей притягательностью, причём на долгие времена, обладала концепция гармонии сфер. Эта традиция активно развивалась в Средние века (вплоть до Якоба Льежского, начало XIV века), когда самой авторитетной оставалась «философия музыки» Бозция (начало VI века). Отталкиваясь от концепции неизменного миропорядка, он ввёл различие трёх согласующихся между собой родов музыки: *musica mundana* (музыка мировая, небесная), *musica humana* (музыка человеческая, гармония человека) и *musica instrumentalis* (музыка инструментальная и вокальная, звучащая музыка). Первая – универсальный космический принцип, тождественный пифагорейской «гармонии сфер»; вторая мыслится как начало, связывающее человеческие тело и душу, а также отдельные части тела; третья – непосредственно слышимая, извлекаемая с помощью голоса или инструментов.

Аналогии подобного рода поддерживались и во времена Возрождения. Маркетто Падуанскому, итальянскому теоретику начала XIV века, принадлежит афоризм: «Законы Вселенной – законы музыки». Йоханнес де Мурис, французский музыкальный теоретик, математик и астроном того же времени, производил расчёты математических пропорций музыкальных интервалов и исходил из принципа числа как основы мироздания (этому целиком посвящён его «Трактат о числах»).

Однако следующий по-настоящему сильный прилив интереса к музыкальной космологии возник в эпоху Барокко. Главный вклад этого времени сделал Иоганнес Кеплер (1571–1630), один из основоположников астрономии Нового времени, открывший законы движения планет. Его основной труд по теории музыки – «Мировая гармония» («Гармония мира», 1619). В двух первых книгах трактата речь идёт о происхождении семи «гармоний» струны от архетипов, присущих геометрии и Богу. В третьей книге об-

суждаются консонанс и диссонанс, интервалы, лады, строение мелодии и принципы нотации. Четвёртая книга посвящена астрологии (учение о воздействии небесных светил на земной мир и человека). В пятой книге Кеплер описывает «гармонию сфер». В результате своих исследований Солнечной системы он приходит к выводу: «Таким образом, небесные движения суть не что иное, как ни на миг не прекращающаяся многоголосная музыка (воспринимаемая не слухом, а разумом)».

Опираясь на открытия Кеплера, французский философ, теолог, физик, математик и музыкальный теоретик Марен Мерсенн (1588–1648) разработал вопрос о параллелях между числовыми выражениями музыкальных интервалов и траекториями планет. Гармонию он находил во всём, что образует порядок, связь, пропорциональность. Музыка для Мерсенна – лишь одна из сфер проявления всеобщей, мировой гармонии (его книга, подобно трактату Кеплера, называется «Всеобщая гармония» или «Мировая гармония», 1637).

Впоследствии традиция космологического понимания музыки удерживалась вплоть до XIX века (Шеллинг, Новалис), отчасти напоминая о себе даже в XX столетии (Э. Мак-Клайн, Р. Штейнер и др.). Неоднократно акцентировали подобные представления и современные композиторы. По мнению *Александра Черепнина* (1899–1977, сын русского композитора Николая Черепнина, работавший во Франции), «смысл всякого художественного произведения в открытии своего духовного мира», что ведёт «через самопознание и самоуглубление к слиянию с Космосом» – именно в этом видится «наивысшая задача для художника».

Немецкий композитор *Карлхайнц Штокхаузен* (1928–2007) в книге с симптоматичным заголовком «К космической музыке» (1989) утверждает: «Любой музыкант вновь и вновь сталкивается с проблемой организации звуковой материи, отражая путь жизни и космоса... Человеческие существа – не что иное, как воплощение специфических проявлений космических энергий, участвующих в некоем концерте, в игре друг с другом и против. При этом действуют всевозможные энергии, а их столкновение происходит как в личности, так и в художественном произведении».

Сам он разделял всю музыку на религиозную (вокальную), человеческую (инструментальную) и космическую (электронную). Последний род Штокхаузен разрабатывал особенно интенсивно, именно и в первую очередь средствами электроники создавая «образ космической мистерии» (К. Зенкин).

Первооткрытие подобных горизонтов звукотворческой мысли происходило в музыкальном искусстве уже с конца XIX века, ещё в системе позднеромантической эстетики. *Густав Малер*, как один из её носителей, мог сказать о собственном ощущении своей



Восьмой симфонии: *«Представьте себе, что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты».*

В непосредственно звуковым выражении интересующая нас идея космоизации земного бытия стала вызревать с начала XX века. Как и в живописи, своего рода трамплином к её разработке служила пантеистическая образность, экспансия которой означала растворение человеческого в природных формах и абстрагирование от него. На Западе этот процесс был особенно характерен для многих явлений музыкального импрессионизма (прежде всего Клод Дебюсси и Морис Равель). В русской музыке траектория пантеизма отчётливо прорисовывается в движении от симфонической картины Анатолия Лядова «Волшебное озеро» к Вступлению из балета Игоря Стравинского «Весна священная».

Пантеистические искания были свойственны и *Александру Скрябину* (от ранней Первой симфонии до поздней Десятой фортепианной сонаты) – его с полным основанием можно считать подлинным первопроходцем мировой музыкальной космогонии. Не случайно суждения о композиторе буквально пестрят соответствующими отсылками. Б. Асафьев когда-то писал: *«Каждая из последних сонат и последних прелюдий Скрябина содержит космическое начало. Сила творящей энергии рождает новые связи, новые миры, влечёт их к экстазу, к полёту в безбрежный эфир».* В недавно вышедшем фундаментальном коллективном труде «Русская музыка и XX век» очерк о композиторе называется «Космос Скрябина», и там же М. Арановский утверждает, что Скрябин пытался *«строить в музыке параллельный мир, моделирующий в звуках “структуру Вселенной”».*

Тяготая к ультраромантическим полюсам *«высшей утончённости»* и *«высшей грандиозности»*, композитор, с одной стороны, добивался звучания поистине вселенского масштаба (макро-кульминации «Поэмы экстаза», Третьей симфонии и «Прометея» как подготовительные этюды к неосуществлённым замыслам «Предварительного действия» и эсхатологической «Мистерии»), а с другой – тот микромир, который мы находим в абстракциях Василия Кандинского. За «жаждой минимального» у него стояло стремление дойти до ядра, прараснобы жизненной материи. Пытливому взору открывался её «атомарный» уровень, в том числе существование микрофлоры и микрофауны в их непрерывной изменчивости, безостановочном движении. Но самым важным было желание нащупать те своего рода атомы и молекулы, на базе которых произрастают эмоции, мысли, действия, то есть добраться до «дна» человеческой натуры, раскрыть первичные ощущения, изначальные реакции, составляющие сферу подсознания.

Её художественное исследование композитор осуществлял через скрупулёзнейший анализ истон-

чённо-рафинированного внутреннего мира индивида (особенно показательны в этом отношении сонаты № 6, 7, 8, а также многие его поздние фортепианные пьесы – например, из ор. 58, 59, 65, 71, 73). В ходе творческой эволюции, всё более погружаясь в этот мир, он постепенно приближался к постижению происходящего в самых глубинах человеческой психики, осуществляя качественный скачок от запечатления жизни сознания к фиксации подсознательных процессов. Небезынтересно самоощущение композитора, зафиксированное в эпиграфе к Пятой сонате:

*Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!
Вы, утонувшие в тёмных глубинах
Духа творящего, вы, боязливые
Жизни зародыши, вам дерзновење приношу.*

Если не считать достаточно слабых отголосков космической утопии Скрябина у его последователей, то в 1920-е годы едва ли не самое примечательное в данном отношении дали *Дмитрий Шостакович* во Второй симфонии («Посвящение Октябрю») и *Эдгар Варез* в его «сциентистской» музыке («Ионизация», как наиболее радикальный опус, написана только для ударных инструментов).

В дальнейшем «пунктир» рассматриваемой ветви художественного творчества касается «кристаллографии» серийной музыки *Антон Веберна* с его «галактическими туманностями», а также абстракций тотального сериализма послевоенного западного авангарда (*Пьер Булез* и др.). Здесь же могут быть упомянуты прорывы в иное измерение, достигнутые *Георгием Свиридовым* на традиционной музыкальной основе в ораториях второй половины 1950-х годов: сверхглобальный размах финалов «Поэмы памяти Сергея Есенина» и «Патетической оратории» резонировал успехам отечественной космонавтики тех лет, и размах этот в определённой степени достигался за счёт огромных исполнительских составов.

Следует признать, что в музыкальном искусстве космизм в своём очевидном качестве по-настоящему заявил о себе, только начиная с 1960-х годов, когда в распоряжении композиторов оказались принципиально новые звуковые техники.

Обращаясь к визуальным видам художественного творчества мы постоянно наталкиваемся на ситуацию смыкания определённых граней техногенной цивилизации с абстрагированными представлениями о внеземных формах существования. Относительно звуковой материи это напрямую касается электроники (электронной музыки). Её предвестием явились созданные в 1920-е годы прототипы электромузыкальных инструментов. Первый из них изобрёл в 1920 году русский инженер *Лев Термен*. Это был терменвокс (название соединяет фамилию изобретателя с англ. *голос*). Восемь лет спустя во Франции появился инструмент под названием «волны Марте-

но» сконструированный *Морисом Мартено*. Однако понадобилось несколько десятилетий, чтобы довести технико-эстетический уровень неакустического инструментария и соответствующей аппаратуры до возможности реализации полноценных творческих замыслов (решающим фактором в ходе этого процесса явилось создание синтезатора и компьютерной технологии).

В числе первых крупных авторов, самым активным образом использовавших ресурсы электроники, был один из лидеров западного музыкального авангарда *Карлхайнц Штокхаузен*. К примеру, в композицию «Контакты» (1960) он вводит имитации *разного* рода производственных шумов и особенно шумов радиоэфира (кстати, несколько его сочинений требуют непосредственного участия радиоприёмников – «Короткие волны», «Спираль», «Полюс», «Экспо»). Одновременно продуцируются звучания, создающие иллюзию голосов фантастических, инопланетных существ. Путём наложения этих изобразительно-шумовых рядов автор действительно добивается эффекта *контактов* космического начала и устремлённого к нему, соответствующим образом трансформируемого земного начала.

Свои каналы такого контакта предлагает и музыка, опирающаяся на традиционный акустический инструментарий, однако специфически препарирующая его характеристики средствами сонорики. Преобразования возникают чаще всего ввиду использования кластерных напластований и микрополифонии (множественные наслоения мельчайших имитаций), а звуковая картина во многом напоминает цветочные точки, линии, пятна и плоскости абстрактной живописи. При этом нередко происходит коренное переобразование акустического звучания, приобретающего квази-электронный характер.

Яркие образцы звукописи подобного рода принадлежат выдающемуся представителю польского музыкального авангарда *Кшиштофу Пендерецкому* (к слову, в перечне его сочинений числится и «Космогония»). Один из них – «*Polymorphia*» (греч. *многоформие* здесь предпочтительно трактовать как *иные формы* или *иное бытие*). Написанная для 48 смычковых инструментов, эта композиция, основанная на сложнейшем сопряжении диссонирующих между собой звуковых пучков, полос и потоков, создаёт образ невероятного хаоса вселенской материи.

Ошеломляющее впечатление производит появляющийся в самом конце, неожиданный в своей элементарности, чистейший До мажор – этот «глоток свежего воздуха» звучит после кошмара пребывания в иных мирах как торжественный гимн во славу земной жизни. Можно напомнить нечто подобное и столь же катарсическое в последних кадрах фильма *Андрея Тарковского* «Солярис», а также ностальгическую ноту одной из песен группы «Земляне» (музыка *Владимира Мигули*):

*И снится нам не рокот космодрома,
Не эта ледяная синева,
А снится нам трава, трава у дома –
Зелёная, зелёная трава.*

Тем не менее, музыкальное искусство настойчиво фиксирует наметившуюся закономерность перспективы неотвратимого вытеснения и поглощения человеческой, земной цивилизации вневеличной вселенской материей. Этот вектор исторического процесса последовательнее, чем кто-либо другой, раскрывал в своих симфониях армянский композитор *Авет Тертерян*. Опираясь на особенности восточного восприятия хронотопа и на ресурсы сонорной техники (в варианте многослойной микрополифонии), он разрабатывал в сущности единственную художественную идею. Скажем, в Четвёртой симфонии (1976) человеческое, представленное в самом начале через необарочный контур тихой, медлительно-величавой темы клавесина, постепенно, но неуклонно перекрывается фатально разрастающимся, всеохватывающим космическим гулом, без следа исчезая в нём.

Ту же идею, но поданную в остроэкспрессивном ключе, находим в космогонической фантазии итальянского композитора *Луиджи Ноно* «Как волна силы и света...» (1972). Её главный объект – воссоздаваемая средствами электроники и сонорно трактованного оркестрового инструментария всеобщая материя, материя слепая, бездушная и бездонная. В качестве антагониста к этому тотальному звукошумовому массиву выступает солирующий рояль, персонифицирующий человеческое и шире – земное начало. Человеческое пытается противостоять космической пучине, но она неотвратимо стягивает его в свою бездну и в конечном счёте поглощает его.

Этот поединок исполнен колоссального напряжения, поскольку жизнь вселенского хаоса раскрывается в режиме вихревых бушеваний и катаклизмов, а бессильная ярость попыток удержания человеческого начала передаётся через острую экспрессию «рваных», обрывочно-клочковатых звучностей и неистовых кластерных «шлепков». Конструктивные и деструктивные элементы сплетаются здесь в вопиющей, но неразрывной дисгармонии космического урбанизма. Надо признать, что далёким прообразом данной концепции несомненно послужили художественные прозрения, смутно запечатлённые *Александром Скрябиным* в симфонической поэме «Прометей» с её подзаголовком «Поэма огня» (1910), в партитуре которой также важнейшая роль принадлежит роялю.

Здесь же следует упомянуть большую оркестровую пьесу *Янниса Ксенакиса* (французский композитор греческого происхождения родом из Румынии) с симптоматичным названием «*Dämmerchein*» (1994), что в переводе обозначает «*Сумерки*» или «*Закат света*». Процесс космизации осязаемо реализован через неуклонную трансформацию земной материи.



Постепенно «слепнущая» (главным образом посредством кластерных напластований), она превращается в аморфно-хаотическую магму надчеловечески-всеобщего.

С точки зрения реакции на процесс космизации поляризуются две основные позиции. С одной стороны, трагическое ощущение надвигающегося слома, порождающее апокалиптические предчувствия и пророчества, а с другой – отстранённо-эпическое восприятие происходящего, объективистски констатирующее и прогнозирующее.

Примером первого рода может служить кульминационная сцена рок-оперы *Алексея Рыбникова* ««Юнона» и «Авось»» (1981): в заключительном монологе главного героя состоянии иступлённого отчаяния доводится до грани пароксизма, и на этом пике экспрессии образность переключается в общечеловеческий план – крик и вопль людского множества звучит как предсмертный *SOS*, уносящийся в глухоту вселенского небытия.

Иной образ даёт электронная композиция *Альфреда Шнитке* «Поток» (1969): синтезированный звук, отдалённо напоминающий гул-рёв самолётов и ракетных двигателей, олицетворяет здесь движение всеобщей материи, находящейся за пределами человеческого разума – материи внелично-бесстрастной, совершенно абстрагированной от каких-либо привычных соответствий (подробнее об этом сочинении см. ниже).

Есть основания говорить и о третьей позиции – позиции жертвенно-радостного порыва навстречу внечеловеческим, взрывным силам. Если для примера обратиться к творчеству московского композитора *Виктора Ульянича*, то найдём ряд разноплановых сочинений, написанных для разных исполнительских составов и с использованием различных техник, но в равной степени согретых искренним пафосом безусловного притяжения трансцендентного бытия: «Игра света» (квартет арф), «Дыхание космоса» (брассквинтет), «Звёздный ветер Кассиопеи» (электроника), «Космическая фантазмагория» (струнный оркестр и фортепиано). В пользу этого пафоса красноречиво говорит, например, авторская аннотация, предпосланная последнему из названных произведений.

Космическая фантазмагория (происходит от греческих слов: kosmos – вселенная как соразмерное целое; kosmikos – мировой, относящийся к космосу; phantasma – призрак, образ, представляющийся в воображении, видение или то, что мерещится, мерцает; agoreuo – говорю) – символическое изображение невероятных, необычно мерцающих и причудливо-призрачных, вселенских, сверхъестественных картин, навеянных грандиозным событием в духовной истории человечества – искушением и грехопадением.

Отдельно следует остановиться на творчестве *Альфреда Шнитке*, который в ряде сочинений так

или иначе входил в соприкосновение с идеями современной художественной космогонии. Причём входил весьма многообразно, по самым различным линиям и направлениям. Вначале отметим некоторые пути приближения к моделированию процессов космизации.

Один из таких путей пролегал через восхождение к разному рода абстракциям. Это достаточно характерно для поздних опусов композитора, с нередко свойственным им витанием отвлечённой мысли – мысли, от которой веет величавым холодом снежных вершин (из показательных образцов – I часть Восьмой симфонии).

Другим каналом служила «глобализация» звуковой материи. Вообще Шнитке довольно рано заявил о себе как художнике планетарного масштаба: ещё на студенческой скамье в оратории «Нагасаки», а по-настоящему – в Первой симфонии. Позднее сложились два варианта смыслового наполнения этой глобальности. Первый в виде устрашающе-тяжеловесной поступи индустриального Молоха с сопутствующими ему наплывами железной мглы-смога и отчуждением от всего человеческого (III часть Третьей симфонии). Второй – как грандиозный сурово-гимнический апофеоз, олицетворяющий «вселенский собор» человечества, возносящего хвалу мирозданию (генеральная кульминация Первого виолончельного концерта, которая приходится на финал).

Флюиды космизма явственно осязаны и в пантеистических картинах. Самую грандиозную из них находим в I части той же Третьей симфонии. По форме своей это гигантская прелюдия, разворачивающаяся в три большие волны – каждая в единообразной эволюции от глухого рокота в нижних регистрах к сверхмощной кульминации, основанной на буквально ревущей вибрации оркестровой массы с охватом фактуры сверху донизу, что рождает впечатление гиперколоссальности. Так воссоздаётся пейзаж современного всеземного бытия как некоей праматерии в её нестройном, многоречивом колыхании и троекратно вздымающейся из слепого хаоса первоприродной стихии к не менее слепой магне её состояния в эру урбанизации.

От таких, достаточно актуализированных художественных решений Шнитке не раз поднимался к высотам вневременных категорий, что несомненно отмечало вхождение в сферу космогонии. Так, в целом ряде эпизодов Четвёртой симфонии композитор вновь и вновь обращает свой взор к Вечности (с наибольшей отчётливостью в колокольной постлюдии). Симптоматично завершение Фортепианного квинтета: с последними проведениями мелодии-ostinato звучание постепенно истаивает, как бы растворяясь в далах Времени и Пространства. Не менее характерно окончание Новой Амстердамской симфонииетты (авторизованная версия Струнного трио), где звуковые точки финального «многоточия» уходят вверх по обе-

ртоновому ряду, истаивая в высях Вечности и Бесконечности.

Надо признать, что идея подобного финиша-растворения была для Шнитке чрезвычайно притягательной, особенно на центральной фазе его творчества – от Первой симфонии до Альтового концерта. Хрестоматийным средоточием тяготений такого рода можно считать VI часть (Постлюдия) *Concerto grosso № 1*. Здесь после заключительного проведения темы подготовленного фортепиано открывается обширная зона «рассыпания» образа, его рассеивания до космической пыли.

Будучи прежде всего поэмой рефлексирующих медитаций, отражающих переусложнённое, невероятно противоречивое сознание личности, это произведение вполне логично венчает эзотерические блуждания эффектом аннигиляции. Происходит дематериализация звуковой ткани: туманные реминисценции тематизма предшествующих частей в виде его еле узнаваемых отголосков-осколков, слабо свистящие скрипичные флажолеты в предельно высоком регистре, мерцания разрозненных фантастических бликов рояля – всё знаменует процесс исчерпания, уход в ирреальное ничто, растворение в нём, исчезновение в безмерных далах Пространства и Времени.

Одно из художественных прозрений композитора состояло в прогнозировании неутешительной перспективы трансформации земной цивилизации во внечеловеческое измерение, в космическое инобытие. Надвигающаяся опасность тотального поглощения с наибольшей отчётливостью высвечена в единственной электронной композиции Шнитке, созданной его собственными руками на знаменитом синтезаторе «АНС» и получившей название «Поток» (1969).

Сходную космогоническую идею он вначале попытался реализовать в оркестровой композиции «*Pianissimo*» (1968). Здесь примерно в том же хронометраже (около восьми с половиной минут) была намечена аналогичная драматургическая траектория: от еле слышного звучания с очень постепенным, но неуклонным тембро-регистравым и динамическим нарастанием до кульминации катастрофического характера с последующим быстрым удалением-угасанием до слабо мерцающей точки унисонного тона. Помимо более скромного художественного результата, различия состоят главным образом в трактовке сонорики: особенно в первой половине пьесы на её основе создаётся не столько внелично-отчуждённая шумовая среда, сколько полужэкзотическая фантастика таинственных шорохов, невнятных колыбаний, зыбких вибраций и далёких зарниц-отблесков (свою роль в этой «конкретизации» сыграло обращение к акустическому инструментарию).

Что касается электронной композиции «Поток», то это, действительно, *поток* – поток космической материи, абсолютно внеличной и объективирован-

ной, в которой нет места привычно человеческому и нет даже малейшего намёка на сколько-нибудь эмоциональные реакции. И если на кульминации возникают катастрофические обвалы (словно напоминая тот факт, что звёзды вспыхивают и гаснут), то это только констатируется, подобно тому, как совсем в ином ключе это было когда-то подмечено в «Демоне» М. Лермонтова:

*На воздушном океане,
Без руля и без ветрил,
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил;
Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неуловимых
Волокнистые стада.
Час разлуки, час свиданья –
Им ни радость, ни печаль;
Им в грядущем нет желанья
И прошедшего не жаль...*

Итак, перед нами сугубо сонорный этюд, в котором, по словам автора, ему «хотелось испытать чистый тембр синусоидного тона» и который выстроен по принципу динамического нарастания в две волны – малую и большую. В воссозданной здесь фоносфере подчас прослушивается нечто, вызывающее ассоциации с отзвуками машинного производства, с гудящей атмосферой больших мегаполисов и особенно с гулом самолётов и свистом ракетных двигателей.

Последняя из названных ассоциаций по самому своему генезису как бы выводит в околопланетарное пространство, отрывая от земного и человеческого. В результате, небольшая шестиминутная пьеса становится впечатляющим звукошумовым аналогом вселенской материи. И это та абстрагированная стихия, которая способна внушить апокалиптическое чувство страха, ужаса перед возможным исходом современной цивилизации.

В качестве прямой параллели можно назвать развёрнутую сонорную пьесу *Дьёрдя Лигети* (австрийский композитор венгерского происхождения) «Атмосферы» (1961), которую Шнитке, вероятно, знал и от которой отталкивался при создании «Потока». Здесь «правит пир» та же плывущая, временами чрезвычайно густая звуковая масса («*Нечто*»), нередко грозная и угрожающая, хотя следует признать, что реализована художественная идея в данном случае не столь впечатляюще.

Наиболее многостороннюю, поистине всеобъемлющую разработку рассматриваемая проблема получила у Альфреда Шнитке во Второй симфонии. Уже в предыдущей симфонии он заявил о себе как художнике-«глобалисте», но, в отличие характерного для неё демонстративно субъективистского подхода, здесь он столь же демонстративно объективен, и более того – можно говорить о явно объективистской



позиции. Это выражается в как бы полной отстранённости от всего личностно-эмоционального и в намеренном отсутствии так называемого авторского голоса (мы не найдём в интонационности произведения чего-то отчётливо «шниткеанского»). И показательно то, что своеобразный эпос данной масштабнейшей партитуры выдержан в относительно единой манере. Концепционно это единство опережается последовательно и в самых различных аспектах проведённой идеей поглощения человеческого начала космическим.

Начнём с того, что само по себе человеческое начало подаётся в сугубо объективистском ракурсе. Оно выявляется преимущественно в его вневременной ипостаси, что достигается благодаря опоре на «ветхозаветную» традицию григорианского пения и что, в свою очередь, порождает иллюзию восхождения к фундаментальным праосновам европейской цивилизации. Этому впечатлению содействует и стремление композитора придерживаться канонов старинного жанрового архетипа – он создавал, по его определению, «невидимую мессу», поскольку «шесть частей симфонии следуют обычному порядку мессы, и в хоровой партии цитируются литургические мелодии», то есть каждая из частей открывается звучанием соответствующего григорианского хорала (от *Kyrie do Agnus Dei*).

«Невидимой» месса становится по причине активного введения самостоятельных оркестровых эпизодов – они представляют собой «вариации» на хоровые темы и развёрнутые «комментарии» к ним. В целом, эта симфония-месса оказывается монументальным ритуально-духовным действием, которое воспроизводится вокально-оркестровыми средствами, и её обрядовость нацелена на воссоздание эволюции человечества от его исходной сути к потенции «плазменного» состояния.

В своей исходной сути образ человечества предстаёт в легендарно-мифологизированных очертаниях, очищенным от тлена и суеты, в возвышенных раздумьях-рассуждениях, в благостных молитвенных приношениях, а также в торжественных ораторских произнесениях, энергичных проповедях, звучных гимнических юбилеях и праздничных славословиях. Но в любом случае звучит всё это в надличностно-отрешённом тоне, вне печали и радости (не более чем констатируя) и к тому же нередко как бы из глубины храма либо затерянным в огромных пространствах и отдалённых временах. Основой служит григорианика, но преподносится она в широком стилевом спектре – от псалмодии и развитого распева Позднего Средневековья до антифонного пения и многоголосия времён Возрождения. И то, и другое воспринимается как олицетворение истоков христианской культуры, её устоев и твердынь.

Отмеченные образные грани представлены преимущественно в начальных разделах каждой из ча-

стей и, как правило, в звучании *a cappella*. Оттакаясь от этих исходных пунктов, в тех же частях обобщённо раскрывается последующая эволюция человеческого бытия. Раскрывается она с нарастающим участием инструментальных ресурсов. И здесь время от времени прорываются уже эмоционально наполненные штрихи. При всей сдержанности выражения в них угадывается глас опечаленного человека или внутреннее бремя смятенного духа (достаточно отчётливо, например, в эпизоде струнных в начале III части и в двух *solis* гобоя в V). Учитывая сопутствующее этому усилению внутренней напряжённости и сгущение затемнённого колорита, можно говорить о том, что в подобных витаниях мысли и рефлексии фиксируется присущая историческому развитию прогрессирующая противоречивость и дисгармония человеческого существования (со всей наглядностью в IV части).

Такого рода «психотронные» нагнетания закономерно подводят к той фазе, когда возникает необходимость коренной трансформации в принципиально иное качество. Во Второй симфонии Шнитке это моделируется как перерождение человечески-земного в космическое. И тогда, перефразируя лексикон Боэция, на смену *musica humana* (музыка человеческая) и вытеснявшей её *musica instrumentalis* (музыка инструментальная, то есть интеллектуализированная и «механическая») приходит *musica mundana* (музыка мировая, «небесная», вселенская).

Обозначенные «три музыки», составляющие концепционный остов произведения, с впечатляющей рельефностью и полнотой репрезентированы уже в исходных разделах I части. В самом начале через унисон мужских голосов экспонируется архетип григорианских песнопений как символ духовного целомудрия, сложившийся на заре христианского мироощущения. Затем на раздумчивую монодию «певчих» всё гуще наслаиваются обволакивающие её блики *musica instrumentalis*, и первичный образ постепенно затеняется, затуманивается, оттесняется, что олицетворяет этапы дальнейшего развития жизнеспособности (0.51 – здесь и далее из соображений наглядности соответствующие пункты драматургического развёртывания отмечены по хронометражу исполнительской версии Г.Рождественского).

Неуклонная модернизация, усложнение звукового строя с появлением признаков рефлексии и эмоциональной экспрессии даёт в качестве одной из вех истово-заклинательную молитвенность хорала струнных (4.07). Стремительное разрастание фактурной массы подводит к возникновению *musica mundana*, поданной как бездушно-слепая, хаотичная, всеподавляющая стихия и знаменующей собой полное поглощение человеческого начала космическим – теперь и звучание струнных трансформируется до неузнаваемости (6.12). Катастрофичность бытия приобретает апокалиптические очертания, и колоколь-

ный трезвон воспринимается как знак неотвратимой погрешности (9.14).

Всё отмеченное базируется на единой интонационной основе, что служит вскрытию логически мотивированной диалектики процесса исторической эволюции. И один из результатов этой эволюции состоит в следующем: если *musica humana* наполнена высоким сакральным смыслом, то её космогоническая метаморфоза не только обезличена, но и «обесмыслена». Абсолютное преобразование звучания осуществляется средствами сонорно-кластерной техники с предельно многослойным насыщением диссонантной вертикали. Причём поразительно, что сделано это исключительно ресурсами акустического инструментария, но с достижением эффекта его «электронизации».

Рассмотренный концепционный тезис симфонии многовариантно развивается в следующих её частях в любых формах взаимодействия человеческого и космического. Безусловное преимущество второго перед первым обеспечивается уже хотя бы тем, что они находятся в слишком разных «весовых категориях»: *humana* – это почти только четыре певца-солиста и камерный хор, а *mundana* – большой оркестр с четверным составом духовых, к которому присоединены все разновидности клавишных (орган, клавишин, фортепиано, челеста), а также две арфы, гитара и бас-гитара.

Этот «вселенский» массив систематически заявляет о себе очень по-разному – слабыми мерцаниями и интенсивными ступками аморфной звукошумовой среды, прорастаниями исподволь и громогласными прорывами, наплывами отчуждающего холода и грохочущими обвалами катаклизмов. Глас человеческий

пытается отстоять своё существование, но чаще всего тонет в хаосе, мгле и глухоте потоков всеобщей материи. Тихая, просветлённая кода симфонии вроде бы одаряет робкой надеждой, но и этот *finalis* прочитывается скорее «лебединой песней» страждущего человечества и умирающей человечности.

Завершая размышления над Второй симфонией, имеет смысл напомнить о жизненном впечатлении, послужившем импульсом её замысла. Имеется в виду посещение композитором монастыря St. Florian, близ города Линца, что на севере Австрии (как известно, в этом монастыре учился, работал органистом и был похоронен Антон Брукнер). По словам самого Альфреда Шнитке, войдя в «мрачную барочную церковь», он испытал совершенно особое «ощущение холодной и мощной пустоты». Столь личностно-специфичное восприятие вряд ли было для него тогда случайным. Оно несомненно связывалось с проблемой космоизации, вошедшей в его сознание тех лет (или в художественно-интуитивное подсознание – это не суть важно). И данное произведение явилось манифестом уже начавшегося процесса перерождения человеческой цивилизации в смутно прозреваемое инобытие.

Как было показано выше, перспективу перехода в это инобытие музыкальное искусство намечает с весьма настораживающей настойчивостью. Аналогичные прогнозы ещё с большей акцентированностью выдвигают многие авангардные направления в сфере визуальных видов художественного творчества. Насколько реальны подобные предощущения, покажет будущее интенсивно прогрессирующей техногенной цивилизации, всё более порывающей с естественными опорами жизни нашего земного дома.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альфред Шнитке: художник и эпоха. Саратов, Изд-во Саратовской консерватории, 2010. 190 с.
2. Боэций. Утешение философией и другие трактаты. М.: Наука, 1996. 336 с.
3. Герцман Е. В. Пифагорейское музыкознание. СПб.: Гуманитарная академия, 2003. 384 с.
4. Евзлин М. Космогония и ритуал. М.: Радикс, 1993. 337 с.
5. Шостакович: между мгновением и вечностью. СПб.: Композитор, 2000. 920 с.

REFERENCES

1. *Al'fred Shnitke: khudozhnik i epokha* [Alfred Schnittke: the Artist and the Era]. Saratov: Saratov State Conservatory Press, 2010. 190 p.
2. *Boetsiy. Uteshenie filosofiey i drugie traktaty* [Boethius. Consolation of Philosophy and Other Treatises]. Moscow: Nauka Press, 1996. 336 p.
3. *Gertsman E. V. Pifagoreyskoe muzykoznanie* [Pythagorean Musicology]. Saint-Petersburg: Academy of the Humanities Press, 2003. 384 p.
4. *Evzlin M. Kosmogoniya i ritual* [Cosmology and Ritual]. Moscow: Radiks Press, 1993. 337 p.
5. *Shostakovich: mezhdu mgnoveniem i vechnost' yu* [Shostakovich: Between the Moment and Eternity]. Saint Petersburg: Kompozitor Press, 2000. 920 p.

Музыкальная космогония

Музыкальное искусство с древних времён ощущало свою незримую взаимосвязь с планетарным миром. Музыкально-космологические представления древних греков коренились в мифах о Космосе, о противостоянии Хаоса и Гармонии. На этой основе Пифагор и его последователи выработали учение о гармонии сфер. Проблема этической и эстетической ценности музыки связывалась в античной мысли с нормативными структурами ладов и ритмов. Музыкальная космология Античности получила в позднейшие времена множество всевозможных вариаций и метаморфоз. Средневековье тяготело к абстрактным построениям, аллегориям, параллелям; усиление интереса к музыкальной космологии наблюдается в эпоху Барокко. Главный вклад этого времени сделал И. Кеплер, один из основоположников астрономии Нового времени, автор труда по теории музыки – «Мировая гармония». В звуковом выражении идея космоизации земного бытия стала вызревать с начала XX века. Первопроходцем мировой музыкальной космогонии стал А. Скрибин. Продолжением этой

ветви творчества можно считать серийную музыку А. Веберна, абстракции тотального сериализма послевоенного авангарда (П. Булез и др.). Космизм по-настоящему заявил о себе, начиная с 1960-х годов, с появлением принципиально новых звуковых техник. В числе первых крупных авторов, активно использовавших ресурсы электроники, был К. Штокхаузен. Яркие образцы сонорики принадлежат К. Пендерескому. Музыкальное искусство последних десятилетий настойчиво фиксирует перспективу неотвратимого вытеснения и поглощения человеческой, земной цивилизации вневличной вселенской материей. Данный вектор исторического процесса последовательно раскрывал в симфониях А. Тертерян. В соприкосновение с идеями современной художественной космогонии входил А. Шнитке, у которого наиболее многостороннюю разработку эта проблема получила во Второй симфонии.

Ключевые слова: Музыкальная космогония, идея космоизации земного бытия

Musical Cosmogony

From the times of antiquity the art of music has perceived its invisible mutuality with the planetary world. The musical cosmological perceptions of the world of the Ancient Greeks were rooted in their myths about the Cosmos and the confrontation between Chaos and Harmony. On this basis Pythagoras and his followers developed the teaching of the harmony of the spheres. The problem of the ethical and aesthetical value of music was connected in Ancient Greek thought with the normative structures of modes and rhythms. In subsequent eras the musical cosmogony of Antiquity received a multitude of possible variations and metamorphoses. Medieval musical thought aspired towards abstract constructions, allegories and parallels: a rise of interest towards musical cosmogony can be observed during the Baroque era. The greatest contribution at that time was made by Johannes Kepler, one of the founders of the astronomy of the Early Modern Period, the author of a work on music theory, "Harmonices Mundi." In terms of its expression in sound, the idea of endowment of earthly existence with cosmic attributes began to mature from the beginning of the 20th century. A pioneer in

the field of world musical cosmogony was Alexander Scriabin. A continuation of this tendency in art could be seen in the serial music of Anton Webern, as well as the abstractions of total serialism of the post-war avant-garde composers (Pierre Boulez et al). Cosmism asserted itself in full starting from the 1960s, with the appearance of principally new sound techniques. Among the first major composers who actively incorporated electronics into their music was Karlheinz Stockhausen. Brilliant examples of sonoristic writing belong to Krzysztof Penderecki. The musical art of the last few decades has insistently fixated the perspective of the irrevocable ousting and absorption of the human earth-based civilization by a non-personal universal matter. The given vector of the historical process was consistently disclosed in his symphonies by Avet Terteryan. Alfred Schnittke established contact with ideas of contemporary artistic cosmogony, among whose entire musical output this problem received the most versatile type of development in his Second Symphony.

Keywords: Musical cosmogony, the idea of endowment of earthly existence with cosmic attributes

Демченко Александр Иванович

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
E-mail: alexdem43@mail.ru
Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Alexander I. Demchenko

Doctor of Arts,
Professor at the Music History Department
E-mail: alexdem43@mail.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov



И. П. ДАБАЕВА

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

УДК 78.05

ДУХОВНЫЙ КОНЦЕРТ В КУЛЬТУРЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

Понятие «духовный концерт» относится к различным областям музыкальной культуры. С одной стороны, духовный концерт – жанр композиторского творчества, обладающий специфическими чертами. С другой, – публичное исполнение музыки, что и является предметом рассмотрения в данной статье.

В калейдоскопе современной концертной жизни двух последних десятилетий немалое место занимают концерты, в названии которых фигурирует определение «духовный» – духовный концерт, концерт духовной музыки. В чём своеобразие этой разновидности концерта? Имеет ли он свой, отличительный регламент, характерные особенности? Как складывался, какие изменения претерпел в исторической эволюции? Существуют ли традиции в его проведении? В чём специфика на современном этапе? Какие проблемы встают сегодня перед организаторами духовных концертов? Данная статья призвана ответить на поставленные вопросы.

Истоки русского духовного концерта как формы публичного представления хоровой музыки уходят в XIX век. Появившись сначала в Санкт-Петербурге и Москве, с 1870-х годов он прочно вошёл в культурную жизнь российских столиц и провинции, стал её неотъемлемой частью. Расцвет духовных концертов приходится на рубеж XIX и XX столетий. Рецензии на концерты того времени сообщают о переполненных залах, интересных программах, разнообразных формах их организации.

На протяжении XIX века складывался определённый регламент проведения духовных концертов. Эти правила, нормы, законы отражены в официальных документах: указе Святейшего Синода от 30 июня 1853 года под № 7110, циркуляре Министерства внутренних дел губернаторам и градоначальникам от 29 сентября 1915 года об устройстве духовных концертов, а также в указаниях Митрополита Московского Филарета (Дроздова), ревностно ограждавшего церковную жизнь от обмирщения. Предписания обязывали слушателей не рукоплескать по окончании исполнения песнопений, а выражать своё одобрение словами. Организаторам рекомендовалось устраивать духовные концерты в помещениях, приличествующих данному событию, начинать и завершать концерт молитвой, не включать песнопения евхаристического канона, не допускать смешения светской и духовной музыки

даже в разных отделениях. Исключение составляло исполнение гимнов и песнопений, прославляющих Родину. Эти ограничения были обусловлены противодействием сильному влиянию светской культуры на церковную, которое наблюдалось в то время.

Время проведения духовных концертов – как правило, дни постов. Особенно часто они организовывались в дни Великого поста, когда театры сокращали свою деятельность. Духовные концерты проходили в подобающих залах: Городской думы, Общественного, Благородного, Дворянского собрания, гимназий, Политехнического института, Придворной Певческой капеллы, в Большом и Малом залах Московской консерватории.

Цены на билеты были невысокими – и это стало ещё одной причиной их популярности. Более того, многие концерты проходили под знаком благотворительности: в пользу бедных, голодающих, нуждающихся певчих и учащихся церковно-приходских школ, общества Красного Креста, Дома трудолюбия, Православного Палестинского общества, укрепления флота, пострадавших от пожара, больных и раненых воинов и т. д. В духовных концертах принимали участие как профессиональные церковные хоры, так и любительские. Иногда они объединялись для совместного выступления. Большое распространение, особенно в начале XX века, получила практика объединения нескольких хоров, при этом количество певчих доходило до нескольких сотен.

Программы концертов включали обычно сочинения А. Львова, Д. Бортнянского, П. Турчанинова, М. Березовского, С. Давыдова, С. Дегтярёва, А. Веделя; в заключение, как правило, звучал гимн А. Львова «Боже, Царя храни». Однако ближе к рубежу столетий концерты всё чаще обогащались духовными сочинениями современных композиторов: А. Архангельского, П. Чеснокова, С. Смоленского, А. Кастальского, А. Гречанинова, М. Ипполитова-Иванова и других.

Благодаря определённой содержательной направленности сформировались различные виды концертов. Духовные концерты-лекции получили распространение в начале XX века. Они имели огромное просветительское значение. Хорошо известны исторические и историко-этнографические духовные концерты, которые проводились С. Смоленским и А. Архангельским [1]. Поскольку в духовных концертах не предполагался дух соревновательности, священник



Михаил Лисицин предложил дать им другое название – вечера духовной музыки. Помимо указанных, в афишах того времени иногда можно было встретить следующие определения: концерт русской церковной музыки, концерт духовного пения, православный концерт, вечер духовных песнопений, духовный вечер, вечер духовного пения, духовно-певческое собрание, демественное собрание.

Нормам православной эстетики в большей степени соответствовало выступление мужских хоров без инструментального сопровождения. Иногда в духовных концертах звучала светская музыка на религиозные тексты – однако, всегда в конце вечера, в особом отделении, после паузы. Программы духовных концертов начала XX века демонстрируют тенденцию к смешению церковной и светской музыки, сочинений отечественных и западноевропейских композиторов, произведений а capella и с сопровождением. Циркуляр 1915 года был нацелен на исправление ситуации в концертном деле, возвращение традиций проведения духовного концерта, однако, он вышел слишком поздно: война и революция сделали это намерение неактуальным.

Духовные концерты в советской России проводились в исключительных случаях и были приурочены к каким-либо датам или событиям. В этом ряду отметим два наиболее значительных мероприятия. В их организации обнаруживаются некоторые традиционные черты, а вместе с тем – и новаторские, отразившие веяния времени.

Концерт, состоявшийся 6 февраля 1945 года в Большом зале Московской консерватории, был посвящён торжественному событию – избранию и интронизации нового Патриарха Русской Православной Церкви. Его слушателями стали Святейший Патриарх Московский и всея Руси Алексей I, члены Поместного собора, представители высшей иерархии Русской Православной Церкви, архиепископы и епископы, почетные гости Собора, выдающиеся деятели культуры и науки, а также прихожане московских церквей. Организованный Московской Патриархией, концерт представил русскую церковную музыку во всем многообразии и красоте. Главным участником стал Патриарший хор под руководством В. Комарова. Прибытие на концерт Патриархов и их представителей сопровождалось приветствием слушателей и участников концерта: при их появлении весь зал встал, а хор торжественно спел «Ис полла эти деспота». Исполнение песнопений завершалось громом рукоплесканий. По требованию слушателей были повторены отдельные номера. Концерт состоял из трёх отделений. Первые два были целиком посвящены духовным концертам и песнопениям Д. Бортнянского, П. Турчанинова, А. Львова, А. Веделя, С. Смоленского, А. Архангельского, П. Чайковского, С. Рахманинова, П. Чеснокова, Н. Данилина, А. Кастальского. В начале третьего отделения инспектор Православного бо-

гословского института А. Ведерников зачитал приказ Верховного главнокомандующего маршала Сталина об очередной победе наших войск и сообщил о салюте в их честь. Это радостное известие было встречено торжественным звучанием государственного гимна в исполнении симфонического оркестра СССР под управлением народного артиста РСФСР, выпускника Синодального училища церковного пения Н. Голованова. При этом весь зал встал. Завершился концерт блестящим исполнением торжественной увертюры Чайковского «1812 год».

Значительным событием в культурной жизни советской России стал духовный концерт 16 июля 1948 года в Большом зале Московской консерватории, посвящённый 500-летию автокефалии Русской Православной Церкви. Главный участник – Патриарший хор под управлением В. Комарова, солисты – И. Козловский, Н. Шпиллер, Н. Поставничева. Сохранившаяся запись концерта демонстрирует высокий профессионализм исполнителей, трепетную обстановку, царившую в зале во время звучания песнопений, бурную реакцию слушателей, выразившуюся в шквале аплодисментов, и пафосно-торжественный тон ведущего – неперемный атрибут времени. После традиционного начала для подобных концертов – песнопений «Ис полла эти деспота» и «Царю небесный» – прозвучал Гимн Советского Союза в исполнении Патриаршего хора с органом. Программу концерта составили духовные сочинения русских композиторов: С. Рахманинова, А. Гречанинова, П. Чеснокова, Н. Данилина, К. Шведова, А. Веделя, А. Архангельского, Д. Бортнянского.

Оживление духовно-концертной жизни в 40-е годы прошлого века наблюдалось и в провинции. Так, в своей автобиографии регент церковного хора Ростовского кафедрального собора Рождества Пресвятой Богородицы, священник, композитор Михаил Скрипников отмечал: «В 1946 году награждён был набадренником за данные мною духовные концерты в храмах г. Ростова-на-Дону» [2].

Сегодня определения «духовный концерт» и «концерт духовной музыки», в отличие от прошлых веков, характеризуют совершенно разные явления. Анализ их программ приводит к следующим заключениям.

Духовные концерты представлены самыми разнообразными видами, что обусловлено целью, обозначенной организаторами, и определяется составом участников, спецификой программ.

Среди них наибольшее распространение получили концерты, посвящённые *православным праздникам*: Рождеству, Пасхе. Как правило, это постановка сценок, хореографических композиций, чтение стихов на определённую тему, исполнение духовных песен хором, ансамблем, соло, в том числе, под гитару. Примеры подобных концертов многочисленны. Они организуются епархиальными структурами, местными властями, школами. Исполнителями часто являются дети, особенно из православных школ.

28 марта 2012 года под патронатом Министерства культуры РФ в театральном-концертном зале на Яузе в Москве состоялся Предпасхальный «Духовный концерт», участниками которого стали Русский концертный оркестр «Боян», Московский областной хор им. Кожевникова, хор Центрального Банка России, драматические артисты и оперные певцы. В программе – произведения Г. Державина, А. Пушкина, Ф. Тютчева, К. Симонова, исполнявшиеся на музыку С. Рахманинова, М. Глинки и руководителя оркестра «Боян» народного артиста СССР А. Полетаева. Актёр Н. Бурляев с воодушевлением прочитал оду Г. Державина «Бог» в сопровождении музыки С. Рахманинова в исполнении оркестра «Боян». Солистка Московской филармонии О. Жигмитова исполнила сочинение Е. Спас «Служба в храме», а также в ансамбле с другими участниками концерта – произведения А. Полетаева «Заповедь», «Ода Богородице» и патриотический гимн «За великую Россию». На вопрос корреспондента М. Дмитрука, что такое *духовная музыка*, А. Полетаев ответил: «Духовная музыка – это то, что связано с Богом, с Его Сущностью, с Его созидательностью, любовью и гармонией ... Народная музыка тоже духовная. Потому она и народная, что создана в интересах народа, держится в памяти народа долгое время, потому что она божественна, она целебна ... Классическая музыка может быть только духовной, остальное не классика» [3]. Именно такое широкое понимание духовного в наше время и становится основанием для включения в духовные концерты самых разнообразных явлений культуры, причем, не только музыкальных.

В современной практике духовными также иногда называются концерты, посвящённые *историческим датам и значительным событиям*. Например, концерт под названием «Недаром помнит вся Россия про день Бородина», прошедший 9 сентября 2012 года в рамках празднования 200-летия Отечественной войны в зале Церковных собраний войскового собора Александра Невского Екатеринбургской епархии, на котором воспитанники воскресной школы представили костюмированную литературно-музыкальную композицию о подвиге в Отечественной войне 1812 года священника Василия Васильковского. В программе приняли участие ансамбль классической музыки «Благовест» и ансамбль гитаристов «Соборный». 18 марта 2010 года во Дворце культуры г. Ступино состоялся концерт Патриаршего мужского хора Свято-Данилова монастыря, посвящённый Великому Посту и 65-летию Победы в Великой Отечественной войне. Были исполнены великопостные песнопения, духовные стихи, а также российские военно-патриотические песни и гимны. Духовный концерт, прошедший в Свято-Вознесенском архиерейском подворье Закамского благочиния 27 мая 2010 года в честь празднования Дня Славянской культуры, состоял из двух отделений. В первом представители молодёж-

ной группы «Рассвет» пели под гитару песни и читали стихи, посвящённые России. Во втором отделении клирики различных храмов – иерей Василий Федосеев и диакон Евгений Ступицкий – исполнили романсы под аккомпанемент гитары, фортепианное попурри из песен военных лет и импровизировали на фортепиано на заданную слушателями мелодию.

Отметим, что любое участие священнослужителей в концертах в наше время позволяет организаторам определять их как духовные.

Программа духовного концерта для воспитанников Верхневеликойского детского дома, который состоялся 23 января 2013 года, включала исполнение рождественских колядок сводным хором духовенства Якутской епархии. Его Преосвященство епископ Якутский и Ленский Роман благословил воспитанников и рассказал о цели визита. Встреча закончилась вручением детям сладких подарков. Духовными называет свои концерты певец Дмитрий Швед, на которых он исполняет песни на стихи иеромонаха Романа (Матюшина), протоиерея Николая Гурьянова, молитвы Иверской и Казанской иконам Пресвятой Богородицы, песни и романсы на стихи А. Плещеева, Ф. Тютчева, С. Есенина и других поэтов. На афише исполнитель изображен в гусарском костюме с гитарой в руках.

Благотворительные духовные концерты организуются в больницах, интернатах, местах заключения с разнообразными программами: от исполнения под гитару песен религиозно-нравственного содержания до постановки сенок с православной тематикой.

Таким образом, можно констатировать, что характерной тенденцией настоящего времени становится *полижанровость духовных концертов*. В одной программе с православными песнопениями и западноевропейской духовной музыкой могут соседствовать хореографические миниатюры, более того – акробатика, цирковые номера, различные трюки, вызывающие восхищение у присутствующих. Зрелищность, типичная для современных шоу-программ, проникает в концерты с духовным содержанием и становится их неотъемлемой частью. Объяснение этому явлению можно найти в стремлении популяризировать церковную музыку, адаптировать её к любому слушателю и, тем самым, расширить круг почитателей. В этом обнаруживается *новаторство* в подходе к организации духовных концертов.

Объединяет указанные разновидности концертов лишь одно: все они наполнены христианским смыслом. Однако не имеют ничего общего с формами дореволюционных духовных концертов.

Концерты духовной музыки также разнообразны по содержанию, составу участников. Чаще всего так называют концерты *западноевропейской* духовной музыки различных эпох, исполняемой а cappella или с инструментальным сопровождением. В отличие от дореволюционных духовных концертов регламент современных ничем не отличается от светских мероприятий.



Программы концертов духовной музыки с исполнением *богослужбных песнопений Русской Православной Церкви* нередко имеют названия: «Видехом свет истинный», «Сей день, его же сотвори Господь», «Преславная днесь» и др. Иногда они также посвящаются определённым знаменательным датам, историческим событиям. Так, концерт духовной музыки мужского хора Московского подворья Троице-Сергиевой Лавры, состоявшийся 11 мая 2010 года в Большом зале Московской консерватории, был посвящён подвигу священников в годы Великой Отечественной войны. Помимо церковных песнопений коллектив представил премьеру духовного концерта композитора русского зарубежья Б. Ледковского. На этот вечер были приглашены ветераны Великой Отечественной войны.

Концерты духовной музыки с православной тематикой часто объединяют несколько хоровых коллективов: детско-юношеские и взрослые, церковные и светские, профессиональные и любительские. Их характерной особенностью является включение в программы народных песен, светских произведений, инструментального сопровождения. В рецензиях на подобные концерты нередко можно обнаружить следующие высказывания: «Умиление зрителей вызвал один из самых юных артистов, исполнивший на флейте соло в произведении “Творите добрые дела”» (рецензия на концерт духовной музыки 21 ноября 2005 года в Воронежской филармонии) [4], или: «Овации вызвало исполнение хора студентов отделения древнерусского певческого искусства кафедры искусствоведения украинской народной песни “Ой, дуб, дуба”» (рецензия на ежегодный епархиальный концерт духовной музыки во Владивостоке 26 мая 2009 года) [5]. Последний концерт состоял из двух отделений: в первом хоры храмов и певческие коллективы Владивостока, Большого Камня, Артёма представили церковные песнопения и русские народные песни, а во втором – архиерейским хором собора Покрова Пресвятой Богородицы и ансамблем Тихоокеанского симфонического оркестра была исполнена первая часть кантаты С. Танеева «Иоанн Дамаскин».

Концерты духовной музыки в последнее время часто организуются в рамках *образовательных чтений* в разных городах, а также *фестивалей* церковной, православной, духовной музыки в нашей стране и за рубежом. Здесь чаще можно обнаружить связи с *традициями* русских духовных концертов прошлых веков. Как пример приведём лишь один концерт из множества других. В рамках фестиваля «Великопостные

концерты – 2011» 4 марта 2011 года в Исаакиевском соборе Санкт-Петербурга состоялся концерт духовной музыки, участниками которого стали старейшие российские хоровые коллективы: Певческая капелла Санкт-Петербурга под руководством В. Чернушенко и Московский Синодальный хор под руководством А. Пузакова. Программа мероприятия возродила традицию дореволюционных просветительских исторических концертов: прозвучали древнерусские роспевы, сочинения композиторов московской и петербургской школ – А. Кастальского, Н. Голованова, С. Рахманинова, Г. Свиридова.

На протяжении двух десятилетий в Ростове-на-Дону *традиции дореволюционных духовных концертов*, в том числе, исторических, концертов-лекций возрождает Донская хоровая капелла «Анастасия», руководит которой заслуженный артист России, кандидат искусствоведения, профессор Ростовской консерватории С. Тараканов. Он же – регент с 25-летним стажем, возглавляющий мужской хор Старочеркасского Свято-Донского мужского монастыря. С 2000 года С. Тараканов проводит международный фестиваль детско-юношеского хорового искусства «Певчие третьего тысячелетия», частью которого являются концерты православных песнопений и западноевропейской духовной музыки.

Сложность в организации современных духовных концертов заключена в отсутствии государственных структур, заинтересованных в них. В этом случае самим музыкантам (или близким, сочувствующим им людям) приходится выполнять несвойственную для них работу, включающую организационный, маркетинговый, финансовый и нормативно-правовой аспекты. Тем не менее, интерес взрослых и юных певчих к православным песнопениям, расположенность и сердечный приём слушателей этого уникального пласта русской культуры свидетельствуют о возможности и необходимости возрождения духовных концертов в форме, сложившейся в дореволюционной России.

В заключение ещё раз подчеркнём, что возрождаемые в России в последние два десятилетия духовные концерты в значительной степени отличаются от явлений с аналогичным названием, сложившихся в дореволюционный период. Если прежде это были концерты духовной музыки, то в настоящее время им в большой мере свойственна полижанровость, направленность на зрелищность. Регламент их проведения (равно как и концертов духовной музыки) полностью соответствует нормам организации светских концертов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дабаева И. П. Просветительское значение духовных концертов в конце XIX – начале XX столетий // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2012. № 2 (63). С. 49–52.
2. Скрипников М. Ю. Автобиография // Архив М. Ю. Скрипникова. Хранится в личном архиве автора статьи. 3 с.
3. Дмитрук М. А. Музыка духа. URL: <http://www.boyan.ru/node/208>.

4. Концерт духовной музыки. По материалам статьи Даниила Коровякова. URL: <http://www.musicvrn.ru/sacred-music>.
5. Прошёл ежегодный епархиальный концерт духовной музыки. URL: <http://www.vladivostok-eparhia.ru/news/eparhy/?id=2728>.

REFERENCES

1. Dabaeva I. P. Prosvetitel'skoe zhanenie dukhovnykh kontsertov v kontse XIX – nachale XX stoletiy [The Educational Importance of Sacred Concerts at the turn of the 19th and 20th centuries]. *Gumanitarnye i sotsial'no-ekonomicheskie nauki* [Humanitarian and Social-Economic Sciences], 2012, no. 2 (63), pp.49–52.

2. Skripnikov M. Avtobiografiya [Autobiography]. *Arkhiv M. Iu. Skripnikova* [M. Iu. Skripnikov's Archive]. – Khranitsya v lichnom arkhive avtora stat'i [Preserved in Skripnikov's Personal Archive]. 3 p.

3. Dmitruk M. A. *Muzyka dukha* [The Music of Spirit]. URL: <http://www.boyan.ru/node/208>.

4. *Kontsert dukhovnoy muzyki. Po materialam stat'i Daniila Koroviyakova* [Concerts of Sacred Music. Based on the Materials of Daniil Koroviyakov's Article]. URL: <http://www.musicvrn.ru/sacred-music>.

5. *Proshel ezhegodnyy eparkhial'nyy kontsert dukhovnoy muzyki* [The Annual Eparchial Annual Concert of Sacred Music took place]. URL: <http://www.vladivostok-eparhia.ru/news/eparhy/?id=2728>

Духовный концерт в культуре современной России: традиции и новаторство

Выявляя характерные особенности современных духовных концертов, автор определяет регламент духовного концерта, получившего развитие в русской культуре в XIX – начале XX века, его эволюцию и состояние на современном этапе. В программы дореволюционных концертов входили православные песнопения, реже – духовная музыка западноевропейских композиторов. Регламент проведения включал следующие требования: проводить в приличествующих событию помещениях, начинать концерт молитвой, а завершать исполнением «Народного гимна», не аплодировать, не исполнять песнопения евхаристического канона, не смешивать духовную и светскую музыку. Среди других особенностей: проведение концертов в дни постов, зачастую с благотворительной целью, невысокие цены на билеты. Духовные концерты в Советской России были редки и приурочивались к каким-либо знаменательным датам и важным событиям. В современной отечественной культуре «духовный концерт»

и «концерт духовной музыки» представляют различные явления. Широкая трактовка понятия «духовный» в наше время привела к тому, что в духовные концерты стали включать не только музыку, но и элементы других видов искусств: художественное чтение, театральное действо, танец и даже акробатику. Это даёт основание определить современный духовный концерт как полижанровый. В концертах духовной музыки в настоящее время исполняются не только сочинения на религиозный текст, но и народные, патриотические песни, произведения классического музыкального репертуара. Регламент их проведения не отличается от светских концертов. Интерес слушателей к концертам духовной музыки позволяет сделать вывод о возможности возвращения к формам, сложившимся в дореволюционное время.

Ключевые слова: русская духовная культура, духовный концерт, концерт духовной музыки, духовная музыка

The Sacred Concert in the Culture of Contemporary Russia: Traditions and Innovations

In revealing the characteristic peculiarities of contemporary sacred concerts, the author presents the essential regulations of these concerts, which had undergone development in Russian culture during the 19th and early 20th centuries, demonstrating their subsequent evolution and present-day condition. The programs of the pre-revolutionary concerts were comprised for the most part of Orthodox Christian chants, and only seldom was sacred music by Western European composers included. The regulations for such concerts included the following mandatory requirements: to hold them in venues proper for the occasion, to begin the concerts with prayers and to finish them with the national anthem, to refrain from applause, not to perform canticles of the Eucharistic canon, and not to intermingle sacred and secular music. Other tendencies included holding concerts during the days of the Lent season, frequently with beneficiary aims, as well as setting inexpensive prices for tickets. Sacred concertos in Soviet Russia were held quite rarely and timed for certain significant dates or important

events. In contemporary Russian culture the “sacred concert” and the “concert of sacred music” present different things. The broad interpretation of the concept of “sacred” resulted in the fact that sacred concerts began to include not only music, but also elements of other art forms: artistic recitation, theatrical actions, dance and even acrobatics. This presents the grounds for defining the contemporary sacred concert as an event incorporating many genres. Concerts of sacred music in the present day involve performances not only musical compositions set to religious texts, but also folk and patriotic songs, as well as musical works of the classical repertoire. The regulations of holding them do not differ from those of secular concerts. The interest toward concerts of sacred music on the part of audiences makes it possible to conclude of the possibility of a revival of cultural and sacred forms which had evolved in the pre-revolutionary era in Russia.

Keywords: Russian sacred culture, sacred concert, concert of sacred music, sacred music

Дабаяева Ирина Прокопьевна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции
E-mail: dabaeva-music@mail.ru
Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Irina P. Dabayeva

Candidate of Arts,
Professor at the Music Theory
and Composition Department
E-mail: dabaeva-music@mail.ru
Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory
Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don



А. Ю. ОРЕХОВА

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

УДК 78.078

РОЛЬ ЭКОНОМИЧЕСКОГО ФАКТОРА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧРЕЖДЕНИЙ КУЛЬТУРЫ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА (на примере Ростовской государственной филармонии)

Одной из актуальных тем, бурно обсуждаемых сегодня музыкальным сообществом, является деятельность филармоний. Нередко она рассматривается с точки зрения того, как было поставлено филармоническое дело в советский период и какова современная ситуация. Спустя годы, прошедшие со времени девяностых, когда сфера культуры реанимировалась от последствий перестройки и относительно наладилось её функционирование и финансирование, можно объективно оценить деятельность учреждений культуры до распада Советского Союза, отследить динамику их развития, получив ответ на вопрос, неизбежным ли был этот процесс «ломки» в сфере деятельности филармонических организаций.

После распада СССР именно сектор культуры понёс большие потери во многом потому, что его финансирование многие десятилетия было исключительно делом государства. Все учреждения культуры, в том числе и филармонии, оказались в кризисной ситуации. Сегодня мы можем говорить о том, что одни из них выжили и оказались успешными в новых рыночных условиях, другие и по сей день не могут к ним приспособиться. Но выявление причин этого – отдельная тема. В рамках же данной статьи на примере Ростовской филармонии проанализируем деятельность филармонических организаций советского времени сквозь призму экономических характеристик. В публикациях известных музыковедов, культурологов, социологов, а также практиков – менеджеров и маркетологов, таких как Е. Дуков, А. Колотурский, Г. Калошина, В. Захарова, А. Шалашова¹ и др., рассматриваются творческий и организационный аспекты, финансовый же остаётся за кадром. Отдавая должное выдающимся достижениям филармонического дела страны Советов в художественно-творческом плане, предполагаем, что анализ экономической его составляющей позволит в новом свете представить практически все стороны деятельности филармоний, выявить важные тенденции их развития.

Обратимся к некоторым историческим сведениям. В 1935 году было подписано Постановление Президиума Азово-Черноморского исполкома о

создании филармонии в городе Ростове-на-Дону. Первым её директором был назначен заслуженный деятель искусств России, профессор Г. С. Домбаев. В период оккупации города филармония временно прекратила свою деятельность. В феврале 1943 года было создано концертно-эстрадное бюро Госэстрада, а в январе 1944 года на базе Госэстрады Ростовская филармония была восстановлена. В состав Госэстрады, а затем филармонии входили следующие коллективы: симфонический оркестр, ансамбль песни и пляски Донских Казаков, джаз-оркестр (который, как полагаем, после 1945 года упразднили в годы «холодной войны» и запрета на джаз в СССР), литературно-музыкальный лекторий.

С мая 1953 года Ростовская областная филармония перешла в ведение Ростовского областного учреждения культуры. Её внутреннюю структуру на тот момент составляли художественный совет, оперативный отдел, лекторий, бухгалтерский отдел, канцелярия.

В рамках данной статьи интересуют анализ сохранившихся в Областном архиве бухгалтерских документов, показатели которых помогут отследить динамику финансового развития филармонии в целом и на основании полученных данных выявить внешние и внутренние её проблемы. Это позволит дать ответ на вопрос: насколько эффективна была, на первый взгляд, незыблемая, система финансирования данного и подобных учреждений культуры до распада СССР. Материалами для анализа послужили бухгалтерские отчёты за 1945, 1950, 1960, 1965 гг. В поле внимания оказались именно эти годы по двум причинам. Во-первых, потому, что в Государственном архиве Ростовской области документальные материалы по филармонии, представленные с 1943 года, по указанным годам сохранились наиболее полно. Во-вторых, как известно, в советское время планирование осуществлялось по пятилеткам. Поэтому, изучая бухгалтерские отчёты и объяснительные записки к ним руководящих лиц с временными промежутками в пять и десять лет, можно наглядно представить общие тенденции развития Ростовской филармонии.

Рассмотрим документы 1945 года. В объяснительной записке директора учреждения к отчёту филармонии за 1945 год сказано, что Ростовская областная филармония возобновила свою деятельность 12 января 1944 года на основании Устава, утверждённого Ростовским Областным исполкомом. Из позитивных аспектов деятельности филармонии в 1945 году можно выделить следующие: увеличение числа симфонических и камерных концертов по сравнению с 1944 годом, организация систематической плановой работы лектория, улучшение качества обслуживания детей и школьников, внимание к юбилейным датам и годовщинам, расширение репертуара исполнителей и коллективов и т. д.

Однако, несмотря на проведённую работу, производственный план филармония недовыполнила. В частности, по количеству концертов план был выполнен на 83,6 % (из запланированных 1718 концертов было проведено 1447 концертов). По сумме доходов план был выполнен на 70,6 %. Причины невыполнения, приведённые в объяснительной записке руководства, раскрывают ряд факторов, которые препятствовали продуктивной работе организации. Например, план по симфоническому оркестру не мог быть выполнен из-за отсутствия площадок. Восточный ансамбль² из-за неуккомплектованности художественного состава в 4-м квартале почти не работал. Джазовый оркестр в старом составе прекратил свою работу с 4-го квартала 1945 года, а новый его состав работу так и не начал, в связи с чем план по количеству концертов данного оркестра был выполнен на 48,8 %, а план по доходам – на 40%. Интересны данные по гастролёрам, которые посещали Ростов-на-Дону с концертами.

Таблица 1

Гастролёры	План	Выполнение
Количество концертов	48	67
Доходы	596,7 тыс. руб.	399,6 тыс. руб.

Из приведённой таблицы видно, что план по количеству концертов перевыполнен, а по доходной части недовыполнен на 197100 руб. Объясняется это тем, что в рассматриваемый период гастроли в Ростовской области проводились бессистемно, в основном это были небольшие и малоизвестные концертные группы, которые не могли делать большие сборы.

Убытки за 1945 год выразились в сумме 622000 вместо 305000 руб., каковые были предусмотрены планом. В графе «Доходы» в бухгалтерском отчёте филармонии за 1945 год стоит прочерк, следовательно, в этом году доходов филармония не принесла. Весьма любопытно, что Госплан предусматривал наличие убытков в деятельности концертных учре-

ждений филармонического типа, то есть изначально классифицировал их как убыточные предприятия, никак не ориентируя на необходимость получения прибыли.

Переходя к рассмотрению экономического отчёта 1950 года, сразу отметим, что финансовый годовой план филармонией был выполнен со значительным увеличением общего количества концертов. В 1950 году, впервые после окончания войны, был проведён симфонический сезон в городе Таганроге. Однако были и негативные стороны, затрудняющие работу филармонии, а именно: многие работники не уходили своевременно в отпуск ввиду отсутствия средств на его оплату, что создавало ситуацию простоев; в филармонии отсутствовал свой транспорт для переездов внутри области, что значительно увеличивало сумму расходов; концертный зал не выполнил план по прибылям, поскольку Гастрольное бюро из-за большой задолженности филармонии за прошлые годы не командировало в Ростовскую филармонию гастролёров, а также потому, что дорогостоящие гастрольные коллективы не могли быть окупаемыми по причине небольшой вместимости концертного зала.

В экономическом отчёте филармонии подчёркивалось, что в силу указанных обстоятельств в 1950 году наличие прибыли не предполагалось, а поэтому она и не должна была планироваться. И наконец, директор Ростоблфилармонии А. Луковский в своих отчётных комментариях поясняет, что, несмотря на отсутствие сверхплановых убытков, на протяжении двух лет работы филармонии её финансовое положение было крайне затруднительным. Убытки прошлых лет (1946 г. – 554 тыс. руб., 1947 г. – 292800 руб.) не были покрыты, что осложняло ситуацию. Расчётный счёт филармонии в банке на протяжении двух лет был арестован, картотека № 2 (то есть, картотека, в которую заносили платёжные требования ввиду отсутствия средств на расчётном счёте в банке) по состоянию на 1 января 1951 г. составляла 641 тыс. рублей, что заставляло систематически нарушать финансовую дисциплину. Ростоблфилармония неоднократно ставила вопрос перед Ростоблисполкомом, Министерством Финансов РСФСР и СССР о списании налогов прошлых лет, выражающихся в сумме 249300 руб., включающей подоходный налог 204 тыс. руб. и военный налог в 45300 руб. Директор филармонии пояснял, что дальнейшее затягивание решения по ликвидации старых задолженностей и расчистки счёта в Банке ставит под угрозу срыва оперативную деятельность Ростоблфилармонии. Как видно из вышеизложенных данных, финансовое положение филармонии за пять лет только ухудшилось.

Несколько иная картина складывается из анализа отчёта Ростовской областной филармонии за 1960 год. В объяснительной записке к нему указывается,



что годовой план филармония закончила с перевыполнением на 125,6% в результате ударной работы, сократив планируемый убыток на 419 тыс. руб. Сразу прокомментируем, что планом на 1960 год был утверждён убыток в сумме 850 тыс. руб. Творческие же планы по всем коллективам были перевыполнены.

Из приведённых данных следует, что перевыполнение творческого плана учреждением никак не имело следствием получение реальной прибыли. Плановая система ориентировала не на решение проблемы наполняемости залов и окупаемости предоставляемых концертных услуг, а на количество проведённых мероприятий. И всё же нельзя не отметить, что по сравнению с предшествующими периодами работа филармонии начала стабилизироваться. Это позволяет высказать предположение, что долги филармонии прошлых лет были списаны или погашены. 1965 год также благополучен, план перевыполняется по всем показателям, также появляется прибыль в размере 13617 рублей. Выполнение плана по концертам – 121,8 %, по зрителям – 118,7 %, по доходам – 115,2 %.

Рассмотрим подробнее динамику развития филармонии на примере графиков, диаграмм и таблиц.

Диаграмма 1



Диаграмма показывает изменения численности работников филармонии. Рост штата свидетельствует о развитии организации, расширении спектра оказываемых населению услуг. Исходя из данных следующей таблицы, можно сказать, что средняя зарплата работников филармонии на протяжении всех лет была выше, чем средняя зарплата по стране³.

Таблица 2.

Сводные показатели зарплат в филармонии в руб.

Год	1945	1950	1960	1965
Фонд з/п	1671700	1711500	2246900	281528
Кол-во работников	194	189	215	240
Средняя з/п чел. в год	8617	9056	10451	1173
Средняя з/п чел. в месяц	718	755	871	98
Средняя з/п в целом по стране	446	601	783	93,86

Диаграмма 2



Диаграмма 3



Диаграмма 2 отображает динамику концертной активности предприятия с 1945 по 1965 год, наглядно иллюстрируя, как возрастало количество концертов с течением времени. Сведения о количестве зрителей на 1945 год в диаграмме 3 отсутствуют, однако, судя по графику, число зрителей также возрастало. Рассмотрим подробнее сведения о концертах за 1950 и 1960 гг.

Из приведённых в таблице данных следует, что на протяжении 15 лет число концертов, как и число зрителей в целом, возрастало. То есть можно утверждать, что творческая деятельность была интенсивной. При этом экономическая составляющая выглядит иначе. Так, в 1950 году прибыль от проведённых концертов отсутствует. Убыток филармонии составляет 985000 рублей. В 1965 году появляется небольшая прибыль в размере 13617 рублей (что составляет 136170 руб. по отношению к 1950 г. с учётом денежной реформы 1961 года). Таким образом, очевидно, что развитие филармонии в доходной части шло медленно. На диаграмме 6 видно, насколько изменяется сумма убытков.

Диаграмма 6

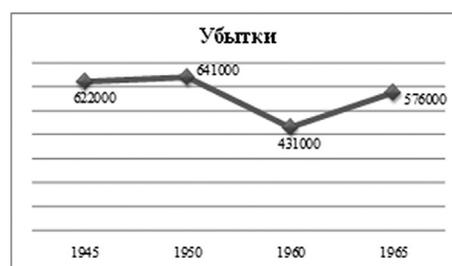


Таблица 3. Показатели выполнения производственно-финансового плана по коллективам в тыс. руб.

Наименование концертов	Количество концертов		Количество зрителей		Доходы		Расходы		Результаты	
	План	Факт.	План	Факт.	План	Факт.	План	Факт.	План	Факт.
1950 год										
Симфонический оркестр	120	115	30000	28200	238000	208000	704000	649700	-466000	-441700
Ансамбль песни и пляски Донских казаков	168	171	50400	49500	349000	346000	753000	752700	-404000	-406700
Музыкальный лекторий	130	135	32500	33300	110000	76800	134000	113200	-24000	-36400
Эстрада	880	1046	264000	266200	893500	1345900	893500	1249400	-	+96500
Концертный зал/ гастролёры	230	214	112600	108500	1169000	1129800	1244000	1206500	+125000	+4300
Прочие доходы / аренда	-	-	-	-	200000	81000	-	-	-	-
Аппарат	-	-	-	-	-	-	216000	201000	-216000	-201000
Всего	1528	1681	489500	485700	2959500	3187500	3944500	4172500	-985000	-985000
1965 год										
Симфонический оркестр	132	128	66000	68680	35210	39965	93352	106425	-58142	-66160
Ансамбль песни и пляски Донских казаков	209	186	94050	82984	133880	135683	148590	164300	-14710	-28617
Музыкальный лекторий	520	629	140400	172362	43150	49770	50120	50715	-6790	-945
Эстрада	1080	1358	291600	358254	228200	253411	185358	207200	+42842	+46211
Гастролёры	600	795	330000	410553	445200	541777	330550	406500	+114650	+135277
Аппарат	-	-	-	-	-	18207	77670	90056	-77670	-71849
Всего	2541	3096	922050	1092833	885640	1038813	885640	1025196	-	+13617

Диаграмма 7



Диаграмма 7 отображает размер государственной дотации. На протяжении избранного нами отрезка времени он нециклический, постоянно меняется. Однако если сравнить данные за 1945 и 1965 гг. с учётом денежных реформ, то размер государственной дотации сократился. В 1945 г. он составил 325 тыс. руб., в 1965 г. – 150 тыс. руб.

Следующая диаграмма выявляет, что дотации не всегда покрывали убытки. Например, в 1945 году дотации могли бы покрыть убытки на 52 %, в 1950 году

дотации покрывали бы убытки полностью, в 1960 году лишь на 11 %, а уже в 1965 году дотации были гораздо ниже убытков и покрывали их всего лишь на 3 %.

Диаграмма 8



Итак, проанализировав некоторые данные бухгалтерских отчётов Ростовской филармонии в период с 1945 по 1965 год, можно сделать вывод о том, что её творческая составляющая развивалась быстрее, чем экономическая, в частности, имеем в виду прибыль. Количество концертов и зрителей на



протяжении двадцати лет возрастало, однако прибыли либо не было вовсе, либо она была очень незначительной. Филармония с 1945 года находилась в затруднительном финансовом положении по причине многочисленных долгов, к 1965 же году её деятельность начала стабилизироваться, однако долги на конец отчётного года были всё ещё большими. По нашему мнению, за двадцатилетний период – с 1945 по 1965 гг. филармония могла бы развиваться динамичнее и к 1965 году получать неплохую прибыль.

Проведённый анализ позволяет сделать вывод, что советская система плановой экономики, определявшая деятельность филармоний в стране в избранный нами промежуток времени, была неэффективной. Её постепенное умирание стало неминуемым,

поскольку не предполагалось свободной инициативы, ориентированной одновременно на решение творческих и коммерческих задач. Очевидно, что система планового управления оказалась слишком дорогой для филармонии, так как, порождая стремление выполнить и перевыполнить задание, совершенно не учитывала получение прибыли, с каждым годом только наращивая долги. Из сказанного следует, что как бы ни была активна с точки зрения цифровых показателей творческая деятельность филармонических учреждений типа Ростовской филармонии, старая плановая система, много десятилетий регулирующая деятельность филармоний, в любом случае изжила бы себя и вне зависимости от перестроечных катаклизмов. Переход к рыночной системе оказался неизбежен.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например: Дуков Е. Концерт окончен? // Сайт сообщества менеджеров: www.e-xecutive.ru. URL: <http://www.e-xecutive.ru/knowledge/analytics/1386582/>; Дуков Е. Город развлечений. Наблюдения. Анализы. Сюжеты. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007; Калюшина Г. Возможности существования традиционной филармонии в контексте современной культуры // Менеджмент и звукорежиссура музыкальных проектов: актуальные проблемы науки и современности. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. С. 38–47; Колотурский А. Свердловская филармония: академическое искусство плюс бизнес-технологии // Там же. С. 48–55.

² Вероятно, данный коллектив планировался как постоянный, однако так и не был полностью укомплектован и не стал полноправным субъектом в творческой структуре филармонии.

³ Если сравнить рост зарплаты работников филармонии с 1945 года по 1960 год с учётом прошедшей в 1961 году денежной реформы, то станет понятно, что зарплата постепенно возрастала, например, в 1945 году средняя з/п человека в месяц составляла 718 руб., тогда как в 1965 году (в пересчёте на деньги 1945 г.) средняя з/п составляла уже 978 руб. Следовательно, за 20 лет средняя з/п увеличилась на 260 рублей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ростовская областная государственная филармония. Историческая справка // Государственный архив Ростовской области (ГАРО). Ф. Р.–4132, ед. хр. 100. 90 л.

2. Ростовская областная филармония, отдел бухгалтерии, годовой бухгалтерский отчёт со всеми приложениями за 1945 г. // ГАРО. Ф. Р.–4182, ед. хр. 2. 52 л.

3. Ростовская областная филармония, отдел бухгалтерии, годовой бухгалтерский отчёт со всеми приложениями за 1950 г. // ГАРО. Ф. Р.–4132, ед. хр. 17. 76 л.

4. Ростовская областная филармония, отдел бухгалтерии, финансовый отчёт филармонии за 1965 г. // ГАРО. Ф. Р.–4132, ед. хр. 173. 80 л.

5. Финансовый отчет Ростовской областной филармонии за 1960 г. // ГАРО Ф. Р.–4132, ед. хр. 107. 62 л.

REFERENCES

1. Rostovskaya oblastnaya gosudarstvennaya filarmoniya. Istoricheskaya spravka [The Rostov Regional State Philharmonic Society. A Historical Background]. *Gosudarstvennyy arkhiv Rostovskoy oblasti* [State Archive of the Rostov Region]. Archive Foundation R.–4132, no. 100. 90 p.

2. Rostovskaya oblastnaya filarmoniya, otdel bukhgalterii, godovoy bukhgalterskiy otchyot so vsemi prilozheniyami [The Rostov Regional Philharmonic Society, Accounting Department, Yearly Account for 1945]. *Gosudarstvennyy arkhiv Rostovskoy oblasti* [The State Archive of the Rostov

Region]. Archive Foundation R.–4182, no. 2. 52 p.

3. Rostovskaya oblastnaya filarmoniya, otdel bukhgalterii, godovoy bukhgalterskiy otchyot so vsemi prilozheniyami [The Rostov Regional Philharmonic Society, Accounting Department, Yearly Account for 1950]. *Gosudarstvennyy arkhiv Rostovskoy oblasti* [State Arkhive of the Rostov region]. Archive Foundation R.–4132, no. 17. 76 p.

4. Rostovskaya oblastnaya filarmoniya, otdel bukhgalterii, finansovyy otchyot filarmonii za 1965 g. [The Rostov Regional Philharmonic Society, Accounting Department, Financial Report



of the Philharmonic Society for 1965]. *Gosudarstvennyy arkhiv Rostovskoy oblasti* [State Arkhive of the Rostov region]. Arkhive Foundation R.–4132, no. 173. 80 p.

5. Finansovyy otchet Rostovskoy oblastnoy filarmonii za 1960 g. [Financial Report of the Rostov Regional Philharmonic

Society for 1960]. *Gosudarstvennyy arkhiv Rostovskoy oblasti* [State Archive of the Rostov Region]. Arkhive Foundation R.–4132, no. 107. 62 p.

Роль экономического фактора в деятельности учреждений культуры советского периода (на примере Ростовской государственной филармонии)

Статья посвящена финансовому аспекту деятельности концертно-творческой организации в системе учреждений культуры. На основе архивных документов исследуется динамика экономического развития Ростовской государственной филармонии в период с 1945 по 1965 гг. Экономический фактор является важным показателем развития сферы концертных услуг. Анализируются данные по количеству концертов, числу зрителей, доходам и убыткам учреждения, государственным дотациям, гастрольной деятельности. Приводятся

показатели выполнения производственно-финансового плана по коллективам филармонии, сводные показатели заработной платы сотрудников и др. На этой фактологической основе даётся характеристика особенностей плановой системы управления концертной деятельностью, доказывается, что переход к рыночной экономике для учреждений филармонического типа был неизбежен.

Ключевые слова: культура России, филармония, концертная деятельность

The Role of the Economic Factor in the Activities of Cultural Institutions During the Soviet Period (on the Example of the Rostov State Philharmonic Society)

The article is devoted to the financial aspect of activities of concert-related artistic organizations within a system of cultural institutions. On the basis of archival data of the dynamics of economic development of the Rostov State Philharmonic Society is examined for the period between 1945 and 1965.

The economic factor presents an important indicator for the development of the sphere of concert activities. Analysis is presented of the information regarding the quantity of concerts, the numbers of audiences, the revenues and losses of the institution, subsidies from the state and tour activities. The

indices are cited for carrying out the production and financial plan for the philharmonic society's respective ensembles, aggregate indicators of the salaries of the personnel, and other information. On this factological basis the peculiarities of the planned system of management of concert activities are characterized, and proof is provided that the transition towards market economy for institutions of the type of philharmonic societies was inevitable.

Keywords: the culture of Russia, the philharmonic society, concert activities

Орехова Анастасия Юрьевна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции

E-mail: AnastasiaOrehovaRSC@ya.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Anastasia Y. Orekhova

Post-graduate student at the Music Theory and Composition Department

E-mail: AnastasiaOrehovaRSC@ya.ru

The Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don





М. М. БЕРЛЯНЧИК

Магнитогорская государственная консерватория (академия)

им. М.И. Глинки



ЕДИНСТВЕННЫЙ НА УРАЛЕ (о Диссертационном совете Магнитогорской государственной консерватории)

Объединённый (региональный) Диссертационный совет по защите диссертаций на соискание учёной степени кандидата искусства по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство» был создан на базе Магнитогорской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки в 1997 году. Учреждение Совета в городе, известном своими богатствами культурными и, в частности, музыкальными традициями, явилось закономерным следствием интенсивного развития высшего музыкального образования в Уральском регионе, где в 90-е годы прошедшего века, кроме Уральской консерватории им. М. П. Мусоргского, вузы сферы музыкального искусства начали действовать в Челябинске, Оренбурге, Магнитогорске, Перми. А Уфимский институт искусств, стал академией.

Создание Диссертационного совета на базе магнитогорского вуза (в настоящее время академии) стало результатом весьма активного его развития как образовательного учреждения нового типа, объединившего четыре ступени профессионального обучения музыканта – музыкальную школу-лицей, колледж, собственно высшее учебное заведение и аспирантуру, вскоре дополненную докторантурой. Тому способствовало непосредственное участие в его создании таких известных музыкантов – педагогов и учёных, как М. М. Берляничик, В. Ю. Григорьев, Е. Б. Долинская, С. А. Закржевская, М. И. Имханицкий, Е. Г. Сорокина, В. З. Чахвадзе, А. Н. Якупов. Немаловажное значение для становления высшего музыкального образования в Магнитогорске имели его исторические корни, связанные с деятельностью здесь в 1930–1980-е годы видных музыкантов и педагогов, из числа которых следует прежде всего назвать выдающегося хорового дирижёра С. Г. Эйдинова, зачинателя детского музыкального образования Л. А. Авербух, а также М. М. Новикова, А. Л. Сулержицкого и других воспитанников Московской консерватории, учеников Б. Л. Яворского.

Ещё в первые годы существования новый вуз заявил о себе выпуском научно-методических изданий, в которых рассматривались острые пробле-

мы современного музыкального исполнительства и образования. Особенное признание получило ежегодное проведение Музыкально-педагогических ассамблей с участием ведущих музыкантов-педагогов России, где горячо обсуждались актуальные проблемы обновления и совершенствования системы музыкального воспитания и образования, музыкально-педагогической науки в нашей стране.

В первом составе Совета, кроме ведущих учёных Магнитогорской консерватории, работали известные музыковеды, доктора наук Е. Б. Долинская, Е. Г. Сорокина, В. Ю. Григорьев, В. П. Костарев и др. Совет возглавил доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России А. Н. Якупов, учёным секретарем стала кандидат искусствоведения, профессор Г. Ф. Глазунова. В течение девяти лет деятельности в магнитогорском Совете было защищено 49 диссертаций на соискание учёной степени кандидата искусствоведения.

С 2006 года Совет получил право принимать к защите диссертации на соискание учёной степени доктора искусствоведения. В 2008 году он становится Объединённым – в число учредителей, помимо Магнитогорской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки, вошли Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова и Оренбургский институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей. Количество членов Совета увеличилось до 18 человек. В его обновлённый состав наряду с прежними членами – докторами наук, профессорами С. А. Закржевской, Н. И. Мельниковой, Е. Р. Скурко, Л. Н. Шаймухаметовой, Е. Н. Федорович, Т. И. Калужниковой, Н. В. Парфентьевой, Б. Ф. Смирновым, С. Л. Слободнюком вошли известные уральские педагоги-учёные И. В. Алексеева, С. Е. Беляев, Б. Б. Бородин, В. В. Бычков, О. Е. Шелудякова, Б. П. Хавторин. В связи с новыми требованиями ВАК в 2012 году в результате переаттестации Совет пополнили доктора наук, профессора: от Уральской консерватории – А. Г. Коробова, Е. Е. Полоцкая, от Магнитогорской консерватории – О. А. Урванцева, от Уфимской ака-

демии искусств – И. Г. Галютдинов, Н. Ф. Гарипова, Р. Г. Рахимов, Э. Р. Симонова. В период с 2006 по 2012 годы в Объединённом совете защищено 8 диссертаций на соискание учёной степени доктора искусствоведения и 37 диссертаций на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Более чем за пятнадцать лет деятельности Совета (1997–2013) на базе Магнитогорской консерватории защищены 94 диссертации. Отрицательных решений Совета по результатам защит не было, как не существовало и случаев направления защищённых диссертаций на так называемую «закрытую» экспертизу.

Тематика работ, защищённых в Совете ДМ 210.008.01, охватывала все основные направления исследований, сложившиеся в современном отечественном музыковедении, в том числе:

- 1) вопросы философии и эстетики музыки;
- 2) проблемы теоретического музыкознания;
- 3) проблемы исторического музыкознания;
- 4) вопросы музыкально-исполнительского искусства (инструментального и вокального, в том числе хорового), проблемы подготовки музыкантов-исполнителей;
- 5) музыкальный фольклор народов Урала;
- 6) взаимосвязи музыкальных культур регионов России, зарубежных стран;
- 7) духовная музыка;
- 8) проблемы развития системы музыкального образования;
- 9) особенности развития музыкальной культуры и искусства в российских регионах (музыкальное краеведение).

В защищённых работах рассматривались актуальные проблемы, существенные для совершенствования практики музыкального искусства, дальнейшего развития науки о музыке. Так, в области теоретического и исторического музыкознания защищены 5 докторских и 34 кандидатских диссертации; в области истории, методологии и теории музыкально-исполнительского искусства защищены 24 работы, в том числе 9 диссертаций по фортепианному исполнительству, 2 по смычковому, одна по духовому, 3 по народно-инструментальному, одна по вокальному и 3 по хоровому искусству. В области музыкального краеведения защищены 13 работ – 2 докторские и 11 кандидатских диссертаций. Две диссертации – докторская и кандидатская – защищены в области проблематики отечественной музыкально-образовательной системы.

Таким образом, правомерно считать, что диссертационные исследования, получившие одобрение в Совете Магнитогорской консерватории, внесли весомый вклад во все разделы, направления и отрасли отечественной музыкальной науки.

Из обширного массива защищённых диссертаций можно выделить ряд работ, темы и научные результаты которых представляются особенно зна-

чимыми для современного искусствознания и музыкальной практики. Назовём некоторые из них. Среди работ в области теоретического музыкознания это докторские диссертации О. И. Кулапиной «Ладогармоническая система русского фольклора» и О. Е. Шелудяковой «Феномен мелодики в музыке позднего романтизма».

Новизной и оригинальностью тем отличаются работы Ч. К. Скрыбкиной «Гармония в музыке современных якутских композиторов (о претворении национального звукотембрового идеала средствами колористики и сонорики)», Ф. Б. Ситдиковой «Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях композиторов западноевропейского барокко». В области исторического музыкознания (смежного с культурологией) большой интерес представляет диссертация С. В. Терентьевой «Высокая месса И. С. Баха в свете диалога культур», а на стыке с литературоведением – исследование Г. А. Яруллиной «Симфонические прочтения трагедий Шекспира композиторами XIX столетия». В области исполнительского музыкознания новаторской явилась работа Тханы Буй Конга «Развитие мелодического интонирования на скрипке в свете тоновой специфики вьетнамской речи» и диссертации В. П. Длуговольского «Информационно-библиографическая культура музыканта – исполнителя и педагога как проблема музыкознания (на материале баянного искусства)», Е. Н. Прасолова «Культурологические и полихудожественные тенденции в профессиональной подготовке музыканта-исполнителя (вопросы методологии и теории)», С. В. Ивановой «Эволюция звукового образа балалайки в её историческом развитии».

В области фольклористики выделились докторская работа Р. Г. Рахимова «Башкирская народно-инструментальная культура: этноорганологическое исследование» и кандидатская диссертация Л. В. Дёминой «Музыкально-этнографический комплекс традиционной русской свадьбы западносибирского Зауралья». В сфере духовной музыки большой интерес представляют работы Е. П. Федуловой «Претворение литургических традиций в духовной музыке Георгия Свиридова», О. А. Урванцевой «Стилевое моделирование в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XX веков», а в области музыкальной семантики – диссертация И. Р. Башаровой «Смысловая организация музыкального текста инструментальных сочинений для детей Софии Губайдулиной».

Несколько диссертантов, которым магнитогорским Советом была присуждена учёная степень кандидата искусствоведения, продолжая свои исследования, впоследствии успешно защитили докторские диссертации (О. А. Урванцева, Б. П. Хавторин – в Совете МаГК; Т. В. Рыбкина, Н. Ф. Гарипова – в других диссертационных советах).



Большинство соискателей, защитивших диссертации в магнитогорском Совете, активно занимаются научной, педагогической, публицистической работой по специальности. К примеру, доцент Тольяттинской консерватории Е. Г. Скрыбина (тема исследования «Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития», 2009) консолидировала вокруг руководимой ею кафедры сообщество преподавателей игры на народных струнных инструментах с целью подготовки и опубликования сборников научно-методических трудов (первые два сборника изданы). Вьетнамский скрипач Тхань Буй Конг, окончивший Московскую консерваторию и работавший в Новосибирской и Магнитогорской консерваториях в качестве профессора по классу скрипки (ныне преподаёт в Сингапуре), продолжает исследования по весьма актуальной теме взаимосвязи музыкального и речевого интонирования. Доцент Магнитогорской консерватории Л. А. Куприянова («Семантика музыкальной композиции», 2000) возглавила в консерватории Отдел инновационных образовательных технологий. О. А. Якупова и Р. Ю. Шайхутдинов, ведущие исполнительскими кафедрами (Российская академия музыки им. Гнесиных и Уфимская академия искусств соответственно), уделяют большое внимание методологическому просвещению и методической работе преподавателей. Доцент Высшей школы музыки Республики Саха (Якутия) А. В. Варламова, продолжая исследования по своей теме («Фортепианное искусство Якутии: творчество, исполнительство, образование», 2004), широко занимается публицистикой в данной области и составляет сборники учебного репертуара для юных пианистов. Директор Оренбургской ДМШ № 1 Т. О. Барбазюк подготовила монографию по теме своей диссертации («Развитие отечественного начального музыкального образования как музыковедческая проблема») и, в результате, активно участвует в деятельности Рабочей группы по разработке Концепции НМО в России, созданной в Министерстве культуры РФ.

Обширна география защищённых в Магнитогорске диссертационных работ, авторы которых продолжают успешно работать в своих вузах. По их количеству (из числа диссертантов, о которых имеется информация – 64 из 88) на первом месте Магнитогорская консерватория (20), на втором — Уфимская академия искусств (15), на третьем – Оренбургский институт искусств (7). Четвёртое место занимают Уральская и Тольяттинская консерватории (по

5 работ), пятое – Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия) (4 работы). Данный перечень завершают зарубежные соискатели (3 работы: по одной из Англии, Вьетнама и Южной Кореи), Челябинский институт музыки (ныне Южноуральский институт искусств) – 2 работы и Санкт-Петербургская консерватория (одна работа).

Оппонентами на защитах в Объединённом совете выступают известные учёные – профессора Московской, Казанской, Саратовской консерваторий, Российской академии музыки имени Гнесиных, а также члены других диссертационных советов. В их числе были доктора искусствоведения, профессора М. А. Смирнов, Е. Г. Сорокина, Е. Б. Долинская, Ю. Н. Рагс (Московская консерватория), М. И. Имханицкий (РАМ им. Гнесиных), А. И. Демченко (Саратовская консерватория), кандидат искусствоведения профессор Ш. Х. Монасыпов (Казанская консерватория) и др. В качестве ведущего учреждения привлекались не только столичные вузы, но и крупные учебные заведения регионов – Новосибирская, Уральская, Саратовская консерватории, Воронежский институт искусств и др.

Диссертационный совет, функционирующий на базе Магнитогорской консерватории, не только традиционно предъявляет высокие требования к актуальности темы и научной состоятельности принимаемых к защите диссертаций, выверенности их категориального аппарата и полноте источников, но и взыскательно относится к формулированию названий глав и разделов, их логической последовательности. В процессе предварительной экспертизы неизменно обращается внимание на уровень культуры оформления текста диссертации, а также списка литературы, постраничных сносок и затекстовых ссылок, примечаний, таблиц и иллюстраций. В этом плане в Магнитогорской консерватории установилась практика благожелательного оказания будущим соискателям заблаговременных консультаций по вопросам подготовки диссертационных работ к представлению в Совет.

Диссертационный совет, действующий в Магнитогорской государственной консерватории и являющийся единственным научно-аттестационным органом по музыковедению на обширном образовательном и культурно-художественном пространстве от Урала до Сибири, снискал заслуженный авторитет у педагогического сообщества и учёных Уральского региона благодаря объективности подхода к оценке диссертаций и бескорыстной помощи в их подготовке к защите.

**Единственный на Урале
(о Диссертационном совете Магнитогорской государственной консерватории)**

В статье освещается деятельность регионального Совета по защите диссертаций на соискание учёной степени кандидата и учёной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство». В Совет, созданный в 1997 году на базе Магнитогорской государственной консерватории, входят консерватории уральского региона: Екатеринбург, Магнитогорск, Уфа. В статье приводятся сведения о составе Совета (ныне включает 18 членов), указываются имена отечественных учёных, деятелей культуры и искусства Урала, принимавших участие в его работе на протяжении 15 лет существования. Отмечены основные направления исследований: вопросы философии и эстетики музыки; проблемы теоретического музыковедения; проблемы исторического музыковедения; вопросы музыкально-исполнительского искусства, подготовки музыкантов-исполнителей; музыкальный фольклор народов

Урала; взаимосвязи музыкальных культур регионов России, зарубежных стран; духовная музыка; проблемы развития системы музыкального образования; особенности развития музыкальной культуры и искусства в российских регионах (музыкальное краеведение). Автор анализирует тематику защищённых диссертаций (94 работы), отмечает их актуальность и значимость для развития основных направлений отечественного музыковедения. Приводятся имена соискателей, которые после защиты диссертации в Магнитогорском диссертационном совете активно занимаются научной, педагогической, публицистической деятельностью.

Ключевые слова: Диссертационный совет, кандидат искусствоведения, доктор искусствоведения, Уральский регион, Магнитогорская государственная консерватория, Уральская государственная консерватория, Уфимская государственная академия искусств

**One of a Kind in the Ural Region
(About the Dissertation Committee of the Magnitogorsk State Conservatory)**

The article sheds light on the activities of the regional Committee for the Defense of Dissertations in Pursuit of the Academic Degrees of Candidate of Arts and Doctor of Arts in the Field of Music, listed under number 17.00.02, according to the Russian dissertational classification. The Committee, which was established in 1997 on the base of the Magnitogorsk State Conservatory, serves several conservatories of the Ural Mountains region: Ekaterinburg, Magnitogorsk and Ufa. The article gives information of the makeup of the Committee (which presently includes 18 members) and indicates the names of the Russian academicians and activists of culture and the arts in the Ural region who have participated in its work during the course of the 15 years of its existence. The main directions of research are marked out, which include issues of philosophy and musical aesthetics, problems of music theory, problems of historical musicology, issues concerning the art of musical performance, training of performing musicians, folk music of

the peoples of the Ural Mountains, interconnections between the musical cultures of the different regions of Russia, as well as those of other countries, sacred music, problems of development of a system of music education, as well as the peculiarities of development of musical culture and art in the different regions of Russia (regional musical ethnography). The author of the article analyzes the subject matter of the defended dissertations (numbering 87) and notes their relevance and significance for the development of the main directions in Russian musicology. Names of the musicians are given who after the defense of the dissertation with the Magnitogorsk Dissertation Committee have been actively engaged in research, pedagogical and journalistic activities.

Keywords: Dissertation Committee, Candidate of Arts, Doctor of Arts, the Ural Mountains region, the Magnitogorsk State Conservatory, the Ural State Conservatory, the Ufa State Academy of the Arts

Берлянич Марк Моисеевич

доктор искусствоведения, профессор,
заместитель председателя
Объединённого диссертационного совета
E-mail: mberl@mail.ru
Магнитогорская государственная консерватория
им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 455036 Магнитогорск

Mark M. Berlyanchik

Doctor of Arts
Deputy Chairman of the United Dissertation Committee
E-mail: mberl@mail.ru
The Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory
Russian Federation, 455036 Magnitogorsk





ПЕРВЫЙ КОНГРЕСС ОБЩЕСТВА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Общество теории музыки (ОТМ) в России организовано сравнительно недавно. С 30 сентября по 2 октября 2013 года в Санкт-Петербурге прошёл Первый конгресс ОТМ под названием «Теория музыки – многоотраслевая современная наука. Инновации и дискуссионные проблемы». Принимающей стороной явились два видных учебных заведения северной столицы – Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова и Санкт-Петербургский государственный университет.

Первый же конгресс ОТМ принял монументальный для российского музыковедения масштаб. Он стал настоящим международным, поскольку его участники – не только музыковеды России и ближнего зарубежья, но и коллеги из-за рубежа. От России, помимо значительных делегаций из Москвы и Петербурга, прибыли коллеги из Астрахани, Волгограда, Екатеринбурга, Казани, Перми. Впечатляющим оказалось иностранное представительство: Белоруссия, Украина, Австралия, Австрия, Великобритания, Германия, Израиль, Нидерланды, США, Франция. Не сумели приехать только теоретики из Китая, чьи выступления намечались.

Конгресс составили несколько пленарных докладов, ряд мастер-классов и множество докладов традиционного формата. В связи с большим количеством желающих выступить, превзошедшим все планы организаторов, образовался ряд секций, работавших параллельно. Заранее были приглашены VIP-персоны из-за рубежа: Фред Лердал из Колумбийского университета (Нью-Йорк), Герман Данузер из Берлинского университета имени Гумбольдта и Иванка Стоянова из Университета Париж 8.

Торжественное открытие состоялось в Петровском зале Университета, где участников приветствовали руководители трёх вузов – Московской консерватории имени П. И. Чайковского, Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Санкт-Петербургского государственного университета. Начался конгресс пленарным докладом председателя Совета ОТМ, ректора Московской консерватории А. С. Соколова «Проблемы отечественного музыкознания в свете некоторых инициатив исполнительной и законодательной власти». В нём рассматривались актуальные вопросы музыковедческого образования в связи со вступившим в действие новым законом. Затем последовали пленарные доклады почётных гостей. Г. Данузер представил тему «Метадрама и метамузыка на примере “Нюрнбергских мейстерзингеров” Рихарда Вагнера», где показал метод анализа с акцентом на музыкальную символику. Ф. Лердал в теме «Генеративная теория музыки в отношении к римановской и шенкеровской традиции» продемонстрировал несколько линий современной теории США, неизвестных в России, – порождающей грамматики применительно

к музыке, неоримановского метода и др. Петербургская консерватория в качестве пленарного докладчика выдвинула Т. С. Бершадскую с темой «Теоретики Ленинграда и Петербурга о звуковысотной структуре», заострившей внимание на разных сторонах понимания лада. От Московской консерватории с пленарным докладом – «Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия» – выступила В. Н. Холопова. Она суммировала опыт мировых школ в изучении музыкального смысла: Германии, США, а также России – Москвы, Астрахани, Уфы. И. Стоянова прочла доклад, посвящённый современному французскому музыковедению: «Композиторско-теоретические исследования в парижском IRCAM: в направлении переосмысления музыковедения в XX веке».

Научный диапазон докладов огромный. По диахронии: от терминологии Средневековой Руси и проблемы соотношения музыки-слова в католическом Плаче Богородицы XV века до творчества Окегема, Моралеса; через трактаты о генерал-басе, учения Фукса и Альбрехтсбергера, риторику танца барокко, стили Преториуса, Куперена, Тартини, композиторов семьи Баха, Моцарта, Бетховена – к музыке XX века Карг-Элрета, Танеева, Регера, Стравинского, Адамса, Фернейхоу, Каспарова, к музыке 20-тоновой темперации, зонной и микротоновой систем, эстетики «перенасыщения» новейшей французской школы. По синхронии: теории ладов, звуковысотных рядов, ритма, такта, темпа, полифонии, формы, современного сольфеджио, цифровые системы в педагогике, стили (русский модерн, туркменская народная музыка), русская музыкальная наука, музыкальная наука США, математические методы анализа, междисциплинарность, концепции музыкального образования, проблемы музыкального содержания, эстетики, философии, картины мира, музыкального исполнительства, критерии научности в музыкознании. Теория музыки предстала поистине как многоотраслевая наука.

Конгресс со всей очевидностью показал: сейчас недостаточно развивать науку без координации учёных всего земного шара. И здесь российской науке многое надлежит узнать и не менее – всему миру представить.



Участники Конгресса со всего мира

THE FIRST CONGRESS OF THE SOCIETY FOR MUSIC THEORY

The Society for Music Theory (SMT) was organized rather recently in Russia. From September 30 to October 2, 2013 in St. Petersburg the First Congress of the SMT took place under the title “Music Theory as a Diversified Contemporary Discipline. Innovations and Debatable Issues.” The hosts of the Congress were two distinct educational institutions of Russia’s northern capital – the St. Petersburg State N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory and the St. Petersburg State University. The First Congress of the SMT had a scope that was grandiose for Russian musical scholarship. It became veritably international, since its participants were not only musicologists from Russia and the “near abroad” (i.e. the former Soviet republics), but also their colleagues from other countries. The Russian musicologists included not only important delegations from Moscow and St. Petersburg, but also their colleagues from Astrakhan, Volgograd, Ekaterinburg, Kazan and Perm. The number of other countries represented at the Congress was quite impressive, since they included Belarus, Ukraine, Australia, Austria, Great Britain, Germany, Israel, the Netherlands, the USA and France. Only music theorists from China were not able to come, although their presentations had been scheduled there.

The Congress was comprised of several plenary sessions, a number of master classes and numerous presentations of the traditional format. Because of the enormous quantity of participants who wished to make presentations, which exceeded all the expectations of the organizers, a number of parallel sections was formed. The VIP participants from abroad had been invited in advance: Fred Lehrdahl from Columbia University (New York), Hermann Danuser from the Humboldt University in Berlin and Ivanka Stoianova from the University of Paris 8.

The inauguration of the Congress took place at the Petrovsky Hall, where the participants were greeted by the heads of three higher educational institutions – the Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory, the St. Petersburg N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory and the St. Petersburg State University. The Congress began with a plenary presentation of the chairman of the STM Council, rector of the Moscow State Conservatory, Alexander Sokolov, “The Problems of Russian Musicology in Light of Certain Initiatives of Performers and Government Legislators.” It dwelt upon relevant issues of musicological education in Russia in connection of the newly passed law. This was followed by a number of presentations of the honored guests. Hermann Danuser presented the theme “Metadrama and Metamusical on the Example of ‘Die Meistersinger von Nürnberg’,” where he demonstrated a method of analysis

with accentuation on musical symbolism. Fred Lehrdahl presented his lecture “Generative Musical Theory in Connection with the Riemannian and the Schenkerian Tradition,” in which he demonstrated several trends in contemporary American music theory that are unknown in Russia – generative grammar applied to music, the Neo-Riemannian method, etc. The St. Petersburg Conservatory nominated Tatiana Bershadskaia as the plenary presenter, and she presented her theme “The Music Theorists of Leningrad and St. Petersburg Concerning Pitch Structure,” which drew attention to various approaches to understanding modes and scales. The Moscow Conservatory was represented by Valentina Kholopova, who gave her plenary presentation, “The Theory of Musical Content, Musical Hermeneutics and Musical Semantics: Similarities and Differences.” She gave a summation of the experience of schools around the world in the study of musical meaning, including those in Germany, USA, and also Russia – Moscow, Astrakhan and Ufa. Ivanka Stoianova presented her topic from the sphere of contemporary French musicology: “Research in Composition and Theory in the Parisian IRCAM: on the Road of Reevaluation of Musicology in the 20th Century.”

The academic range of the presentations was immense. Diachronically they ranged from the musical terminology of Medieval Rus and the correlation of music and verbal text in the 15th century Catholic Lamentation of the Virgin Mary to the music of Ockeghem and Morales; through the treatises on thoroughbass, the teachings of Fuchs and Albrechtsberger, the rhetoric of Baroque dance, the musical styles of Pretorius, Couperin, Tartini, the composers of the Bach family, Mozart and Bethoven – to 20th century music, including those of Karg-Elert, Taneyev, Reger, Stravinsky, Adams, Ferneyhough, Kasparov, to the music of 12-tone temperation, the zone and microtonal systems and the aesthetics of “musique saturée” of the most recent French school. In synchrony they dwelt upon theories of modes, pitch sets, rhythm, tempo, counterpoint, form, contemporary solfège, numerical systems in pedagogy, musical styles (Russian modernism, Turkmenian folk music), Russian musicology, American musicology, mathematical methods of analysis, metadisciplinary, conceptions of musical education, issues of musical content, aesthetics, philosophy, pictures of the world, musical performances, and criteria of scholarliness in musicology. Music theory has truly presented itself as a diversified discipline.

The Congress demonstrated with all clearness: at the present time it is not sufficient to develop music theory without the coordination of music scholars of the entire globe. And here Russian music theory has much to learn and no less to demonstrate to the entire world.





Председателю Совета соучередителей журнала «Проблемы музыкальной науки» Галаяутдинову Ишмухамету Гильмутдиновичу – доктору филологических наук, члену-корреспонденту Академии наук Республики Башкортостан, профессору, заведующему кафедрой башкирского языка и культуры Уфимской государственной академии искусств имени Загира Исмагилова исполнилось 65 лет.

Будучи ректором академии искусств с 2000 по 2010 год, И. Г. Галаяутдинов поддерживал открытие журнала, формирование редколлегии и международного отдела, разрабатывал перспективу его развития. С его помощью была сформирована редакция, которая существует на вложенные внебюджетные, заработанные академией средства.



И. Г. Галаяутдинов

И. Г. Галаяутдинов родился 1 января 1948 года. Жизнь, начатая с первого дня Нового года – это счастливый случай, удача, и таких удач в его судьбе было немало. Он навсегда остался верен двум основным постулатам: уважению к культурным традициям Востока, к родному языку и народному музыкальному искусству. Первое стало делом всей его жизни. Второе – культурной средой для организаторской, административной деятельности и творческой деятельности. Как учёный и исследователь он профессионально занимается филологией. В 1973 году в Московском Институте языкознания АН СССР И. Г. Галаяутдинов под руководством учёного-тюрколога Э. Р. Тенишева защитил кандидатскую диссертацию. Оценивая диссертацию, его научный руководитель говорил: «Такого типа работы, как “Тарих нама и булгар”, – нечастое явление в тюркологии. Поэтому работа послужит образцом для последующих исследователей...».

Научные интересы Ишмухамета Гильмутдиновича связаны с изучением древних корней башкирского письменного литературного языка. В монографии «История башкирского литературного языка XIX и начала XX века» автор показал, как происходило рождение и становление башкирского литературного языка.

Концентрированное воплощение идеи и гипотезы учёного привели к оформлению исследования в форме докторской диссертации «История башкирского литературного языка (XIX – начало XX века)», защищённой в 1992 году в Институте языкознания Российской Академии наук. С тех пор башкирский литературный язык навсегда остался предметом его пристального внимания и постоянного изучения. Он автор более 300 научных публикаций, нескольких монографий.

В 1993 году И. Г. Галаяутдинов работал в качестве главного учёного секретаря в Президиуме Академии наук Республики Башкортостан, в 1994 году был избран действительным членом Академии гуманитарных наук

в Санкт-Петербурге, а с 1996 года исполнял обязанности академика-секретаря отделения гуманитарных наук Академии наук Республики Башкортостан.

Напомним, что Ишмухамет Гильмутдинович является лауреатом Республиканского конкурса кураистов на приз им. Ю. Исянбаева (Уфа, 1983), Международного музыкального фестиваля «Алтын алма» (Алма-Ата, 1989), Всероссийского фестиваля фольклорных коллективов (Нефтекамск, 1990), в 1974–1995 гг. солировал в народном фольклорно-этнографическом ансамбле при ИИЯЛ УНЦ РАН.

В 2000 году по рекомендации Президента РБ М. Г. Рахимова коллектив Уфимского института искусств избрал И. Г. Галаяутдинова на должность ректора. Первые годы работы прошли под знаком масштабного обновления материальной базы института. В соответствии с Указом Президента Республики Башкортостан и благодаря усилиям исполнительных структур республики, за короткий срок была завершена реставрация и реконструкция учебных корпусов и концертных залов вуза. Немалым достижением ректора стало приобретение новых дорогостоящих и качественных музыкальных инструментов.

Как учёный Ишмухамет Гильмутдинович придавал большое значение развитию вузовской науки. За годы его руководства вузом в академии были защищены докторские и кандидатские диссертации по разным направлениям фундаментальной и прикладной науки. Он способствовал созданию единственной в России проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики, деятельность которой в 2012 году отмечена дипломом «Золотая кафедра России», а её руководитель, доктор искусствоведения, профессор Л. Н. Шаймухаметова удостоена почётного звания «Основатель научной школы».

В настоящее время И. Г. Галаяутдинов – главный редактор научного журнала «Проблемы востоковедения», член нескольких диссертационных советов, заместитель председателя Правления Региональной общественной организации «Евразийский центр» Республики Башкортостан, Президент общества дружбы «Башкортостан – Корея».

Редколлегия журнала, сотрудники редакции и читатели желают Ишмухамету Гильмутдиновичу Галаяутдинову сил, бодрости, здоровья для осуществления многих новых задуманных им проектов.



В редакции журнала «Проблемы музыкальной науки»



REVIEWS

РЕЦЕНЗИИ

Dear reader,

The International Division is glad to present a new article by Dr. Edward Green, professor of Manhattan School of Music. This time it is a review of the Festschrift for Stanislav Tuksar – a prominent Croatian musicologist. Our choice to publish this material was decided by a number of factors. First of all, Russian musicians know very little about Croatian musicology. Second of all, this book is the result of international collaboration, with the authors from the USA, UK, Ireland, Germany, France, Italy and Croatia. It is also very important for the Russian reader that the historical facts and the manuscript discussed in the Festschrift belong to the crossing of western European and eastern European cultures, including Russian music. And, last, but not least, the method and approach, chosen by Dr. Green positions him as unique in North American music scholarship:

a remarkable composer, philosopher, connoisseur of non-Western cultures, polyglot and encyclopedist, Dr. Green insists on wholesome, integrated understanding of music in all its life circumstances. These ideas are derived by Dr. Green from the teaching of Eli Siegel, from his theory of aesthetic realism. Yet, what joy it must be for a Russian musicologist to discover a kindred spirit on another continent: it is exactly this approach, the so-called tselostnyi analiz (wholesome, integrated analysis), that has been developing as the mainstream of Russian musical methodology. Considering all these factors, we would like to express our gratitude to Dr. Green for continuing collaboration with the Problemy Muzykal'noi Nauki. We expect a vivid response of our Russian reader to these serious and timely issues.

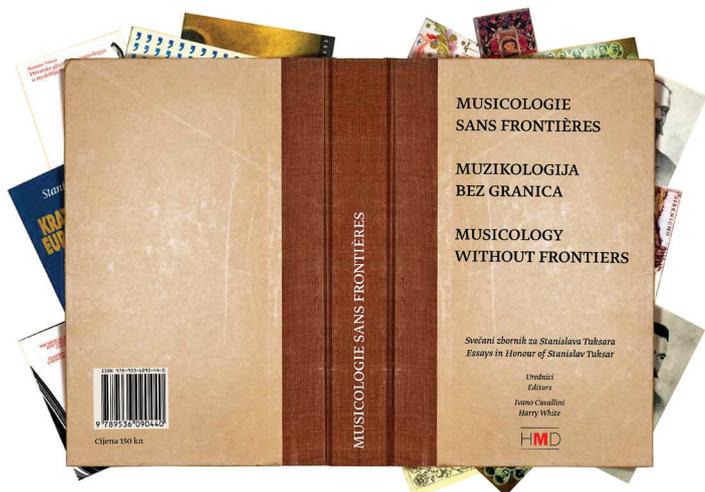
Dr. Ildar Khannanov

Дорогие читатели!

Международный отдел представляет новую статью профессора Манхэттенской школы музыки, доктора Эдварда Грина – рецензию на Festschrift, посвящённый выдающемуся хорватскому музыковеду Станиславу Туксару. Выбор данного материала был продиктован несколькими соображениями. Во-первых, российским музыкантам малодоступна информация о музыковедении Хорватии. Во-вторых, в данном сборнике представлены труды международного коллектива, включая американских, английских, немецких, французских, итальянских и хорватских авторов. Темы, обсуждаемые в эссе, касаются истории музыки Восточной Европы и России. И, в-третьих, метод и подход доктора Грина является уникальным для

американской науки. Он – замечательный композитор, философ, знаток внеевропейских культур, полиглот и энциклопедист – увлечён идеей целостного изучения музыки во всех её жизненных проявлениях. Эти идеи доктор Грин почерпнул из учения Элиота Сигела, его теории эстетического реализма. Но с какой радостью многие российские музыковеды откроют в этом методе полнейшее сходство и глубинное родство с тем, чем занималась русская, советская, а теперь российская музыкальная наука: изучением музыки во всей её полноте. Мы рады продолжающемуся сотрудничеству с доктором Эдвардом Грином и ожидаем отклик наших читателей на эти серьёзные темы.

Доктор Ильдар Ханнанов

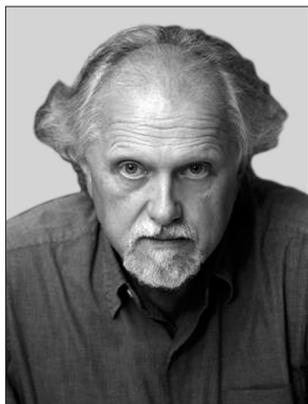


Musicology without Frontiers – Essays in Honour of Stanislav Tuksar. Ed. Ivano Cavallini and Harry White. Zagreb: Croatian Musicological Society, 2010

Музыковедение без границ – эссе в честь Станислава Туксара / под ред. Ивано Каваллини и Гарри Уайта. – Загреб: Хорватское музыковедческое общество, 2010

РЕЦЕНЗИЯ-ЭССЕ

Создание первоклассного музыковедческого *Festschrift*¹, хотя и не утраченное искусство, но, безусловно, одно из переживающих тяжкие времена. Именно поэтому доставляет удовольствие представить данный сборник. Он был написан и отредактирован коллегами музыковеда и редактора Станислава Туксара, который за пределами родины, Хорватии, известен, прежде всего, смелостью своей работы как редактора журнала «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music»². Смелостью потому, что он посвятил десятилетия жизни настоящему и гуманному музыковедению, под которым я подразумеваю музыковедение, свободное от какой-либо предвзятости: методологической, политической, географической или стилистической. Это, на мой взгляд, правильный подход для нашей профессии.



Станислав Туксар

Как заметил выдающийся американский философ Элиот Сигел, предмет должен быть рассмотрен со *всех* сторон, с которых только возможно. Он назвал «онтологической вежливостью» желание увидеть нечто в его полном виде, со всех возможных и доступных точек зрения. Прекрасное, критическое, поэтическое выражение. Музыка заслуживает такого подхода. В этом смысле необходимо отметить, что специализация сама по себе является несправедливостью по отношению к музыке, неуважением, можно даже сказать, своего рода трусостью. Те, кто редактировал юбилейный сборник, в своих вступительных замечаниях о Станиславе Туксаре представляют его как человека, который знает это и этим живёт. Редакторы Ивано Каваллини и Гарри Уайт основательно и с энтузиазмом поработавшие в честь доктора Туксара по случаю его 65-летия, достойны похвалы. Их *Festschrift* включает в себя двадцать восемь очерков (тридцать, если считать ещё предисловие и введение), охватывающие широкий и разнообразный по смыслу диапазон тем и методологий.

Особенно ценной чертой этой книги является то, что значительная часть посвящена вопросам Хорватии и Словении, областям, которыми слишком часто пренебрегают музыковедческие журналы на английском языке.

Предисловие к сборнику написано докторами музыковедения Каваллини и Уайтом. Введение (с подзаголовком «Вместо Введения» и названием «Че-

ловек, который прислушивается к гармониям сфер: музыковед и хорватовед Станислав Туксар») представлено известным лингвистом Радославом Катичичем. И Предисловие, и Введение даются в полном объёме на английском и хорватском языках. Можно без сомнения сказать, что эти работы содержат заслуженные фанфары похвалы Туксару. Свидетельством верности фанфар являются две последние части книги: двенадцатистраничная библиография работ доктора Туксара и его послужной список; последний составлен на хорватском и английском языках. Когда читаешь статьи, поражает круг его интересов. Например, я и представить не мог, что им переведены на хорватский не только ряд крупных музыковедческих текстов, но также и книги психолога Эриха Фромма.

Возвращаясь к обзору сборника, должен признаться, что незнание хорватского языка заставляет меня полностью полагаться на Абстракты пяти эссе из него. К счастью, для тех, кому хорватский не составляет труда, детальный обзор работ *Festschrift* доступен в музыковедческом издании «Arti Musicae»³.

Духовная музыка

Первые шесть эссе редакторы поместили в рубрику «Источники духовной музыки». Открывающее её исследование опубликовано на хорватском языке. Речь идёт о мелодии секвенции XI века, используемой в музыке, сопровождающей пир апостола Св. Фомы. Написанная Ханой Бреко Кустурой, работа представляет тщательное, документальное исследование старейших немецких книг по секвенциям, найденным в Хорватии.

Следующий очерк, предназначенный любому, кто серьёзно интересуется музыковедением, написан Лилианой П. Пруэтт. Названный «Испытания и сложности исследований», он является подробным отчётом авторского поиска фактов, касающихся «Berlin 40015» – хоровой книги XVI века, находящейся в Государственной библиотеке (Staatsbibliothek). Доктор Пруэтт пишет, как музыковедческая Агата Кристи. Опираясь на доказательства, содержащиеся в хоровой книге, она высказывает предположение, что шестиголосная «Missa Facta ad imitationem Nasce la pena mia»⁴ де Монте могла предшествовать «его работе при императорском дворе», а это может изменить общепринятую хронологию его карьеры. Она отслеживает каждый отдельный элемент. Затем, после сортировки огромного количества материала, приходит к выводу (в превосходной анти-кульминации), что результаты её исследования показывают: вопрос «остаётся спорным». Это эссе безусловно может быть рекомендовано руководителям аспирантов (докторантов) как образец того, что можно получать удовольствие от серьёзного исследования. В научных

исследованиях так же, как и в жизни, важен не только конечный пункт, но и сам процесс.

Третья статья Пауэла Гангарчука называется «Опубликованные полифонические песни и политика Польши XVI века». Весьма интересно представлен тот факт, что эти песни раскрывают интенсивное стремление Польши в середине и конце 1500-х годов к единству и согласию между протестантами и католиками. Откровения приходят не только через исследование текста, но ещё более убедительны с точки зрения самого значения полифонии: как разнообразие и единство могут прекрасно сосуществовать.

Следующим вкладом является эссе Маурицио Падоана «Музыка Вселенского Собора 1590–1630» (*La Musica Nel Duomo di Verona Negli Anni 1590–1630*) с тщательным исследованием предмета. Здесь хотелось бы коснуться вопроса о языках, на которых сборник напечатан. Конечно, уже поздно что-либо предлагать редакторам, так как книга является *fait accompli*, но, учитывая существующее во всём мире доминирование английского языка в области международного музыковедения, сборник, вероятно, мог бы обрести более широкий круг читателей, если бы эссе были на французском языке, итальянском, немецком, а также на хорватском, но каждое сопровождалось бы английским абстрактом. В сборнике абстракты статей даются только на хорватском языке. Несомненно, можно было бы найти место и для того, и для другого.

Барбара Пшибышевская-Ярминская в своей публикации имеет дело с «Францисканскими музыкантами Речи Посполитой XVII века». Текст, поражающий воображение, особенно ярко преподносит описание жизни и деятельности композитора итальянского происхождения Винченцо Скапитты. Богатые по содержанию и поразительно талантливые, уникальные рукописи почти всех его произведений имелись в единственной коллекции, которая, к сожалению, была потеряна во время большого лисабонского землетрясения 1755 года. Также ценными (и удивительными) являются данные автором краткие характеристики Войцеха Демболецкого и Анджея Чиленски, первого – как свидетельство раннего использования фигурированного баса в Польше, второго – как композитора, глубоко изучившего и использовавшего сложные канонические технические приёмы. Этот факт поражает, учитывая исторический период; был бы Чиленски современником Окегема или Жоскина, это едва вызвало бы комментарии, но здесь другой век!

В заключение первого блока – смелое эссе Вольфганга Маркса: «Одомашнивание смерти? Музыкальный друг в Реквиеме Антонина Дворжака оп. 89». Его целью является интеграция трёх моментов: абстрактного мотивного анализа, эмоциональной герменевтики и внутренней биографии. Иными словами, путём тщательного исследования музыкальной

структуры композиции, доктор Маркс убедительно раскрывает то, что композитор, оставаясь наедине с собой, чувствовал в теме смерти и то, что он хотел, чтобы почувствовали мы, а также его надежду на то, что всё же почувствуют большинство слушателей этой 90-минутной музыкальной медитации.

Это – спорная область. Конечно же, завзятые позитивисты будут настаивать на том, что такие утверждения – в лучшем случае – спекуляции; что устанавливать такие вещи – вне нашей компетенции как исследователей. Данная рецензия-эссе не является форумом в защиту гуманистических позиций. Тем не менее, считаю, что позитивистская точка зрения ошибочна. История культуры показывает, что глубокое и точное понимание одним человеком другого является не только тем, что ожидаемо, но и тем, что случается. Оно является основой для музыкальной коммуникации и, к тому же, подсознательно понимание существует и как осознание логики другого через её звуковое выражение, и как ощущение эмоций другого.

Структура и эмоции не являются разными предметами. Я говорю это, изучив в течение нескольких десятилетий основной принцип «эстетического реализма», заявленного её основателем Эли Сигелем и проверив его как истину тысячами примеров. «Мир, искусство и сам человек объясняют друг друга: каждый есть эстетическое единство противоположностей». В своём эссе Вольфганг Маркс не использует этой замечательной философской идеи, которую я вижу как основополагающую для всего будущего музыковедения, хотя логика его исследований следует ей.

Эстетика и историография

Следующая подборка из семи эссе дана под рубрикой «Эстетика и историография». Во-первых, Эльжбета Витковская-Заремба рассматривает «Письмо (Epistola)» Мартинуса Галлиниуса, 1535 года, в котором польский гуманист эпохи Ренессанса делится своими взглядами на музыку в контексте порой ожесточённых дебатов, ведущихся в то время в Польше, да и во всей Европе в целом, о том, что представляет собой добро в музыке. Вопрос заключался в выяснении, была ли полифония той эпохи полезной или же она разрушала музыку? Галлиниус в значительной степени принимает вторую сторону, но делает это осторожно, не насмехаясь над музыкой. Эссе подводит нас, наконец, ближе к внешней драме с указанием конкретного времени и места («интеллектуальной истории»), а также к внутренней, с неоднородными личными чувствами конкретного человека – прекрасное сочетание!

Статья Андреа Луппи «Поэзия против музыки в Миланской Академии Преображения» (*La Poesia "contro" la musica nell' Accademia dei Trasformati a Milano*) продолжает подборку. Здесь рассматривается



наболевший вопрос о том, каким должно быть наилучшее соотношение слова и музыки, и то, как этот вопрос рассматривался в Милане в XVIII веке. Затем идёт эссе Иваны Томич Ферич на хорватском языке. Как указывает абстракт, она исследует важный документ по музыкальной теории и эстетике Джулио Баджамонти (1744–1800), ведущего хорватского музыкального деятеля того времени. Что примечательно и заслуживает внимания, это диапазон влияний от Аристоксена до Габори, а также и его ближайших современников Руссо и Дидро, идеи которых Баджамонти синтезировал в своей собственной работе. Мы могли бы назвать Баджамонти единомышленником доктора Туксара, жившего двумя веками ранее.

И, наконец, одно из лучших эссе в этом сборнике – «Музыкальное наследие Томаса Мура» редактора Гарри Уайта. Эссе представляет солидное введение в творчество Мура и показ влияния, которое он оказал на музыку как в Ирландии, так и других странах Европы. (Уайт не вникает здесь в воздействие Мура на Стивена Фостера, первоклассного американского автора песен, но он, конечно, же, знает об этом). В значительной мере эссе доктора Уайта является исследованием в теории восприятия как в отношении популярного образа Мура, так и воздействия, которое он оказал на других художников. Репутация Мура поднялась и упала в драматической последовательности. Мы знаем, в основном, о влиянии «Lalla Rookh»⁵ на произведение Шумана «Das Paradies und die Peri»⁶, и через Шумана на Стэнфорда. В процессе повествования в эссе появляются Вагнер и Берлиоз, как и Бакс и О'Рида, Гёте и Бернард Шоу. Что абсолютно верно, это то, что Мур (как Кэмпбелл, Машо, Фостер и не так много других фигур в истории музыки) был истинным композитором и поэтом. Учитывая это двойное художественное наследие, его редкость, превосходной новостью является пересмотр данной важной фигуры в истории ирландской культуры, что сейчас и происходит.

Ещё три эссе завершают раздел. Марко Ди Паскуале пишет о том, как итальянские музыкографы 1700-х годов воспринимали Палестрину. Название указывает на существенный ответ: его воспринимали, как «L' astro maggior la di cui luce tutti rischiarà» – «Самую большую звезду, которая освещает всех». Поскольку со времен Палестрины к тому времени прошло около столетия, за которое произошла существенная стилистическая эволюция, его музыка может дать урок «умения выживать», удерживаться на волнах моды.

Далее идет эссе на немецком языке Барбары Бойситс, тема которой переносит нас в область философской эстетики. Она рассматривает гегельянскую критику, предлагаемую Фердинандом Питером Графом Лауренчиным, исходящую из гансликовского популярного представления о музыке как «звучании форм во времени». Возможно, некоторые читатели этого

обзора уже знают о Лауренчине. Мне он был неизвестен, но каким интересным он оказался! Очевидно, Лауренчин «влез под кожу» Ганслику, как показывает Бойситс, и был раздражающим стимулятором Ганслика по пересмотру Гегеля и всего понятия «Духа» в музыке. Эссе изящно переплетает два различных вида драмы: интеллектуальной и личной. Идеи находились в конфликте так же, как и эти две личности. Первая из этих драм, по-видимому, достигла большего разрешения, чем вторая.

В заключение блока – эссе на хорватском, написанное Саньей Майер-Бобетко. В переводе её название гласит: «Музыка и религия Иосипа Флоршультца – вклад в эстетику музыки Хорватии и историю хорватской музыкальной терминологии». Даты жизни Флоршультца: 1864–1916 и, как следует из абстракта, он открыл новую землю в хорватской музыкальной мысли путём чёткого различения «церковной» музыки и «религиозной».

Возможно, здесь я должен остановиться и обратить внимание на географическое расположение участников. У книги три названия: «Musicologie sans frontiers» (фр.), «Muzikologija bez Granica» (хорв.), и «Music Without Frontiers» (англ.). Размещение названия сначала на французском языке, хотя имеется только одно эссе на этом языке, делает его резонирующим с гуманитарными усилиями «Médicins sans frontières»⁷, что, вероятно, и было намерением редакции: идея состоит в том, что в медицине так же, как в музыкальной науке, не должно быть привилегированных географических центров. С набором эссе на пяти языках: английском, хорватском, немецком, итальянском, французском, «Festschrift» представляет авторство из девяти стран: Ирландии, Италии, Хорватии, США, Польши, Австрии, Канады, Англии и Германии. Можно отметить, что в редакционной работе доктора Туксара географический диапазон ещё шире: IRASM⁸ опубликовал эссе из Турции, Бразилии, Южной Африки, Гонконга, Японии, Армении, Мексики, Израиля, Австралии и Танзании. И это не исчерпывающий список.

Институты и идентичность

Эссе на французском языке было сделано Гораной Долинер, которая преподаёт в Загребе. Она открывает самую протяжённую редакционную подборку первым из девяти очерков рубрики «Институты и идентичность». В названии её эссе «Социологические условия музыки Ренессанса в Дубровнике» (Conditions sociologiques de la usique de la Renaissance à Dubrovnik) прослеживается творческое напряжение между славянским и итальянским элементами в культуре и музыке того времени и места, эпохи, которую автор представляет как внезапно остановившуюся в связи с Адриатическим землетрясением 1667 года. Что здесь поражает читателя и является наиболее интересным моментом, – это представление музы-

кального театра 1540-х годов, который во многом предвещал моменты появления барокко, особенно в отношении взаимодействия танца, песни и инструментальной музыки. То, что такие предвестники ранней оперы присутствовали в Италии, хорошо известно, а то, что Хорватия была равнозначным источником революционного «стиля будущего» – возможно, даже источником самых смелых из ранних предшественников, – это вряд ли общеизвестно.

Алина Зоравская-Витковская представляет следующее эссе: «Чешские музыканты в Варшаве во время правления Станислава Августа Понятовского (1764–1795)» (*Böhmische Musiker in Warschau unter der Regierung von Stanislaus August Poniatowski (1764–1795)*). Название хорошо иллюстрирует достоверность заявления Бёрни, что перемещения богемы являлись «консерваториями» Европы, своеобразным обучающим процессом второй половины XVIII века почти каждой второй европейской страны.

Вкладом Ивано Каваллини, со-редактора сборника, является эссе на итальянском языке о хорватском композиторе, медицинском историке, переводчике, энциклопедисте и философе Джулио Баджамонти. Он стал известным после написания первой оратории современной Хорватии «*La traslazione di San Doimo*»⁹. Очерк посвящён влиянию Оссиана, Гомера и «Бардов Далматии» на Баджамонти и тому, как «*scoperta degli antichi slavi*» (открытия древних славян), культурная тенденция намного предпочитаемая балканскими интеллектуалами того времени, нашла отражение в собственной жизни и работе Баджамонти.

Следующее эссе на хорватском языке Розины Палич-Желавич рассматривает хоровую музыку Ватрослава Лисинского (1819–1854) и помещает его в высоко напряжённую политическую атмосферу того времени: конфликт между теми, кто выступал за иллирийское движение, и теми в Хорватии, кто имели про-венгерские взгляды. Лисинский поддерживался иллирийской фракции. Затем помещён очерк – на немецком языке Филиппа Фера. С Дрезденским Придворным театром (*Hoftheater*) в центре внимания автор отслеживает движение создания европейской музыки через «протяжённый XIX век», от королевского двора к буржуазии. Вопрос в том, кто и когда занимал центральную позицию в формировании музыкальной среды? Вряд ли это новая тема в музыковедении; значение эссе заключается в поразительных деталях, выбранных его автором для подтверждения истории, и в его тонком подходе к использованию Придворного театра в качестве сцены, на которой разыгрывается такое действие, как драматическое раскачивание отношений с властью, – разыгрывается на виду у публики, у всех классов общества.

Например, в данном эссе приводится замечательная деталь: Вагнер разделяет «Риенци» на два вечера, так как его пять часов звучания оказалось слишком трудно вместить в один королевский «*Sitzfleisch*»¹⁰.

Также увлекательно доктор Фер объясняет, что аристократы и политики Саксонии были готовы вложить много денег в *Hoftheater*, управлять им «себе в убыток» для того, чтобы получить то, что они считали гораздо наиболее важным: представление Саксонии культурной альтернативой «милитаристской» Пруссии. В эссе описывается взаимодействие музыки, экономики, политики и простой (но глубокой) человеческой психологии: история, достойная познания.

Это, кроме того, удивительная история. То, что в ней происходило, далеко от простого перехода аристократической власти к государственной. В том, что происходило, гораздо больше контрапункта. Например, мы узнаём из эссе, что в 1908 году король был «всего лишь гость в собственном доме», о его необходимости просить у руководства театра дополнительные билеты, когда он хотел пригласить больше гостей. Но мы также узнаём, что «*Dresdner Bürgertum*»¹¹ никогда не оказывала «прямого влияния» на «руководство и репертуар» театра. Как настаивает доктор Фер, это была «независимость короля и буржуазной публики», их двойных полномочий, которые сыграли решающую роль в «расцвете музыкальной жизни» в Дрездене.

С эссе Веры Кагалиник мы возвращаемся к хорватскому языку. Работая над первыми десятилетиями XIX века и концентрируясь на музыкальной жизни Загреба, автор изучает репертуар зарубежных оперных компаний, посещающих город. Ситуация была неустойчивой: на ранней стадии преобладали немецкая и австрийская труппы, а затем появляется и значительное число итальянских компаний. Начиная с 1830-х годов появляется третий участник: славянские театральные гастролеры. Они приобрели такую популярность, что некоторые немецкие компании начали включать номера на хорватском. «Подхваченные национальными водами», в значительной степени как результат коммерческих соображений со стороны иностранцев, они заложили основу, по иронии судьбы, для появления в середине 1840-х годов первой настоящей хорватской национальной оперы «Любовь и злоба» (*Love and Malice*).

По мнению автора рецензии, далее следует кульминация данного *Festschrift* – «Люди покорны, люди мятежны» Ричарда Тарускина. Он даёт вначале девиз-посвящение: «Для Станко, не покорного, не мятежного, но мудрого» – дань уважения доктору Туксару, что является абсолютно заслуженным и соответствует эстетической идее реализма, когда повсюду в истории люди искали единство противоположностей, поскольку именно в нём мы найдём мудрость, истину и красоту.

Эссе, как и следовало ожидать от мастера музыковедческих стратегий, работает в нескольких направлениях. С опытным и отважным фельдмаршалом Тарускиным фронты хорошо скоординированы. Мы узнаём о трёх режимах историографии в XIX веке в



России: династической, неогегельянской (или «статистической»), и популистской. Соответственно, их основными представителями называются Николай Карамзин, Сергей Соловьёв и Николай Костомаров. Эта изначальная информация будет согласована с комплексом *Entstehungsgeschichte*¹² «Бориса Годунова», особенно замечая то, как «массовки» в различных редакциях отражают изменение историографических отношений Мусоргского. Заодно Тарускин убедительно показывает, что неверно предполагать, будто это был пересмотр Мусоргским «официального» отказа 1871 года его первой редакции. Ранее чем за год, во время встречи на даче Стасова перед компанией многих ему наиболее симпатизирующих и проницательных друзей, он заявил, что опере не удалось передать историографического тона, который он задумал. Он писал Н. А. Римскому-Корсакову: «Что касается крестьян в *Борисе*, кто-то воспринял их как *bouffe* (!), в то время как другие видели трагедию».

Так как моя задача – написать рецензию, а не пересказать эссе целиком, многие содержательные детали сжатой экспозиции Тарускина будут пропущены: то, как состоялось переписывание оперы, а также, как десятилетиями раскручивалась очередная редакция или комбинация редакций в оперной атмосфере, и как осуществлялась их постановка. Но читатели этого журнала заслужили того, чтобы быть информированными о *pièce de résistance*¹³: её этическом центре. Он касается критики академического снобизма.

Как отмечает Тарускин, музыковеды наслаждались безответственностью директоров и глупостью аудитории в выборе редакций, в которых имелись повторы и противоречивые сцены – редакций, которые Мусоргский никогда не утверждал, и где явно переделывалось то, что он запрещал. Эти музыковеды предпочли бы «академически правильные» редакции. Обо всём этом Тарускин пишет:

«И вы знаете что? Она [аудитория] права! ... Версия с двумя сценами толпы, на мой взгляд, лучше, чем любая из двух авторских версий. И если это музыковедческая ересь, надо максимально её использовать». Затем он противопоставляет два способа постижения величия. Во-первых, «модернистский или академический вариант, с точки зрения внутреннего единства и формальной целостности (не говоря уже об ответственной историографии)», с помощью которого понятие любого соединения есть, по определению, гротеск. Вторым способом является тот, который проверяется на публике, и она «измеряет эффект ... в соответствии с тем, как это отражается на ней». Аудитория, он замечает, ожидает быть *трансформированной*. А потом Тарускин заявляет о своём выборе: «Моя симпатия склоняется к слушателям, мне подобным».

На эссе Тарускина я задержался потому, что он подчёркивает центральную точку обзора: то музы-

коведение, когда узкий «специалист» самодовольно, прохладно и свысока относится к обычному любителю музыки и скучно рассуждает о реальности (о музыке) эмоционально яркой, живой, страстной, полной и глубины, и очарования, и тайн человеческого чувства, такое музыковедение, при всех своих «научных» претензиях, является ложным. Этот стиль музыковедения я несколько лет сам использовал для того, чтобы опубликоваться. Оглядываясь на эти работы с сожалением, потому что они не передают истинные чувства, что у меня были, когда я старался произвести впечатление «академизмом» за счёт жизненной искренности. Что мы получаем, так это уверенность в фактических деталях, даже в сотне этих деталей, в то же время игнорируя *основной* факт о музыке: всё вырастает из чувств, интенсивных и красивых, и миллионам людей важны эмоции, подтверждённые эмоциями, заслуживающими того, чтобы ими обладать. Правда о музыке заключается в том, что в своей сущности она даёт ответ на вопросы, с которыми люди сталкиваются в жизни. Так как ни один философ не описал этот момент более чётко, я привожу Эли Сигела ещё раз: «Урегулирование конфликтов в себе подобно созданию одной из противоположностей в искусстве».

Продолжая обзор, мы подходим к двум эссе, завершающим блок под рубрикой «Институты и идентичность», начатый работой Долинер. Свен Оливер Миллер говорит о взаимодействии немецкой и английской музыкальной жизни во время «продолжительного XIX века». Его эссе иллюстрирует драматическое взаимодействие уважения и презрения, желания учиться и желания чувствовать своё превосходство, которое характеризует эпоху (и по-своему, все исторические эпохи). Это прекрасная музыковедческая работа: ясная в стремлении собрать достоверные факты, в восхищении по отношению к этим фактам.

Так как данная статья достойна уважения, сожалено, что приходится указать на редакционный недосмотр: начало эссе (с. 359) и его предпоследний абзац (с. 374–375) содержат несколько одинаковых предложений. В другом месте сборника есть незначительные сбои в корректировке. Книга из 558 страниц на пяти языках, скорее всего, собиралась ускоренным темпом, чтобы успеть к выходу в срок, в честь 65-летнего юбилея доктора Туксара. Учитывая это, можно простить некоторые недостатки.

Вторая статья раздела, написанная Робинотом Эллиотом, касается того, как следует изучать канадскую музыку: он рассматривает этот вопрос с точки зрения «из Дублина», поскольку, как отмечает автор, обнаруживаются значительные сходства (наряду с различиями) между ирландским и канадским музицированием и музыковедением. Эссе ценно своей методологией: доктор Эллиот поднимает вопрос о том, какое соотношение близости и дистанции, объективности и

участия является лучшим для исследования. Он также соотносит музыку с изобразительным искусством, помогая нам отойти от узости видения, и представляет цветные репродукции картин Яна Вермеера и Томаса Саутэлла Робертса. Название заимствовано из знаменитой статьи Эдварда Кона «Музыка: взгляд из Делфта», и Эллиот, даже когда он говорит, что его собственная точка зрения «диаметрально противоположна», отдаёт должное Кону в его удачном резюме статьи, что заслуживает уважения.

Поэзия и музыка: истоки современности

Завершающее звено сборника идёт под рубрикой «Поэзия и музыка: истоки современности». Здесь представлены шесть очерков, первый из которых, написанный Лоррейн Бирн Бодли, представляет замечательный документ о дружбе Гёте с Феликсом Мендельсоном, которому она даёт интригующее название: «Старый молодой человек или молодой человек старый?» Многие писали об этой дружбе, некоторые более проникновенно, и никто, насколько мне известно, с таким сочетанием глубины, широты и краткости.

Коралика Кос вносит свой вклад. Хорватское название статьи переводится, как «Дора Пежачевич и Райнер Мария Рильке». Пежачевич была, для тех кто не знает (я один из них), известным хорватским композитором начала XX века. Не могу комментировать содержание текста, но он, вероятно, рассматривает отношения этих двух художников, в том числе некоторые новые сведения о вероятности их, по крайней мере, одной встречи.

Продолжает подборку Божан Бужик. Его текст имеет название – «Звук и Символ в “Маломбре” Антонио Фогаццаро» (первый роман Фогаццаро, увидевший свет в 1881 году). В контексте литературного критицизма, он показывает, как автор в значительной степени строит новеллу на музыкальных понятиях. У меня здесь возникло лёгкое недовольство: редакторы приводят весьма значимый комментарий, но делают это после того, как эссе завершено, без указания ранее, что такой комментарий существует! То есть, читатель, который «пропахивает» эссе, не в полной мере понимает то, что происходит, и узнает позже, где в повествовании догадки были близки к истине, а где совершенно ошибочны.

Уильям Эверетт, пожалуй, самый известный в музыковедческих кругах как автор новаторской работы по музыке Beatles, здесь показывает себя уверенным и увлечённым гидом по произведениям Зигмунда Ромберга и американской оперетты XX века. В эссе исследуется первая (и единственная) совместная работа Ромберга и Гаммерштейна в фильме-оперетте «Венские вечера» (1930), относящаяся к тому этапу, на котором эти два автора работали как отдельно, так и вместе. Эссе содержит несколько музыкальных примеров с анализом, что, пожалуй, не часто встре-

тишь в этом сборнике. Невозможно не упомянуть о цитате, одной из самых забавных и весёлых шуток в истории музыки, которую хотелось бы здесь привести. Приписываемая Джорджу Гершвину, она появилась как результат частых обвинений Ромберга в том, что он имел тенденцию сильно подражать другим композиторам. Гершвин пошутил: композиции Ромберга являются «музыкой, которую насвистывают по пути в оперу».

Предпоследнее эссе Нади Безич опубликовано на хорватском языке. Это исследование о том, какой успех имели оперетты Иоганна Штрауса-младшего в Загребе с 1874 по 1945 год; изменяющаяся политическая обстановка, по-видимому, сыграла свою роль. Одним из интересных моментов, останавливающих внимание в списке оперетт (с. 468) является то, что Эрих Вольфганг Корнгольд некоторым образом переработал по крайней мере две из них: «Šišmiš» («Летучая мышь») в 1933-м году, и «Noć u Veneciji» («Ночь в Венеции») в 1940-м.

Заключением становится очерк Джулиана Хортонна «Симфонизм и реабилитация классической формы в первой части Второго фортепианного концерта Брамса ор. 83», где технические анализы внимательны, точны и по-новому пронизательны. Более того, автор абсолютно прав, сосредоточиваясь на присутствующей любому концерту символической драме: драме толпы и отдельных голосов, коллективного начала и индивидуального, стремления к развлечению, показу, звуковым сюрпризам и противоположного ему желания услышать звук, который превращается в упорядоченную, логическую и интегрированную форму. С уважением доктор Хортон пишет о Листе, отдавая должное этому во многом карикатурному музыканту. В эссе, другими словами, немало того, что можно порекомендовать читателю. И хотя, можно сказать, *Festschrift* заканчивается на безупречно высокой ноте, комментарии, которыми автор обрамляет свой текст, противоположны тому, что он называет «рапсодической прозой и преувеличениями» почтенного Дональда Франсиса Тови – его «экстравагантной риторикой», его «отказом от всех претензий на аналитический комментарий к герменевтическому энтузиазму». По сравнению с ними, Хортон (мы должны с этим согласиться?) выработал иной, более ценный подход. Действительно ли было необходимо автору подать Тови в сомнительном свете для того, чтобы подчеркнуть значение своей собственной методологии? Я думаю, что нет. Причин для этого не было.

Каждый музыковед, как и в жизни каждый человек, ставит вопрос, как понять людей и события, чтобы их смысл раскрылся наиболее полно. Это этический вопрос, а также интеллектуальный. Если Тови действительно чувствует, что таким образом он может раскрыть некоторые эмоциональные страсти концерта, то я, как и многие другие, увижу прекрасный текст, вырастающий, не надо забывать, из вдум-



чивого музыкального анализа – почему бы английскому музыковеду, знаменитому в своём поколении, не писать так, как он считает нужным? Должны ли мы считать, что только один способ написания текстов о музыке может быть верным?

Как было сказано ранее, музыка существует для того, чтобы быть рассмотренной со всех возможных точек зрения, со всех 360 градусов. Музыка также должна быть изучена на всех возможных уровнях смысла. Подобно тому, как можно успешно анализировать мельчайшие детали стихосложения в поэзии и в тоже время упустить эмоциональный аспект стиха в целом, что вполне возможно, – такой же изыск часто можно встретить в музыковедческих сообществах – быть свидетелями блеска на одном уровне и слепоты на другом. Признаем, что Тови, по крайней мере, в текстах, которые цитирует Хортон, также работает только на одном уровне. Тем не менее, Тови просто представляет свои выводы без необходимости, в то

время, как Хортон очерняет тех, кто избирает альтернативные точки зрения. Музыка Брамса достаточно обширна, глубока, требует усилий многих учёных, чтобы оценить богатство её смысла. Нужно приветствовать эти коллективные усилия. Я, например, благодарен как Хортону, так и Тови.

В соответствии с деятельностью доктора Гуксара, эти эссе дают ответ на вопрос: что значит любить музыку по-настоящему? Ответ на вопрос запечатлён в созданном в его честь *Festschrift* и заключается в том что, как очевидно, необходимо делать всё возможное, чтобы не преуменьшить её значения. Человек, влюблённый в музыку, хочет показать все пути, ведущие к ней – со всех точек зрения и на всех уровнях: от самого математически редуцированного до философски трансцендентального. Значение этой книги, жизни и работы её лауреата заключается именно в способности помочь нам поддерживать и культивировать эту любовь.

PRIMECHANIYA

¹ Эссе в честь. Здесь и далее – примечания переводчика доктора Ильдара Ханнанова.

² «Международный обзор эстетики и социологии музыки».

³ «Музыкальное искусство» – хорватский музыковедческий журнал.

⁴ «Месса, выполненная как имитация на “Рождён для Мучений”».

⁵ «Лалла Рук» – «восточный» роман Т. Мура, написанный в 1817 году.

⁶ «Рай и Пери» – кантата Р. Шумана, основанная на одной из сказок, входящих в роман «Лалла Рук» Т. Мура.

⁷ «Врачи без границ».

⁸ «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music».

⁹ Перевод Святого Домна.

¹⁰ «Высидеть».

¹¹ «Буржуазия Дрездена».

¹² «История происхождения».

¹³ «Главная цель».

Эдвард Грин

доктор теории музыки,
профессор истории музыки и композиции
Манхэттенской школы музыки
E-mail: edgreenmusic@gmail.com
США, 10027 Нью-Йорк

Edward Green, PhD

Professor of Composition and Music History
at the Department of Music History
Manhattan School of Music
E-mail: edgreenmusic@gmail.com
New York, 10027 USA





В. Н. ДЁМИНА

Ростовская государственная консерватория (академия)

им. С. В. Рахманинова



УДК 784.1

О КОМПОЗИЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ И ГЛАСОВОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ КАНОНА «СЛУЖБЫ БЛАГОДАРСТВЕННОЙ» НА ПОЛТАВСКУЮ ПОБЕДУ

Уникальность «Службы благодарственной на Полтавскую победу»¹ как первой, включавшей полный цикл изменяемых песнопений, была отмечена ещё В. В. Протопоповым [11, с. 210]. В её составе: стихиры на малой и большой (велицей) вечерни, тропарь, кондак, седальны, стихиры «на хвалитех», синаксарий, канон утрени и задостойник литургии.

Как известно, идея составления «Службы благодарственной» и ежегодно её отправления была озвучена Петром I на Полтавском поле: «Десница Вышнего сохранила меня, чтобы спасти Россию и усмирить гордость брата Карла... Тако судил Промысл возвысить славою отчизну мою, и для того приносить будем благодарение Богу в день сей на вечные времена» [там же, с. 209]. Написание текста Службы было поручено «одному из самых последовательных ревнителей православия, скрытому противнику петровских церковных реформ Феофилакту Лопатинскому» [7, с. 139]. Автор текста понимал особое значение первой полной панегирической Службы и всего празднества Полтавского торжества («Русского воскресения») – центрального в гражданском календаре петровской эпохи. «Служба благодарственная» содержит удивительный по своей структуре и форме канон: «Канон благодарственный, Богу в Троице славиму, давшему сию преславную победу» [16, л. 37].

«Службу благодарственную» изучали известные учёные: И. Ф. Мартынов, П. П. Пекарский, В. В. Протопопов [7; 10; 11]. Ими обсуждались вопросы истории создания службы, её редакций, структуры и пр. Однако при этом не рассматривался исследователями как самостоятельный цикл песнопений канон «Службы благодарственной», представляющий интерес для различных отраслей науки.

Цель статьи – изучение стилевых и композиционных особенностей канона «Службы благодарственной». В процессе рассмотрения его поэтических и певческих вариантов привлекались поэтические и музыкальные редакции канона «Службы благодарственной», проанализированные нами ранее в специальном исследовании [2].

В поэтическом тексте Службы (РНБ V.6.37, об. л. 19 – л. 37) по форме канон представляет собой сочетание двух канонов, один из которых можно трактовать как «основной», другой – «ин». За ирмосом и тропарями каждой песни «ос-

Таблица

Песнь 1	Ирмос. Глас 1 Тропарь <i>Ин ирмос. Глас 1 Тропарь</i>	«Твоя победительная десница...» «Песнь победную поем вси Богу...»
Песнь 3	Ирмос. Глас 1 Тропарь <i>Ин ирмос. Глас 4 Тропарь</i>	«Утверди Господи Церковь Твою...» «Лук сильных изнеможе...» ²
Песнь 4	Ирмос. Глас 6 Тропарь <i>Ин ирмос. Глас 2 Тропарь</i>	«Удивися твой разум от мене...» «Хранитель твердый, и незыблемое утверждение...»
Песнь 5	Ирмос. Глас 7 Тропарь <i>Ин ирмос. Глас 6 Тропарь</i>	«Роса, яже от тебе Христе Боже...» «Неизреченныя твоя сила...»
Песнь 6	Ирмос. Глас 5 Тропарь <i>Ин ирмос. Глас 2 Тропарь</i>	«Обыде мя бездна...» «Возопи в скорби моей...»
Песнь 7	Ирмос. Глас 4 Тропарь <i>Ин ирмос. Глас 5 Тропарь</i>	«Отец наших Боже не посрами нас...» «Прехвально есть и препрославлено...»
Песнь 8	Ирмос. Глас 1 Тропарь <i>Ин ирмос. Глас 3 Тропарь</i>	«Премудростию и словом...» «Ангелми немолчно...»
Песнь 9	Ирмос. Глас 1 Тропарь <i>Ин ирмос. Глас 8 Тропарь</i>	«Сотвори державу мышцею своею...» «Да умолчат еретиков собрания»



нового канона» следуют ирмос и тропари «ин канона». Главной особенностью «Канона благодарственного» является принадлежность песен этих канонов (кроме первой) разным гласам [16]. *Первая песнь*: ирмос и тропари «основного канона» и «ин канона» – первый глас; *третья песнь*: ирмос и тропари «основного канона» – первый глас, ирмос и тропари «ин канона» – четвёртый глас; *четвёртая песнь*: ирмос и тропари «основного канона» – шестой глас, ирмос и тропари «ин канона» – второй глас и т. д.:

Распределение поэтических текстов ирмосов канона по гласам, на первый взгляд, не представляется логичным и последовательным – не наблюдается чередования, симметрии или замкнутости. Замысел Феофилакта Лопатинского раскрывается при сопоставлении текстов ирмосов «Канона благодарственного» с текстами ирмосов праздничных канонов Ирмология [3]³.

Следуя обозначенной Петром I концепции празднования Полтавского торжества как «Русского воскресения» – своеобразного гражданского «праздника празднеств» – автор составляет «Благодарственный канон», заимствуя ирмосы канонов других церковных празднеств. Для *первой песни* «Канона благодарственного» он заимствовал ирмос *первой песни* канона первого гласа – «Твоя победительная десница» [3, с. 1]; для «ин ирмоса» – «Песнь победную поем вси Богу» – ирмос *первой песни* канона первого гласа праздника «Введения» (соответствующего и Осмогласнику). Для *третьей песни* («ин ирмос») – «Лук сильных изнеможе» – ирмос *третьей песни* канона четвёртого гласа праздника «Преображения». Для *четвёртой песни* – «Удивися твой разум от мене» – ирмос *четвёртой песни* шестого гласа. Для *шестой песни* – ирмос *шестой песни* канона пятого гласа «Вознесения», для *восьмой песни* («ин ирмос») – ирмос *восьмой песни* канона «Недели о Расслабленном» и т. д.

Сравнение текстов ирмосов указывает на сохранение Ф. Лопатинским структуры канона [5, с. 39–40]. Ирмосы заимствуются не произвольно, а из соответствующих песен праздничных канонов (то есть для первой песни «Канона благодарственного» – ирмос первой песни праздничного канона, для второй – ирмос второй и т. д.). Исключение составляет *четвёртая песнь* «Благодарственного канона», «ин ирмос» – «Хранитель твердый, и незыблемое утверждение», для которой автор взял ирмос *третьей песни* канона второго гласа [17, л. 19; 16] и *пятая песнь*, «ин ирмос» – «Неизреченныя твоя сила», соответствующий ирмосу *третьей песни* канона шестого гласа [18, об. л. 65].

Подобное разделение песен канона на гласы (см. таблицу) встречается во многих поэтических редакциях службы [2], например: рукописный спи-

сок Службы [12], издание Минеи, Месяц июнь [8] и других.

В нотных изданиях подобное разделение песен канона на гласы встречается только в многоголосной его редакции 1892 г.: «Ирмосы господским, богородичным и иным нарочитым праздникам греческого напева по высочайшему повелению государя императора Николая Павловича положены на четыре голоса под руководством директора Придворной певческой капеллы А. Львова» [4]⁴.

В известных нотных рукописных экземплярах второй редакции «Службы благодарственной» все песни «Канона благодарственного» отнесены к *первому гласу* [14; 15]⁵.

Составитель, вероятно, стремился выразить концепцию праздника, прежде всего, поэтическими средствами «Благодарственного канона», образующего параллели с известными текстами праздничных канонов: певческая составляющая канона подчинена словесной. Этим и объясняется уникальная гласовая принадлежность песен канона, закреплённая во многих редакциях службы.

Упомянутое нотное издание ирмосов «Канона благодарственного» содержит ряд отличий от поэтического издания 1709 г. В нём ирмосы песен канона опубликованы под названием «Июня 27-го На Полтавскую победу», вместо традиционного «Канон благодарственный, Богу в Троице славиму ...» [3, с. 202–212].

Текст ирмосов канона нотного издания имеет небольшие разночтения по отношению к упомянутому изданию 1709 г. В музыкальной редакции А. Ф. Львова «другой ирмос» *пятой песни* оканчивается словами «рог наши», вместо «рог мой» текстовой редакции; *песнь восьмая* начинается словами «Премудростию и силою», вместо «Премудростию и словом»; «другой ирмос» *девятой песни* содержит строфу «предпроведаша быти Матерь Божию», вместо «предпроведаша Матерь быти Божию»⁶.

В нотной редакции А. Ф. Львова изменены гласы ирмосов песен канона: ирмос *четвёртой песни* – «Удивися твой разум от мене» и «другой ирмос» *пятой песни* – «Неизреченныя твоя сила» записаны в пятом гласе вместо шестого, указанного в издании 1709 г.

Издание 1892 г. ценно тем, что содержит важные сведения, отсутствующие в других редакциях и списках канона – это, например, принадлежность ирмосов праздников греческому распеву, не обозначенная в других нотных редакциях «Службы благодарственной» [12; 13].

Песни «Канона благодарственного», включающие заимствованные тексты ирмосов, изложенные в различных гласах, соединяются посредством одного распева и образуют стройную композицию.

Являясь памятником певческого искусства XVIII века, «Канон благодарственный» сохраняет

свое практическое назначение, о чём свидетельствуют его поэтические и нотные публикации [3; 7]. Четырёхголосное переложение А. Ф. Львовым ирмосов канона, несмотря на корректировки, значительно облегчает их исполнение и, возможно,

является наиболее актуальным для современного богослужения в честь празднования «Полтавского торжества».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В статье используется общепринятое сокращённое название памятника. Полное название, приведённое по первому изданию 1709 года, см. в списке литературы: [6].

² В связи с отсутствием листа 22 в экземпляре издания Службы [16] и утратой текста тропарей и ин ирмоса третьей песни канона текст песнопений приводится по более позднему списку первой редакции «Службы благодарственной» [12] (подробнее о списках Службы см. статью И. Ф. Мартынова: [7]).

³ Для сравнения текстов ирмосов «Канона благодарственного» и ирмосов праздничных канонов использовался печатный Ирмологий XIX века [3] и рукописные «Полные

ирмологии разных традиций», опубликованные в «Фонде знаменных песнопений» [16; 17].

⁴ Упоминание в издании 1892 г. фамилии А. Ф. Львова даёт основание предполагать его участие в многоголосном переложении ирмосов канонов.

⁵ Неизученной остается первая нотная редакция «Службы благодарственной», включающая «Канон благодарственный», возможно также содержащая разделение песен на главы [13].

⁶ Есть и другие незначительные разночтения в текстах двух изданий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амерханов А. В. Проблемы гармонизации и обработки одноголосных распевов // Интернет-Журнал Сретенского монастыря. [М.], 2001. URL: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/culture/garmonization.htm>.

2. Дёмина В. Н. О редакциях «Службы благодарственной о победе под Полтавой» // PAX SONORIS: история и современность: научн. журнал. Вып. 3 / гл. ред. Е. М. Шишкина. Астрахань, 2009. С. 193–197.

3. Ирмологий. М.: Синодальная типография, 1881. Репринт. изд. М.: Правило веры, 2003. 272 с.

4. Ирмосы господским, богородичным и иным нарочитым праздникам греческого напева по высочайшему повелению государя императора Николая Павловича положены на четыре голоса под руководством директора Придворной Певческой Капеллы А. Львова. – М.: Российское музыкальное изд-во, 1892. 230 с.

5. Керн К. Литургика. Гимнография и эортология. М.: Крутицкое Патриаршее Подворье, 2000. 146 с.

6. [Лопатинский, Ф.] Служба благодарственная Богу в Троице Святой славимому, о великой Богом дарованной победе, над свейским королем Карлом XII, и воинством его, содеянной под Полтавой в лето 1709 года, месяца июня 27 день. [М.]: 1709. [Российская национальная библиотека: V.6.37].

7. Мартынов И. Ф. Три редакции «Службы благодарственной о великой победе под Полтавой» // XVIII век. Сборник 9. Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л.: Наука, 1974. С. 139–148.

8. Миняя. Месяц июнь. Киев: Киево-Печерская лавра, 1893. Репринт. изд. М.: Московский сретенский монастырь: Правило веры, 1996. 591 с.

9. Обиход нотного пения: употребительных церковных распевов. Ч. 1: Всенощное бдение. М.: Синодальная типография, 1909. 204 с.

10. Пекарский П. П. Наука и литература в России при Петре Великом: в 2 т. СПб.: Общественная польза, 1862. Т. 2: Описание славяно-русских книг и типографий 1698–1725 г. 721 с.

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

12. Служба благодарственная Богу в Троице Святой славимому, о великой Богом дарованной победе, над свейским королем Карлом XII, и воинством его, содеянной под Полтавой в лето 1709 года, месяца июня 27 день // Российская государственная библиотека. Ф. 304. Оп. 1. № 639.

13. Служба благодарственная о великой победе под Полтавою, 1-я ред. // Российский государственный архив древних актов. Ф. 396. Архив Оружейной палаты. Оп. 2. Д. 3738 – а, и, с.

14. Служба благодарственная о великой победе под Полтавою, 2-я ред. // Российский государственный архив древних актов. Ф. 396. Архив Оружейной палаты. Оп. 2. Д. 3738 – б–з, к–р, т–ф.

15. Служба благодарственная о великой победе под Полтавою, 2-я ред. // Российская национальная библиотека. Q.I. –126.

16. Служба благодарственная о великой победе под Полтавою // Российская национальная библиотека. V.6.37, об. л. 19 – л. 37.

17. Фонд знаменных песнопений: электронный корпус древнерусских певческих рукописей. [М.], 2003. URL: <http://znamen.ru/zf.php?i23B>.

18. Фонд знаменных песнопений: электронный корпус древнерусских певческих рукописей. [М.], 2003. URL: <http://znamen.ru/zf.php?i63E>.

REFERENCES

1. Amerkhanov A. V. Problemy garmonizatsii i obrabotki odnogolosnykh raspevov [Problems of Harmonization and Arrangement of Monophonic Chants]. *Internet-Zhurnal Sretenskogo monastyrya* [Internet Magazine of the Sretensky Monastery]. Moscow, 2001. URL: <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/culture/garmonization.htm>.
2. Demina V. N. O redaktsiyakh "Sluzhby blagodarstvennoy o pobeде pod Poltavoy" [About the Editions of "Service of Gratitude for the Victory near Poltava"]. PAX SONORIS: *istoriya i sovremennost': nauchnyy zhurnal* [PAX SONORIS: Past and Present: Academic Journal], Issue 3. Astrakhan: State Folk Music Center "Astrakhan Song", 2009, pp. 193–197.
3. Irmology [Irmology]. Moscow: Synod Printing House, 1881. Reprint. Moscow: Pravilo Very, 2003. 272 p.
4. *Irmosy gospodskim, bogorodichnym i inym narochitym prazdnikam grecheskogo napeva po vysochayshemu povelениyu gosudarya imperatora Nikolaya Pavlovicha polozheny na chetyre golosa pod rukovodstvom direktora Pridvornoй Pevcheskoй Kapelly A. L'vova* [Irmoses to Feasts of our Lord, the Virgin Mary and for other Occasions based on Greek Chants written on the Royal Command of the Sovereign Emperor Nikolai Pavlovich, Arranged in Four Voices under the Direction of the Head of the Court Vocal Cappella A. Lvov]. Moscow: Rossiyskoye Muzykal'noye izdatel'stvo, 1892. 230 p.
5. Kern K. *Liturgika. Gimmografiya i eortologiya* [Liturgical Music. Hymnography and Aeorthology]. Moscow: Krutitskoye Patriarsheye Podvorye, 2000. 146 p.
6. [Lopatinskiy F.] *Sluzhba blagodarstvennaya Bogu v Troitse Svyatoy slavimomu, o velikoy Bogom darovannoy pobeде, nad sveyskim koroleм Karloм XII, i voinstvom ego, sodeyannoy pod Poltavoy v leto 1709 goda, mesyatsa iyunya 27 den'* [Church Service in Gratitude to God Praised in the Holy Trinity about the Great Victory Granted by God over the Swedish King Charles XII, and his Troops, Achieved at Poltava in the Summer of 1709, on the 27 day of the Month of June]. [Moscow], 1709. [Russian National Library: V.6.37].
7. Martynov I. F. Tri redaktsii «Sluzhby blagodarstvennoy o velikoy pobeде pod Poltavoy» [Three editions "Church Services in Gratitude for the Great Victory at Poltava"] *XVIII vek. Sbornik 9. Problemy literaturnogo razvitiya v Rossii pervoy treti XVIII veka* [18th Century. Collection 9. Problems of Literary Development in Russia in the First Third of the 18th Century]. Leningrad: Nauka Press, 1974, pp. 139–148.
8. *Mineya. Mesyats iyun'* [Menology. The Month of June]. Kiev: Kiev Pechersk Lavra, 1893. Reprint. Moscow: Pravilo Very, 1996. 591p.
9. *Obikhod notnogo peniya: upotrebitel'nykh cerkovnykh raspevov. Ch. 1: Vsenoshchnoe bdenie* [Standard Book of Musical Singing: Common Church Chants. H. 1. All-Night Vigil]. Moscow: Synod Printing House, 1909. 204 p.
10. Pekarskiy P. P. *Nauka i literatura v Rossii pri Petre Velikom. V 2-kh tomakh. T. 2: Opisanie slavyano-russkikh knig i tipografiy 1698–1725 g.* [Scholarship and Literature in Russia at the time of Peter the Great: In 2 Volumes. Vol. 2: Description of the Slavic and Russian Books and Printing Houses in 1698–1725.]. Saint Petersburg: Public Advantage, 1862. 721 p.
11. Protopopov V. V. *Muzyka petrovskogo vremeni o pobeде pod Poltavoy* [Music of the Time of Peter the Great about the Victory at Poltava]. *Pamyatniki russkogo muzykal'nogo iskusstva. Vyp. 2.* [Landmarks of Russian Musical Art], issue 2. Moscow: Muzyka Press, 1973, pp. 197–249.
12. *Sluzhba blagodarstvennaya Bogu v Troitse Svyatoy slavimomu, o velikoy Bogom darovannoy pobeде, nad sveyskim koroleм Karloм XII, i voinstvom ego, sodeyannoy pod Poltavoy v leto 1709 goda, mesyatsa iyunya 27 den'* [Service of Gratitude to God Praised in the Holy Trinity for the Great Victory Granted by God over the Swedish King Charles XII and his Troops Achieved at Poltava in the Year 1709, the 27th day of the Month of June]. Russian State Library. Fund. 304. Inventory 1. No. 639.
13. *Sluzhba blagodarstvennaya o velikoy pobeде pod Poltavoyu 1-ya red.* [Service of Gratitude for the Great Victory at Poltava, First Edition]. Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv drevnikh aktov [Russian State Archive for Historical Deeds]. Fund 396. Archive of the Armory Museum. Inventory 2, Item 3738 – a, i, s.
14. *Sluzhba blagodarstvennaya o velikoy pobeде pod Poltavoyu, 2-ya red.* [Service of Gratitude for the Great Victory at Poltava, Second Edition]. Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv drevnikh aktov [Russian State Archive for Historical Deeds]. Fund 396. Archive of the Armory Museum. Inventory 2, Item 3738 – b–z, k–r, t–f.
15. *Sluzhba blagodarstvennaya o velikoy pobeде pod Poltavoyu, 2-ya red.* [Service of Gratitude for the Great Victory at Poltava, Second Edition]. Rossiyskaya nacional'naya biblioteka [Russian National Library]. Q.I. –126.
16. *Sluzhba blagodarstvennaya o velikoy pobeде pod Poltavoyu* [Service of Gratitude for the Great Victory at Poltava]. Rossiyskaya nacional'naya biblioteka [Russian National Library]. V.6.37, Back side of Page 19 – L. 37.
17. *Fond znamennykh pesnopeniy: elektronnyy korpus drevnerusskikh pevcheskikh rukopisey* [Fund of Znamenny Chants: Electronic Collection of Early Russian Manuscripts of Church Music]. [Moscow], 2003. URL: <http://znamen.ru/zf.php?i23B>.
18. *Fond znamennykh pesnopeniy: elektronnyy korpus drevnerusskikh pevcheskikh rukopisey* [Fund of Znamenny Chants: Electronic Collection of Early Russian Manuscripts of Church Music]. [Moscow], 2003. URL: <http://znamen.ru/zf.php?i63E>.

О композиционных особенностях и гласовой принадлежности канона
«Службы благодарственной» на Полтавскую победу

Исследование посвящено формам церковной музыкальной культуры России рубежа XVII–XVIII веков. Автор рассматривает один из памятников певческой культуры – «Канон благодарственный», входящий в «Службу благодарственную о победе под Полтавой». В статье раскрываются ключевые вопросы, связанные с историей возникновения канона и «Службы благодарственной», их структурой и составом. Обозначенные проблемы были поставлены ранее известными историками, филологами и музыковедами, изучавшими

«Канон благодарственный» как одну из частей Службы. В статье отмечается различная гласовая принадлежность песен канона, указанная его автором в одной ранней поэтической редакции «Службы благодарственной» (хранящейся в рукописном фонде Российской национальной библиотеки). Выделяя эту особенность как важнейшую, автор статьи ставит задачу – изучение стилистических особенностей «Канона благодарственного» и выявление принципов его композиционного строения. Сопоставление поэтических текстов канона



и праздничных служб определило их совпадение, раскрывшее композиционный замысел автора текста канона. Исследование вариантов канона выявило певческую редакцию, сохранившую различную гласовую принадлежность песен, объединяемых стилевой системой греческого распева.

Ключевые слова: Служба благодарственная, Полтавская победа, «викториальные» торжества, богослужебные песнопения, рукописные памятники

Concerning the Compositional Peculiarities and the Adherence to the Right Glas of the Canon of the “Service of Gratitude for the Victory at Poltava”

The research is devoted to the forms of the ecclesiastical musical culture in Russia at the turn of the 17th and 18th centuries. The author examines one of the landmarks of the singing culture of that time period – the “Canon of Gratitude,” which forms part of the “Church Service of Gratitude for the Victory at Poltava.” The article discloses the key issues connected with the history of the emergence of the canon and the “church service of gratitude,” their structure and makeup. The indicated problems were set forward earlier by well-known historians, philologists and musicologists who had studied the “canon of gratitude” as a constituent part of the church service. The article highlights the various affiliations of the chants of the canon with the respective different “glas” (voices), as indicated by its composer in one of the early poetical editions of the

“Service of Gratitude” (preserved in a rare fund of the Russian National Library). Singling out this particular feature as being the most important one, the author of the article sets the goal of studying the stylistic features of the “Canon of Gratitude” and revealing the principles of its compositional structure. The juxtaposition of the poetical texts of the canon and the festive services established their concurrency, which disclosed the compositional conception of the writer of the text of the canon. Research of the different variants of the canon disclosed the edition of the score for the vocalists, which has preserved the diverse affiliation with the different “glas,” united by a common stylistic system of the Greek chant.

Keywords: Church service of gratitude, Victory at Poltava, “Victory” celebrations, liturgical chants, landmarks in manuscripts

Дёмина Вера Николаевна

кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры музыкального менеджмента

E-mail: vnd-80@mail.ru

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Vera N. Dyomina

Candidate of Arts, Senior Faculty Member
of the Department of Musical Management

E-mail: vnd-80@mail.ru

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





О. В. НЕМКОВА

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова

УДК 783.2

**«ЛАТИНСКОЕ НАПРАВЛЕНИЕ» МАРИАНСКОЙ ГИМНОГРАФИИ
В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ V–VIII ВЕКОВ**

V столетие положило начало чётко проявленному обособлению в христианской культуре её римско-латинской ветви и неуклонному нарастанию свойств, всё более очевидно отражающих специфику религиозного мироощущения латинского Запада¹. Значение мариологической составляющей этого процесса, определяемое её спаянностью со стержневым положением христианского вероучения о Боговоплощении, изначально определилось как одно из центральных и наиболее показательных. Н. П. Кондаков отмечает, что уже на границе V и VI веков «в почитании Богоматери выделяется с особенной яркостью черта признания в Ней верховной представительницы всей земной Церкви перед Её всемогущим Сыном» [5, с. 276].

Мощные импульсы к стремительному развитию традиции почитания Богоматери, заложенные Эфесским и II Константинопольским соборами², достигли одной из вершин своей художественной реализации в богородичной гимнографии. Ведущую роль здесь, бесспорно, сыграла Византия, где культ Богородицы оформился раньше и обрёл формы более величественные и пышные, нежели в Риме того времени.

Именно гимнография на данном временном этапе предстаёт в качестве своего рода стержня, основы для развития и других направлений «эстетической мариологии»³ не только в восточном, но и в западном христианстве. Ведь, как известно, многие свои достижения в области литературы, иконографии, церковного пения Византия в V–VIII столетиях «экспортировала» в Рим⁴, где затем они, по-новому осмысленные, трансформировались в соответствии с общими процессами развития западно-христианской культуры.

Значительному усилению роли мариологической составляющей в богослужебном латинском ритуале на рассматриваемом временном отрезке в частности способствовало восприятие в VII веке от Восточной Церкви главных богородичных праздников – Благовещения, Сретения, Успения⁵. Последний утвердился на Западе под названием *Assumptio* – «Принятие в Небесную Славу». Примерно к VIII столетию каждое из празднуемых событий обрело в церковном каноне свою довольно подробно изложенную, насыщенную деталями историю и сформировало источники богатой гимнографической образности.

Вместе с тем, при самом высоком пиетете по отношению к Византии, её художественному творчеству, богословской, философско-эстетической мысли, всё же было бы ошибочным недооценивать самостоятельную значимость того, что происходило в V–VIII веках на «латинских» землях.

При рассмотрении данного периода с точки зрения его «вклада» в обособление западной марианской художественно-эволюционной линии самым серьёзным акцентом должно быть отмечено влияние на этот процесс вновь образующихся монашеских орденов⁶. Их *деятельный характер* привнёс в воспринятую от Востока традицию монашества ярко выраженные «католические» свойства. (К XII–XIII столетиям монашеские ордена, с одной стороны, и рыцарство, – с другой, составят собой главную вдохновляющую и движущую силу в мощном нарастании культа Богоматери).

Оказывая сильнейшее практическое преобразующее влияние на духовную атмосферу и социокультурную ситуацию своего времени, монашеские ордена, в свою очередь, обладали определённой (а иногда и достаточно высокой) *открытостью* мирским влияниям. Этот фактор со временем прямо проявится в певческих формах почитания Пресвятой Девы Марии. Важнейшим фактором, который во многом обусловил их специфику, стала повсеместная и массовая христианизация варварских народов, обосновавших свои государства на развалинах Западной Римской империи.

В силу известных исторических причин в «тёмные» VI–VIII века миссионерская деятельность монашеских орденов наиболее заметные и значимые культурные плоды приносила преимущественно на окраинах Европы – в кельтской Ирландии, саксонской Британии, Испании. И в связи с этим особую актуальность для христианского творчества приобрела миссионерская задача – «говорить» простым, доступным, образно ярким и убедительным языком. Для развития марианской гимнографии это означало нацеленность на простоту и доступность восприятия как образов, так и самого латинского текста.

*Cantemus in omni die
concinnae variae
conclamantes Deo dignum
hymnum Sancte Marie.*

От зари до ночи тёмной
С полной радости душой
Воспоём единым сердцем
Гимны Деве Пресвятой,

*Bis per chorum hinc et inde
conlaudemus Mariam
ut uox pulset omne maurem
per laudem vicariam.*

На два хора разобьёмся
И возвысим голоса,
Чтоб от пения монахов
Задрожали небеса.

(Перевод В. А. Заславского)⁷

Цитируемый фрагмент ирландско-латинского гимна (начало VIII столетия) даёт довольно ясное представление о чертах марианского латинского гимнотворчества рассматриваемого периода. Просто-сердечный, не «отягощённый» скрытыми философско-религиозными подтекстами, характер подобных песнопений несёт в себе, прежде всего, миссионерский, религиозно-просветительский пафос и стремление передать адресованное Марии чувство искренней сыновней любви. Приведённый пример показателен ещё потому, что свидетельствует о распространённости традиции амвросианского антифонного⁸ пения («*Bis per chorum hinc et inde*») даже на удалённых от Рима территориях.

Необходимо подчеркнуть, что абсолютное большинство подобных гимнов фактически не нашли впоследствии прямого применения в западной церковнопевческой практике. М. Н. Скабалланович отмечает, как едва ли не главное отличие Западного богослужения от Восточного – «чрезвычайно ограниченное употребление ... гимнов», имеющее основной причиной недоброжелательное отношение к ним церковной власти [10, с. 338]. Указанное обстоятельство обусловило сравнительно низкую активность развития на данном историческом этапе церковной гимнологии Запада: «... в эту эпоху появилось лишь несколько новых гимнов; авторы их или неизвестны совсем, или сомнительны (так, несколько гимнов приписывается св. Григорию Великому)» [там же, с. 371].

Из самых значительных латинских поэтов эпохи меровингов, чьё творчество, вероятно, оказало существенное влияние на развитие марианской образности в западной литургической традиции, в первую очередь должен быть назван Венаций Фортунат (530/540–ок. 590). Предположительно, его перу принадлежит знаменитый гимн «*Ave maris Stella*»⁹ («Радуйся, морей Звезда»), не только положенный в основу огромного числа средневековых песнопений, но и закрепившийся, как образ-символ в художественном творчестве (музыке, литературе, живописи) последующих эпох.

*Ave maris stella,
Dei mater alma,
Atque semper Virgo,
Felix coeli porta.*

О Звезда на зыбю,
Матерь Бога-Слова,
Ты вовеки Дева,
Дверь небес благая.

*Summensillud Ave,
Gabrielis ore,
Fundanos in pace,
Mutans Hevaenomen.*

Знаменует «Аве»
Ангельского зова
Грешной имя Евы:
От грехов спаси нас!

(Перевод С. С. Аверинцева)

Интенсивное развитие восточнохристианской мариологии непосредственно отразилось и на обрядово-богослужебной практике Западной Церкви, в частности, на церковном певческом творчестве.

После появления в конце VI века Григорианского антифонария, положившего начало упорядочению свода латинских песнопений, хоралы в честь Марии начали занимать в богослужении всё более заметное место. Причём ранее читаемые марианские тексты всё чаще замещались пением. Так, например, Библейская Песнь «*Magnificat*» («Величит») – словословие самой Марии при Её встрече с Елизаветой [Лк. 1: 46–55] – примерно с конца V столетия появилась в последовании Часов как чтение и, по-видимому, уже к концу VIII века стала ежедневным песнопением Вечерни, войдя впоследствии в данном качестве в традиционный латинский Бревиарий. Неуклонное увеличение удельного веса марианских певческих форм бесспорно свидетельствовало о стремлении Церкви воспеть Царицу Небес – в буквальном смысле.

Но, без преувеличения, самый яркий пример эволюции марианской темы в музыкальном искусстве Западной Европы представляет собой песнопение «*Ave Maria*». В большой степени данный факт обусловлен тем, что с Благовещением [Лк. 1: 26–38], как одним из самых волнующих и непостижимых для человеческого разума сюжетов Священной истории, одновременно связаны и ключевые для христианской Церкви догматы: о Непорочном Зачатии и о воплощении Бога-Сына. Догматы эти кратко сформулированы вместе с другими, составляющими основу христианского вероучения, в католическом и православном Символах Веры – «*Credo*» и «*Верую*»:

*...et incarnatus est
de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine
et homo factus est.*

... и воплотившагося
от Духа Свята
и Марии Девы,
и вочеловечшася.

Хотя свой окончательный вид светлая лаконичная молитва «*Ave Maria*» (и, соответственно, музыкальные формы «облачения») обрела после XV столетия, уже на стадии формирования григорианского хорала возникали тематические мотивы, предвосхитившие её суть. В литературе существует чрезвычайно ранний образец «*Ave Maria*» в записи А. Гумпельцеймера (Gestztvon A. Gumpelzheimer, 1559–1625), датированного данным напевом VII веком (пример № 1)¹⁰.

Пример № 1

«*Ave Maria*»
в записи А. Гумпельцеймера



В Римском церковном обряде эта молитва (называемая ещё «Ангельское приветствие») появилась именно в VII веке в качестве офферториального антифона, предписанного в богослужении на праздник Благовещения.

Известно, что при допущении в григорианское пение довольно широкого спектра градаций (от медлительной псалмодии до виртуозных гимнических юбилейных), в целом их эмоциональный тон удерживался в границах отрешённой бесстрастности, призванной помочь молящимся отвлечься от мирских сует и сосредоточиться на молитве. Но именно в песнопениях, обращённые к Богородице, чаще всего (что вполне закономерно) проникали лирические импульсы.

Так, в приведённом хорале «Ave Maria» важнейшие черты григорианской монодии – опора на строгую диатонику архаического лада, размеренно-плавные интонации «дугообразно» развёртывающегося напева – дополняются гибкой линией почти виртуозной мелодии, прихотливыми фигурами ритмического рисунка, широкими скачками. Последнее, кстати, заставляет усомниться в полной «нетруности» древнего напева. Использование скачков, к тому же таких широких, как октавный, в целом не было свойственно григорианскому хоралу. Вполне очевидно, что с течением времени монодия претерпела изменения не только в нотации, но и в интонационном контуре. С большой долей уверенности можно предположить, что упомянутый октавный скачок возник вследствие переноса мелодии вверх для её тесситурного соответствия голосу тенора или дисканта.

Справедливости ради следует отметить, что хронологическая атрибуция приведённого песнопения, скорее всего, не бесспорна¹¹. Вместе с тем, не вызывает сомнений его родство со значительно более поздним по времени возникновению (не ранее XV в., см.: [11]) григорианским хоралом «Ave Maria», «распевающим» полный текст молитвы (пример № 2).

Пример № 2 Григорианский хорал «Ave Maria»

Помня о том, что основой мессы изначально являлась псалмодия (в отличие от византийской службы, жанровым «стержнем» которой был гимн), нельзя не

отметить, что для песнопений, обращённых к Пресвятой Деве, наилучшей и наиболее часто избираемой формой стал именно гимн¹². Воспринятый от Византии высокий эмоциональный тон гимнических песнопений и, одновременно, заложенный в них потенциал к претворению *личного* отношения к объекту восхваления в наибольшей степени отвечал идее радостного прославления и благодарения Божией Изначальницы.

Казалось бы, в силу указанного обстоятельства именно посредством гимничных богородичных/марианских распевов/хоралов могла удержаться и развиваться родственная общность и внутреннее единство богослужебного пения Востока и Запада. И действительно, «пока Восточная и Западная Церкви составляли единое тело, то и пение их строилось на единой основе, представляя собой лишь различные интерпретации разработанной на Востоке системы, зиждущейся на триаде – осмогласие, центонность, невменная нотация» [7, с. 65]. Но, подобно тому, как, например, в визуальных формах церковного творчества пока подспудно, но неуклонно расходились пути иконописи и живописи, так и различия в богослужебном пении Рима и Византии, сначала малозаметные, со временем становились всё более очевидными.

Главная причина этих расхождений крылась в принципиально различном, уже в пору Средневековья, понимании Западом и Востоком природы и задач богослужебного пения. Если Востоком, в лице святых отцов, оно осмысливалось как аскетическая дисциплина, «внутреннее сердечное делание», «таинственный путь богопознания», то в западных воззрениях со временем всё в большей мере проявлялась склонность к соотносению церковно-певческого творчества с законами музыки. «Музыка – это свободная наука, дающая способность искусного пения» [12, с. 180]. Приведённое определение принадлежит бенедиктинскому монаху Беде Достопочтенному (ок. 672/73–735), и он далеко не одинок в своих воззрениях на музыку как на «свободную науку».

Самым выдающимся музыкальным «теоретиком» этого времени стал Боэций (480–525), чей трактат «De institutione musica» («О музыкальном установлении») оказал сильнейшее влияние и на музыкальную практику, и музыкально-теоретическую мысль Запада. «Сколь выше, – писал Боэций, – стоит музыкальная наука над практикой исполнения музыки! Столь же, сколь дух выше тела ... Музыкант тот, кто приобрёл познания в науке пения не рабством практического пути, а разумом с помощью умозаключений» (цит. по: [12, с. 36]).

В воззрениях этого великого мыслителя явно прослеживается черта (отчасти намеченная уже Бл. Августином), которая чрезвычайно важна для постижения специфики развития като-

лического музыкального искусства: музыка понимается Боэцием как некая *внешняя* по отношению к человеку сущность, познав законы действия которой, можно направить силу её влияния в нужном направлении. Такая музыка, как плод деятельности человека, возникает тогда, когда «звуки и интервалы между ними образуют композиции, воспроизводящие мировую и человеческую музыки; в таком случае музыкальное творение, в силу своего естественного сродства человеческой душе, доставляет ей радость и оказывает на неё терапевтическое действие» [2, с. 279].

Восприятие музыки как мощного *средства воздействия* со временем приобретёт для католического искусства принципиальный характер и определит магистральное направление её развития. Учитывая же силу эмоционального начала и потенциал влияния на душу человека, априори присущие образу Матери Христа, излишне в данном случае подчёркивать, насколько широкие и разноплановые творческие возможности открывались при подобном подходе для

будущих музыкальных трактовок марианской образности.

Итак, можно констатировать, что на исходных позициях богослужебной певческой *практики* Запада, удерживающей родственную близость с восточной традицией, в V–VIII столетиях уже формировались автономные *теоретические* основания и ориентиры будущего католического музыкального искусства, которые впоследствии во многом определяют его внутреннюю устремлённость, его *дух*. Названный фактор, при его кажущейся «локальности», указывает на онтологически и исторически обусловленные, значительно более существенные причины неизбежного и уже недалёкого прекращения молитвенного и евхаристического общения между Византией и Римом, нежели только расхождения в литургике и обрядовости. Данное обстоятельство нашло прямое отражение в духовно-догматической специфике Западной мариологии и, соответственно, в певческих формах латинского культа Богородицы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Неизбежные процессы историко-культурного размежевания активизировались после 395 года, когда произошло разделение Римской империи на Западную и Восточную. Важнейшим шагом Римской Церкви на пути её обособления стало появление Вульгаты (*Vulgataversio*) – латинского перевода Библии, осуществлённого бл. Иеронимом (ок. 345–420).

² Первый из них (III Вселенский, 431) провозгласил Деву Марию Богородицу, второй (V Вселенский, 533) утвердил догмат о Приснодевстве Марии.

³ «Эстетическая мариология – это совокупность художественных свидетельств, указывающих на исключительное место Марии в истории мира и его спасении, на её особую благодатную миссию, связанную с Богоматеринством...» [2].

⁴ «Усиление в V столетии натиска варваров в сочетании с нарастанием количества восстаний населения привело в итоге к окончательному падению Западной Римской империи (конечной датой её существования принято считать 476 год)» [8, с. 301]. Процветающая после распада Великой Римской империи её восточная часть – Византия – осуществляла взаимодействие с пребывающей в упадке западной частью через монастыри, которые в течение столетий играли роль очагов средневековой культуры.

⁵ Следует отметить, что примерно с этого же времени возникает католический обычай посвящения Марии среды и пятницы после третьего воскресенья Адвента. Со второй половины VI века в западнохристианском богослужении уже существовала традиция отмечать один из наиболее древних праздников (октава Рождества Христова – 1 января) особой литургией в честь девственности Марии.

⁶ Во второй трети VI столетия усилиями Бенедикта Нурсийского (490–543) был основан хронологически первый монашеский орден, и уже к концу VIII века абсолютное большинство всех монахов латинской Европы были бенедиктинцами.

⁷ Приводится по изд.: [4].

⁸ Как отмечает К. А. Кузнецов, введение антифонной манеры исполнения псалмов приписывается Флавиану и Диодору, благодаря которым антифон, как способ пения проник в богослужебную практику антиохийской церкви ещё в IV веке. Исследователь в частности приводит ценное историческое свидетельство отца Церкви, выдающегося богослова Василия Великого (ок. 329–379) о становлении восточнохристианских певческих форм: «Разделившись на две стороны, попеременно между собою стихословят ... Потом, дозволив одному начинать пение, прочие подпевают ... и таким образом в разнообразии псалмопения, в переменных молитвах проводят ночь; при рассвете дня все вкупе едиными устами и сердцем воспевают Богу псалмы покаяния» (цит. по: [6, с. 46–47]).

⁹ Точное авторство гимна «*Ave maris Stella*» не установлено. Как на другого из наиболее вероятных его создателей, кроме Венация Фортуната, исследователи указывают на Павла Диакона (ок. 725–787 или ок. 799) (см.: [11]).

¹⁰ Приводится по изд.: [1, с. 5].

¹¹ Известно, что самые ранние из сохранившихся певческих рукописей григорианского хора относятся к концу VIII века и ещё не содержат музыкальных записей.

¹² Необходимо при этом помнить, что в странах Западной Европы Раннего Средневековья гимном называлась любая духовная строфическая песня – от греческого «хвалебная песнь». «Псалом и гимн оказались довольно не в дружеских отношениях, выражая разные художественные принципы. Правда, они живут рядом друг с другом, но между ними борьба. Победа окажется на стороне гимна не только в том смысле, что он войдёт в церковь на положении равноправного с псалмодией элемента, но и заставит эту последнюю существенно изменить свою природу, облечётся в мелодический наряд» [6, с. 51].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ave Maria: нотное издание / ред. М. Н. Городецкая. М.: Музыка, 1994. 158 с.
2. Бачинин В. А. Художественно-эстетическая мариология. URL: <http://www.gazetaprotestant.ru/2010/08/hudozhestvenno-esteticheskaya-mariologiya/> (дата обращения: 20. 06. 2013).
3. Бозций. «Утешение философией» и другие трактаты / пер. В. И. Уколовой, М. Н. Цейтлина, примеч. В. И. Уколовой. М.: Наука, 1990. 415 с. (Памятники философской мысли).
4. Гимн во славу Девы Марии // Ирландско-латинские гимны в переводе В. Заславского. URL: <http://v-zaslavsky.narod.ru/latinhymns.htm> (дата обращения: 12. 07. 2013).
5. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. В 2 т. Т. 1. Репринт. воспроизведение изд. Российской Академии наук, 1914. М.: Elibron Classics, 2003. 387 с.
6. Кузнецов К. А. Введение в историю музыки. В 2 ч. Ч. 1. Петроград: Печатный двор, 1923. 125 с.
7. Мартынов В. И. История богослужебного пения. М.: Федеральные архивы; Русские огни, 1994. 240 с.
8. Немировский А. И., Гаспаров М. Л., Соколов Г. И. Рим Древний // Большая советская энциклопедия / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. М., 1975. Т. 22. С. 271–317.
9. Рассел Б. История западной философии: в 3 кн. / пер., подг. текста В. В. Целищева. 3-е изд., испр. Новосибирск: Изд-во Новосибирского ун-та, 2001. 992 с.
10. Скабалланович М. Н. Толковый типикон. Вып. 2. Репринт. воспроизведение изд. 1913 [Киев]. М.: Паломник, 1995. 799 с.
11. Чистяков Г. (свящ.) Мария Дева в гимнологии христианского Запада. URL: http://damian.ru/Actualn_tema/Chistyakov/avemaria.html#_ftn1 (дата обращения: 20. 07. 2013).
12. Шестаков В. П. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения: хрестоматия / вступит. ст. В. П. Шестакова, пер. В. П. Зубова. М.: Наука, 1966. 574 с.

REFERENCES

1. *Ave Maria: notnoe izdanie* [Ave Maria: Musical Score Edition]. Ed. M. N. Gorodetskaya. Moscow: Muzyka Press, 1994. 158 p.
2. Bachinin V. A. *Hudozhestvenno-esteticheskaya mariologiya* [Artistic and Aesthetic Mariology]. URL: <http://www.gazetaprotestant.ru/2010/08/hudozhestvenno-esteticheskaya-mariologiya/>.
3. Boethius. “*Utshenie filosofiey*” i *drugie traktaty* [Boethius “The Consolation of Philosophy” and other Treatises]. Translated by V. I. Ukolova, M. N. Tseytlina, notes V. I. Ukolova. Moscow: Nauka Press, 1990. 415 p. Ser. “Pamyatniki filosofskoy mysli” [“Landmarks of Philosophical Thought” Series].
4. Gimn vo slavu Devy Marii [Hymn in Praise of the Virgin Mary]. *Irlandsko-latinskiye gimny v perevode V. Zaslavskogo* [Irish-Latin Hymns Translated by V. Zaslavsky]. URL: <http://v-zaslavsky.narod.ru/latinhymns.htm>.
5. Kondakov N. P. *Ikonografiya Bogomateri: v 2 t.* [Iconography of the Virgin Mary in 2 vol.]. Vol. 1. Reprint 1914: *Rossiyskaya akademiya nauki* Press. Moscow: Elibron Classics, 2003. 387 p.
6. Kuznetsov K. A. *Vvedenie v istoriyu muzyki: v 2 t.* [Introduction to Music History: in 2 Vol.]. Vol. 1. Petrograd: *Pechatnyy dvor* Press, 1923. 125 p.
7. Martynov V. I. *Istoriya bogoslužebnogo peniya*. [History of Liturgical Singing]. Moscow: Federal'nye arhivy; Russkie ogni Press, 1994. 240 p.
8. Nemirovskiy A. I., Gasparov M. L., Sokolov G. I. Rim Drevniy [Ancient Rome]. *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya* [Large Soviet Encyclopedia]. Ed. A. M. Prohorov. Publ. 3. Moscow: Soviet Encyclopedia Press, 1975, vol. 22, pp. 271–317.
9. Rassel B. *Istoriya zapadnoy filosofii* [History of Western Philosophy]. In 3 books. Publ. 3. Translated by ed. V. V. Celishhev. Novosibirsk: University of Novosibirsk Press, 2001. 992 p.
10. Skaballanovich M. N. *Tolkovyy tipikon* [Explanatory Typicon], issue 2. Reprint 1913: Kiev. Moscow: *Palomnik* Press, 1995. 799 p.
11. Chistyakov G. (svyashch.) *Mariya Deva v gimnologii khristianskogo Zapada* [The Virgin Mary in the Hymnology of the Christian West]. URL: http://damian.ru/Actualn_tema/Chistyakov/avemaria.html#_ftn1.
12. Shestakov V. P. *Muzykal'naya estetika zapadnoevropeyskogo Srednevekov'ya i Vozrozhdeniya: khrestomatiya* [The Musical Aesthetics of the Western Middle Ages and the Renaissance: An Anthology]. Intr. V. P. Shestakov, translated by V. P. Zubov. Moscow: Nauka Press, 1966. 574 p.

**«Латинское направление» марианской гимнографии
в культурно-историческом контексте V–VIII веков**

Статья посвящена актуальной, многоаспектной и малоизученной проблеме выявления истоков «исторического размежевания» византийской и римско-латинской церковно-певческих традиций на одном из наиболее показательных направлений – мариологическом. Подчеркивается ключевая значимость факторов, обусловивших развитие специфически «католических» свойств западнохристианского песнетворчества: миссионерская деятельность западного монашества на «варварских» территориях (требование доступности и эффективности привлекаемых средств художественного воздействия), его открытость мирским влияниям (возникновение секулярных тенденций), развитие латинской гимнографии как основы взаимодействия с другими формами «эстетиче-

ской мариологии», неуклонное расширение круга марианских песнопений в структуре богослужения римско-латинской церкви. Отмечается определяющая роль процесса всё большего удаления Рима от Византии в теоретических воззрениях на природу и задачи богослужебного пения (влияние трудов Боэция). Восприятие музыки как мощного средства воздействия на душу человека определяет историческую перспективу в развитии католического музыкального искусства в целом, а также особенности эволюции западнохристианских певческих форм культа Богоматери.

Ключевые слова: римско-латинская церковно-певческая традиция, григорианский хорал, христианская эстетика, монашеский орден, марианская гимнография

**The “Latin Direction” of Marian Hymnography
in the Cultural and Historical Context of the 5th – 8th Centuries AD**

The article is devoted to a relevant, multilateral and insufficiently studied problem of delineation of the sources of “historical demarcation” between the Byzantine and Roman Latin church singing traditions on one of the most significant directions, Mariology. Emphasis is made on the key significance of the factors which condition the development of the specifically “Catholic” features of the Western Christian chant composition: the missionary work of the Western monks on the “Barbarian” territories (the requirements for accessibility and effectiveness of the applied means of artistic impact), its openness to secular influences (the emergence of secular tendencies), the development of Latin hymnography as a basis for interaction with other forms of “aesthetical Mariology” and the steady broadening of the

circle of Marian chants in the structure of liturgical service of the Roman church. The determinative role of the process of the greater distancing of Rome from Byzantium in its theoretical views on nature and the goals of liturgical singing is observed (wherein the influences of Boethius can be perceived). The perception of music as a powerful means of impact on the human soul defines the historical perspective in the development of the Catholic musical art in general, as well as the peculiarities of the evolution of the church singing forms of the cult of the Virgin Mary in the Western Church.

Keywords: the Roman Latin church singing tradition, Gregorian chant, the Christian aesthetics, the monastic order, Marian hymnography

Немкова Ольга Вячеславовна

кандидат искусствоведения,
проректор по научной и методической работе,
заведующая кафедрой хорового дирижирования,
доцент, и. о. профессора

E-mail: science@tgmpi.ru

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 392000 Тамбов

Olga V. Nemkova

Candidate of Arts,
Pro-rector for Research and Methodological Work,
Head of the Choral Conducting Department,
Assistant Professor, Acting Professor

E-mail: science@tgmpi.ru

Tambov State Musical Pedagogical
S.V. Rachmaninoff Institute
Russian Federation, 392000 Tambov



Е. В. ПАНКИНА

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

УДК 78.01

МУЗЫКА В ЛИТЕРАТУРНОМ НАСЛЕДИИ ЛОРЕНЦО МЕДИЧИ

Представление о Лоренцо Медичи Великолепном как о правителе-меценате, правителе-творце ранее всего оказалось сформулировано Франческо Гвичардини («История Флоренции», 1508–1509). Он сообщает о содействии Лоренцо развитию «поэзии на итальянском языке, музыки, архитектуры, живописи, скульптуры и вообще ремёсел и искусств, произведения которых наполнили город; успех этот был достигнут и благодаря тому, что сам Лоренцо, весьма разносторонне одарённый, умел оценить и отличить наиболее талантливых людей, в результате чего все состязались друг с другом, лишь бы доставить ему удовольствие» [1, с. 77]. Обратим внимание здесь на почётное место музыки в ряду искусств.

Процесс осмысления и, в значительной степени, мифологизации фигуры Лоренцо в полную силу развернулся при его потомке, Великом герцоге Тосканском Козимо I. А. Шастель относит формирование «легенды о Медичи» к 1560-м годам, а именно к циклу фресок Джорджо Вазари и Чиголи (Лодовико Карди) на третьем этаже Палаццо Веккьо (1556–1558), включающему плафон «Апофеоз Лоренцо». В его описании Вазари раскрывает образ правителя-гуманиста: «Прошу Вас посмотреть на последнюю фреску, где Лоренцо с открытой книгой в руках сидит среди множества учёных, и все они держат книги, карты, циркули ... Здесь видно, как ... он предавался удовольствиям, изучению философии и литературы в обществе школы учёных, с которыми он, вящего ради спокойствия, занимался науками то в Поджо а Кайяно, то в Кареджи» (цит. по: [3, с. 14–15]). Заметим, что, согласно Вазари, занятия музыкой к досугам Лоренцо не относятся.

Немногим ранее, а именно в 1554 году, вышло в свет первое, ещё неполное, собрание литературных опытов Лоренцо, а через пять лет – знаменитое издание Антон Франческо Граццини «Собрание карнавальных песен и триумфов», по существу, ставшее памятником карнавальной поэзии эпохи Лоренцо и его самого [6].

Задолго до создания песенных текстов Лоренцо совершил значительные шаги в областях латинской и итальянской поэзии (в юности – под руководством Джентиле Бекки, настоятеля Сан Джованни). Уровень освоения им классических форм, как и их соотношение, представляет собрание его произведе-

ний «Канцоньере» (1465–1470), включающий одну балладу, пять секстин, восемь канцон и сто восемь сонетов. Кастильоне так отзываясь о поэтическом стиле Лоренцо: «разве было бы правильно не доверять в вопросах языка Полициано, Лоренцо Медичи, Франческо Дьяччето и некоторым другим, тоже тосканцам, у которых учёности и вкуса, пожалуй, не меньше, чем у Петрарки и Боккаччо» [2, с. 226–227].

Канцоны, комментарии к ним, карнавальные песни и триумфы Лоренцо создавались в окружении и в определённой степени под воздействием некоторых членов его «бригады». В неё входил круг самых близких друзей и недолговечных приятелей, имевших прямое отношение к его увлечению возвышенной и песенной поэзией, а также карнавальными постановками в 1480–1490-е годы.

Назовём, прежде всего, фигуры, связывающие бригаду с Платоновской академией. Крайне примечательна личность Алессандро Браччези (1445–1503), «Franciscus notarius» – юриста, секретаря Республики, дипломата и историка, члена академии Фичино. Браччези вошёл в историю поэзии как разноплановый автор, создавший на вольгаре¹ и латыни более двухсот обычных и «хвостатых» сонетов, элегии, эпиграммы и четыре карнавальные песни (их датировки отсутствуют). Об интересе Браччези к музыке свидетельствует выполненный по его заказу нотный манускрипт (ныне находится во Флорентийской Национальной библиотеке). К академикам Кареджи принадлежал также Нальдо Нальди (1436 – ок. 1513) – профессор-гуманист Флорентийского и Пизанского университетов, член Платоновской академии, автор многих поэтических и прозаических опытов, в том числе роemetto sulla giostra («стихотвореньице на джостру»), певшегося великим литератором, другом Лоренцо и учителем его сыновей Анджело Полициано.

Среди выходцев из старинных флорентийских семей, строивших в опоре на Медичи политическую карьеру, выделяется Сиджизмондо делла Стуфа (1454–1490?) из древнего германского знатного рода Лоттеринги. Некоторое время секретарём у него служил Полициано (до перехода в дом Медичи осенью 1473 года), сложивший в данный период ставшую образцом флорентийского петраркизма этого времени знаменитую элегию на смерть невесты делла Стуфы – Альбьеры делла Альбицци.

Среди литераторов, преимущественно комических поэтов, в окружении Лоренцо, безусловно, особенно важны братья Пульчи – Лука (1431–1470), Луиджи (1432–1484) и Бернардо (1438–1488). Наиболее яркий – Луиджи – был вхож в дом Лоренцо в 1461–1469 годах, оказывая ему услуги, связанные с дипломатическими поручениями и покупкой музыкальных инструментов. Самым значительным его творческим достижением этого времени стала поэма «Бека из Дикомано», пародирующая «Ненчу». В середине 1470-х Пульчи не сошёлся с более важным для Лоренцо в это время кругом гуманистов Кареджи, и отношения с Великолепным оказались расстроены, хотя своего «Морганте» Луиджи Пульчи начал создавать по заказу матери Лоренцо – Лукреции Торнабуони (1478). Роль его братьев в окружении Лоренцо меньше: Лука посвящал ему свои поэмы, Бернардо примечателен религиозной поэзией и «священными представлениями», создание которых соответствовало значительному интересу к этому жанру семьи Медичи. Таким образом, участие всех Пульчи в разработке собственно карнаваловых представлений следует исключить, хотя влияние Луиджи на комическую поэзию Лоренцо несомненно.

Напротив, автор шуточных сонетов, друг Полициано и враг Беллинчони и Пульчи, священник Маттео Франко (1447–1494) до конца оставался близким Лоренцо. Он стал домочадцем Медичи в 1474 году и впоследствии оценивался как один из самых значительных деятелей общественной жизни. В отдалении от Флоренции в самые насыщенные музыкально-поэтическим творчеством для Лоренцо 1488–1490-е годы оказался Бернардо Беллинчони (1452–1492) – комический поэт, автор бурлескных сонетов, одно время служивший у Лоренцо, но в 1483–1485 годы перебравшийся к Лодовико Моро в Милан. Лишь одного комического поэта из окружения Лоренцо можно с уверенностью связать с музыкальными трудами Великолепного 1480–1490-х годов. Это друг Маттео Франко, священник, успешный дипломат и поэт-импровизатор Баччо (Бартоломео) Уголини (1476–1493/1494), входивший также в круг академиков. По сохранившимся данным, Уголини сочинял музыку, играл на лире и имел прямое отношение к мантуанской постановке «Орфея» Полициано как исполнитель главной роли и автор «вставной» латинской канцоны (см. об этом: [8, с. 6–7]).

Бригата Лоренцо менялась со временем, что отражало движение интересов Великолепного: от юношеских развлечений к интеллектуальному труду, от сельских досугов к беседам на вилле Кареджи. Следовательно, есть основания считать, что содержание лирических канцон и продиктованных политическими соображениями карнаваловых триумфов и песен Лоренцо вобрало в себя как опыт смеховой

поэзии, так и актуальные гуманистические мотивы. Религиозный театр, народные праздничные формы, литературная классика, мифология и история, – все эти компоненты сложились в художественное целое, новизна которого во многом оказалась обеспечена также иным, по сравнению с недавним прошлым, качеством музыки. Личность Лоренцо в этом плане стала определяющей ввиду его несколько нового отношения к музицированию, по сравнению с другими членами семьи.

В приведённом выше высказывании Гвиччардини о разнообразных интересах Великолепного музыканта следует сразу за словесностью и находится на первом месте среди всех искусств, что для мужчин из семьи Медичи не было обычным. Лоренцо – первый представитель рода, всерьёз обратившийся к музыке, освоивший навыки пения и игры на лютне. Его дед и отец предпочитали искусства «вещественные», имеющие выражаемую во флоринах ценность и могущие войти в семейное состояние; кроме того, визуальные образы способствовали укреплению статуса Медичи. Впрочем, известно, что Пьеро де Медичи в 1468 году, незадолго до смерти, занимался наймом нижненидерландских музыкантов.

Аристократическое понимание музицирования Лоренцо воспринял от матери, Лукреции Торнабуони, получившей воспитание, соответствующее модели *donna di palazzo* (см. об этом: [4, с. 32]). Будучи, согласно семейной традиции и собственным склонностям, вовлечённой скорее в религиозное творчество (лауды и священные представления), она дала детям светское музыкальное образование. Учителем Лоренцо и его сестёр был органист Антонио Скварчалупи. Об уважении Лоренцо к Скварчалупи и понимании значения этого музыканта для Флоренции свидетельствует факт заказа в 1490 году его бюста Бенедетто да Майяно для установки в Санта Мария дель Фьоре; впоследствии при Лоренцо в Палаццо Медичи находились пять органов.

Сведений о музыкальном патронате Лоренцо, как и о его собственном музицировании, сохранилось совсем немного. Известно, что он привлекал на службу, правда, в небольшом количестве, итальянских, фламандских и французских музыкантов, в основном пифаров, в том числе такие действительно крупные фигуры, как Алессандро Коппини (ок. 1465–1527) и Хенрик Изаак (ок. 1450–1517), причём оба представили по три рекомендательных письма. С Лоренцо Изаак, помимо прочих обстоятельств, оказался связан созданием музыки для «Представления о святых Иоанне и Павле» (1488/1490?). О качестве музыкантов Лоренцо отчасти свидетельствует то, что после его смерти кардинал Луиджи д'Арагона был вынужден бороться за то, чтобы получить их.

По-видимому, музыкальная программа Лоренцо была не столь амбициозной, как программы



интеллектуальные и художественные. Риккардо Фубини, редактор издания писем Лоренцо, анализируя, в частности, переписку Медичи и Фичино [5, с. 91–93] в контексте широкого спектра исследований эпохи и личности Лоренцо, в том числе медицинских мифов, к основным занимавшим Лоренцо проблемам культуры относит его академические искания и архитектурные проекты, вообще не упоминающая какие-либо поэтические и музыкальные интересы. Музыка отвечала требованиям момента, а применительно к массовым праздникам рассматривалась как компонент комплексного зрелища, и не более того. Однако в некоторых поэтических произведениях Лоренцо содержатся музыкальные образы, соответствующие общей тематике. Фрагменты эти немногочисленны и кратки; приведём и рассмотрим обнаруженные нами случаи.

В «сельской сагире» «Ненча из Барберино» («Nencia da Barberino», ок. 1470) крестьянин Валлера в полном соответствии с местом действия и общепринятой «пасторальной» трактовкой инструмента упоминает «сельский» корнамюз (волынку): «34: Нашёл тебе в лесу я выводок / Птенцов в одном кусточке; / Тебе их сохранию, они – стайка, / и не увидишь никогда красивей хвастунишек; / а завтра принесу тебе лепешку, / но, чтоб не разозлить вон тех соседей, / я собираюсь, уж прости, / прийти, играя на моей волынке [venir sonando la mie cogamusa]».

В поэме «Охота на куропаток» («Uccellagione di starne», 1473) при описании досуга бригады встречаются жанровые обозначения фроттолы² и канцонны³. Поскольку речь идёт о поэтических опытах, ясно, что в данном случае понятия означают именно стихотворные формы: «40: Луиджи Пульчи остался тоже: / и он пошёл туда сегодня, в рощицу, / тот, чья голова полна фантазий: / захочет выдумать какой-нибудь сонет; / глянь на себя, Корона, ради моего доверья, / что так ворчал сегодня утром в постели, / и вспоминал всякий раз Корону, / охотящегося за фроттолой или канцонной [l'ha a scacciar in frottola o in canzona]». Аналогично в следующем фрагменте из «Канцоньере» («Altre rime», V; 1474) фигурируют фроттола и сонет как поэтические формы: «Ступай, Беллинчон, и сделай вдвое: / шутки, импровизацию, фроттолу и сонет [motti, provviso, frottola e sonetto]».

Другие виды – страмботто⁴ и респетто⁵ – упоминаются в новелле «Джиневра» («La Ginevra», ок. 1470) явно как песенные формы, причём текст песни представляет собой тосканскую разновидность страмботто, и во время создания новеллы, и в несколько последующих десятилетий наиболее востребованную, наряду с барцеллеттой, в песенной поэзии: «Таким образом страдая и мучаясь, бедному Луиджи, находившемуся однажды вечером около своего столь любимого дома, послышался голос Джиневры; которую [он] принялся старательно слу-

шать, ему казалось, что [он] попал в рай, он счёл, что она, напевая что-то вроде респетто или подлинного страмботто [cantando un tal rispetto o vero strambotto], говорила о себе самой: “Амур, я вижу, что от твоей стрелы / никто не может защититься: / хоть я – девица юная, / всё же я чувствую в сердце жаркое пламя. / Твоим ударам я не могу больше сопротивляться, / столько всяких бед мне причиняет боль и давит. / Затем, коль хочешь, чтобы я пришла в твоё царство, / вот я – иду служить охотно”».

В карнавальном Триумфе семи планет («Trionfo dei sette Pianeti», ок. 1488–1490) между царями и мудрецами появляются некие музыканты, удостоенные оказаться особенно подвластными могуществу планет: «Мы – семь планет, что в вышине, / оставляем для неба веру на земле. / От нас – все блага и все беды, / что гнетут вас, несчастные, и радуют; / то, что случается с людьми и всем живущим, / растениями и камнями, знаем, идёт от нас; / сразим, кто против нас пойти пытается; / ведём нежнейше тех, кто вверится [нам]. / Печальные, несчастные и слабые; / богатые, почтенные, добрые прелаты и серьёзные; / поспешные, нетерпеливые, гордые, мужественные; / блестящие цари, знаменитые музыканты [musicisti illustri] и мудрецы; / коварные болтуны, лжецы и порочные; / любое злое дело, в конце концов, – от нас».

Единственное развёрнутое прозаическое рассуждение о природе и воздействии музыки, принадлежащее перу Лоренцо, содержится в «Комментариях к моим сонетам» («Comento de' miei sonetti: Nuovo argomento», XXXIII; 1473?). В этом фрагменте примечательна не концептуальная сторона, не являющаяся самостоятельной, но опирающаяся на платоновскую теорию трёх составных частей музыки, а связь концепции идеального звучания с музицированием некоей неназванной дамы. Таким образом, изложение теории приобретает куртуазный характер: «Также с любовью начинали петь птицы, влюблённые в её пение, когда они слышали её поющей нежнейше; начинали вновь одеваться своей листвою и сухие ветви тех деревьев, которые роняли листья, когда сладчайше говорила она. И здесь следует отметить, что в пении и речи моей дамы есть три части, которые, по мнению Платона, содержит музыка. Они таковы: речь, гармония и ритм [el parlare, armonia e ritmo], который, я думаю, есть то, что мы обычно называем рифмой [rima], потому что ритм – это не что иное, как речь, до некоторой степени завершённая, каковы стихи и рифмы народные [li versi e rime vulgari]. Это называется “разговорной музыкой” [el parlare musico], у которой ещё нет точно определённых стоп [piedi certi], когда она создаётся таким способом, что радуется слух, как видно у тех, что зовутся красноречивыми. Гармония – это созвучие человеческого голоса [L'armonia è una consonanza di voce umane], или именно звуков, что прекрасно известно;

о ритме мы уже сказали. Рассматривая первый вид музыки, то есть речь, выраженную в строке, в которой говорится: «Как слышат [они], насколько сладко ты это говоришь»; два других, то есть гармония и ритм, включены в пение моей дамы, которая убеждена, что я сладко пою некоторые стихи и любовные рифмы, которыми она развлекалась. И я часто слышал её поющей, и другие, и мои [песни] с такой нежностью и изяществом, что после [они] не могли мне доставить удовольствия из других уст. Итак, когда она исполняет с нежнейшей мелодией [suavissima melodia] похожие стихи и рифмы, у нас есть все три вида музыки, о которых было сказано, и таким образом, недостаёт в некоторых частях чуда воздействия, которое производила моя дама. Потому что музыка является общей во всех вещах, которые не могли бы быть без одного созвучия [consonanzia], [и] благоразумно для музыки [то, что эти вещи] должны были приходиться в движение: как мы видим, если настроим два струнных инструмента [strumenti di corde] в один голос и положим один рядом с другим, – когда один зазвучит, струны другого также

сами приходят в движение без прикосновения, только благодаря соответствию звука и подобию голоса [la conformità del suono e similitudine di voce], которое есть между ними».

Очевидно, что ни один из приведённых фрагментов не даёт представления о музыкальных наклонностях и предпочтениях их автора; некоторые участки скорее носят констатирующий характер, фиксируя принятые в кругу Лоренцо, как, впрочем, и вообще в тосканской музыкально-поэтической культуре того времени, жанровые явления, а фрагмент из «Комментариев» походит, скорее, на скромный опыт ученика гуманистов. Судя по имеющимся у нас данным, Лоренцо письменно не высказывал своё мнение относительно современной музыки. В этом отношении он остаётся практиком, умевшим привлечь знаменитых композиторов, вдохновить поэтов, самому создать тексты и отчасти музыку десятка лауд и полутора десятков карнавалеских песен и триумфов. И музыкальные образы в литературных произведениях, и песни Лоренцо отражают реальный звуковой мир медичейской Республики.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Volgare – «народный» итальянский язык.

² Светская полифоническая песня, распространённая в 1470–1520-е годы, обычно созданная в одной из разновидностей балладной формы – барцеллетте (состоит, как правило, из 4-строчной рипрезы, 6-строчного мутационе и 4-строчной вольты с частичным, реже полным, возвращением материала и рифм рипрезы; тип строки – 8-сложный хорей).

³ Одна из самых распространённых малых лирических форм итальянского Ренессанса, характеризующаяся строением из 5–7-строчных строф, произвольностью рифмовки строфы при её выдерживании на протяжении всей формы, строка – чаще 7-11-сложный ямб. Особый вид канцони – *canzona con ritornello* (с рефреном).

⁴ Известный в итальянской словесности и песенной культуре с XIV века жанр и тип музыкально-поэтической строфы

(октава или так называемый «тосканский страмботто», тип строки – 11-сложник). Наименование происходит от *strambo* – «странный, кривой, косой» – и, возможно, объясняется его трактовкой тосканскими комическими поэтами XIV–XV вв.

⁵ Респетто (от *rispetto* – «уважение, почтение») нередко отождествляется со страмботто на основании недифференцированности этих понятий в песенных собраниях и литературных фрагментах, например: «*Strambotti* или *Stramoti*, находящиеся в собрании Петруччи, имеет форму октав, форму, которую называли также *Rispetti d'amore*» [9, с. 437]. Однако респетто обладает некоторыми особенностями строения, тяготея к 6-строчной строфе с рифмовкой, которую можно назвать «усечённой октавой»: *ababcc*, *ababbc* и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гвиччардини Франческо. История Флоренции // Сочинения великих итальянцев XVI в. СПб., 2002. С. 72–140.

2. Кастильоне Бальдассаре. Придворный // Там же. С. 181–247.

3. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времён Лоренцо Великолепного: очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.; СПб.: Университетская книга, 2001. 720 с.

4. Caraci Vela M. La dama di palazzo e il 'nobile ornamento'. L'esercizio della musica come spazio di liberta e di cultura // *Costumi educativi nelle corti europee (XIV–XVIII secolo)*. Pavia: Pavia University Press, 2010, pp. 31–42.

5. Fubini R. Mito e realtà storica nella figura di Lorenzo de' Medici (Il Magnifico) // Миф в культуре Возрождения. М., 2003. С. 88–95.

6. Grazzini Anton Francesco. Tutti i trionfi carri, mascherate o canti carnascialeschi: andati per Firenze dal tempo del magnifico Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559. Lucca: Pel Benedini: Cosmopoli, 1750. 594 p.

7. Lorenzo il Magnifico. Poesie. Milano: Rizzoli, 1992. 389 p.

8. Pirrotta N. Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 412 p.

9. Schwartz R. Die Frottole im 15. Jahrhundert // *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*. 1886. II. S. 427–466.

REFERENCES

1. Gvichhardini Franchesko. Istoriya Florentsii [Guicciardini Francesco. The History of Florence]. *Sochineniya velikikh ital'iantsev XVI v.* [The Works of the Great 16th Century Italians]. Saint Petersburg: Aleteiya, 2002, pp. 72–140.
2. Kastil'one Bal'dassare. Pridvornnyy [Castiglione Baldassare. The Book of the Courtier]. *Sochineniya velikikh ital'iantsev XVI v.* [The Works of the Great 16th Century Italians]. Saint Petersburg: Aleteya, 2002, pp. 181–247.
3. Shastel' A. *Iskusstvo i gumanizm vo Florentsii vremeni Lorentso Velikolepnogo: ocherki ob iskusstve Renessansa i neoplatonicheskom gumanizme* [Chastel A. Art and Humanism in Florence at the Time of Lorenzo the Magnificent: Essays on the Art of the Renaissance and Neo-Platonic Humanism]. Moscow; Saint Petersburg: University Book Press, 2001. 720 p.
4. Caraci Vela M. La dama di palazzo e il 'nobile ornamento'. L'esercizio della musica come spazio di liberta e di cultura. *Costumi educativi nelle corti europee (XIV–XVIII secolo)*. Pavia: Pavia University Press, 2010, pp. 31–42.
5. Fubini R. Mito e realtà storica nella figura di Lorenzo de' Medici (Il Magnifico). *Mif v kul'ture Vozrozhdeniya* [The Myth in the Culture of the Renaissance]. Moscow: Nauka Press, 2003, pp. 88–95.
6. Grazzini Anton Francesco. *Tutti i trionfi carri, mascherate o canti carnascialeschi: andati per Firenze dal tempo del magnifico Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559*. Cosmopoli [Lucca: Pel Benedini], 1750. 594 p.
7. *Lorenzo il Magnifico*. Poesie. Milano: Rizzoli, 1992. 389 p.
8. Pirrotta N. *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. 412 p.
9. Schwartz R. Die Frottole im 15. Jahrhundert. *Vierteljahrschrift fur Musikwissenschaft*. 1886. II. S. 427–466.

Музыка в литературном наследии Лоренцо Медичи

Статья посвящена музыкальным темам и образам в поэтических и прозаических сочинениях Лоренцо де Медичи Великолепного. Указывается на значительное место творчества Лоренцо во флорентийской словесности второй половины XV века. Раскрывается влияние на его музыкально-поэтическое развитие матери Лукреции Торнабуони и некоторых фигур из его окружения. Отмечается более основательная по сравнению с другими членами семьи Медичи, степень его владения музыкально-практическими навыками и вовлечённости в

песенное творчество. В результате рассмотрения фрагментов поэм, новеллы, карнавального триумфа и авторских комментариев к сонетам Лоренцо, содержащих упоминания о песенных жанрах, музыкальных инструментах, видах музыки, делается заключение об их соответствии музыкально-практической ситуации и воззрениям флорентийских гуманистов.

Ключевые слова: Лоренцо Медичи Великолепный, канцона, карнавальная песня

Music as Part of the Literary Legacy of Lorenzo de Medici

The article dwells upon the musical subject matter and imagery in the poetical and prosaic works of Lorenzo de Medici the Magnificent. Mention is made of the significant position of Lorenzo's works in the Florentine literature of the late 15th century. It reveals the influence on his musical and poetical development of his mother Lucrezia Tornabuoni and a few other people from his milieu. Mention is made of his grasp of practical musical skills and involvement in the art of song, much more well-grounded than the other members of the Medici family. As the

result of a thorough examination of sections of Lorenzo's poems, his novelette, carnival triumph and his own commentaries to his sonnets containing mention of song genres, musical instruments and types of music, the conclusion is arrived at regarding their perfect correspondence to the practical conditions of music and the views of the Florentine humanists.

Keywords: Lorenzo di Medici the Magnificent, canzona, carnival song

Панкина Елена Валериевна

кандидат искусствоведения, доцент

кафедры истории музыки

E-mail: 2mikep@mail.ru

Новосибирская государственная консерватория

им. М. И. Глинки

Российская Федерация, 630099 Новосибирск

Elena V. Pankina

Candidate of Arts, Assistant Professor

at the Music History Department

E-mail: 2mikep@mail.ru

The Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory

Russian Federation, 630099 Novosibirsk



В. Э. ДЕВУЦКИЙ

Воронежская государственная академия искусств

УДК 78.071.1

КОНЦЕПЦИЯ ВТОРОЙ СИМФОНИИ ГУСТАВА МАЛЕРА НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ РОМАНТИЧЕСКИХ И МОДЕРНИСТСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ

Эстетико-философский замысел Второй симфонии Малера гораздо сложнее и тоньше, нежели тот, что был реализован в Первой. Сам композитор полагал, что обе симфонии ведут прямую линию развития общего сюжета. Частично это верно, так как планируемая им ремарка для первой части – «Тризна» явно перекликается с Похоронным маршем и заголовком финала «Dall' Inferno al Paradiso» Первой симфонии. Не противоречит общей концепции и тема «Воскресения из мёртвых», поэтически и музыкально воплощённая в двух последних частях Второй симфонии. Но есть и заметная стилистическая дистанцированность этих сочинений, разделённых временем (начало работы над Первой – 1884, завершение Второй – 1894 год) и новыми философскими увлечениями композитора.

Серьёзно меняется оркестровый язык Малера, более насыщенной выглядит интонационно-гармоническая сфера, гораздо сложнее и масштабнее становятся формы. Впервые в симфоническое полотно вводятся прямое слово, хор, солисты, пространственные размещения инструментов. Композитор находится ещё под действием чар своей неуёмной художественной фантазии, но флёр юношеской ироничности уступает место глубокому анализу философских проблем. Весьма разнятся тональные сферы симфоний: *D dur, f moll* в Первой; *c moll, Ges dur, Es dur* во Второй.

Чтобы попытаться понять, сразу отметим непростой замысел Второй симфонии, рассмотрим многообразные её составляющие, из которых композитор строил свою концепцию.

1. Предполагаемое название первой части «Totenfeier» (Тризна, Поминовение) – обряд погребения усопшего и то, что с ним связано (отпевание, похороны, поминки).
2. Возможная связь с названием и содержанием многочастной поэмы Адама Мицкевича «Дядя»¹, опубликованной в немецком переводе в Лейпциге в 1887 году.
3. Драматический характер музыки, близкий активно-возбуждённой и типично романтической образности (Шуман, Брамс, Брукнер, Чайковский).
4. Достаточно точное воплощение в первой части традиционной сонатной формы со всеми необходимыми разделами (экспозиция, разработка, ре-

приза с тональной транспозицией заключительной партии).

5. Побочная партия в репризе не транспонируется, хотя проводится на протяжении экспозиции и разработки много раз в разных тональностях.
6. Более редкий для романтической симфонии *пятнадцатый* цикл.
7. Введение в ткань симфонии поэтических текстов символично-философской и духовной направленности.
8. Строение финала, напоминающее структуру финала Девятой симфонии Бетховена: и здесь, и там посредством слова даётся художественное решение сложнейших проблем человеческой цивилизации.
9. Программное решение Скерцо, в котором использован материал иронической песни Малера для голоса с оркестром под названием «Проповедь Антония Падуанского рыбакам».
10. Вокально-хоровое решение двух последних частей.
11. Введение в симфонию песни «Urlicht» (Первозданный свет) для альтя с оркестром на слова из «Волшебного рога мальчика».
12. Введение в финал развёрнутой кантаты, включающей в себя несколько строф хорала и сольных эпизодов (сопрано, альт) на тексты Фридриха Клопштока и Густава Малера. Первые слова хорала задают образно-поэтическую линию финала: «Воскреснешь, да, воскреснешь ты, мой прах, после сна недолго!»
13. Помпезное гимническое окончание симфонии, создающее впечатление полного решения всех морально-этических и философских проблем.
14. Тональная разомкнутость цикла (*c moll – Es dur*), символизирующая серьёзную образную трансформацию и переход к новому качеству мирозерцания.

Анализ всей совокупности составляющих показывает их некоторую разнородность и даже противоречивость. Так, вера в «Воскресение» не стыкуется с иронической «Проповедью Антония Падуанского», программный заголовок «Тризна» имеет мало общего с бурным, импульсивным, несколько спонтанным развитием I части. Эти логические противоречия



свидетельствуют о том, что художественный мир Малера испытывает огромное взаимное давление сознания и подсознания, которые не могут обрести единой точки соприкосновения. Если вспомнить, что первые малеровские полотна были весьма неоднозначно оценены слушателями, в том числе и профессиональными, то станет понятным, что и сейчас, спустя век, восприятие подлинного смысла Второй симфонии не является уже решённой задачей как в среде слушателей, так и в цехе дирижёров.

Вполне ясно только одно: Вторую симфонию необходимо оценивать по самым высшим меркам, так как противоречия, терзавшие молодого художника, наделённого гениальной интуицией, являются тонким проявлением симптоматики мирового художественного процесса, тем более, что произведение создавалось в напряжённый исторический период перехода к музыкальному модернизму.

Принято связывать явления европейского модернизма с началом XX столетия. Однако некоторые его краеугольные элементы рождались несколько ранее, частично в живописи импрессионистов, частично в литературных произведениях Оскара Уайльда, например, в его «Портрете Дориана Грея» (1891). А. Тихомиров [11] выделяет среди предшественников экспрессионизма бельгийского художника, англичанина по рождению Джеймса Энсора (1860–1949), норвежца Эдварда Мунка (1863–1944), швейцарца Фердинанда Ходлера (1863–1918) и голландца Винсента Ван Гога (1853–1890), развившего своё творчество на почве французской школы. Бросается в глаза то, что эти живописцы – ровесники Малера, да и самому Малеру посчастливилось прожить некоторое время в новейшей эпохе. Но самое интересное то, что полотна – предшественники модернизма – появляются почти одновременно в период 1888–1894 годов – именно во время создания Второй симфонии. Это «Въезд Христа в Брюссель» (1888), «Дерущиеся скелеты» (1891) Энсора, «Крик» Мунка (1893), «Ночь» (1890), «Эвритмия» (1893) Ходлера, «Ночное кафе» (1888), «Пейзаж в Овере после дождя» (1890) Ван Гога. В эти же годы Альбер Орье выводит первые правила нового направления: «Естественная и конечная цель живописи, как и всякого искусства, не может состоять в прямом изображении предметов. Его высшая цель – выражать идеи своим особым языком» (цит. по: [11, с. 38]). Орье считал, что «произведение искусства должно быть: 1) идейным, потому что единственная цель его – выражение идеи; 2) символическим, потому что оно выражает идею посредством формы; 3) синтетическим; 4) субъективным; 5) декоративным» [там же].

«Ключевым событием так называемого “классического модернизма” в Австрии, – пишет А. Жеребин, – явилось творчество писателей и поэтов, входивших в группу “Молодая Вена” (Das Junge Wien) – Артура Шницлера, Гуго фон Гофманстала, Петера Альтен-

берга и нескольких других. В первой половине 1890-х годов они собирались в кафе “Гринштайдль”, которое стало своего рода штабом нового направления. Роль организатора и идейного вдохновителя взял на себя Герман Бар, выдвинувший программу преодоления натурализма, оплотом которого считали Берлин» [6, с. 147]. Эссе Бара «Модернизм» – первый и единственный программный манифест «Молодой Вены» был напечатан в 1890 году. «Эпоха больна и уже нет сил выносить боль. Все призывают Спасителя, и распяты – повсюду. Может быть, мы дошли до конца, и это – последние судороги человечества... Мы или возвысимся до божеств, или сорвёмся в ночь, в пустоту» [там же].

Возвращаясь к фигуре Малера, и вне зависимости от того, разделял он или нет позицию писателей «Молодой Вены», мы с удивлением обнаруживаем, что уже ко времени написания Первой симфонии, а тем более во время создания Второй, композитор обладал всеми качествами, присущими нарождающемуся на его глазах модернистскому искусству (в том числе, его экспрессионистической ветви). Его оркестр предельно детализирован и красочен, мелодические формулы просты и лапидарны (принцип *декоративности*). Его мировосприятие крайне *субъективно*, оно питается многими уникальными источниками, круг которых присущ только Малеру. Замыслы Малера обладают свойством *синтетичности*, так как он постоянно привлекает, помимо музыкальных идей, яркие литературные, поэтические, живописные, фольклорные, библейские, философские образы. Малеру присущ и *символический* план выражения. Он сам создаёт многочисленные философски-опоэтизированные символы и воплощает их в чётко очерченных лейтмотивах, лейтгармониях, лейттембрах, драматургических решениях, изобретательных тональных планах. Наконец, все симфонические концепции композитора нанизаны на массивную *идейную* подкладку. Он пытается отобразить многомерные проявления жизни, сознания, фантазии, религиозных представлений, спаянных в единый акт чувственного выражения.

Вполне понятен и закономерен неподдельный интерес к малеровскому творчеству, огромный пиетет к его личности в кругах крупнейших композиторов XX столетия, развивавших разные направления музыкального авангарда. Это не только Шёнберг, Веберн, Берг, но и Булез, Хенце, Лахенман, Шнебель, Лигети, Ружичка, Берно, Штокхаузен, Циммерман (см.: [4]). Для всех них Малер знаменует наступление новейшей истории музыки, разорвавшей оковы романтизма.

Но драма творческой судьбы Малера видится в том, что, обладая исключительно оригинальным среди всех современных ему музыкантов талантом, векторно направленным к экспрессионистическому и в целом модернистскому мировидению, оказавшись

в самом эпицентре формирования нового художественного течения не только в музыке, но и во всей системе европейской культуры, композитор, видимо, не смог это осознать в той полной мере, которая позволила бы ему раскрыть свой талант именно в этом направлении. Все сложные содержательные коллизии, подчас странности его музыкальных замыслов, совмещение, казалось бы, несовместимого проистекают из того, что «де юре» он желал бы продолжать линию традиционного позднеромантического симфонизма. Носителями идеальных моделей симфонии оставались для него Бетховен, Брамс, Брукнер, Дворжак. Однако всё его существо выражало нечто иное, и в нарождавшемся модернистском мире композитор чувствовал бы себя совершенно естественно. Тем не менее в реальной действительности ему приходилось мучительно бороться за своё место в уже сложившемся высочайшем европейском ареопаге, мистически застывшем в ожидании неотвратимых исторических перемен.

Именно с этих позиций понятно то сопряжение несочетаемого, которое постоянно обнаруживается у раннего Малера. Отсюда же совершенно естественное неприятие его стилистики многими современниками, ещё не готовыми к сопереживанию незнакомых им областей мировидения. Н. А. Римский-Корсаков просто уничтожает партитуру Второй симфонии Малера, называя её «бездарной и безвкусовой». «Это какая-то горделивая импровизация на бумаге, причём сам автор вперёд не знает, что у него будет в следующем такте. Обидно, право, за него, как за музыканта»². И это говорит большой мастер, вскорости сам поспешающий в лоно музыкально-театрального модернизма!

Но ведь и «Крик» Мунка наводил страх (как в прямом, так и в переносном смысле) на первых своих зрителей. Скандальное закрытие (спустя два дня после открытия) его персональной выставки в Германии в 1892 году – одна из первых манифестаций активного неприятия экспрессионистического поворота живописи. Шокирующим действием обладали полотна Энсора. Эпатирует уже само название «Въезд Христа в Брюссель» (почему именно в Брюссель?). Торжественную кавалькаду встречает толпа масок и отвратительных изуродованных лиц, напоминающих сюжеты Босха и Брейгеля. На другом полотне Энсора дерущиеся скелеты, вооружённые метлой и зонтиком, сражаются друг с другом из-за трупа повешенного. Как тут не вспомнить Похоронный марш из Первой симфонии Малера, где траурная тема также подана в гротескном, по сути сюрреалистическом, ключе. Становится более понятной и «Проповедь Антония Падуанского рыбам», находящаяся в непосредственном и противоречивом соприкосновении с лучезарным «Urlicht» следующей части. Намечавшаяся композитором «Тризна» оборачивается на самом деле жёсткой драматически окрашенной музыкой,

которой более подошло бы название «Ярость и бесплотные мечты».

Противоречивость концепции, не вписывающейся в традиционные нормы, видимо, сознавал и сам Малер. Что-то неуловимое его не устраивало: он долго и мучительно искал решение финала, которое в итоге всё-таки оказалось великолепным. Затем он стал подозревать (и не без оснований), что I и II части плохо стыкуются в стилистическом отношении и предписал дирижёрам устраивать значительный перерыв (не менее пяти минут) между первой и последующими частями, хотя сама I часть здесь не столь уж и масштабна (примерно четверть от хронометража всего произведения).

Современному слушателю, закалённому в горниле музыкального модернизма и привыкшему уже к куда более значительным контрастам и конфликтам, сочетание образных коллизий I и II частей уже не видится столь кричащим. Впрочем, даже с точки зрения типичной романтической концепции, к которой отсылает образный строй I части (с её романтическим героем и его неудовлетворёнными жизненными стремлениями), изящный лендлер II части – достаточно привычное переключение в сферу идеального, гармоничного, красивого – всего того, чего нет в бурлении и кипении возбуждённых эмоций «Тризна».

Симптомагично, что подознание композитора не отреагировало на гораздо более значительный стилистический перепад между саркастически-пародийной III и возвышенной IV частями симфонии. У Малера эти части, наоборот, идут аттасса, что уже напрямую выражает модернистскую эстетику, согласно которой симфоническое полотно (как литературное или живописное) в XX столетии может смело сопрягать самые далекие музыкальные образы и срезы жизни.

В истории науки есть один поучительный случай. Знаменитый немецкий физик Макс Планк вывел и количественно рассчитал в 1900 году некую мировую постоянную, которая через три десятилетия стала основанием целого огромного направления физики – квантовой механики. Прожив с тех пор ещё около пятидесяти лет, став свидетелем первых атомных бомбардировок, создатель постоянной Планка так и не признал квантовую механику достоверным знанием, хотя учёный мир упорно полагает его одним из основателей этой науки.

Ранний Малер – фактически предтеча музыкального модернизма – также, видимо, не ощущал до конца своей истинной роли в этом эстетическом движении, тем более, что в начале 90-х годов он находился вне Вены: был дирижёром в Будапештской опере, Гамбургском театре. Столкнувшись с непониманием, раздражением, колкими обвинениями в адрес своих сочинений, композитор пытался приспособиться к более надёжной – сугубо традиционной линии. Замыслы Пятой, Шестой и Седьмой симфоний при



всех частных оригинальных решениях, уже не столь радикальны, как концепции первых трёх. И только в Восьмой симфонии и «Песне о Земле» – уже в разгар стремительного продвижения раннего европейского модернизма – Малер обернулся назад, вернувшись к поэтическому слову, сложным символам, разветвлённой многоплановости и сопряжению «далековатых идей». Увы, юношеский пыл, задорный гротеск, осуществление самых смелых ожиданий, вера в счастливое предназначение человечества уходят из арсенала художественных идей Малера, сменяясь постепенно темами прощания и прощения.

Проследим за процессом формирования концепции Второй симфонии – каким он видится нам, спустя более ста лет после создания.

I часть – активное действие, направленное на поиски своего места в жизни, идеала, надежды на свершение желаний и духовных устремлений.

II часть – переключение в сферу прекрасного, совершенного. Демонстрация счастливого и гармоничного бытия.

III часть – пародийно-саркастическое скерцо. Отсылка к «Проповеди Антония Падуанского рыбам» становится символом тщеты, напрасности и бессмысленности человеческого существования.

IV часть – предчувствие значительного и нравственно высокого события. Включение поэтического слова.

V часть – величественный финал, сводящий воедино все линии симфонии и утверждающий самые важные нравственно-философские идеи. Поиск истины и смысла жизненного пути подытоживается утверждением позитивных общечеловеческих ценностей.

Примерно такую же картину можно наблюдать и в следующей – Третьей симфонии Малера, только там она выражена гораздо чётче и более мотивированно.

Возвращаясь к I части, ещё раз скажем, что, конечно, никакой тризны (по крайней мере, в общепотребительном понимании) здесь нет. Тризна – это обряд похорон, поминок, сопровождающийся чувствами грусти, утраты, по-

рой трагичности. Основная же эмоция этой части – импульсивное действие, настойчивый поиск решения, героическое столкновение с судьбой. Столь кардинальное несовпадение исходного замысла и выполненного решения, совершенно непонятное с позиций традиционного симфонизма XIX века, в модернистской доктрине является альфой и омегой метода (вспомним «Ночь» М. Бекмана или «Троицын день» Э. Нольде, не говоря уже о кубистических и абстрактных композициях Ф. Марка, П. Клее, Ж. Брака и других). Кроме того, несоответствие замысла и его воплощения может проследовать от неточного перевода на немецкий язык названия поэмы Мицкевича «Дядя», если, конечно, связь произведений, действительно, имела место.

На яростно драматический тон части настраивает и выбор «бетховенской» драматической тональности с *moll*, которая явно преобладает в изложении, хотя романтический герой, как ему и положено, ищет выход из ситуации в других тональных средах (в частности, в *H dur*’е, *g moll*’е, *C dur*’е, даже далеко *es moll*’е). Главная партия сразу задаёт резкое конвульсивное звучание: это и неустойчивое тремоло *g* на *fortissimo*, это бурлящие шестнадцатые у низких струнных, это нисходящие кварто-квинтовые всплески басов (пример № 1). Можно выделить четыре элемента главной партии (*a b c d*), вытекающих друг из друга и интенсивно развивающихся на протяжении всей части.

Пример № 1

I часть

Приведём схему её строения (схема 1).

Схема 1

Экспозиция		Разработка			Реприза				
Г.П.	П.П.	Г.П.	З.П.	П.П.	П.П.	Г.П.	Г.П.	П.П.	З.П.
<i>a b c d</i>	<i>e</i>	<i>a b c</i>	<i>fc</i>	<i>e e g f</i> <i>c h</i>	<i>e e a</i>	<i>a D.I.</i> ³ <i>h</i>	<i>a b</i> <i>c d</i>	<i>e</i>	<i>f c</i> <i>b h</i>
<i>c-moll</i>	<i>E</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>C e E</i> <i>e cis</i>	<i>F</i> <i>Ges H</i>	<i>es es</i> <i>es</i>	<i>c</i>	<i>E</i>	<i>c c</i>

Сонатная композиция I части имеет несколько особенностей, не вполне типичных для традиционного решения. Одна из них – возвращение интонационных элементов главной партии после проведения побочной. В Третьей симфонии этот приём вырастет в особое явление: *двойную* (*a* по сути, даже *тройную*) экспозицию, но здесь это пока лишь рефлекторное повторение материала главной партии, после которого следует, наконец, заключительная партия.

Вторая особенность – отказ от транспонирования побочной партии в репризе (она снова звучит в *E dur*'е). Этот приём использовал Шопен (например, в Первой балладе). В то же время, необходимый транспорт заключительной партии выполнен (*g moll – c moll*). Если учесть, что тема побочной партии – красивая, близкая к хоральной, мелодия – звучит на протяжении части много раз, проходя в тональностях *C dur*, *E dur*, *F dur*, *Ges dur*, *H dur*, можно предположить её особую роль в симфонии. Видимо, это символ недостижимого счастья (наподобие *Paradiso* из финала Первой симфонии), который, как фантастическое видение, завораживает романтического героя, несколько не становясь ближе к нему (кроме, может быть, эпизодического *C dur*'ного проведения).

Подобная трактовка в некоторой степени объясняет и необычное поведение главной партии в экспозиции (её «несанкционированное» возвращение): образ побочной здесь слишком нереален и он не в состоянии противодействовать дисгармоничному характеру общего повествования. Заключительная партия с её настойчивыми хроматически ниспадающими элементами, напротив, находится в основном романтическом русле. Более того, из неё рождается и материал *h* – унисонно-октавные хроматические пассажи, несколько раз звучащие на *ff*: внутри разработки, перед репризой и в самом конце части – как символ рокового свершения (новая аллюзия с окончанием Первой баллады Шопена).

Одна из самых заметных акций первопроходцев музыкального модернизма – Дебюсси, Шёнберга, Стравинского – связана с полным отказом от сонатной формы и сонатной драматургии. И это вполне закономерно, так как именно сонатность с её жёстким повествовательным нервом, конфликтностью, направленностью на поступательное становление, преобразование и логически мотивированный, узаконенный жизненными нормами, предопределённый векторным развитием результат – кричаще противоречит модернистской эстетике, основой которой становятся совершенно другие принципы и художественные ценности. «Нет прямого пути ни от поэзии к жизни, ни от жизни к поэзии», –

пишет Гофмансталь в 1895 году (цит. по: [6, с. 148]). «Мы хотим подчиниться нашей внутренней тоске, хотим широко распахнуть окна, чтобы в нас хлынуло солнце, жадно распахнуть все наши чувства, обнажить наши нервы – и впитывать, впитывать... Мы пилигримы чувственности, только чувственным ощущениям мы доверяем, только их приказам подчиняемся», – пишет уже Г. Бар [там же].

Видимо, в глубине своей души Малер понимает, что традиционная сонатная драматургия от него достаточно далека и не способна адекватно выразить всю полноту его уникальных личных ощущений. Недаром в I части Первой симфонии намечаемая сонатность практически стёрта куплетно-строфическим развитием песни «Ging heut' morgens übers Feld». В I же части Второй симфонии стирается конфликт сопряжения главной и побочной партий, заменяясь образной поляризацией не вступающих во взаимодействие миров. Вызывает недоумение точное репризирование главных партий после мощных драматических разработок, воссозданное как во Второй, так и в Третьей симфониях. А ведь проблема кардинальной динамизации сонатной репризы была решена ещё Гайдном (например, I часть Сонаты *e moll* 1778 года или II часть Сонаты *As dur* 1786 года). Именно с точки зрения классико-романтической процессуальной сонатности I часть Второй симфонии в целом не выглядит ни слишком выстраданной, ни идеально сделанной. В этом отношении оценка И. А. Барсовой концепции I части как «катастрофы» и «трагедии, мыслимой как эпопея громадных временных масштабов, события которой развёртываются величаво и неспешно» [2, с. 91], кажется несколько преувеличенной.

Зато все последующие части (лежащие вне сонатной традиции) являют собой великолепные звуковые находки композитора. Здесь он подлинно велик и даже непостижим. Может быть, именно это обстоятельство повлияло на решение делать пятиминутный антракт между первой и последующими частями? Композитору казалось, что здесь существует резкий *стилистический* перепад, хотя гораздо точнее определить этот перепад как художественно-эстетический.

II часть, написанная в сложной трёх-пятичастной (двойной трёхчастной) форме, является совершенным образцом музыкального изящества и гармонии. Основная тема изложена у секстета струнных инструментов и более всего напоминает менуэт или лендлер (пример № 2).

Пример № 2

II часть

The image shows a musical score for a string sextet. It consists of five staves: Violins I (V.1), Violins II (V.2), Viola (V-la), Cellos (Celli), and Contrabass (C-b). The tempo is marked 'Andante moderato' and the mood is 'grazioso'. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/8. The score includes dynamic markings such as 'sempre p' and 'p', and articulation marks like 'V' and 'A'. The music is written in a lyrical, flowing style characteristic of Mahler's Second Symphony.

Оба трио звучат в одноимённой тональности *gis moll* и своим беспокойным триольным ритмом контрастируют основному разделу (и их повторам). Интересно, что эти триоли корреспондируют с аналогичными ритмами, задействованными в I части. Это примечание, возможно, удивило бы композитора, который очень боялся антагонистичности в сочетании этих двух частей.

III часть написана в том же трёхдольном размере (3/8), что и вторая, но идёт в несколько более быстром темпе. Выбор основной тональности – *c moll* – с одной стороны, типичен для скерцо (например, у Бетховена), но, с другой стороны, это саркастическое скерцо, похоже, – своеобразная оборотная сторона нашего романтического героя. Может быть, Малер иронизирует сам над собой или, во всяком случае, трагикомическая история Антония Падуанского напоминает ему собственные жизненные коллизии.

Наиболее яркий выразительный компонент здесь – безостановочное движение шестнадцатыми, символизирующее собой хаотический и кажущийся нашему романтическому герою никчёмным окружающий мир, в том числе, и человеческое общество. Кроме *c moll*'а здесь задействован весьма напряжённый и даже запутанный тональный план: *c, C, F, Es, c, C, D, E, C, c, C, F, C, c, Es, C, c*. Тем не менее, *c moll* и *C dur* явно преобладают (11 эпизодов из 17-ти). Они крепко держат на себе сложно организованную рондообразную (с чертами вариантности и вариационности) конструкцию.

IV часть под заголовком «Urlicht» вводится *attacca*, но это только ярче подчёркивает предельно резкий концепционный контраст соседствующих образов. Затакт в партии альты никем из инструментов не поддержан. Кроме того, начальное затактовое *des'* никак не вытекает из *c moll*'ного окончания предшествующей части. Этот дискомфорт понятен только с точки зрения искусства модернизма.

Сама вокальная композиция имеет развёрнутую мелодическую основу с богатым тематическим материалом. Но вводится она хоральной интонацией, как бы предвосхищающей будущий хорал финала (пример № 3).

Пример № 3

Sehr feierlich, aber schlicht

Altsstimme
O Rös - chen roth!

Violino I
ppp

Violino II
ppp

Viola
ppp

Cello
ppp

Contrabasso
ppp

Здесь много удивительных звуковых красот, ведущих, видимо, уже к импрессионистской музыкальной живописи Дебюсси. Особенно запоминается сочетание *cis moll*'ного и *Es dur*'ного (на доминант-септаккорде) проведения варьирующейся интонации (пример № 4).

Пример № 4

IV часть

Alto
Der Mensch liegt in gröss - ter Noth! Der Mensch liegt in gröss-ter Pein!

V.I.
pp

V.II.
pp

VI.
pp

V-c
pp

C-b
pp

Главная мысль поэтического текста выражена в его окончании: «Я – часть Бога и хочу вернуться к Богу и завоевать любовь Бога. Бог даст мне Огонь, который станет светить мне вечно блаженной жизни!» Выраженную здесь глубокую веру в мудрость Создателя Малер воплощает очень красивой музыкой, сочетающей страстные мольбы (переданные хроматическими секвенциями) с совершенной диатоникой завершающей фразы, вплотную сближающейся с финальным хоралом.

Начало V части прямо перекликается с началом финала Первой симфонии. Тот же самый далёкий *f moll*, то же бурление внешних сил (Inferno), и почти так же быстро энергия движения иссякает, переходя в светлые образы Рая (Paradiso), выраженные в зовах валторны за сценой и переливающихся триолях деревянных духовых инструментов. Пожалуй, это самая слышимая аналогия двух полотен, так как программные концепционные связи, заявленные в изначальном замысле композитора, на самом деле, весьма условны.

Многочисленные оркестровые эпизоды, предшествующие хоралу, используются для постепенной подготовки тематизма хорала и внедрённых в него солирующих фрагментов сопрано и альты. Слушатели ещё не знают о хоровом окончании симфонии, но их подсознание уже настраивается на наиболее глубокое его восприятие (аналогичный приём применяет и Бетховен перед провозглашением оды «К радости» в финале своей Девятой симфонии).

Мысль об использовании хорала пришла Малеру далеко не сразу. Он долго не мог найти решение финала и лишь случайно, находясь в церкви, услышал хорал К. Ф. Э. Баха на текст Клопштока, который и

натолкнул композитора на необычную для его времени идею. Чтобы понять смелость и неожиданность решения, вспомним, что хорал – самый «невыгодный» жанр для окончания столь грандиозного произведения. Иное дело, торжественная ода или многоголосная fuga – и музыка, и поэтический текст способны создать огромную концентрацию художественного смысла, который и даёт достойное адекватное завершение. Хорал же, например, у И. С. Баха, почти всегда – либо внутренний, оттеняющий раздел крупной кантатной или ораториальной композиции, либо тот конечный номер кантаты, который возвещает окончание службы.

Конечно, Малер применяет особые средства, чтобы «вытянуть» хоральную идею на желаемую для него высоту. Одно из средств – как раз долгая и постепенная оркестровая подготовка его тематизма. Второе – это многократные проведения строф, расширенные и усложнённые за счёт напряжённого оркестрового развития и солирующих вокальных партий. Третье – интенсивное тональное развитие, ведущее от наиболее удалённого от основной тональной сферы *Ges dur*'а через *Des dur* к финальному *Es dur*'у.

Тональный план весьма симптоматичен. Ось *c* – *Ges* символизирует типичную для романтической концепции ситуацию, когда реальное (*c moll*) и идеальное (*Ges dur*) лежат в полярных плоскостях. Постепенное тональное сближение вплоть до параллельного *Es dur*'а показывает путь гармонизации духовного мира героя. Но «окончателность» *Es dur*'а создаёт редкую для классической традиции разомкнутость циклического тонального плана. Ясно, что исходный *c moll* не мыслится Малером как тональность, дающая, в конце концов, духовное удовлетворение. Мы помним, что Бетховен в аналогичных случаях даёт финалы в одноимённом мажоре, но в параллельном – никогда.

Сам Малер в следующей симфонии снова воплощает похожий разомкнутый тональный план *d moll* – *F dur*, но реализует его только в рамках I части. Финал симфонии звучит как раз в одноимённом *D dur*'е. На протяжении этой I части романтической герой, испытыва-

ющий мучительную дисгармонию в своём *d moll*'ном мире, всеми силами стремится в светлый и, как ему кажется, счастливый *F dur*. В самом конце части он осуществляет свою выстраданную мечту (при этом побочная партия также не транспонируется в основную тональность – в этом и видится символ обретения героем «нового счастья»). Однако, в процессе познания этого *F dur*'ного Зазеркалья – в прекрасном, но чужом мире – он осознаёт, что ошибся. Оказывается, столь желанное счастье и гармония лежали совсем рядом и их олицетворяет величественный *D dur*. Вот только путь к этому близкому блаженству оказывается ещё более трудным, чем к *F dur*'у I части... Но это – тема другой статьи.

Пока же повторим, что разомкнутость тонального плана показывает эмоциональное противопоставление образов действительности и духовного идеала – они не могут быть сопряжены в одном бытийном или художественном пространстве и требуют выраженной семантической поляризации.

Великолепная конструкция формы финала, полное раскрытие интонационных и динамических свойств музыкального тематизма, потрясающая по силе воздействия генеральная кульминация части, да и всей симфонии свидетельствуют о том, что композитор сочинил вначале последнее – кульминационное – проведение хорала и лишь затем, ведомый им как путеводной звездой, выстроил колоссальное здание этой части.

Весьма сложная схема финала может выглядеть следующим образом:

Схема 2

a	ChII	b	ChI	d	ChII	b	b	a	e	a	ChI	d	b	ChII
<i>f</i>	<i>C</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>b</i>	<i>Des</i>	<i>Cf</i>	<i>c</i>	<i>fg</i>	<i>FAs</i>	<i>Dd</i>	<i>b</i>	<i>esf</i>	<i>fis</i>	<i>Des</i>

b	ChI	b	ChII	ChI	ChII	d	e	ChI	ChI+d	ChII	ChI	ChII	coda
<i>fis</i>	<i>Ges</i>	<i>Ges</i>	<i>Ges</i>	<i>Ges</i>	<i>Ges</i>	<i>bDes</i>	<i>b</i>	<i>Des</i>	<i>As</i>	<i>Es</i>	<i>Es</i>	<i>Es</i>	<i>Es</i>

ChI и *ChII* – соответственно, два тематических элемента будущего хорового финала (хорала); *a* – начальный тематизм, подготовленный уже третьей частью; *b* – зовы валторн, образы природы; *d* – развитие тематической линии солирующего альты – страстное напряжённое высказывание; *e* – маршево-импульсивные тематические элементы, родственные основным образам I части.

Из схемы хорошо видно, что шесть тематических составляющих Малер активно прорабатывает, стремясь к полноценному воплощению всех персонифицированных линий. Вместе они образуют крепко связанную архитектурную конструкцию. Тональный план – обширный и весьма напряжённый, но в нём чётко прослеживается направленность на отражение бемольной сферы. Использованы 14 тональностей, правда, последняя из них – тональность кульминационного проведения хорала *Es dur* – тщательно избегается и возникает под занавес даже несколько неожиданно.

Хоровой финал выстроен идеально. Готовится он необычным и красочным оркестровым эпизодом. Малер размещает четыре трубы, валторну и литавры вне сцены (на балконах или за сценой), строя на их необычном расположении величественную и загадочную звуковую фреску. Дополняют «райский» колорит флейта и флейта-пикколо, расположенные в оркестре и имитирующие пение экзотических птиц.



В момент, когда звуки *Paradiso* истаивают, в наступившей тишине на *ppp* начинается хоровое проведение хорала (пример № 5).

Пример № 5

Финал

Langsam. Misterioso
ppp

S. sol. Auf - er - steh'n ja auf - er - steh'n wirst du, mein
S. Auf - er - steh'n ja auf - er - steh'n wirst du, mein
A. Auf - er - steh'n ja auf - er - steh'n wirst du, mein
T. Auf - er - steh'n ja auf - er - steh'n wirst du, mein
B. Auf - er - steh'n ja auf - er - steh'n wirst du, mein

S. sol. Staub, nach kur - zer Ruh!
S. Staub, nach kur - zer Ruh!
A. Staub, nach kur - zer Ruh!
T. Staub, nach kur - zer Ruh!
B. Staub, nach kur - zer Ruh!

Эффектность замысла композитора видится в постепенном развитии хорала от предельно тихого погружённого звучания вплоть до мощнейшей генеральной кульминации всей симфонии. Причём, оба крайних проведения идут на один и тот же фрагмент текста Клопштока: «Auf-er-steh'n ja aufersteh'n wirst du, mein Staub...» (Воскреснешь, да, воскреснешь ты, мой прах, после сна недолгого!). Но Малер всё-таки развивает главную философско-поэтическую идею. Он переписывает фразу заново и тем самым ставит более значимую финальную точку: «Auf-er-steh'n ja aufersteh'n wirst du, mein Herz, in einem Nu! Was du geshlagen, zu Gott wird es dich tragen!» (Воскреснешь, да, воскреснешь ты, моё сердце, в миг единый. То, что разбил ты – Господь воссоздаст!).

Генеральная кульминация части и всей симфонии расчётливо поставлена на слово *Gott* (Господь) и представляется самым величественным звуковым куполом не только в творчестве Малера, но и во всей мировой музыке (пример № 6).

Понимая, что только хоровая линия, хоть и искусно проведённая, не даст полного эффекта, композитор расслаивает её сольными и оркестровыми эпизодами.

Два эпизода особенно целенаправленно готовят генеральную кульминацию. Один – это страстный дуэт со-

прано и альты, озвучивающий наиболее драматическую часть текста: «O schmerz! Du Alldurehdringer. Dir bin ich entrungen! O Tod! Du Allbezwinger! Nun bist du bezwungen! Mit flügeln, die ich mir errungen, in heissem Liebesstreben werd'ich entschweben zum Licht, zu dem kein Aug'gedrungen!» (О боль! Ты всепроникающая. От тебя ускользаю. О Смерть! Ты всё преодолевающая. Теперь ты преодолена. На крыльях, которые меня держат, в жарком стремлении Любви, полечу я к тому свету, куда не проникает взгляд). Имитационное изложение усиливает эмоциональный тонус высказывания.

Второй эпизод – хоровое фугато, основанное на втором элементе хорала и подхватывающее вторую половину текста, использованную в дуэте («Mit flügeln...»). Нарастивая движение, фугато катится к двум пикам кульминации, венчающей грандиозную ораториально-симфоническую фреску.

Итак, концепция Второй симфонии Малера, впрочем, как и Первой, в согласии с формирующейся модернистской доктриной (Альбер Орье) предельно субъективна, символична, синтетична и развивается по нескольким практически независимым друг от друга содержательным линиям, воплощающим как уходящие уже ценности романтического мира, так и вновь нарождающиеся образы. Более твёрдую ориентацию даёт музыковедческому анализу поэтическое слово, использованное в двух последних частях. Тема Воскресения Господня решается с огромным философским размахом. Главная особенность её – попытка встроить идею Воскресения в историю жизни романтического героя, объединяющего собой этот симфонический диптих. Много-слойную смесь возвышенно романтического, условно трагического, пародийно траурного, мистического, драматического, возвышенно-поэтического, комического, философского, божественного начал, действующих в диптихе, трудно адекватно оценить с точки зрения современной Малеру симфонии. Этого нет ни у Брукнера, ни у Брамса, ни у Дворжака, ни у Франка, ни у Чайковского. Однако с позиций нарождающегося модернистского миропорядка синтетичность, условность, символизм малеровских образов оказываются совершенно естественными.

Свежим и непривычным для того времени языком композитор пытается выразить художественные идеи огромной глубины, хотя объявленные им программы (впоследствии, правда, снятые) скорее запутывают слушателей, нежели помогают верному восприятию.

Пример № 6

4 Fl. + Picc.
4 Ob.
5 Cl.
3 Fag. + C-fag.
10 Cor.
Tr-be 1, 2.
Tr-be 3, 4.
Tr-be 5, 6.
Tr-ni 1, 2, 3.
Tr-ne 4 e Tuba
S.
A.
T.
B.
V.I
V.II
V-la
V-c
C-b

was du ge-schla - gen, zu Gott, zu Gott, zu Gott wird es dich tra - gen!
was du ge-schla - gen, zu Gott, zu Gott, zu Gott wird es dich tra - gen!
was du ge-schla - gen, zu Gott, zu Gott, zu Gott wird es dich tra - gen!
was du ge-schla - gen, zu Gott, zu Gott, zu Gott wird es dich tra - gen!

Объединяет эти симфонии мотив молодого поэта-романтика, склонного воспринимать мир в несколько ирреальной плоскости. Но он твёрдо верит, что достоин лучшей участи. Он страстно жаждет счастья и обретает его в вере во всеобщую Гармонию мироздания. Он знает, что всё тщетное, смешное, наносное, странное и даже таинственное схлынет. Останется лишь красота жизни и мощь Божественного провидения.

«Мир и Бог движутся навстречу друг другу, и модернисты Вены верят, что тайна их встречи поручена поэтам, что встреча произойдёт совсем скоро. Тогда

– конец дуализму, определившему трагедию Нового времени: душа и тело, дух и плоть, субъект и объект, явление и сущность, Град земной и Град Божий – всё воссоединится в постисторическом пространстве победившего модернизма» (цит. по: [6, с. 150]). Credo молодых венцев, высказанное Германом Баром в 1890 году, идеально воплощено во Второй симфонии Густава Малера, для которого новое восприятие жизни – многомерное, ассоциативно усложнённое, слегка сюрреалистическое, не нуждалось в программном эстетическом и философском обосновании, ибо уже было заложено природой в его музыкантское «Я».

PRIMECHANIYA

¹ Дзяды – торжественный языческий обряд в память усопших предков, справляемый во многих областях Польши, Литвы, Пруссии, Курляндии. Таинственность и «страшноватость» праздника отразились в поэме Мицкевича в достаточно экспрессивной манере выражения, выборе большого количества персонажей с необычной трагической судьбой. Малера могли тронуть как эти содержательные качества, так

и то, что одного из главных действующих лиц зовут Густав. Однако немецкий перевод названия поэмы (Totenfeier – Тризна) не соответствует ни сути празднования Дзяд, ни содержательной линии этого крупного произведения Мицкевича.

² Цит по: Ястребцов В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. Л., 1960. Т. 2. С. 439.

³ Символическое введение интонации Dies Irae.

LITERATURA

1. Барсова И. Самые патетические композиторы европейской музыки: Чайковский и Малер // Советская музыка. 1990. № 6. С. 125–132.

2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. 2-е изд. СПб.: Изд-во имени Н.И. Новикова, 2010. 580 с.

3. Варгафтик А. Густав Малер: расставание с иллюзиями // Партитуры тоже не горят. М.: Классика – XXI, 2006. С. 12–34.

4. Данузер Г. Малер сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 140–151.

5. Девуцкий В. Первая симфония Густава Малера: особенности музыкально-драматургической концепции // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 142–149.

6. Жеребин А. Венский модерн как утопия синтеза // Вопросы философии. 2012. № 2. С. 147–151.

7. Малер сегодня // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 139–220.

8. Михеева Л. Тематические связи и замысел I–IV симфоний Малера // Вопросы теории и эстетики музыки. М.: Музыка, 1969. Вып. 9. С. 119–144.

9. Розеншильд К. Густав Малер. М.: Музыка, 1975. 209 с.

10. Тараканов М. Малер // Музыка XX века: очерки. Ч. 1, кн. 2: 1890–1917. М.: Музыка, 1977. С. 157–198.

11. Тихомиров А. Экспрессионизм // Модернизм: анализ и критика основных направлений. М., 1980. С. 30–57.

REFERENCES

1. Barsova I. Samye pateticheskie kompozitory evropeyskoy muzyki: Chaykovskiy i Maler [The most Pathetic Composers in the Field of European Music: Tchaikovsky and Mahler]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1990, no. 6, pp. 125–132.

2. Barsova I. *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler]. Second edition. Saint Petersburg: Izdatelstvo N. I. Novikova, 2010. 580 p.

3. Vargaftik A. Gustav Maler: rasstavanie s illyuziyami [Gustav Mahler: Parting with Illusions]. *Partitury tozhe ne goryat* [Music Scores do not Burn Either]. Moscow: Klassika – XXI Press, 2006, pp. 13–34.

4. Danuser H. Maler segodnya – v pole napriazheniya mezhdum modernizmom i postmodernizmom [Mahler Today – in the Field of Tension Between Modernism and Postmodernism]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 1994, no. 1, pp. 140–151.

5. Devutsky V. Pervaya simfoniya Gustava Malera: osobennosti muzykal'no-dramaturgicheskoy kontseptsii [The First Symphony of Gustav Mahler: Peculiarities of the Musical and Dramaturgical Concept]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2012, no. 1 (10), pp. 142–149.

6. Zherebin A. Venskiy modern kak utopiya sinteza [Viennese Modernism as an Utopia of Synthesis]. *Voprosy filosofii* [Issues of Philosophy], 2012, no. 2, pp. 147–151.

7. Maler segodnya [Mahler Today]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 1994, no. 1, pp. 139–220.

8. Mikheyeva L. Tematicheskiye svyazi i zamysel I–IV simfoniy Malera [The Thematic Connections and Conceptions of Symphonies N. 1–4 by Mahler]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Issues of the Theory and Aesthetics of Music], issue 9. Moscow: Muzyka Press, 1969, pp. 119–144.

9. Rozenhil'd K. *Gustav Maler* [Gustav Mahler]. Moscow: Muzyka Press, 1975. 209 p.

10. Tarakanov M. Maler [Mahler]. *Muzyka XX veka: ocherki* [20th Century Music: Essays]. Part 1, book 2: 1890 – 1917. Moscow: Muzyka Press, 1977, pp. 157–198.

11. Tikhomirov A. Ekspressionizm [Expressionism]. *Modernizm: analiz i kritika osnovnykh napravleniy* [Modernism: Analysis and Critique of the Main Trends]. Moscow: Iskusstvo Press, 1980, pp. 30–57.

Концепция Второй симфонии Густава Малера на пересечении романтических и модернистских тенденций

Раскрывая образно-эмоциональный мир Второй симфонии Малера, автор подчёркивает мысль о том, что адекватная оценка сложнейшего замысла невозможна без серьёзного пересмотра общеэстетической платформы раннего творчества

композитора. В произведении обнаруживается перекрестное сочетание уже уходящих с исторической сцены романтических идей с быстро набирающим силу (во Франции, Германии, Австрии) модернистским направлением. Автор статьи



показывает, что ранний Малер фактически является уже сложившимся адептом модернистского искусства. В ходе музыкального анализа пяти частей Второй симфонии раскрываются черты новейшей эстетики надвигающегося XX века. Это отражается в безудержной фантазии, способности к сопряжению весьма далеких идей, синтетичности, условности, символизме музыкальных образов.

Творчество Малера конца 80 – начала 90-х годов XIX века хронологически не вписывается в историю европейского модернизма. Его становление принято связывать лишь с началом нового столетия, и это показывает удивительные грани таланта композитора, фактически предвосхитившего приход нового эпохального явления. Концепционное решение Вто-

рой симфонии имеет известные противоречия, логично разрешимые в свете двойственной природы малеровского творчества, на равных развивающего как романтическую, так и модернистскую линии. Новым языком композитор выражает художественные идеи огромной глубины. Программное решение двух первых симфоний объединяется образом молодого поэта-романтика, склонного воспринимать мир в ирреальной плоскости. Он страстно жаждет счастья и обретает его в вере во всеобщую Гармонию мироздания.

Ключевые слова: симфонии Малера, музыкальный романтизм, музыкальный модернизм

The Main Conception in Gustav Mahler's Second Symphony at the Crossroads between Romantic and Modernist Tendencies

Upon revealing the pictorial and emotion world of Mahler's Second Symphony, the author emphasizes the thought that no adequate evaluation of this most complex conception would be possible without a serious reconsideration of the overall aesthetical platform of the composer's early works. In the composition one can find a cross combination of Romanticist ideas, already passing from the historical scene at that time, with the Modernist trends that had been quickly gaining momentum (in France, Germany and Austria). The writer of the article demonstrates that early Mahler is practically an established, mature adherent of modernist art. During the course of the musical analysis of the Second Symphony's five movements the traits of the novel aesthetics of the approaching 20th century are revealed. This is reflected in the unrestrained fantasy, the capability of connecting together extremely dissimilar ideas, the synthetic character, conditionality and symbolism of the musical images.

Mahler's musical output from the late 1880s and early 1890s do not fit chronologically into the history of European

modernism. It is customary to connect the emergence of the latter only with the beginning of the new century, and this demonstrates the remarkable facets of the talent of the composer who had virtually anticipated the advent of the new epochal artistic phenomenon.

The conceptual solution of the Second Symphony contains well-known contradictions, which are logically resolvable in light of the dual nature of Mahler's musical style, equally developing both romantic and modernist tendencies. By means of his novel language the composer expresses artistic ideas of great profundity. The programmatic solution of the first two symphonies is connected with the image of a young romantic poet inclined to perceive the world on a surreal plane. He aspires passionately towards happiness and achieves it in his belief in the overall Harmony of the universe.

Keywords: symphonies of Mahler, musical Romanticism, musical Modernism

Девуцкий Владислав Эдуардович

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки

E-mail: devvv@list.ru

Воронежская государственная академия искусств

Российская Федерация, 394053 Воронеж

Vladislav E. Devutsky

Doctor of Arts,

Professor at the Music Theory Department

E-mail: devvv@list.ru

Voronezh State Academy for the Arts

Russian Federation, 394053 Voronezh





Научные споры о музыковедческой терминологии с определённой периодичностью возникают на конференциях, диссертационных защитах, в печатных изданиях. Учёные старшего поколения были свидетелями и участниками острых дискуссий 1970–1980-х годов, развёрнутых на страницах журнала «Советская музыка». Две противоположные позиции, высказанные тогда, во многом напоминали спор «физиков и лириков»: «музыковедческое слово должно быть точным...», – говорили одни; «музыковедческое слово должно быть поэтичным...», – настаивали другие.

В публикуемых ниже статьях Д. Б. Горбатова и С. П. Полозова слышно эхо подобных дискуссий, созданное современными авторами в ситуации

полемики о возможности применения в анализе музыкального произведения «внемusыкальной терминологии», в частности, заимствованной из теории информации. Поводом послужила опубликованная в журнале «Проблемы музыкальной науки», 2012, № 1 (10) статья С. П. Полозова «Понятие информации и информационный подход в исследованиях М. Г. Арановского», с которой и полемизирует оппонент. В конце рубрики читатель получит возможность познакомиться со статьёй М. Г. Арановского «Вопросы терминологии, или “О пользе быть наивным”», опубликованной ранее в материалах Первой Российской научно-практической конференции «Музыкальное содержание: наука и педагогика» (М.; Уфа, 2002).

Д. Б. ГОРБАТОВ

Московская государственная консерватория

им. П. И. Чайковского



УДК 78.072

О ВРЕДЕ МЕТАФОР В НАУЧНЫХ ТЕКСТАХ

Считаю должным изложить некоторые важные контрсоображения по поводу терминологии и идейной платформы статьи Сергея Павловича Полозова, опубликованной в журнале «Проблемы музыкальной науки» ранее [6]. Затронутая в ней тема чрезвычайно сложна и неоднозначна, а потому требует гораздо более тщательной научной проработки.

В самом начале своей статьи автор объявляет, что рассматривать будет «взгляды М. Г. Арановского на информацию в музыке и использование информационного подхода в его исследованиях» [6, с. 6]. Однако С. П. Полозов нигде не объясняет, почему для рассмотрения им выбраны взгляды именно этого исследователя. Между тем в некоторых важных аспектах подход и (в особенности) терминология Марка Генриховича Арановского представляются недостаточно проработанными для того, чтобы брать их за образец научной мысли в музыковедении.

Полозов совершенно верно отмечает *смелость* Арановского, который «допускает использование методов теории информации в изучении той стороны музыки, где последняя выступает как средство коммуникации» (цит. по: [1, с. 108]), и далее так же верно свидетельствует о том, что «в музыковедческой среде до сих пор существует некоторое недоверие к теоретико-информационным методам в плане возможности и целесообразности применения их в исследовании музыки» [6, с. 6]. Затем Полозов утверждает, что «он [Арановский] собственным научным

творчеством наглядно показал необоснованность недоверчивого отношения музыковедов к теоретико-информационным учениям» [там же]. Задача моей вынужденно краткой заметки – разъяснить, почему музыковеду, ориентированному на понятность, полезность и новизну научной идеи, не следует принимать данную концепцию Арановского, а также – подтвердить, что *недоверчивое* отношение к ней как раз таки вполне *обоснованно*.

Далее Полозов упоминает статью Арановского «Мышление, язык, семантика» [2], которую последний «начинает с того, что рассматривает „музыку как особый вид коммуникативной деятельности“, а музыкальное произведение – как „сообщение, отправляемое композитором и получаемое слушателем“» (цит. по: [2, с. 91]). Здесь налицо избыточное для научного дискурса смешение двух различных планов понятия «сообщение». С одной стороны, та акустическая форма, в которой музыкальное произведение репрезентируется, безусловно есть сообщение. Однако, с другой стороны, всякое музыкальное высказывание существеннейшим образом отличается от вербального, поскольку не сообщает, по сути, ничего, кроме самого себя, – тогда как *вся коммуникативная ценность вербального высказывания* заключается именно в том, чтобы передать его *смысл*, а не его *звучание*.

По этой же причине музыкальное произведение нельзя признать «носителем информации, передаваемой от композитора к слушателю» [6, с. 6]. *Партиту-*

ру произведения признать «носителем информации» можно, *само* же произведение – нельзя. Нота (графический знак) несёт информацию о тоне (музыкальном звуке): нота – это *сообщение*. Тон же не несёт никакой информации: тон – это *не сообщение*. Доказательство очень простое. И ноту, и обозначаемый ею тон можно воспроизвести с помощью компьютерной программы, однако *восприятие физического звука как музыкального тона* никаким информационным технологиям недоступно в принципе: для этого необходимо присутствие живого человека, участие его психики.

Следовательно, если музыка и является коммуникативной деятельностью, то лишь в первом смысле – но *не* во втором. Сочиняя музыкальное произведение, композитор *сообщает* слушателю лишь тот факт, что высказал он *именно это*, однако *что именно* он высказал *именно этим*, всегда останется вопросом открытым – причём в самой открытости этого вопроса как раз вся суть музыки и состоит. Между тем если это так – а это *очевидно* так, – тогда постановка Арановским данной проблемы именно в *таком* ракурсе (см. предыдущую цитату) самотавтологична, то есть представляет собой общее место.

Затем, как показывает Полозов, «по мнению Арановского, музыкальный язык является кодирующей системой, предназначенной для передачи особой информации» (цит. по: [2, с. 92]). С этим согласиться тоже нельзя, поскольку язык – тем более музыкальный – кодирующей системой *не является*. Данное возражение столь существенно, что требует отдельного комментария.

Заглянем в Толковый словарь: «Кодировать – зашифро(вы)вать при помощи кода, преобразо(вы)вать в код какую-либо информацию для передачи, хранения и т. п.» [4, с. 436]. На первый взгляд, казалось бы, *слово* представимо как *код* для *понятия*. Однако представление это иллюзорно, поскольку и акустическая форма слова, и форма мысленного представления понятия, стоящего за этим словом, суть прямое, естественное порождение друг друга: *без понятий не было бы слов – но и без слов не было бы понятий*. Таким образом, в сущности, вся история и вербального языка, и мышления как такового – это многотысячелетний процесс постепенной «кристаллизации» понятий из неструктурированного хаоса первоначальных, почти нечленимых поначалу «предсмыслов» [5].

Отсюда должно быть предельно ясно, что понятие никак не может быть «зашифровано» в слове, – а равно и слово никак не может быть *кодом*, в который «преобразовано» понятие. В пределе, *слово – это и есть понятие, а понятие – это и есть слово*; они так же нераздельны, как тело и душа. Ведь тело – это явно не «код, при помощи которого зашифрована душа для её передачи, хранения и т. п.», и душа – тоже отнюдь не результат «обратного преобразования» «телесного кода» с целью его «расшифровки».

Здесь нечего преобразовывать – и нечего расшифровывать!

При этом, отметим особо, речь пока шла только о языке вербальном. А что можем мы сказать о языке музыкальном?.. Сознание лишь условно позволяет нам отделить понятие от слова. Но каким образом можем мы — пусть хотя бы даже условно! – отделить аналог *слова* в музыке от аналога *понятия* в музыке? Да и есть ли вообще в музыке аналогии слов и аналогии понятий? А если нет – тогда возникает каверзный, но отнюдь не праздный вопрос: что же это за «код» такой, в котором «кодирующее» *ничего не кодирует*, а «кодируемое» *ничем не зашифровано*? Что это за «код», который принципиально открыт любому желающему и не требует к себе никакого специфического ключа?.. Но если музыка *не* код, тогда должны ли мы соглашаться с Полозовым и Арановским в том, что «музыкальный язык является кодирующей системой»?

Далее речь в статье Полозова заходит о трактовке Арановским *музыкального мышления*, «первая и важнейшая функция [которого –] „создание информации“» (цит. по: [2, с. 92]). Вновь заглянем в Толковый словарь: «Мышление – способность человека мыслить, рассуждать, делать умозаключения; особая ступень в процессе отражения сознанием объективной действительности» [4, с. 567]. А что, собственно, значит «музыкально рассуждать»? Как можно в музыке «делать умозаключения»? И возможно ли музыкой «отражать объективную действительность»?..

Разумеется, термин «музыкальное мышление» уже прочно устоялся в музыковедческом дискурсе (см., например: [2]), и ставить вопрос о его «изъятии из научного оборота» было бы наивно. Между тем в контексте статьи, затрагивающей *основы теории информации*, оговорка о метафоричности термина «музыкальное мышление» была бы далеко не лишней именно потому, что мышление музыкальное отчётливо дистанцируется от базовой триады мышления логического (понятие → суждение → умозаключение) и заменяет его аналогичной *триадой принципиально иной природы*, как то: «образ» → реакция → впечатление (имеются в виду: психоакустический «образ», эмоциональная реакция и сенсуальное впечатление). Совершенно очевидно, что из этой триады классическая теория *информации* вряд ли смогла бы извлечь для себя что-нибудь полезное.

Наконец, необходимо отметить краеугольный термин, на котором Арановский пытался выстроить всю свою концепцию: термин этот – «информация». Не секрет, что общепринятого определения данного понятия в науке пока не выработано. Знаменитое антиопределение Норберта Винера («Информация – это не материя и не энергия») весьма остроумно, однако конструктивная польза от него явно минималь-



на. Толково-словарное определение информации как «сведений об окружающем мире и протекающих в нём процессах, воспринимаемых человеком или специальными устройствами» [4, с. 397] содержит логический круг, поскольку даётся через синоним («сведения»).

Тем любопытнее трактовка термина «информация», которую Полозов выводит из статьи Арановского: «не символы, не материальные элементы, а то, что в них закодировано и преобразовано в материальный объект» [6, с. 7]. Иначе говоря (продолжает Полозов), «это означает, что информация относится к сфере идеального, она трактуется в семиотическом аспекте как значения, несомые материальными образованиями в структуре музыкального сообщения, т. е. музыкальными знаками» [там же].

Независимо от того, что Полозов пишет дальше, уже здесь налицо серьёзное гносеологическое противоречие. «Материальные образования» не могут «нести значения» *сами по себе*: для этого необходим воспринимающий субъект с высокоорганизованной психикой особого типа. Но даже *такой* субъект – а именно, *человек* – не в состоянии чётко определить, какие «значения несут материальные образования» (то бишь, музыкальные звуки): для одного эти «значения» одни, для другого – другие, для третьего – любые, а для четвёртого – и вовсе никакие. Кстати сказать, *материальны* ли эти «образования» – тоже большой вопрос... Ко всему прочему, в статье Полозова, как и в текстах Арановского, остро не хватает определения термина «значение» в музыке: без такого определения вообще непонятно, о чём *конкретно* идёт речь.

Следующий комментарий Полозова касается такого рассуждения Арановского: «Музыка не возникает без того, чтобы не быть высказыванием, т. е. без надобности передачи информации. Горизонталь структурируется, образуя мелодию, и тем самым становится высказыванием, а значит и способной передавать информацию» (цит. по: [3, с. 139]).

Увы, подобный комментарий вряд ли выдержит критику. Во-первых, термин «мелодия» многозна-

чен, и в каком значении он использован здесь – совершенно не ясно. Во-вторых: даже если мы, в рабочем порядке, примем крайне спорный термин «горизонталь», можно ли утверждать, что, не образуя мелодию, горизонталь *не* структурируется? В-третьих: даже согласившись с этим, можем ли мы полагать, что музыка с «неструктурированной горизонталью» (например, большинство произведений Антона Веберна) *не* становится высказыванием? Наконец, в-четвёртых: можно ли так легко согласиться с тем, что *всякое высказывание способно передавать информацию*? Как уже говорилось: самоочевидно, что любое высказывание *есть* информация (само по себе), – но отсюда вовсе не следует, что оно непременно *передаёт* какую-либо информацию (помимо того). Говоря ещё проще и короче: *всякий код есть информация – но не всякая информация есть код*.

Из высказанных выше критических замечаний полезно было бы сделать по крайней мере один главный вывод: в научном тексте следует тщательно избегать метафор. Если же метафор избежать никак нельзя, тогда можно использовать хоть и не ювелирно точный, зато универсально действенный инструмент – самые обыкновенные кавычки, которые всегда покажут, что заключённый в них термин употребляется не в прямом, то есть научном, а в переносном, то есть метафорическом смысле. И тогда: сообщение станет «сообщением», коммуникация – «коммуникацией», кодирование – «кодированием», информация – «информацией», а горизонталь – «горизонталью».

Отсутствие кавычек сигнализирует читателю о том, что автор уверил себя, будто употребляемые им термины и вправду отвечают музыкальной реальности. Однако если читатель почувствует, что его собственное представление о музыкальной реальности иное, чем у Полозова и Арановского, тогда это будет означать, что «теория музыкальной информации» по-прежнему топчется на месте и ни к каким позитивным выводам научного характера не только не приближается, но даже не движется.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. 1980. № 10. С. 99–109.
2. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
3. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии: исследование. М.: Музыка, 1991. 320 с.
4. Большой Толковый словарь русского языка / ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2003. 1536 с.

5. Выготский Л. С. Мышление и речь // Выготский Л. С. Психология развития человека. М.: Смысл; Эксмо, 2005. С. 664–1019.
6. Полозов С. П. Понятие информации и информационный подход в исследованиях М. Г. Арановского // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 6–11.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. Intonatsiya, znak i «novye metody» [Intonation, Sign and “New Methods”]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1980, no. 10, pp. 99–109.
2. Aranovskiy M. G. Myshlenie, yazyk, semantika [Thinking, Language, Semantics]. *Problemy muzykal'nogo myshleniya* [The Problems of Musical Thinking]. Moscow: Muzyka Press, 1974, pp. 90–128.
3. Aranovskiy M. G. *Sintaksicheskaya struktura melodii: issledovanie* [The Syntactic Structure of Melody: Research]. Moscow: Muzyka Press, 1991. 320 p.
4. *Bol'shoy Tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [The Large Explanatory Dictionary of the Russian Language]. Ed.: S. A. Kuznetsov. St. Petersburg: Norint Press, 2003. 1536 p.
5. Vygotskiy L. S. Myshlenie i rech' [Thinking and Speech]. In: *Vygotskiy L. S. Psikhologiya razvitiya cheloveka* [The Psychology of Development of Man]. Moscow: Smysl; Eksmo Press, 2005, pp. 664–1019.
6. Polozov S. P. Ponyatie informatsii i informatsionnyy podkhod v issledovaniyakh M. G. Aranovskogo [The Concept of Information, and the Informational Approach, in Mark Aranovsky's Works]. In: *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship], 2012, no. 1 (10), pp. 6–11.

О вреде метафор в научных текстах

В статье оспариваются взгляды российского учёного М. Г. Арановского, касающиеся возможности использования теории информации в анализе музыкального высказывания, а также рассуждения С. П. Полозова, выстроенные на основе этих взглядов и изложенные им в статье «Понятие информации и информационный подход в исследованиях М. Г. Арановского» (журнал «Проблемы музыкальной науки», № 1 (10), 2012). Отрицается прямая аналогия между вербальным и музыкальным языком, в частности ставится под

сомнение научная достоверность самого термина «музыкальный язык» с точки зрения общей семиотики. Автор призывает музыковедов более требовательно подходить к использованию научной терминологии, в том числе рекомендует, по возможности, очищать её от метафор.

Ключевые слова: теория информации, вербальный и музыкальный язык, музыковедческая терминология, музыковедение и методы точных наук, музыкальный текст

On the Detriment of Metaphors in Scholarly Texts

The article calls into question the concepts of Mark Aranovsky (1928–2009), a Russian musicologist, about the possibilities of applying the information theory to the analysis of musical statements, as well as Sergey Polozov's speculations based on them and expounded in his article «*Ponyatie informatsii i informatsionnyy podkhod v issledovaniyakh M.G. Aranovskogo*» [“*The Concept of Information, and the Informational Approach, in Mark Aranovsky's Works*”] (*Problemy muzykal'noy nauki*/ *Music Scholarship*, no.1 (10), 2012). Direct analogies between

verbal language and musical language are disclaimed, and the scholarly credibility of the very term “musical language” is disputed from the standpoint of general semiotics. The author recommends that musicologists be more precise in their use of scholarly terminology and especially that they cleanse it of an excessive use of metaphors.

Keywords: information theory, verbal language, musical language, musicological terminology, musicology and methods of exact sciences, musical text

Горбатов Дмитрий Борисович

магистр композиции (Консерватория Новой Англии, Бостон, США),
переводчик Департамента
международного сотрудничества
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского
E-mail: dimbogor@yandex.ru
Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского
Российская Федерация, 125009 Москва

Dmitry B. Gorbatov

Master's Degree in Composition
(New England Conservatory, Boston, USA),
Translator at the Department
for International Cooperation
of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory
E-mail: dimbogor@yandex.ru
The Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory
Russian Federation, 125009 Moscow



С. П. ПОЛОЗОВ

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

УДК 78.072

О ПРИМЕНЕНИИ ИНФОРМАЦИОННОГО ПОДХОДА В МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Впервые об использовании М. Г. Арановским информационного подхода в музыковедческих исследованиях я рассказал, выступив с докладом на «Музыковедческом форуме 2010» в Государственном институте искусствознания. И нужно признаться, что этот доклад оставил у аудитории неоднозначное впечатление. С одной стороны, выражались сомнения по поводу возможности использования информационного подхода в музыкознании и, более того, правомерности самого понятия информации, но с другой – звучали и слова одобрения, поддержки такой позиции, в частности от В. Н. Холоповой. Насколько мне известно, сам Марк Генрихович неоднократно вступал в полемику по этим непростым вопросам и не только в печатной форме, но и непосредственно в очных дискуссиях.

Точка зрения Д. Б. Горбатова, представленная на страницах настоящего журнала, в этом плане не является чем-то необычным. Она вполне созвучна голосам из отряда «сомневающих». Дискуссии по вопросу применения информационного подхода в музыкознании начались в 1960-е годы и, по всей видимости, сохраняют актуальность по сей день. Но дискутировать, сомневаясь, – одно, а реально действовать, созидая, – другое. И эта группа «действующих», то есть реально использовавших в своих исследованиях информационный подход, достаточно показательна. Назову лишь некоторые наиболее яркие личности и примеры: помимо научного творчества М. Г. Арановского, рассмотренного в моей статье «Понятие информации и информационный подход в исследованиях М. Г. Арановского» [9], это труды М. Ш. Бонфельда («МУЗЫКА: Язык, Речь, Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства» [1]), В. В. Медушевского («О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки» [4]), М. К. Михайлова («Стиль в музыке» [5] и «Этюды о стиле в музыке» [6]), Е. В. Назайкинского («О психологии музыкального восприятия» [7]), Е. А. Ручьевской («Функции музыкальной темы» [10]) и многие другие. Уже этот далеко не полный перечень показывает, сколь многообразна палитра возможностей применения информационного подхода в музыковедческих исследованиях. Можно ли работы перечисленных исследователей «брать за образец научной мысли»? Думаю, что можно. При

этом исследования М. Г. Арановского как раз отличаются, по всеобщему признанию, особой широтой и последовательностью взглядов, имеющих чёткое научное обоснование.

В качестве одного из аргументов против информационного подхода часто указывается многозначность термина «информация». Действительно, существуют сотни определений этого понятия в научной и справочной литературе, официальной документации и т. д. У самого Н. Винера, помимо философского – «Информация есть информация, а не материя и не энергия» [3, с. 201], – есть ещё два определения. Одно из них математическое – «Как количество информации в системе есть мера организованности системы, точно так же энтропия системы есть мера дезорганизованности системы; одно равно другому, взятому с обратным знаком» [3, с. 55], другое кибернетическое – «Информация – это обозначение содержания, полученного из внешнего мира в процессе нашего приспособления к нему и приспособления к нему наших чувств» [2, с. 31]. Но ставит ли такая многозначность под сомнение научные достижения учёного? Ответ вполне очевиден. Следовательно, многозначность любого термина, в том числе и термина «информация», не может являться причиной отрицания возможности его использования в научном тексте. В противном случае из музыковедческого лексикона надо исключить такие, например, понятия, как мелодия, гармония, тональность, стиль, жанр, музыкальный язык и многое другое, имеющее различные толкования. В крайнем же своём проявлении требование абсолютной однозначности и конкретности делает вообще невозможным какое-либо вербальное изложение научной мысли. Это касается, в том числе, и самого Д. Б. Горбатова, который, кстати, свободно, без дополнительных разъяснений пользуется такой «сомнительной» терминологией, «не имеющей общепринятого определения». Конечно, можно и нужно требовать точности понимания ключевых понятий в рамках конкретного научного исследования. Но следует иметь в виду и то, что сама действительность всегда несравненно шире и богаче вербальных терминологических определений. Отсюда, собственно, неизбежно и возникает множественность толкований.

Более того, не только научные термины, но и любое слово или выражение вербального языка обладает некоторым полем значений, или, пользуясь информационной терминологией, информационным полем. И это является естественным свойством языка. Стоит ли в этих условиях предъявлять особые, более жёсткие требования для музыкального языка, что часто делают противники языковой интерпретации музыки? Думаю, это несправедливо. Все элементы музыкального языка, как и вербального, обладают информационно-полевой природой, где каждый знак располагает некоторым полем значений, а каждое значение – полем возможностей материально-знакового выражения.

Однако существует мнение, и Д. Б. Горбатов его озвучивает, что музыка не передаёт ничего, кроме своей звуковой формы. Такой взгляд на музыку, отрывающий её в каком-либо эмоциональном и смысловом содержании, становится особенно популярным со времён Э. Ганслика. Его открыто выражали некоторые музыкальные учёные и даже композиторы, например, И. Стравинский. Вместе с тем идея «чистой музыки», то есть очищенной от смысла и эмоций, фактически провозглашающая её бессодержательность, существенно упрощает представление о ней. Да и подавляющее большинство композиторов, думаю, вряд ли согласится с оценкой их творчества как бессодержательного. Конечно, следует признать, что в процессе музыкальной коммуникации может возникать эффект нулевой эмоциональной и смысловой информативности. Однако это зависит исключительно от создающего или воспринимающего субъекта, его способности или желания воплотить или познать в музыкальном произведении содержательные моменты. В то же время, как показывает практика, в информационном поле любого музыкального произведения, даже вопреки возможной постулируемой автором творческой установки на бессодержательность, обязательно есть область эмоциональной и смысловой информации, которая при соответствующих благоприятных обстоятельствах может быть актуализирована (более подробно см. об этом: [8]).

Из вышесказанного следует, что коммуникация и информация – не метафора, а реальность, пронизывающая практически все сферы деятельности человека, в том числе и музыкальную. В коммуникационной системе (а в музыке это композитор – исполнитель – слушатель) взаимодействуют субъекты, каждый из которых обладает уникальным тезаурусом. Поэтому неудивительно, что между людьми возникает различная степень взаимопонимания, различие во взглядах на одно и то же явление. В истории музыки мы имеем многочисленные примеры противоположных точек зрения на одно и то же музыкальное событие, а также переоценку его значения. Каждый человек имеет свои музыкальные вкусовые ориентиры, свои приоритеты. Понимание природы межличностного общения, коммуникации, что, кстати, даёт информационный подход, позволяет говорить о плюрализме, сосуществовании различных точек зрения как о естественном состоянии инфосферы, окружающей человека. Поэтому вряд ли правомерно провозглашать абсолютную безупречность одной конкретной точки зрения.

Может ли читатель иметь «собственное представление о музыкальной реальности», отличное от представлений автора прочитанной им музыковедческой работы? Безусловно, может, это его право. Но следует признать и право автора на собственную точку зрения. Взгляды М. Г. Арановского при этом достойны особого внимания. Его заслуги перед музыкальной наукой бесспорны, а информационный подход был у него лишь одним из методологических инструментов в решении конкретных исследовательских задач. И то, как учёный этим инструментом пользовался, может служить примером, образцом развёртывания, изложения научной мысли. Остаётся лишь повторить, что не метод обуславливает эффективность исследования, а способ его применения. Убедён, что до сих пор информационный подход далеко не исчерпал своего научного потенциала в музыковедческих исследованиях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бонфельд М. Ш. МУЗЫКА: язык, речь, мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. 648 с.
2. Винер Н. Кибернетика и общество: [пер. с англ.]. М.: Иностранная литература, 1958. 200 с.
3. Винер Н. Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине: [пер. с англ.]. М.: Советское радио, 1968. 326 с.
4. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
5. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Л.: Музыка, 1981. 264 с.
6. Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке: статьи и фрагменты. Л.: Музыка, 1990. 288 с.
7. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.
8. Полозов С. П. О нулевой эмоциональной и смысловой информативности в авангардной музыке // Авангард, современная и новая музыка: творчество, исполнительство, педагогика: сб. ст. по мат. междунар. науч.-практ. конф. Пермь, 2010. С. 154–160.
9. Полозов С. П. Понятие информации и информационный подход в исследованиях М. Г. Арановского // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 6–11.
10. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.

REFERENCES

1. Bonfeld M. Sh. *MUZYKA: yazyk, rech', myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva* [MUSIC: Language, Speech, Thinking. Experience of Systematic Research of the Art of Music]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2006. 648 p.
2. Viner N. *Kibernetika i obshchestvo* [Wiener N. Cybernetics and Society]. Moscow: Inostrannaya literatura [Foreign Literature] Press, 1958. 200 p.
3. Viner N. *Kibernetika, ili Upravlenie i svyaz' v zhitovnom i mashine* [Wiener N. Cybernetics or Management and Communication in Animals and Machines]. Moscow: Sovetskoye radio [Soviet Radio] Press, 1968. 326 p.
4. Medushevskiy V. V. *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki* [About Laws and Means of the Artistic Impact of Music]. Moscow: Muzyka Press, 1976. 254 p.
5. Mikhailov M. K. *Stil' v muzyke* [Style in Music]. Leningrad: Muzyka Press, 1981. 264 p.
6. Mikhailov M. K. *Etyudy o stile v muzyke: stat'i i fragmenty* [Studies of Style in Music: Articles and Essays]. Leningrad: Muzyka Press, 1990. 288 p.
7. Nazaykinskiy E. V. *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzyka Press, 1972. 384 p.
8. Polozov S. P. *O nulevoy emotsional'noy i smyslovoy informativnosti v avangardnoy muzyke* [About the Zero-Level Emotional and Semantic Information Capability in Avantgarde Music]. *Avangard, sovremennaya i novaya muzyka: tvorchestvo, ispolnitel'stvo, pedagogika: sbornik statey po materialam mezhdunarodnoy nauch.-prakt. konfi* [Avantgarde, Contemporary and New Music: Creativity, Performance, Pedagogy: a Compilation of Articles from the International Practical Research Conference]. Perm, 2010, pp. 154–160.
9. Polozov S. P. *Ponyatie informatsii i informatsionnyy podkhod v issledovaniyakh M. G. Aranovskogo* [The Concept of Information and the Informational Approach in Mark Aranovsky's Works]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2012, no. 1 (10), pp. 6–11.
10. Ruch'evskaya E. A. *Funktsii muzykal'noy temy* [Function of Musical Themes]. Leningrad: Muzyka Press, 1977. 160 p.

— О применении информационного подхода в музыковедческих исследованиях —

Начавшиеся в российском музыкознании в 1960-е годы дискуссии по вопросу применения информационного подхода сохраняют актуальность и по сей день. Немало авторитетных учёных реально используют в исследованиях данный подход, но есть и сомневающиеся в возможностях его применения в музыкознании и даже правомерности использования термина «информация». В качестве одного из аргументов против информационного подхода нередко указывается многозначность термина «информация», – как и в статье Д. Б. Горбатова, публикуемой выше. Однако многозначность естественна для множества понятий, что не может являться причиной

отрицания вероятности их использования в научном тексте. Другой аргумент – отсутствие в музыке какого-либо эмоционального и смыслового содержания – опровергается самой музыкальной практикой. Таким образом, информационный подход далеко не исчерпал своего научного потенциала в музыковедческих исследованиях, поскольку не метод обуславливает эффективность исследования, а способ его применения.

Ключевые слова: музыкальная информация, информационный подход, музыкальная семантика

— On Applying the Informational Approach in Musicology Research Works —

The discussions of the issue of application of the informational approach, which began in Russian musicology in the 1960s, have preserved their relevance up to the present day. A fair amount of authoritative scholars have been veritably applying the present approach in their works, but there are still those who doubt the potentials of its application in musicology and even the legitimacy of the use of the term “information.” The multiple meanings of the term “information” have been indicated as one of the arguments against the informational approach – for example in the article by Dmitri Gorbato published earlier in this issue. Nonetheless,

multiple meanings are intrinsic to many concepts, and this cannot present a reason for denying the possibility of their usage in a scholarly text. The other argument against it – the absence in music of any emotional or notional content – is refuted by musical practice itself. Thereby, the informational approach has not in the least exhausted its scholarly potential in musicological works, since it is not the method that stipulated the effectiveness of the research but the means of its application.

Keywords: musical information, informational approach, musical semantics

Полозов Сергей Павлович

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции
E-mail: polozov@forpost.ru
Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Sergei P. Polozov

Candidate of Arts,
Professor at the Music Theory
and Composition Department
E-mail: polozov@forpost.ru
The Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov



М. Г. АРАНОВСКИЙ

УДК 78.072

ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ, ИЛИ «О ПОЛЬЗЕ БЫТЬ НАИВНЫМ»*

Д того, чтобы понимать друг друга, надо договориться о значениях слов, которые мы употребляем, то есть заключить терминологическую конвенцию. Это тот минимум, без которого невозможно общение на языке науки. Введение нового термина или изменение уже существующего (что нередко встречается) требует соответствующих оговорок. Термины – только знаки, а терминология – система (а иногда просто совокупность знаков). Одно из основополагающих свойств знаков – их общепонятность. Если одни и те же термины употребляются в разных значениях и означают различные вещи, бесполезно пытаться договориться. Такое сообщество учёных будет напоминать строителей Вавилонской башни, которых Всевышний разделил при помощи разных языков.

Область, которая стала предметом данной конференции, относится как раз к тем, в которых, как в крыловском квартете, «согласья нет». Но не по принципиальным соображениям, а скорее наоборот, – по причине отсутствия таковых. Мы легко заменяем понятия «язык» и «стиль», «речь» и «язык». То же самое происходит и с понятиями «содержание», «семантика», «смысл». Иногда при описании музыки некоторая вольность допустима, поскольку объясняется чисто стилистическими соображениями. Порой это делается по некоторому недосмотру, известной терминологической неряшливости. Но в некоторых случаях можно наблюдать даже попытки теоретически обосновать смещение указанных терминов, при котором все три пары или отдельные из них используются в качестве синонимов: например, «содержание и семантика», «семантика и смысл», «содержание и смысл». Это представляется недопустимым, поскольку каждый из них возник в своём научно-теоретическом контексте и может сохранять свою релевантность только в нём. Перенесение любого из этих понятий в другой, чужой контекст способно породить путаницу, непонимание, оказаться некорректным в научном отношении. Вот почему важно установить границы такого контекста.

Изложим дальнейшие рассуждения в форме «наивных вопросов», но попытаемся ответить на них серьёзно.

1. Начнём с понятия «содержание». Зададим первый наивный вопрос: *что означает «быть содержанием?»*

Это означает, что есть *нечто*, содержанием не являющееся, но им *обладающее*. Если нечто должно обладать *чем-то*, то совершенно ясно, что это *нечто* должно, по крайней мере, мыслиться как *существующее отдельно* от содержания и, будучи чем-то принципиально *другим*,

имплицитно обладать свойством вбирать в себя содержание. Вот таким абстрактным объектом, способным стать вместилищем содержания, является понятие *формы*.

Речь идёт, следовательно, о философском понимании дихотомии *форма – содержание*. В согласии с ним форма существует только тогда, когда существует содержание, и наоборот: содержание способно обнаружить себя только в некоей форме. Принято говорить о том, что форма содержательна, а содержание формировано, и одно без другого не существует. Их существование взаимно обусловлено. Так же, как существование другой антиномичной пары: *сущность – явление*.

Таким образом, с философской точки зрения невозможно говорить о содержании, не говоря о форме, точно так же, как нельзя говорить о форме, не затрагивая содержания. И поэтому очень трудно сказать, где, собственно, кончается форма и начинается содержание, или наоборот.

Возможен ли такой подход при рассуждении о содержании в музыке?

Прежде, чем ответить на этот вопрос, зададим себе другой – более простой и тоже наивный: *чем является содержание в музыке?*

– Если в «*музыке вообще*», то на этот вопрос невозможно дать однозначный ответ, поскольку музыка чрезвычайно различна и в диахронии и в синхронии (история и типы культур).

– Может быть, в *произведении*? Но тогда нам надо постулировать, что произведение есть нечто *отдельное* от содержания и, следовательно, может даже существовать отдельно, что является, разумеется, нонсенсом. Правда, понятие произведения может существовать отдельно, но как *произведение вообще*. Между тем, говорить о содержании вообще вряд ли целесообразно, и мы заинтересованы всё-таки в том, чтобы узнать что-то о содержании конкретного произведения. А вот его отделить от содержания просто невозможно, ибо в таком случае оно просто исчезнет вместе с ним.

Но возможно ли поставить вопрос иначе и говорить о содержании *конкретного произведения*? Разумеется, возможно. Но это только пока оно звучит, то есть *существует*, развёртывается во времени, ибо отзвучав, оно исчезает из поля восприятия, и, следовательно, вместе с ним исчезает и содержание. И тогда, собственно, не о чем говорить? Нет, всё-таки есть о чём. Когда произведение отзвучало, оно предстаёт перед нами как целое – но в нашем воображении, в нашей памяти – как то, что совершилось только что. Как *след восприятия* или *последствие*

* Печатается по изд.: Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы Первой Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000 г. Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского / отв. ред.-сост. В.Н. Холопова. М.; Уфа, 2002. С. 24–31.



(психология), сумма впечатлений, которая свёртывается в некий совокупный симультанный образ. Это, конечно, гештальт, но сотканный из наших разноречивых впечатлений. Вот эту сумму впечатлений мы, собственно, и зовём содержанием прослушанного произведения.

Может быть, правомерно говорить о содержании *музыкальной формы*? Но под музыкальной формой мы понимаем организацию во времени звукового потока – так сказать, синтаксис целого, композицию, грамматическую структуру будущего произведения. И такая грамматика целого будет обладать не конкретным содержанием данного произведения, а только его *типовым слоем, семантической моделью*, например, семантической моделью рондо или сонаты как типа композиции. То есть тем, что есть всегда и неизменно выстилает самый нижний уровень семантики любого рондо, любой сонаты, любой симфонии.

Итак, для нас не остается никакого иного выбора, кроме как вернуться к философскому пониманию проблемы содержания, а оно рассматривается только вместе с философским пониманием формы. С этой точки зрения форма и содержание рассматриваются в качестве двух неразрывно связанных между собой сторон объекта, каким бы он ни был. Если речь идёт о художественном произведении, то оказывается, что форму нельзя отделить от содержания, ибо она лишится того, что её держит изнутри и обуславливает её внешнее бытие. С другой стороны, попытайтесь в чем-то изменить то, что составляет духовную сущность произведения, и вы убедитесь в том, что для этого необходимо произвести изменения в форме. Попробуйте, например, в любой картине переместить любую её деталь, и вы получите другую картину. Попробуйте изменить только один каданс в музыкальном сочинении, и окажется, что вслед за этим нужно менять всё, что за ним следует. Казалось бы, в обоих случаях вы меняете что-то в материальном слое произведения, на самом же деле вы его целиком переживаете, меняя и содержание, и форму. Следовательно, мы приходим к парадоксальному выводу о том, что *форма и есть содержание, а содержание есть форма*.

Проведём небольшое сравнение. Если представить себе художественное произведение в качестве аналога речевой фразы (так сказать, макрофразы), то выяснится, что одну речевую фразу мы можем заменить другой, синонимичной. Например: «Я хочу есть» и «Я проголодался». Значение обеих фраз одинаково, а языковая форма различна. Аналогичную операцию с художественным произведением (литературным, музыкальным или любым иным) произвести невозможно. Данное конкретное содержание существует только в данной конкретной форме. Но само явление формы возможно только при условии совершившейся целостности произведения. В этом отношении ни форма, ни содержание не делятся на части. Они существуют только как *единный феномен*.

2. Перейдём к другому понятию – *семантика* – и зададим ещё один наивный вопрос: *если содержание не делится на части, то не означает ли это, что части*

не обладают вообще никакой духовной функцией? По-видимому, такое предположение было бы нелепым. Всё, что имеет отношение к художественной структуре, обладает той или иной формой отражения в духовной сфере. Важно определить, в какой именно. Мы ясно ощущаем духовное начало в мотиве, даже в одном аккорде, не говоря уже о музыкальной теме. Не появляется ли в силу этого у нас право говорить о *содержании* мотива или аккорда, а раз так, то и одного звука?

Нет. Не появляется. Ибо как только мы избираем такой подход к музыке, в силу которого рассматриваем некую часть (безразлично: один звук или фрагмент), мы переходим в другую систему координат, а именно координат *временного развёртывания*. Пока мы рассуждали о форме и содержании как сторонах целого, мы пребывали в области *пространственных координат*. И пусть это пространство было условным, метафорическим, существующим только в нашей памяти как некий симультанный образ, он всё-таки был существующим как некое единое уже состоявшееся образование. Напротив, стоит нам только заговорить о части, как мы тотчас начинаем мыслить в системе временных категорий: мы знаем, что этой части предшествовало или, наоборот, знаем, что за ней последует. Тем самым мы оказываемся перед феноменом, *развёртывающимся во времени*. Для этого феномена понятие целого существует только тогда, когда это развёртывание прекратится, то есть когда он перестанет существовать, и говорить, собственно, будет уже не о чем. Если же мы присутствуем при развёртывании, то произведения, по сути, ещё нет, оно появится лишь тогда, когда развёртывание прекратится, то есть когда состоится и завершится процесс его звучания. Вот для таких случаев, когда мы являемся свидетелями процесса развёртывания, больше подходит понятие не произведения, а текста.

Под текстом следует понимать многоуровневую систему отношений элементов (в данном случае – звуковых), развёртывающуюся во времени.

Развёртывание текста даёт нам возможность выбора элемента любого масштаба, но во всех случаях перед нами оказывается только фрагмент, а не целое, и потому о содержании речь идти не может, ибо ещё не достигнут уровень формы, а форма может быть только при условии достижения уровня целого.

О чём же, в таком случае, может идти речь, когда мы имеем дело с пошаговым предъявлением во времени элементов развёртывающегося текста? *Только о семантике. О семантике элементов.* А семантика – это уже нечто совсем иное, чем содержание. Семантика – область значений, и конституируется она только в системе семиотических представлений. Почему же здесь нужен семиотический подход? Да потому, что знак – это всегда отдельная структура, и мы должны рассуждать о значении, о семантике отдельного элемента. Как она определяется, как её находить и как квалифицировать, это уже другой вопрос – вопрос метода, а методы могут быть разные. На этом сейчас нет возможности остановиться. Хотелось бы только подчеркнуть, что ставить

знак равенства между понятиями *содержания* и *семантики*, употреблять их в качестве синонимов, как это нередко делается, – методологическая ошибка. Это два совершенно разных подхода, имеющих в конечном счёте совершенно различные исходные метафизические основания и различные результаты. Из этого, кстати, не следует, что семиотический подход не может быть применён к целому. При определённых условиях может, и потому оказывается даже более универсальным, чем подход с точки зрения дихотомии *форма – содержание*. Но это также не значит, что названные подходы взаимозаменяемы, что они способны дублировать друг друга. Скорее всего, они решают разные задачи.

3. Наконец, ещё одно понятие, которое тоже всегда у нас «на кончике языка» и готово заменить другие. Это понятие *смысла*. Оно тоже употребляется часто в качестве синонима понятий *содержания* и *значения*, но и это не кажется правильным. Если понятие *содержания* составляет одну плоскость, а понятие *семантики* – другую, то понятие *смысла* образует третью плоскость, не сводимую ни к одной из первых. Правда, оно в чём-то оказывается близким и тому, и другому, но по-разному. Дело в том, что о смысле можно говорить лишь тогда, когда все отношения реализованы, и в этом плане оно выполняет *итоговую функцию*. Причём, не только в искусстве, но и в обыденной жизни.

Мы говорим о смысле, скажем, политической речи, когда она уже произнесена и мы понимаем, какова была её подоплёка. Мы рассуждаем о смысле поступков, но лишь тогда, когда они уже совершены. Точно так же и в искусстве. Мы имеем право говорить о смысле художественного текста, когда он уже состоялся. Правда, здесь есть одна «лазейка». Дело в том, что *смысл есть вывод, который мы делаем на основе анализа «отношений отношений»*. Именно поэтому он и имеет итоговый смысл. Но по этой же причине у нас возникает возможность рассуждать об отношениях, которые возникли на том или ином временном участке развёртывания текста. Мы можем говорить

об «отношениях отношений» между некоторыми элементами, уже предъявленными нам в ходе его становления. Например, между вступлением и главной партией симфонии, между главной и побочной партиями, между лейтмотивами оперы и т. п. Подобная возможность появляется у нас потому, что значения этих элементов нам уже ясны, как ясны и отношения между ними. Другими словами, смысл возникает в результате образования *отношений между уже состоявшимися значениями*.

Таким образом, *смысл* также относится к числу семиотических категорий, но как бы надстраивающихся над отдельными значениями и отношениями между значениями. Именно поэтому он способен появляться в результате частичного развёртывания текста, но здесь-то и заключена главная трудность: во время развёртывания текста мы имеем дело с образованием отношений между элементами разных масштабных уровней и разных уровней в иерархии структурных элементов текста вообще. Правомерно поэтому ожидать формирования смысла вследствие отношений даже между самыми мелкими элементами текста, но тогда возникает вопрос о возможностях их экспликации, вербализации. Эти вопросы далеки от решения и составляют одну из главных трудностей музыкальной семиотики.

Подытоживая, можно сказать только одно: музыка так глубоко входит в духовную жизнь человека и человечества, её контакты с духовным миром столь многосторонни, сложны, соединены с ним такими тонкими нитями, что ни одно понятие не может исчерпать всего многообразия и всей сложности этого явления. Осознание этой сложности требует применения терминологии в соответствии с тем или иным избранным подходом, тем или иным углом зрения, под которым рассматривается духовная сущность музыки. Здесь категоричность только вредна, и наоборот, требуется известная терминологическая толерантность, допустимость разных терминов, и единственное, что следует строго соблюдать, – это соответствие термина избранному подходу.

ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ, ИЛИ «О ПОЛЬЗЕ БЫТЬ НАИВНЫМ»

Печатается по изд.: Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы Первой Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000 г. Московская государственная

консерватория им. П.И. Чайковского / отв. ред.-сост. В.Н. Холопова. М.; Уфа, 2002. С. 24–31.

Questions of Terminology, or “Concerning the Benefits of Being Naïve”

Published from the edition: *Muzykal'noye sodержanie: nauka i pedagogika: materialy Pervoy Rossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii 4-5 dekabrya 2000 g. Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Tchaikovskogo* [Musical

Content: *Research and Pedagogy: materials from the first Russian Research-Practical Conference on December 4-5, 2000*. Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory / Editor in Chief and Compiler V.N. Kholopova. Moscow-Ufa, 2002. pp. 24–31.

Арановский Марк Генрихович (1928–2009)
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий Отделом современных проблем
музыкального искусства (2003–2009)
Государственный институт искусствознания
Российская Федерация, 125009 Москва

Mark G. Aranovsky (1928–2009)
Doctor of Arts, Professor,
Head of the Section for Contemporary Problems of the Art
of Music of the State Institute for Art Studies (2003–2009)
State Institute for Art Studies
Russian Federation, 125009 Moscow





Н. М. КУЗНЕЦОВА

Уфимская государственная академия искусств

им. Загира Исмагилова

Лаборатория музыкальной семантики



УДК 78.072.2

О НЕКОТОРЫХ ПРИЁМАХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРЕОБРАЗОВАНИЙ КЛАВИРНОГО УРТЕКСТА И. С. БАХА

(на примере инструктивных сочинений для клавира)

Музыкальные традиции эпохи барокко, определившие природу, специфику клавирного уртекста, предполагали разнообразные – *смысловые и структурные* – преобразования авторского текста. Творческим приёмом качественного изменения заданного инварианта выступал способ *вариантного переинтонирования* уртекста (основанный на изменении темпа, динамики, артикуляции), явившийся действенным механизмом овладения устной музыкальной речью¹. Вместе с тем, особое значение имело применение ряда универсальных приёмов развёртывания первоначального текста с целью его адаптации к условиям ансамблевой игры. Клавирный уртекст служил своего рода способом унификации записи партий инструментальной, вокальной музыки. Подобный принцип закрепления музыкальной мысли обрёл полную силу благодаря тому, что «...импровизационная практика была несовместима с идеей полностью фиксированного нотного текста» [1, с. 186]. В результате клавирный двустрочник выбрал некоторые структурные свойства редуцированной партитуры и выступил сокращённым (свёрнутым) аналогом партитурной модели, схематично отражая реплики, диалоги и иные взаимодействия участников ансамбля и солистов. Интертекстуальные включения образов «оркестровых звучностей» отражены в клавирном тексте *смысловыми структурами музыкального диалога*². Столь глубинная, *полисемантическая* организация барочного музыкального текста по принципу «музыка в музыке» обращает современного пианиста к аналитической расшифровке «полифонии смыслов и тембров».

Редукция уртекста скрывает в клавирной записи некоторых сочинений *вертикальные (solo–continuo)* и *горизонтальные (ripieno–concertino)* модели музыкального диалога, которые могут быть выявлены в результате преобразования текста исполнителем. Так, авторский музыкальный текст Арии BWV 991 из «Нотной

тетради Анны Магдалены Бах» (пример № 1), будучи запечатлённым в клавирном формате, тем не менее, графически фиксирует диалогическую структуру «солиста и ансамбля».

Пример № 1 «Нотная тетрадь Анны Магдалены Бах»
Ария BWV 991



Верхняя строка – партия «solo» имеет развитую мелодическую специфику, сочетающую в себе орнаментальные элементы внешнего и внутритематического характера. Устойчивые признаки образа солиста свидетельствуют о том, что Ария могла иметь и вокальное, и инструментальное воплощения (флейта, гобой). В этом смысловом контексте нижняя строка отражает функцию continuo, которая воплощалась инструментом с низким регистром (или ансамблевым составом) и своей условной, свёрнутой фиксацией предполагала структурное развёртывание. Опираясь на вертикальное противопоставление диалогических моделей, создание вторичного (исполнительского) текста можно направить по сценарию, который диктует непосредственно музыкальный текст.

В другом случае (пример № 2) именно повторность сегментов текста подсказывает иной порядок маркировки модели музыкального диалога. Исполнительская инициатива может идти здесь по пути воспроизведения ситуации концертирования по принципу *tutti–solo*. Реализация горизонтальной модели происходит через подключение ряда динамических средств выразительности и создания, таким образом, светотеневого пространственного эффекта. Используя акустическое сопоставление *forte–piano*, исполнитель способен маркировать, то есть обозначить и тем самым воссоздать оппозицию горизонтальных реплик, озвучивая их по принципу эхо: *piano* – далеко, *forte* – близко, как обозначено в примере.

Пример № 2

Сюита g moll BWV 821.

Эхо

Вполне очевидно, что присутствие таких кодовых знаков сюжета музицирования – вертикальных и горизонтальных моделей музыкального диалога – наполняет клавирные тексты инструктивных сочинений Баха особым «не-клавирным» содержанием, что приближает текст к образу *quasi-партитуры*, направляющей исполнителя на воплощение тембровых и пространственно-динамических эффектов средствами современного фортепиано.

Выявление и расшифровка значений вертикальных и горизонтальных смысловых диалогических структур открывают исполнителю две возможности: 1) имитации темброво-акустических реалий (оркестр, ансамбль, струнные, духовые и т. д.); 2) вариантного переизложения клавирного текста в ансамблевую партитуру на основе специальной технологии его преобразования. Всё это говорит о полифункциональном креативном потенциале клавирного уртекста, возможность реализации которого неисчерпаема.

Преобразование клавирного первоисточника в *quasi-оркестровую* партитуру может осуществляться исполнителями (двумя и более) посредством имитаций тембровых особенностей инструментов барочного оркестра, что вполне доступно универсальному свойству фортепианной звучности, в котором «поистине скрыты партитурные возможности» (С. Фейнберг). В этом случае ставится задача создания исполнительского сценария³. Всё же наиболее яркому воплощению эффекта *quasi-оркестрового* звучания способствует воспроизведение мигрирующих моделей музыкального диалога (вертикального и горизонтального) на двух роялях. Здесь открывается наиболее широкая возможность развёртывания двухстрочного текста клавира в *quasi-оркестровую* партитуру.

Обозначим некоторые из приёмов, составляющих основу второй из двух названных технологий. Они прочитываются в самих клавирных уртекстах Баха. Характерный, наиболее часто встречающийся приём – *вертикальная перестановка партий*. В клавирных текстах Баха, предназначенных многочисленным «любителям клавира для домашнего музицирования», эта композиционная техника демонстрирует заметную постоянность. Часто она вы-

писана и обозначена в тексте графически, причём примеры её действия запечатлены в первоисточниках в различных сегментарных форматах. Например, комбинации вертикальных перестановок сегментов текста в объёме двух, четырёх, восьми и более тактов можно наблюдать в пьесах Французских сюит, Английских сюит, Инвенций, Партий⁴, «Нотной тетради Анны Магдалены Баха», «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха»⁵.

В иных случаях признаком подобных перестановок может быть знак репризы на грани построения. Подтверждением тому служит авторское факсимиле зеркальной смены позиций *solo-continuo* во многих инструктивных пьесах. Отметим некоторые из них: Менуэт из Французской сюиты № 1 *d moll* BWV 812; Жига из Английской сюиты *G dur* BWV 810; Сарабанда из Партии *a moll* BWV 827; Куранта из Партии *G dur* BWV 829.

Устойчивое действие вертикальных перестановок как сигналов к преобразованию текста подтверждают непосредственно клавирные образцы, где смысловые обратные диспозиции обозначены и выписаны в самом тексте. Для исполнительских преобразований исходный композиционный принцип является регламентом миграции смысловых структур в фактурном пространстве двухстрочника, направляющим их на взаимообразные перемещения. К примеру, в Сарабанде из Французской сюиты *d moll* BWV 812 (пример № 3) вертикальный обмен диалогических оппозиций имеет заданное значение и приводится в действие самим автором во втором разделе (такты 9–12). При этом очевидно, что в результате взаимообразного фактурного перемещения партия *solo* обнаруживается в нижней строке нотного текста, а *continuo*, оставляя за собой знаковую роль, оказывается в регистровом расположении верхней.

Пример № 3 Французская сюита d moll BWV 812.

Сарабанда

Наблюдаемый способ зеркального отражения восьмитактовой структуры может быть воспринят музыкантами как иллюстрация модели преобразующих действий.

Далее приведём пример, в котором проиллюстрирован принцип вертикальной перестановки в несколько меньшем структурном сегменте. В Менюэте из Французской сюиты *Es dur* BWV 815 (пример № 4) виртуальный образ *solo* равен фразе (такты 1–2), после чего наблюдается вертикальная перестановка (такты 3–4).

Пример № 4 Французская сюита *Es dur* BWV 815
Менюэт



В этом случае на уровне двутактовых построений наглядно распознаётся зеркальное отражение основных диалогических моделей⁶. Миграция моделей концертных диалогов отражает ансамблевую практику музицирования, свёрнутую в знак и запечатлённую графически в клавирной записи.

Достаточно часто в клавирных пьесах наблюдается вертикальная перестановка на уровне малых – одноктактовых сегментов. Примечательно, что принцип её действия прописан в известном Менюэте *G dur* BWV Anh.116 (пример № 5) из «Нотной тетради Анны Магдалены Баха», которая вобрала в себя все хрестоматийные признаки универсальной школы музицирования.

Пример № 5 «Нотная тетрадь
Анны Магдалены Баха».
Менюэт *G dur* BWV Anh.116



Первоначально заданное значение: *solo* – верхний голос, *continuo* – нижний (т. 1) имеет зеркальное отражение в фактурном пространстве вследствие миграции основной модели и превращения её в модель $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ (т. 2), что сообразно редуцированной формуле диалога в компактном диалогическом сопоставлении партий. В самом тексте преобразование совершается путём вертикальных перестановок диалогических констант и «смены ролей исполнителей»: *continuo* – на *solo* и наоборот. Поскольку каждая семантическая единица музыкального текста (*solo*, *continuo*) имеет закреплённую регистровую принадлежность, то взаимообразные их тесситурные перемещения в строках клавирного музыкального текста выступают ничем иным, как способом открытого его развёртывания. Опираясь на модель регистрового противопоставления, исполнители могут произвести новую (по сравнению с первич-

ной) версию изложения текста, вариант первоисточника.

Такая практика отражения в клавирном тексте знаковых моделей ансамблевого музицирования запечатлена почти с документальной точностью. Среди примеров: Жига из Партиты *D dur* BWV 828 – в объёме шести тактов; Сарабанда из Английской сюиты *F dur* BWV 809, Жига из Английской сюиты *e moll* BWV 810 – четырёхтактные форматы; Сарабанда из Французской сюиты *Es dur* BWV 815, Прембула *F dur* BWV 927 – в объёме двух тактов; Бурлеска из Партиты *a moll* BWV 827 – взаимообразные перестановки в каждом такте.

Учитывая креативный потенциал клавирного уртекста, практический способ использования принципа вертикального перемещения партий в современных условиях может быть реализован по принципу, который был выявлен в специфике предыдущих образцов: 2 т. + 2 т., 4 т. + 4 т., либо 8 т. + 8 т. Важно, что в этих действиях направляющим фактором вариантного переизложения служит присутствие диалогических структур *solo-continuo*, *tutti-solo* и многочисленные знаки *repriзы*, зафиксированные композитором на грани разделов. Принимая во внимание авторскую закономерность видоизменяющего принципа, следует отметить, что формат таких перестановок вправе корректировать и сами участники сцены музицирования, опираясь на интонационную логику реплик⁷.

В клавирных текстах Баха в равной мере часто наблюдается такой важный приём преобразования, как *дублировка* – удвоение голосов в терцию, сексту, октаву. Дублировка существенно раздвигала фактурные рамки и способствовала воссозданию плотности звучания, необходимой для воплощения эффекта *quasi-оркестровой* партитуры. Так, в Гавоте из Французской сюиты *G dur* BWV 816 (пример № 6) посредством секстовой дублировки обнаруживается семантическая модель трио-состава $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$, которая демонстрирует включение в клавирный текст акустических образов и сюжетов ансамблевого музицирования.

Пример № 6 Французская сюита *G dur* BWV 816.
Гавот



Партия *solo* вбирает характерный семантический компонент – образ дуэта двух инструментов (к примеру, двух скрипок), каждому из которых при условии развёртывания уртекста на двух роялях могут быть заданы индивидуальная тембровая окраска, артикуляция и, следовательно, художественные задачи интонирования.

Наглядным образом запечатления приёма дублирования могут служить и авторские примеры удвоения тонов в терцию. Как и секстовые, подобные структурно-смысловые источники являются признаками ансамблевого музицирования и выступают как сюжетно-ситуативные знаки. К примеру, в Менуэте II из Французской сюиты *d moll* BWV 812 (пример № 7) сольная партия подразумевает развёртывание посредством двух участников музицирования – (*divisi*), которые представлены инструментами одной группы, предположим, «флейта и гобой». Такой quasi-дуэт в сопровождении *continuo* в опоре на характерную интонационную лексику пасторали «рисует» её образ и диктует исполнителю ориентацию на их разнотембровую окраску.

Пример № 7 Французская сюита *d moll* BWV 812.
Менуэт II



Расшифровка графики семантической конструкции *solo divisi continuo* потребует не только тембровой дифференциации путём включения иных регистров, различных интонационно-выразительных решений, но и преобразования основного продолженного баса в акустический результат путём удвоения тона в октаву. Видоизменение на основе знаковых формул, выраженных приёмом дублирования, приводит к реализации quasi-партитурной специфики клавирных текстов, запечатлённой в их лексикографии.

Не менее необходимым композиционным приёмом в правилах развёртывания уртекста являлся способ преобразования, известный под названием *регистровка*. С технической стороны суть приёма заключалась в переносе сегментов текста (или какой-либо его части) в разные тембры многомануальных инструментов семейства клавишных. Смена регистров, как правило, не обозначалась в текстах: возможно по той причине, что «сами произведения содержали в себе некоторые скрытые ориентиры, которые сообщали знатокам истинную манеру исполнения» [2, с.19]. Применение различных регистровых красок считалось естественным и определялось самим музыкантом, поскольку зависело от специфики клавира, регистровых свойств, смены клавиатур, акустических реалий. Владение этим приёмом являлось неотъемлемой составляющей навыков импровизации и музицирования.

Э. Бодки предлагает рассматривать применение регистровых комбинаций при изучении некоторых клавирных сочинений И. С. Баха на фортепиано как наиболее удовлетворительное решение тех исполнительских проблем, которые они ставят. Такой подход, по мнению автора, создаёт предварительное

представление об истинном звучании произведения: «... в пьесах, которые достаточно коротки, и должны исполняться только в одной регистровке (например, многие прелюдии ХТК, танцевальные пьесы, разделы токкат), могут быть равно оправданы различные звуковые краски на одной или двух клавиатурах» [2, с. 268]. Вместе с тем, исследователь полагает, что каждому музыканту чрезвычайно полезно освоить методы, с помощью которых композиторы оперируют своими инструментами.

Аналогичного американскому исследователю взгляда в вопросах изучения клавирных сочинений Баха придерживается и И. Браудо. Автор предлагает предоставить возможность ученику «попутешествовать в мире октавных удвоений», столь излюбленных в музыке XVII–XVIII веков, подтверждая свои советы практическими рекомендациями в использовании регистров на примере пьесы, известной в отечественных изданиях под названием «Волынка» из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (пример № 8) [3, с.19].

Пример № 8 «Нотная тетрадь
Анны Магдалены Бах».
Мюзетт BWV Anh. 126



Заметим, что в предложенном варианте исполнение с применением регистровки формирует новый сюжет: «Свирель и волынка». Помимо этого возникает стереофонический эффект пространственного восприятия. Такая определяющая функция тембровых контрастов служила образным и смысловым задачам. Путём регистровой рельефности достигался эффект воспроизведения тембровой специфики основных структур текста, что способствовало созданию акустических образов различных инструментов.

Чтобы обозначить роль приёма в темброобразовании, рассмотрим Инвенцию *d moll* BWV 775 (пример № 9), где вертикальные перестановки партий служат задачам регистровых противопоставлений в клавирном тексте. Партия *solo* первоначально репрезентирована в среднем регистровом диапазоне (т. 1–2), однако в последующем путём регистрового переноса смысловая структура верхнего голоса обретает новую по тембру звуковую окраску (т. 3–4, т. 5–6). Организация регистрового уровня, согласно заданному автором плану, демонстрирует логику «темброво-инструментальной» записи в клавирном уртексте. Переменность и разнообразие высотно-звуковых позиций партии *solo* служат quasi-оркестровым воплощением приёма темброво-акустической смены значений.

Пример № 9

Инвенция d moll BWV 775

Вполне очевидно, что варьирование тембровой динамики является не только полифоническим композиционным способом, но и содержательно-структурным принципом записи в ансамблево-оркестровой практике, что открывает потенциал тембровых соотношений диалогических реплик. Актуализация quasi-инструментальных сочетаний тембров с помощью изменения регистровой сферы звучания наполняет акустическое пространство интонационно-выразительным колоритом, смысловым противопоставлением семантических единиц, открывающимся в музыкально-акустическом слое клавирного текста.

В многочисленных клавирных пьесах фантазийного характера – таких, как прелюдии, аллеманды, прамбулы, – отмечаются характерные признаки мануальной клавиатуры (диалогическая структура смысловых пластов, выдержанные тоны в басу), что открывает практическую возможность воплощения quasi-оркестровой партитуры акустическими средствами современного фортепиано.

В комплексе основных композиционных приёмов особое положение занимает техника *генерал-баса*. Её роль в барочную эпоху была основополагающей, что послужило причиной характеристики музыкальной культуры этого периода как «эпохи генерал-баса». Усвоение навыка расшифровки генерал-баса открывало возможность грамотно прочитывать изначально редуцированные партии, искусно заполнять фактурой незамкнутое композиционное пространство, производить его вариантное преобразование⁸. Во многих пьесах, предназначенных для обучения членов семьи Баха, его многочисленных учеников, партия генерал-баса даётся в свёрнутом виде, к примеру, в *opus'e* BWV 514 из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» (пример № 10):

Пример № 10

«Нотная тетрадь
Анны Магдалены Бах».
«Schaff's mit mir, Gott» BWV 514

Видно, что логика действий в преобразовании текста ставит перед начинающим музыкантом задачу восстановления целостной структуры, то есть восполнения гармонической функции голосов на основе указанной цифровки. В целях последующего интонационного преобразования (к примеру, в жанре инструментально-ансамблевой пьесы) развёртывание гармонической модели в партии *solo* предполагает ритмический и фигуративный рисунок, а в партии *continuo* – гармоническое и фактурное обогащение.

Подобного рода задачи содержатся в известных инструктивных сборниках, в которых изначально заданная автором редукция текста служит практической цели формирования навыков гармонического звукосложения и элементов композиции. Среди них: *opus'ы* BWV 508, BWV 510, BWV 511, BWV 512, BWV 515a, BWV 516, а также другие пьесы из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах»; разделы в Прелюдиях BWV 846a, BWV 850, BWV 856, BWV 857 из «Нотной тетради Вильгельма Фридемана Баха». Эти и другие свёрнутые тексты по определению могут служить школой свободного музицирования для современного музыканта, способствуя освоению, в том числе, техники генерал-баса.

Наглядно демонстрируют клавирные тексты Баха и уникальную традицию *орнаментирования*, основанную на искусном мелодическом обогащении основных смысловых структур текста и насыщении их экспрессией. Очевидны два вида мелодического украшения: способ декоративного колорирования (внешний орнамент) – с обозначением мелизмов и техника диминуирования (внутренний орнамент) – украшение мелодии с выписанным ритмически усложнённым рисунком текста.

В Прелюдии из Партиты *B dur* BWV 825 (пример № 11) образцом развёртывания смысловой структуры *solo* служит орнаментальное её варьирование посредством искусного переплетения внешних и внутренних украшений.

Пример № 11

Партита B dur BWV 825.
Прелюдия

Красиво очерченные приёмы орнаментального обогащения в опоре на инвариант – основную конструкцию, воплощаемую фигурами противоположного значения, привносят определённое равновесие их противостоянию, расцветивая лёгким и светлым колорированием.

Техника орнаментирования и её принципы могут быть восприняты современным исполнителем как объективное условие проекции содержательного

контекста в ситуации работы с уртекстом. Внедрение и принципы её в преобразовании quasi-оркестровой партитуры могут быть продуманы сообразно поставленной смысловой задаче. В частности, расшифровка музыкального текста вopus'e BWV 814 (пример № 10) путём орнаментации позволит воссоздать партию solo, например, в духе Арии и развернуть редуцированную конструкцию музыкального текста, его формулы в детальный, гибко развитый горизонтальный аналог музыкального диалога *solo-continuo*.

Разнообразие перечисленных приёмов говорит о том, что клавирные уртексты Баха по праву могут именоваться энциклопедией практических средств композиционного преобразования и креативной работы с музыкальным текстом. Помимо рассмотренных, множество и других приёмов можно вычитать на страницах его многочисленных музыкальных альбомов, открытых музыкантам для разнообразной творческой работы. Это и приёмы свёртывания – развёртывания, инверсии, «ars combinatoria», техника прелюдирования и другие, которыми были так богаты традиции музицирующей Европы.

В современных условиях алгоритм практической работы по развёртыванию клавира в quasi-партитуру может быть построен на одновременном преобразовании каждой из смысловых структур клавирного текста – *solo, continuo*, которые распределены между двумя (возможно и более) исполнителями, что позво-

ляет расширить объём и темброво-колористические возможности звучания. Участники ансамбля создают диалогическую конструкцию исполнением как главных партий (*solo, continuo*), так и отдельных реплик воображаемых инструментов. Все названные выше композиционные приёмы преобразования в равной степени могут быть задействованы для достижения «партитурного образа» клавирного текста и полноты звучания «барочного ансамбля».

Анализируемая смысловая специфика клавирного уртекста Баха не только является документальным свидетельством развитой традиции музицирования, но и демонстрирует «своеобразную форму кодирования» – запечатления и хранения информации о принципах творческого взаимодействия барочного исполнителя с музыкальным текстом. Следовательно, все вычитанные в уртекстах баховских сочинений практические способы действий являют собой систему координат и ограничений, и могут служить правилами развёртывания клавирного уртекста. В то же время, названные композиционные приёмы в совокупности воплощают некий инструктивный механизм «обретения вкуса к сочинительству», что определялось И.С. Бахом как одна из педагогических задач. Дидактический характер исполнительских преобразований, существенно поднимающий мотивацию в обучении, открывает новый взгляд на привычный, хрестоматийный материал, воплощающий поистине неиссякаемые художественные ресурсы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эту дидактическую задачу содержат многие клавирные тексты инструктивных сочинений И. С. Баха, предназначенные для домашнего и учебного музицирования, в том числе и те, что композитор опубликовал в изданиях под названием Klavierübung.

² Разработке теории миграции сюжетно-ситуативных знаков – моделей музыкального диалога посвящены работы Л. Н. Шаймухаметовой [9], Е. В. Гордеевой [4; 5], Н. М. Кузнецовой [6], К. Н. Репиной (Мореин) [8].

³ В этой практике может быть задействована такая форма работы, как интонационный этюд – фрагмент текста, вариативно интонируемый в зависимости от заданной смысловой задачи. Подробнее см.: [10].

⁴ В анализе автором статьи использовались зарубежные издания сочинений И. С. Баха, основанные на оригинальных текстах. См. нотографию: [1–5].

⁵ Здесь и далее приняты обозначения альбомов как «Нотные тетради», встречающиеся во всех отечественных

изданиях и используемые в современной репертуарной практике.

⁶ Подробно о модификациях моделей музыкального диалога см.: [6].

⁷ В процессе развёртывания уртекста в quasi-партитуру партии распределяются между двумя участниками сюжета музицирования, каждый из которых воспроизводит звучание основных смысловых структур: solo – первый рояль, continuo – второй рояль. Свойства фортепианной звучности при активизации художественного воображения дают возможность окрашивать различными тембровыми красками отдельные голоса и, следовательно, определять смысловую задачу вариантного воплощения.

⁸ Факсимильное издание «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» демонстрирует пятнадцать правил употребления генерал-баса, записанных, как считают исследователи, не только рукой Иоганна Себастьяна, но и членами его семьи. См. Нотографию: [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века). М.: Московская гос. консерватория, 1997. 571с.

2. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. М.: Музыка, 1989. 389 с.

3. Браудо И. А. Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. М.: Классика–XXI, 2001. 88 с.

4. Гордеева Е. В. Сюжеты музицирования в клавирных произведениях И.-С. Баха // Музыка прошлого и современность: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; Лабо-



ратория музыкальной семантики. Уфа, 2010. С. 22–31.

5. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И. С. Баха // Проблемы музыкальной науки. 2008/1(2). С. 198–202.

6. Кузнецова Н. М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» // Проблемы музыкальной науки. 2007/1. С. 249–256.

7. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира): дис. ... канд. искусствоведения. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005. 261с.

8. Мореин К. Н. Партитурные признаки текста в клавирных сонатах Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. 2010/2 (7). С.194–197.

9. Шаймухаметова Л. Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов // Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2002. С. 16–36.

10. Шаймухаметова Л. Н., Юсуфбаева Г. Р. Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. Уфа, 1998. 111 с.

REFERENCES

1. Barsova I. A. *Ocherki po istorii partiturnoy notatsii (XVI – pervaya polovina XVIII veka)* [Essays on the History of Musical Score Notation (16th – First Half of the 18th Century)] Moscow: Moscow State Conservatory, 1997. 571 p.

2. Bodki E. *Interpretatsiya klavirnykh proizvedeniy I. S. Bakha*. [Erwin Bodky. Interpretation of Bach's Keyboard Works]. Moscow: Muzyka, 1989. 389 p.

3. Braudo I. A. *Ob izuchenii klavirnykh sochineniy Bakha v muzikal'noy shkole* [On Studying Bach's Works for Keyboard in Music Schools]. Moscow: Klassika – XXI, 2001. 88 p.

4. Gordeyeva E. V. Syuzhety muzitsirovaniya v klavirnykh proizvedeniyakh I. S. Bakha [The Subject Matter for Music Making in J.S. Bach's Keyboard Works]. *Muzyka proshlogo i sovremennost': sb.st.* [Music of the Past and the Present Times: a Collection of Articles] Edited and Compiled by L. N. Shaymukhametova. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 2010, pp. 22–31.

5. Gordeyeva E.V. Muzykal'naya leksikografiya stsen i obrazov muzitsirovaniya v klavirnykh p'esakh "Frantsuzskikh syuit" I. S. Bakha [The Musical Lexicography of the Scenes and Images of Music in the Keyboard Pieces Comprising the "French Suites" of J.S. Bach]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2008/1(2), pp.198–202.

6. Kuznetsova N. M. Semantika muzykal'nogo dialoga v p'esakh "Notnoi tetradi Anny Magdaleny Bakh" [The Semantics of Musical Dialogue in the Pieces Comprising the "Notebook of

Anna Magdalena Bach"]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2007/1, pp. 249–256.

7. Kuznetsova N. M. *Tvorcheskoe vzaimodeystvie ispolnitelya s muzykal'nym tekstem (na primere instruktivnykh sochineniy I. S. Bakha dlya klavira): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Creative Interaction of the Performer with the Musical Text (on the Example of I.-S. Bach's Instructive Compositions for Keyboard): A Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa: Laboratory for Musical Semantics, 2005. 261p.

8. Morein K. N. Partiturnye priznaki teksta v klavirnykh sonatakh D. Skarlatti [The Notational Indications of the Text in Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2010/2(7), pp.194–197.

9. Shaymukhametova L.N. Semantika muzykal'nogo dialoga v klavirnykh proizvedeniyakh zapadnoevropeiskikh kompozitorov [The Semantics of Musical Dialogue in the Works for Keyboard by West European Composers]. *Sematika starinnogo urteksta: Sb. st.* [The Semantics of the Early Urtext: a Compilation of Articles]. Edited and compiled by L. N. Shaymukhametova. Ufa: Laboratory for Musical Semantics, 2002, pp. 16–36.

10. Shaymukhametova L.N., Usufbaeva G.R. *Instruktivnye sochineniya I.-S. Bakha dlya klavira v praktike obucheniya tvorcheskomu muzitsirovaniyu* [Instructive Compositions for Keyboard in the Practice of Teaching Creative Performance of Music]. Ufa, 1998. 111 p.

NOTOGRAPHY

1. Johann Sebastian Bach. *Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach (1722 und 1725)*. Herausgegeben von Georg von Dadelzen. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1957. 138 s.

2. Johann Sebastian Bach. *Die Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725. Faksimile der Originalhandschrift mit einem Nachwort herausgegeben von Georg von Dadelzen*. Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York, 1988. 126 s.

3. Johann Sebastian Bach. *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach*. Herausgegeben von Wolfgang Plath.

Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Bärenreiter Kassel-Basel-London-New York, 1962. 119 s.

4. Johann Sebastian Bach. *Sämtliche Klavierwerke. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Band II. Bärenreiter Kassel-Basel-London-NewYork-Prag TP 2002. 756 s.

5. Johann Sebastian Bach. *Sämtliche Klavierwerke. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Herausgegeben vom Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen und vom Bach-Archiv Leipzig. Band III. Bärenreiter Kassel-Basel-London-NewYork-Prag TP 2002. 740 s.

О некоторых приёмах исполнительских преобразований клавирного уртекста И. С. Баха (на примере инструктивных сочинений)

Смысловая организация музыкального текста клавирных сочинений Баха, известных в современной исполнительской и педагогической практике как инструктивные, вбирает одно

из важнейших его свойств – quasi-партитурность. Интертекстуальные включения образов «оркестровых звучностей» отражены в клавирном тексте смысловыми структурами му-



зыкального диалога – solo-continuo и ripieno-concertino. Присутствие кодовых знаков сюжета музицирования – вертикальных и горизонтальных моделей как признака взаимодействия участников ансамбля и солистов, открывает перед исполнителем возможность воплощения тембровых и пространственно-динамических эффектов средствами современного фортепиано. Вариантное переизложение клавирного текста в quasi-оркестровую партитуру может осуществляться на основе специальной технологии. Преобразование исходного материала совершается путём вертикальной перестановки партий, дублировки, регистровки, техники генерал-баса, орнаментирования. Такую форму исполнительской работы

диктуют непосредственно клавирные уртексты Баха, являясь одновременно документальным свидетельством музицирующей практики эпохи и регламентом исполнительских действий. Всё это говорит о том, что клавирные уртексты Баха по праву могут именоваться энциклопедией практических средств композиционного преобразования и креативной работы с музыкальным текстом. Дидактический характер исполнительских преобразований открывает новый взгляд на хрестоматийный материал, воплощающий поистине неиссякаемые художественные ресурсы.

Ключевые слова: И. С. Бах, клавирный уртекст, музыкальный диалог, инструктивные сочинения для клавира

— On a Few Techniques of Transformation in Performance of the Clavier Urtext Scores of J.S. Bach — (on the Example of Compositions Written for Instructive Purposes)

The semantic organization of the musical text of Bach's clavier compositions known in contemporary performance and pedagogical practice as instructive assumes one of its most important features – quasi-orchestral-score qualities. Intertextual incorporations of inclusions of images of “orchestral sounds” are reflected in the clavier text with semantic structures of musical dialogue – solo-continuo and ripieno-concertino. The presence of such codified signs of the subject matter of music making – the vertical and horizontal models as an indication of interaction of members of an ensemble and the soloist – opens for a performer the possibility of embodiment of timbre and spatial-dynamic effects by means of the contemporary piano. A variation-type re-exposition of the clavier text into a quasi-orchestral score may be carried out on the basis of special technologies. The transformation of the source takes place by

means of a vertical repositioning of the parts, doubling, register setting, the figured bass technique, and ornamentation. The clavier urtext scores of Bach directly require this kind form of work on performance, presenting simultaneously a documented testimony of the music making practice of the epoch and the guidelines for performance actions. All of this bears witness to the fact that Bach's clavier's urtext scores could rightfully be termed an encyclopedia of practical means of compositional transformation and creative work with the musical text. The didactical character of performance transformations reveals a new outlook on the classic material, which embodies veritably inexhaustible artistic resources.

Keywords: J.S. Bach, clavier urtext, musical dialogue, Compositions Written for Instructive Purposes for clavier

Кузнецова Наталья Марковна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры фортепиано
E-mail: namarku@mail.ru

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова,
Лаборатория музыкальной семантики
Российская Федерация, 450077 Уфа

Natalia M. Kuznetsova

Candidate of Arts,
Assistant Professor at the Piano Department
E-mail: namarku@mail.ru

The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts,
Laboratory for Musical Semantics
Russian Federation, 450077 Ufa



Н. С. ГАВРИЛОВА

Государственная классическая академия им. Маймонида

УДК 786.2

МЕЧТА О ЗВУКЕ. ТАЙНЫ ФОРТЕПИАННОГО «ТУШЕ»

Термин «туше» (от франц. *toucher* – трогать, касаться) используется в методике игры на фортепиано для уточнения способа прикосновения пальца к клавише инструмента для извлечения звука. На первый взгляд, момент соприкосновения пальца и клавиши вполне материален. Можно прикасаться к клавише самыми разными движениями, от резкого и легчайшего до тяжелейшего, мощного, гладить её или давить, вкладывать в палец весь вес тела или совсем не вкладывать...

Можно при этом физическом взаимодействии с фортепиано думать о том, какое движение делает палец: как он замахивается, с какой силой опускается, каким образом нажимает на клавишу и как отпускает её. Можно в это же время обдумывать, что и как делает с педалью фортепиано нога. Можно ни о чём подобном и не думать. Можно вообще не думать, а только переживать, когда «туше» не получается удовлетворительным. Однако если подойти к решению данной проблемы не только с материальной стороны, что мы и предлагаем сделать, то обнаружится совсем другой путь к извлечению желаемого звука.

В 1830 году в своём руководстве, посвящённом обучению игре на фортепиано, Фредерик Калькбреннер писал: «Способ нажимать клавишу должен бесконечно видоизменяться в зависимости от различных чувств, которые хотят передать; клавишу нужно то ласкать, то набрасываться на неё, подобно льву, овладевающему добычей. Однако извлекая из инструмента столько звука, сколько он в состоянии дать, нужно весьма остерегаться ударять по нему, ибо на рояле нужно играть, а не боксировать» (цит. по: [4, с. 42–43]). Иоганн Гуммель писал о необходимости «хорошо рассчитанного давления», Сигизмунд Тальберг употреблял «тёплое» как прилагательное к слову «нажатие», а клавиатуру в отдельных случаях предлагал «месить» или «выжимать». Теодор Куллак считал, что палец должен прикасаться к клавише любовно, так «как если бы он хотел получить отпечаток в воске». Ферруччо Бузони огромное внимание уделял «поющему» звуку. Генрих Гермер требовал следить, «насколько меняется звуковая окраска отдельного звука в зависимости от способа, каким он взят», то есть, как и какие возможности тела используются (см.: [там же, с. 43–44]). Все эти крупные музыканты, и не только перечисленные выше, стремились к одной цели. Они мечтали не просто излекать красивые, живые, выразительные звуки, а воплощать в

каждом звуке фортепиано свой творческий замысел, каждый раз иной, абсолютно индивидуальный. Называя звук красивым, никто из них не замышлял свести всё к общему знаменателю. Красота – явление многообразное. Она может раскрыться и в ярости, и в печали, и в стремительном движении, и в плавном покачивании... Везде.

О беспредельности возможностей в разнообразнейшем окрашивании каждого извлекаемого из фортепиано звука пишет известный фортепианный педагог Карл Адольф Мартинсен, автор книги «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» и создатель двух совершенно необычных терминов в методике фортепианной игры: «звукотворческая воля» и «демония хотения» [4]. Позже именно эти его термины помогут нам разобраться в проблемах, напрямую связанных с «туше».

Различные фортепианные школы, при всех отличиях их требований, в конце концов сводятся к одинаковой анатомической и физической базе в отношении пианистического аппарата. При этом мы не должны забывать, что одной из серьёзнейших проблем развития фортепианной техники (какая бы фортепианная школа её ни пропагандировала) становятся заболевания рук вследствие каких-либо «неправильностей». И некоторые из этих «неправильностей» способны возникнуть в результате несоответствия возможностей человека и поставленных перед ним задач.

Анатомически человеку наиболее удобна классическая фортепианная техника. Она однозначно безопасна и полезна во всех отношениях, так как учит правильно распределять нагрузку на мышцы и связки и приучает кончик пальца пианиста спокойно, без травм выдерживать энергичное давление по меньшей мере половины веса тела взрослого человека.

Хороший педагог по фортепиано приблизительно следующим образом ставит ученику руки: игра происходит строгими движениями круглого пальца, поднимающегося перед опусканием, не дёргающего и одновременно не сковывающего пясть и запястье¹, которые в свою очередь мягко, но уверенно держат форму «яйца». Именно такой способ даёт наибольшую возможность мельчайших различий в прикосновении пальца к клавише, а позже в присоединении веса тела к давлению на клавишу кончиком пальца, и, как результат – наибольшую свободу выбора «туше», выбора разумного именно с физической точки зрения.

Подобное умение воспитывается исключительно классической техникой, тогда как романтическая, с более прямыми пальцами, с подвижной кистью и с любой посадкой, в случае нужды в сильном ударе по клавише может дать как минимум два отрицательных результата. Во-первых, может возникнуть «грязь», так как палец не приучен к точному и энергичному попаданию, он проминается либо ложится наискось; во-вторых, могут появиться слишком большое напряжение из-за поставленной непривычной задачи и даже боль, приводящая к зажимам, узлам и перегранным рукам.

Ни в коем случае предыдущий «пассаж» не отрицает замечательных звуковых и выразительных возможностей романтической фортепианной техники. Мы лишь подчёркиваем необходимость помнить о пользе навыков классической техники и сразу приучать себя к тому, чтобы весь пианистический аппарат с самого начала обучения либо с начала работы над каждым произведением был задействован правильно.

Перед нами стоит задача прояснить весь процесс «туше» от замысла звучания до его реализации: не только физический и физиологический процессы, начинающиеся с поднятия рук над клавиатурой; не только психологический, когда мы думаем о «туше» и переживаем за его качество; но и всё, что происходит внутри явления, называемого «туше», момент за моментом или одновременно. Пианист обязан знать это для того, чтобы сделать всё необходимое для извлечения именно такого звука, какого он желает, ведь иначе «туше» будет некачественным или даже «мёртвым». Музыкант также должен знать свои реальные профессиональные возможности, и в его мечтах должен быть хотя бы намёк на их достижение.

Нам важно знать, что в процессе звукоизвлечения является руководящим – контроль разума или эмоции. Может ли взаимодействие пианиста с роялем в основе своей быть техническим, или наоборот, самое главное в этом взаимодействии – чувства? Либо одинаково важны и разум, и эмоции? И конечно, хотелось бы прояснить, как образуется связь «туше» с желанием пианиста, каким образом его желание создаёт особое прикосновение пальца к клавише, имея целью извлечь совершенно определённого качества звук.

Происходит это бессознательно или осознанно? К какой категории принадлежит «туше», к технической или к художественной? Или и к той, и к другой? Тогда что тут первично? Столько вопросов... Хотя в последнем случае ответ как будто вообще лежит на поверхности: палец – клавиша... всё вроде бы вполне материально, о чём и было сказано в самом начале статьи.

Однако не будем забывать, что пианист, как правило, не просто опускает палец на клавишу, но желает извлечь определённый звук. «Хотеть» – простейшая, по большей части неосознаваемая человеком эмоция, которая имеется практически всегда в нашем существовании.

Уильям Джеймс, известный учёный-психолог, автор одной из теорий происхождения эмоций, в предисловии к своей книге «Психология» совершенно уверенно пишет: «...все вообще психические явления, как таковые, даже чисто мыслительные процессы и чувствования по вызываемым ими результатам суть двигатели» [2, с. 4].

«Чувствование» по Джеймсу – это такое весьма общее слово, подразумевающее, по-видимому, внутри себя много вариантов: ощущение, эмоцию, настроение, состояние, переживание, ну и само чувство, конечно. Исходя из его высказывания мы можем заключить, что любое ощущение и другие виды психических явлений являются как бы двигателями в нашей жизни, возможно, двигателями мельчайших, незаметных, но всё же процессов. Действительно, похоже, что даже мысль появляется после какого-нибудь ощущения, к примеру, от впечатления. А вместе с ощущением, практически одновременно, возникает и эмоциональная реакция на него. Лишь потом – мысль. Тем более, что она должна ещё сформироваться...

Всестороннее изучение взаимосвязи ощущения, мысли и дальнейшего действия привело к возникновению и изучению такого научного явления, как «идеомоторика»². В нашей стране идеомоторной проблематикой начали заниматься ещё в начале XX века П. Ф. Лесгафт, Н. А. Бернштейн, И. П. Павлов, И. М. Сеченов, П. К. Анохин, А. Н. Леонтьев и другие. Вопросами автоматизации рефлекторных движений у актёров весьма интересовался К. С. Станиславский. В наше время «идеомоторика» находится в сфере научных интересов доктора психологических наук Л. Л. Бочкарева, президента Ассоциации музыкальных психологов, доктора педагогических наук, профессора психологии В. И. Петрушина, доктора психологических наук, профессора Ю. А. Цагарелли. Они и их коллеги и последователи изучают не только музыкальную специфику, но также спортивную и многие другие виды идеомоторики (среди которых автоматические письмо и рисование), поскольку качество любого движения человека зависит от внимательного отслеживания профессионалом (и не профессионалом тоже) своего внутреннего физиологического процесса.

Идеомоторика как образное представление человеком своего ещё не состоявшегося движения основательно изучает связь между ощущением, мыслью о дальнейшем движении, воображением в мельчайших деталях этого движения как идеи и, возможно, но не обязательно, воплощение ранее сфантазированного процесса на практике...

Кроме идеомоторной взаимозависимости мы должны ещё учитывать следующий момент: любому нашему действию либо размышлению всегда предшествует, кроме ощущения, какой-либо психический толчок, импульс. Вот как К. А. Мартинсен описывает процесс игры пианиста по нотам: «...импульс должен идти первично из зрительной сферы в моторику.



По-видимому ... моторика ... “запускается” очень даже интенсивными, заранее вспыхивающими звуковыми образами звукотворческой воли ... Хороший исполнитель ... прокладывает при игре с листа первичный путь от зрительной сферы в область моторики через звукотворческую волю» [4, с. 155].

Эмоция хотения и есть этот импульс. Всё начинается с неё. Когда пианист думает о произведении, он всегда вспоминает различные звучания и представляет себе картины и образы, способные помочь ему в работе. Причём вспоминает их не просто так, расслабившись и получая удовольствие. Пианист напрягается психически, стараясь восстановить какое-то своё эмоциональное впечатление, которое он получил в уже ушедшем из реальной действительности, но сохранённом его памятью моменте. Более того, пианист заново его переживает, одновременно дополнительно окрашивая образ новыми оттенками, которые научился воспринимать и воссоздавать с тех пор.

Вспомнив свои ощущения и переживания, пианист, естественно, хочет попробовать их оживить. Каким же образом он это делает? Когда палец поднимается, пианист уже должен слышать внутри себя тот звук, о котором мечтает. Это не мысль, это – воображение либо память, если когда-нибудь подобный звук был услышан. И ещё это – ощущение приближающегося «кайфа»... Мы испытываем его, одномоментно отгораживаясь от окружающего... Теперь можно попробовать извлечь желаемый звук. Может быть получится, а может и нет... «Раз...», – нет, не так. «Ещё раз...», – теперь уже получше, но всё же не совсем то... И так всю жизнь.

Мартинсен в своей книге утверждает, что достичь извлечения задуманного звука становится возможным в случае соединения интенсивного напряжения психического состояния пианиста и столь же интенсивного физического напряжения его игрового аппарата. Он называет это состояние особым видом физиологической установки. Важно разобраться в смысле данной формулировки, так как при использовании именно этого вида физиологической установки и возникает связь «туше» с желанием пианиста. И тогда желание пианиста, его индивидуальная психика, его личная сила воли помогают создать особое прикосновение пальца к клавише, особое «туше».

Пояснение Мартинсена по данному вопросу выглядит достаточно просто: нужное «туше» без особых проблем достигается синтезом рационального и иррационального начал. Необходимо всего лишь свести эти два начала воедино, так как без их синтеза не будет необходимого единства техники и художественного взгляда на мир и творчество.

Настоящий идеалист, Мартинсен верит в мощь иррационального, то есть, в «звукотворческую волю» – в активность слуха музыканта, в силу его воображения: «...иррациональное на деле торжествует над всяким расчётом ... рычажный механизм рояля при

чисто внешнем разборе кажущийся совершенно механически сконструированным, в действительности является чудесным созданием человеческого духа, способным под давлением звукотворческой воли реализовать до последних тонкостей и в точном соответствии с задуманным то, что рождено её совершенно индивидуальной звуковой интуицией» [4, с. 89].

Роль психологии во всём вышеизложенном совершенно очевидна. Одно только словосочетание «звукотворческая воля» уже подтверждает это. Слово – «воля» вполне привычное, но так же привычно для нас и то, что принадлежит оно к сфере психологии и психики.

Воля к звукоизвлечению, которую Мартинсен называет «звукотворческой волей», состоит из шести элементов: «звукотворческая воля» – музыкант хочет звук и слышит его высоту в своём сознании (абсолютный слух), или он должен иметь отправную точку для точной высоты (относительный слух); «звукотембровая воля» – даёт красочность, специфику каждому звуку. Если отсутствие абсолютного слуха не мешает стать мастером при остальных данных, то отсутствие «звукотембровой воли» – преграда к достижению мастерства; «линейволя» – это уже явление музыкальное, образуемое из первых двух элементов; а также «ритмоволя», «воля к форме» (дитя композитора) и «формирующая воля» (дитя исполнителя).

Любая воля всегда индивидуальна. Даже если мы вдруг станем рассматривать коллективную волю, то в конце концов обнаружим два варианта: либо у коллектива есть главарь и все подчиняются его индивидуальной воле, либо коллектив невероятно един в своих желаниях, и потому воля его так же едина и, соответственно, индивидуальна. Хотя нам этот вариант не потребуется, ведь пианист, даже в коллективе, всегда один. Нет, неправильно. Он один наедине с роялем. И он, и его воля всегда в поиске «туше».

Для достижения нужного «туше» пианист использует не все шесть элементов. Важными в этом случае являются первые три:

- а) звукотворческая воля – пианист хочет извлечь воображаемый звук;
- б) звукотембровая воля – пианист хочет достичь определённого тембра этого звука;
- в) линейволя – пианист хочет соединить звуки в непрерывную линию.

Причём хочет он упорно и готов и на реальное, и на нереальное для достижения результата.

Невероятно трудно сводить в синтезе материальное и идеальное. Точка, в которой они сойдутся, когда художник признаёт рациональность и важность техники наряду с иррациональностью способов воплощения творческого замысла, почти иллюзорна. Как пишет Мартинсен, ссылаясь на книгу Ганса Файхингера «Философия “как если бы”», эта иллюзорная точка – «то, что на современном научном языке обозначается словом фикция... Повсюду, где мышление не может больше продвигаться по прямому пути,

оно сворачивает на обходной путь, на дорожку фикции, чтобы всё же достигнуть цели» [4, с. 63].

После всего сказанного мы уже не имеем права называть реалистическим процесс извлечения звука, однако всё, что говорится об этом процессе, абсолютно реально достижимо. Реальность данной идеи может подтвердить многолетняя и многотрудная работа К. С. Станиславского с актёрами, в которой немалое место занимает использование словосочетания «если бы» для наиболее точного воплощения в роль: «Слово “если бы” – толчок, возбудитель нашей внутренней творческой активности...» [6, с. 98].

Пианисту, как и актёру, нужно чувствовать образ, живущий в музыкальном произведении, и переживать все его элементы, «поймать» соответствующее ему эмоциональное состояние. Это напрямую связано с извлечением звуков – без нужного «туше», без достижения необходимого звучания пианисту не удастся продвинуться дальше в яркости образов всего музыкального полотна. Ещё ему хочется найти естественную динамику и правильную педаль, чтобы получить желанный результат, и ещё хочется, чтобы мелодия запела...

А чтобы мелодия запела, необходимо владеть искусством протягивания звуков legato. Для совершения этого действия, в котором объединены «туше» и «линеволя», вновь потребуются желание и эмоциональное напряжение. Волевое усилие для достижения *bel canto* нужно немалое, а эмоциональное напряжение может поначалу даже вызывать почти болезненные ощущения.

Становится понятным, из чего состоит особый вид физиологической установки, дающей возможность достигнуть определённого «туше». Пианист должен соединить беспредельное желание и огромное волевое усилие с правильным свободным прикосновением, так что действительно иррациональным в извлечении звука остаётся лишь содержание самого желания – мечты о звуке.

И только теперь, достаточно полно представляя себе весь комплекс работы пианиста над «туше», мы уже можем осознать, что такое «демония хотения» и какова её роль в звукоизвлечении.

«Туше» как музыкальный термин трактуется двояко. Один вариант мы вполне основательно разобрали, он всё же скорее технический, чем творческий, поскольку учитывает различные движения и состояния пальца при взаимодействии с клавишей. Другой вариант трактовки термина скорее художественный – словом «туше» определяют качество прикосновения пианиста к роялю, в какой-то степени стиль его исполнения, то есть то, как у него звучит рояль в целом. Кто-то играет мягко, кто-то – грубо, кто-то – мощно, кто-то – изящно. И ведь что любопытно: пианисты играют этим своим «туше» одинаково на совершенно разных инструментах (причём, и на роялях, и на пианино).

Каким образом так получается, что исполнитель не возит за собой свой рояль по всему миру, но при этом умудряется, гастролируя, сохранять свой стиль? Можно было бы попробовать объяснить этот феномен тщательным регулированием физической стороны, подбором других прикосновений, однако такого не наблюдается. На практике пианист не занимается рассуждениями, сложным самоанализом, он просто эмоционально «извлекает» из инструмента своё, вымечтанное, а поскольку, как писал С. Л. Рубинштейн, «... эмоция в себе самой заключает влечение, желание, стремление, направленное к предмету или от него...» [1, с. 293], «демония хотения» по мере сил помогает ему. Если эмоции достаточно сильны, внутри «туше», в невероятно кратком и невероятно сложном рабочем процессе его, мечта пианиста о прекрасном звуке, превращается в конце концов в реальность практически на любом инструменте. Однако главным в данном случае всё же остаётся уровень качества самой мечты, «как если бы» уже реализованной нашим слухом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кисть руки человека делится на три фрагмента: пальцы (14 костей), пясть (5 костей) и запястье (8 костей). Пясть – средняя часть кисти руки, запястье – ближняя к локтевой и лучевой костям предплечья.

² Идеомоторика – представление о движении, как если бы оно выполнялось реально.

ЛИТЕРАТУРА

1. Виллюнас В. К. Психология эмоций. СПб.: Питер, 2007. 496 с.
2. Джеймс У. Психология. СПб.: Изд-во Риккера, 1911. 446 с.
3. Ильин Е. П. Эмоции и чувства. 2-е изд. СПб.: Питер, 2011. 783 с.
4. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звуковтворческой воли. М: Музыка, 1966. 220 с.

5. Петрушин В. И. Музыкальная психология: учебное пособие для вузов. 2-е изд. М.: Академический проект; Триеста, 2008. 398 с.
6. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. Работа актёра в творческом процессе переживания. Дневник ученика. 2-е изд. М.: Гослитиздат, 1938. 576 с.
7. Файхингер Г. Философия «как если бы». Лондон; Нью-Йорк, 1924. 418 с.

REFERENCES

1. Vilyunas V. *Psikhologiya emotsiy* [The Psychology of Emotions]. Saint Petersburg: Piter, 2007. 496 p.
2. Dzheyms U. *Psikhologiya* [James W. Psychology]. Saint Petersburg: Ricker Press, 1911. 446 p.
3. Il'in E. P. *Emotsii i chuvstva*. 2-e izd. [Emotions and Feelings. Second edition]. Saint Petersburg: Piter, 2011. 783 p.
4. Martinsen K. A. *Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvukotvorcheskoy voli* [Martienssen C. A. Individual Piano Technique Based on the Creative Sound Will]. Moscow: Muzyka Press, 1966. 220 p.
5. Petrushin V. I. *Muzykal'naya psikhologiya. Uchebnoe posobie dlya vuzov*. 2-e izd. [Music Psychology. Tutorial Manual for Higher Institutes of Education. Second Edition]. Moscow: Akademicheskii Proekt; Tryksta Press, 2008. 398 p.
6. Stanislavskiy K.S. *Rabota aktyora nad soboy. Rabota aktyora v tvorcheskoy protsesse perezhivaniya. Dnevnik uchenika*. Izd. 2-e. [The Actor's Work on Himself. The Work of the Actor in the Creative Process of Emotional Experience. Diary of a Student. Second Edition]. Moscow: Gozlitizdat, 1938. 576 p.
7. Faykhinger G. *Filosofiya "kak esli by"* [Vaihinger H. The Philosophy of "As if"]. London; New York, 1924. 418 p.

Мечта о звуке. Тайны фортепианного «туше»

Стоящие перед пианистами проблемы звукоизвлечения, поиска нужного для этого «туше» возникли одновременно с изобретением фортепиано. В книге известного немецкого фортепианного педагога К. А. Мартинсена «Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли» содержатся оригинальные указания, в каком направлении требуется работать, чтобы решать подобные задачи. Автор статьи даёт своё толкование рекомендаций Мартинсена. Анализ действий и размышлений пианиста при звукоизвлечении

автор основывает на достижениях научной мысли XX века. Рассматриваются физиологические и психологические установки, определяющие техническую и художественную стороны исполнения. Привлекаются психологические вопросы памяти, сознания, эмоций. Современный уровень развития общей и музыкальной психологии позволяет решать пианистические задачи, включая поиск туше.

Ключевые слова: техника фортепианного туше, К.А.Мартинсен, звукоизвлечение на фортепиано

Aspiration Towards Sound. The Mysteries of the Piano Touch

The problems of sound production and the search for the appropriate touch which a pianist has to deal with appeared along with the invention of the piano. In the book of the famous German piano teacher Carl Adolf Martienssen "Individual Piano Technique on the Basis of the Creative Sound Will" there are original indications in which directions it is necessary for a pianist to work in order to solve these problems. The author of the article presents her own interpretation of Martienssen's recommendations. She examines Martienssen's analysis of the pianist's action and contemplation upon sound production in

light of the achievements of 20th century scientific thought. The physiological and psychological attitudes, which determine the technical and artistic sides of performance, are also examined. Psychological issues of memory, consciousness and emotion are given serious consideration. The present-day level of development of general and musical psychology makes it possible to solve many problems in piano performance, including the search for the proper touch.

Keywords: technique of the piano touch, Carl Adolf Martienssen, sound production on the piano

Гаврилова Наталия Сергеевна

доцент факультета мировой музыкальной культуры
Государственной классической академии
им. Маймонида,
солистка Московской государственной филармонии
E-mail: 3558523@gmail.com
Государственная классическая академия
им. Маймонида
Российская Федерация, 115035 Москва

Natalia S. Gavrilo

Assistant Professor at the Department of World Musical
Culture of the Maimonides State Classical Academy,
Performer at the Moscow State Philharmonic Society
E-mail: 3558523@gmail.com
Maimonides State Classical Academy
Russian Federation, 115035 Moscow





А. Г. ТРУХАНОВА

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова



УДК 78.01

ЭКУМЕНИЗМ В МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ КОНЦА XX ВЕКА

Категорическое отрицание на протяжении многих десятилетий религиозного миропонимания в России привело к забвению многовековых традиций прошлого и как результат – к сложному процессу освоения исторического духовного наследия, непосредственно связанного с индивидуальным свободным выбором человека, его собственным пониманием и толкованием религии.

Характеризуя современную ситуацию, исследователи выделяют направленность не столько на сохранение традиции единого вероисповедания (обращение большинства россиян к православию не всегда вызвано причинами религиозными, а в большей степени – осознанием собственной этнической и культурной принадлежности именно к данной религиозной традиции), сколько на объединение конфессиональных и внеконфессиональных практик индивидуального совершенствования. При этом происходит увеличение самих форм духовного самовыражения в культуре, расширение духовных пространств человеческого бытия в процессе осознанной творческой деятельности. В результате проявления духовного многообразия, повышающего возможности индивида, в России, по мнению исследователей разных областей научного знания, наступил мировоззренческий и духовный плюрализм [6].

Как известно, некоторые установки в искусстве и культуре развиваются под влиянием требований, содержащихся в социуме, а его многослойность на современном этапе обуславливает существование различных культур. «Проявления западной и восточной духовности своеобразно ассимилировались в духовной жизни России, порождая особые сочетания и духовно-культурные комплексы отечественной традиции», – отмечается в философском исследовании [там же, с. 6]. Данная особенность, несомненно, нашла отражение и в музыкальном искусстве.

Развитие экуменических тенденций, раскрывающих универсальность современного художественного сознания, не регламентированного какой-либо одной конфессией, а как следствие – объединение различных религиозных культур в творчестве одного композитора, становится приметой современного искусства. Сплавляемые в единое целое пласты различ-

ных церковных традиций дают поразительный творческий результат, характеризую оригинальный стиль мышления автора.

Экуменический вопрос становится для христианского сознания вопросом дня ещё в начале XX века, когда «Христианский Восток выходит из состояния вековой замкнутости и Христианский Запад как будто бы перестаёт себя считать единственным носителем истины» [1, с. 63].

Свою позицию по этому вопросу высказал русский философ-богослов Н. Бердяев. По мнению мыслителя, никакая конфессия, которая есть историческая индивидуализация единого христианского откровения, единой христианской истины, не может быть полнотой истины вселенской. «Единство христианского мира будет достигнуто не на почве чисто социальной, а на почве духовного углубления внутри всех конфессий, на почве возрождения духовной жизни <...> В глубине мы соприкасаемся с самим Христом, а потому друг с другом. И это совсем не есть бескровный интерконфессионализм. Это есть движение к полноте... Экуменическое движение означает изменение внутри христианского мира, возникновение нового христианского сознания» [там же, с. 63, 80].

Музыкальное искусство конца XX века обращается к смешению различных традиций, в том числе и религиозных. Поликонфессиональность в произведениях современного композитора на духовную тематику, воспринимаемая как нечто разрушающее привычную логику, заметно расширяет представления о единстве мира и человеческой культуры и поднимает эвристическую значимость музыки на более высокий уровень. Возникает иной тип музыкального мышления, иной тип смысла творчества.

Среди композиторов, кто оказался способным не отвергать, а напротив, вместить в себя предшествующий опыт мировидения всей христианской культуры, выделяется имя А. Шнитке. Личное отношение к вере, индивидуальный порыв к Богу композитор решает со стороны нравственных философских исканий, поэтому в музыкальном творчестве он выбирает такие жанры, где его духовный опыт может стать выражением духовности всего христианства как общечеловеческого универсума.



Композитор в равной степени отдал дань духовным жанрам как католической (Реквием, 1975; «Sonnengesang», 1976; Вторая симфония, 1979; кантата «История доктора Иоганна Фауста», 1983; «Agnus Dei» 1991 и др.), так и православной традиции (Три хора *a cappella* на канонические тексты, 1984; Концерт для смешанного хора на стихи Г. Нарекаци из «Книги скорбных песнопений», 1984–1985; «Стихи покаянные» для смешанного хора на тексты XVI века, 1987). В этом равноправии двух конфессий, несомненно, сказалось объединение в его духовном сознании русского и немецкого менталитета. Как известно, Шнитке крестился в католической церкви в Вене (1983), в согласии с верой своих предков; однако живя в России, он посещал православную церковь и исповедовался у православного священника.

По собственному признанию, композитор считал себя не вправе писать ритуальную музыку для церкви. Поэтому он избирал жанры внецерковного, но религиозного характера. Особым сочинением, в котором отразилась позиция творца, ведущего поиск универсальных религиозно-нравственных основ искусства, стала Четвёртая симфония (1984), написанная для солистов и камерного оркестра (существует редакция для симфонического оркестра, фортепиано и челесты, певцов-солистов и хора). Исследователи называют её «симфонией-ритуалом» (В. Холопова), «музыкальной Библией Культуры» (А. Вобликова). Кроме молитвы «Розарий» с повествованием о жизни Христа, важнейшей идеей симфонии стала мысль о сосуществовании и единении разных конфессий. Композитор прибегает к стилизации культовой музыки различных вероисповеданий: православного, католического, протестанского и синагогального пения, при этом цель была – «обнаружить здесь наряду с различиями некое изначальное единство» [3, с. 71]. В тихой медитативной коде симфонии, как «под куполом храма», происходит объединение, слияние четырёх тем-символов в диатоническом *D dur*'е, согласно символике в музыке Шнитке – тональности божественного света.

Своим творчеством Шнитке открыл новое пространство русской музыки, связанное не только с чисто русскими, но и в не меньшей степени с любимыми другими западными традициями выразительности и восприятия искусства.

Духовная тематика была, без сомнения, одной из ведущих и в творчестве Э. Денисова. Композитор не говорил открыто о своей религиозности, не декларировал публично свои религиозные взгляды. И только в одной из бесед с Жаном-Пьером Арманго встречаем такое высказывание: «Для меня вопрос веры и проблема Бога – важнейшая часть человеческого существования» [2, с. 72]. Денисов считал, что все его сочинения в той или иной мере духовны, хотя и не всегда связаны с религиозным текстом.

Художник, ощущая себя вполне русским, вместе с тем духовно был близок и традициям западноевропейской культуры. Показательна в этом отношении опера «Пена дней» (1986, по роману Бориса Виана), в оригинале написанная на французский текст. Кроме литературного источника, композитор использует фрагменты текста частей латинской мессы (Credo и Gloria) и реквиема (Requiem aeternam и Agnus Dei).

Обращаясь к культовым жанрам, Денисов, как правило, отходит от канонов трактовки, написания и произношения. В творчестве композитора нет ни реквиема, ни мессы, ни литургии в чистом виде, хотя элементы этих служб присутствуют во многих произведениях. Наиболее стилистически индивидуален и современен по музыкальному языку Реквием (1980) Денисова, который не может быть отнесён собственно к литургическому жанру, по жанровым признакам приближаясь к небольшой оратории.

И если для Шнитке источником вдохновения при создании Реквиема стала древнейшая сакральная латынь, то оригинальность Реквиема Денисова исходит из поэтического источника: текст немецкого поэта Ф. Танцера (соединение фраз и слов на французском, немецком и английском языках) дополнен фрагментами католического реквиема, текстами из Псалтири, Нагорной проповеди и заупокойной литургии. В своём Реквиеме Танцер представляет собственную концепцию человеческой жизни как цепи вариаций, где исходной вариацией является рождение человека, а последней – смерть. Объединяемое музыкой языковое множество в представленном сочинении символизирует, несомненно, наднациональный уровень поэтических обобщений.

Звучание иностранного языка, смешение различных языковых форм – одна из ведущих особенностей творчества Денисова, воспринимаемая как проявление «всемирной открытости» русской культуры.

Наряду с обращением к жанрам и песнопениям, так или иначе связанным с католической традицией, необходимо отметить один важный ракурс, отсылающий к православной линии творчества Денисова, а именно, обращение к песнопению «Свете тихий». Это песнопение отражает периоды творческого роста композитора – от завуалированного использования в качестве ритмической темы в авангардной кантате «Солнце инков» (1964, для сопрано и ансамбля на стихи Габриэлы Мистраль), полной цитаты в финале Концерта для гобоя с оркестром (1986) до самостоятельного хорового сочинения «Свете тихий» (1988) на церковно-славянский текст, написанного для хора *a cappella* и приуроченного к празднованию 1000-летия Крещения Руси. Выбор именно данного песнопения далеко не случаен, так как связан с идеей света, которой пронизано всё творчество композитора. Духовный смысл текста и сонорная аура слова «свет» оказались наиболее близкими Денисову.

Кульминацией творчества композитора стало одно из последних его сочинений – духовная оратория «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» (1992) для тенора, баса, хора и оркестра на тексты из Нового Завета и православной литургии. В одном сочинении Денисов соединяет три различных жанра духовной музыки: рождественскую ораторию и пассионы, относящиеся к католической традиции, а также жанр православной литургии. Как отмечает исследователь музыки Денисова В. Ценова, «парадокс заключается в том, что композитор, который большую часть своих произведений написал на иностранных языках (в основном французском, также немецком, английском, латыни), создал, по сути, первые “Страсти” на русском языке» [7, с. 195–196]. В данном случае они являются не самостоятельным произведением, а частью более крупной композиции.

Монументальные пассионы – «Страсти по Иоанну» (2000) для солистов, двух хоров и оркестра, на границе тысячелетий были созданы и С. Губайдулиной по заказу Баховского общества к 250-летию со дня смерти композитора. «Страсти» Губайдулиной также написаны на русский канонический текст. По мнению композитора, именно на русском языке слова общехристианского Евангелия представлялись ей более экспрессивными.

Как известно, в русской богослужебной практике нет исторической традиции пассионов, кроме того, русская традиция не допускает драматургии событийной, как у Баха, и потому Губайдулина выстраивает драматургию духовную. Рассказ о Страстях Христовых композитор представляет как ровное и почти что бесстрастное повествование, протекающее во времени, сопоставимом с абсолютно вневременной концепцией о видении Страшного Суда Иоанна Богослова. Смысловые переплетения библейских, евангельских текстов и музыки рожают слоистость, многомерность новой реальности, выстроенной композитором.

Губайдулина никогда не замыкалась в рамках одной конфессии, а всю жизнь искала общие основы между разными религиями и философскими учениями, западными и восточными, что во многом определяет индивидуальность художественного стиля композитора. Религия для неё – путь к всеобщей связи людей. «Я религиозный православный человек и религию понимаю буквально, как *re-ligio* – восстановление связи, восстановление *legato* жизни. Жизнь разрывает человека на части. Он должен восстанавливать свою целостность – это и есть религия. Помимо духовного восстановления нет никакой более серьёзной причины для сочинения музыки» (цит. по: [5, с. 3–4]).

От высоких смысловых установок Губайдулиной идут и замыслы важнейших её сочинений. На первый план у композитора выдвигаются вопросы

не национальные, а общечеловеческие. При выборе религиозных тем она обращается к таким, которые оказываются общими для всех ветвей христианства – и восточных, и западных. Мысль её обращена к глубочайшим темам, окрашенным христианской религиозностью разных конфессий: моление Богу перед лицом смерти (концерт для виолончели, оркестра и мужского хора «Из Часослова» на стихи Р. М. Рильке, 1991), видение апокалипсиса («И: Празднество в разгаре» для виолончели и оркестра, 1993), славление Творца («*Sonnengesang*» для виолончели соло, камерного хора, ударных и челесты на сл. Франциска Ассизского, 1997).

Если композитор стилизует древнюю церковную музыку, то добивается колорита, одновременно близкого и византийскому, и григорианскому пению, и русскому знаменному распеву (тематизм струнных в произведении «Семь слов Христа» для виолончели, баяна и струнного оркестра, 1982).

Уникальным по своей концепции сочинением является семичастная «Аллилуия» для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветочных проекторов (1990), где Губайдулина впервые обращается к идее света, цвета – и как видимому «ряду», и как скрытому конструктивному принципу. Введение в сочинение единого слова-хваления, которое принято не только в православии, но и других христианских конфессиях, символизирует идею всеобщей соборности в её широком экуменистическом смысле. Лишь в финале цитируется мелодия и текст древнерусского гимна «Да исполнятся уста» (из труда Успенского «Образцы древнерусского певческого искусства», № 91). В результате замысел «Аллилуии», по мысли В. Холоповой, связанный с таинством евхаристии, в плоскости духовной соединяет драму всеобщего земного жертвоприношения и последующий катарсис света вечности.

Несомненно, что именно через веру Губайдулина приходит и к смыслу творчества, а индивидуальность художественного стиля композитора определяется в первую очередь её представлением о религиозной сущности искусства и ценности бытия человеческого духа.

Подводя итог, следует отметить, что обращение к различным церковным традициям, их оригинальное сочетание в творчестве одного автора, определяемое стремлением к синтезу, воспринимается как выявление универсальной гармонии в современном сознании.

«Русская духовность, проявляя несомненный универсализм, сумела по-своему выразить устремления человеческого духа к своим вершинам, по-своему расставив смысловые акценты в вопросах индивидуально-личного...», – пишет С. Хомутцов [6, с. 12]. При этом «специфика западной и восточной духовности в России не исключает их взаимодополнительности и возможности интеграции на основе



универсальных принципов духовно-нравственного бытия человека» [там же, с. 6].

Развитие в музыкальном творчестве современных композиторов экуменических тенденций во многом созвучно общей ситуации конца XX – начала XXI веков и являет собой, по словам В. Медушевского, «новое специфическое качество образного строя современной музыки, стремящейся к воплощению космогонических проблем, к запечатлению иного

“объема духовности”... ощущению новых уровней “взаимоотношений” с миром» (цит. по: [4, с. 78]).

Такая перспектива более глубокого проникновения в традиции христианской культуры через синтез различных конфессиональных традиций связана с возвращением к добродетелям, несущим высокие этические и нравственные начала, предназначенным пробуждать в людях надежду и свет, высочайшее духовное обновление и просветление.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Вселенскость и конфессионализм // Христианское воссоединение: сб. ст. Paris: YMCA-PRESS, 1933. С. 63–81.
2. Денисов Э. Если ты настоящий артист, ты всегда независим... // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 72–76.
3. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: РИК Культура, 1994. 304 с.
4. Немкова О. «Ave Maria» Елены Гохман в контексте отечественной духовной музыки рубежа XX–XXI столетий // Традиции художественного образования и воспитания: история и современность: межвуз. сб. науч. тр. по мат. Всерос.

- науч.-практ. конф. «Саратовская государственная консерватория в контексте отечественной культуры». Саратов, 2004. С. 76–79.
5. Холопова В. София Губайдулина: путеводитель по произведениям. М.: Композитор, 2001. 56 с.
6. Хомутцов С. Духовность, её подобию и антиподы в культуре: автореф. дис. ... д-ра философских наук. Барнаул, 2009. 26 с.
7. Ценова В. Эдисон Денисов: перед закатом тысячелетия // Музыка России: от средних веков до современности: сб. ст. М.: Композитор, 2004. Вып. 2. С. 187–215.

REFERENCES

1. Berdyayev N. *Vselenskost' i konfessionalizm* [Universality and Confessionalism]. *Khristianskoe vossoedinenie: sb. st.* [The Reunification of the Christian Denominations: a Compilation of Articles]. Paris: YMCA-PRESS, 1933, pp. 63–81.
2. Denisov E. *Esli ty nastoyashchiy artist, ty vsegda nezavisim* [If You are a Real Artist, You are Always Independent...]. *Muzikal'naya akademiya* [Musical Academy], 1994, no. 3, pp. 72–76.
3. Ivashkin A. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow: RIK Kul'tura Press. 1994. 304 p.
4. Nemkova O. «Ave Maria» Eleny Gokhman v kontekste otechestvennoy dukhovnoy muzyki rubezha XX – XXI stoletiy [“Ave Maria” by Elena Gochman in the Context of 20th and 21st Century Russian Sacred Music]. *Traditsii khudozhestvennogo obrazovaniya i vospitaniya: istoriya i sovremennost'.* *Mezhvuzovskiy sb. nauch. tr. po mat. Vseros. nauch.-prakt. konf. «Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya v kontekste*

- otechetvennoy kul'tury*] [The Traditions of Artistic Education: History and Modernity: An Inter-University Compilation of Research Treatises, on the Materials of the Russian Practical Research Conference “The Saratov State Conservatory in the Context of National Culture”]. Saratov, 2004, pp. 76–79.
5. Kholopova V. *Sofiya Gubaydulina: putevoditel' po proizvedeniyam* [Sofia Gubaidulina. A Guidebook to Her Compositions]. Moscow: Kompozitor Press, 2001. 56 p.
6. Khomuttsov S. *Dukhovnost', eyo podobiya i antipody v kul'ture: avtoref. dis. ... doktora filosofskikh nauk* [Spirituality, its Likenesses and Antipodes in Culture: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophical Sciences]. Barnaul, 2009. 26 p.
7. Tsenova V. *Edison Denisov: pered zakatom tysyacheletiya* [Edison Denisov: Before the Twilight of the Millennium]. *Muzyka Rossii: ot srednikh vekov do sovremennosti: sb. st., vyp. 2* [The Music of Russia: from the Middle Ages to Modernity. Compilation of Articles], issue 2. Moscow, 2004, pp. 186–213.

Экуменизм в музыкальном творчестве отечественных композиторов конца XX века

Музыкальное искусство конца XX века обращается к смешению различных традиций, в том числе и религиозных. Экуменизм – объединение разных религиозных культур в творчестве одного композитора – становится характерной приметой современного искусства. Автор статьи обращается к творчеству композиторов А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдулиной, вместивших опыт мировидения христианской культуры.

Так, важнейшей идеей Четвёртой симфонии А. Шнитке является сосуществование и единение разных конфессий: на

уровне музыкального ряда композитор прибегает к стилизации культовой музыки различных вероисповеданий: православно-го, католического, протестанского и синагогального пения.

Смешение различных языковых форм в Реквиеме Э. Денисова символизирует наднациональный уровень поэтических обобщений. Соединение различных католических и православных жанров в оратории «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» становится проявлением «всемирной открытости» духовной культуры.

При выборе религиозных тем С. Губайдулина обращается к таким, которые оказываются общими для всех ветвей христианства, и восточных, и западных: моление Богу перед лицом смерти, видение апокалипсиса, славление Творца и т.д. Стилизуя древнюю церковную музыку (как, например, «Семь слов Христа»), Губайдулина добивается колорита, одновременно близкого византийскому, григорианскому пению и русскому знаменному распеву.

Экуменизм в музыкальном творчестве современных композиторов на духовную тематику не только обуславливает стилистическую широту музыкального прочтения, но заметно углубляет представления о единстве мира и человеческой культуры. Тем самым эвристическая значимость музыки поднимается на более высокий уровень.

Ключевые слова: экуменизм, духовная тема в музыке, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина

Ecumenism in the Music of Russian Composers of the Late 20th Century

The art of music at in the late 20th century turns to integration of various traditions, including religious ones. Ecumenism, the unification of different religious cultures in the music of one composer, becomes a characteristic mark of contemporary art. The author of the article turns to the music of composers Alfred Schnittke, Edison Denisov and Sofia Gubaidulina, who managed to combine in their musical outputs the experience of worldviews of the Christian culture.

Thus, the chief conception of Schnittke's Fourth Symphony is the coexistence and the integration of various confessions: on the level of musical depiction, the composer turns to stylization of the cult music of various faiths: Orthodox Christian, Catholic, Protestant church and Jewish synagogue singing.

The interpolation of various language forms in Denisov's Requiem symbolizes the supra-national level of poetical generalizations. The integration of various Catholic and Orthodox Christian genres in the Oratorio "The Story of the Life and Death of Our Lord Jesus Christ" presents a manifestation of "universal openness" of sacred culture.

Upon choosing religious subject matter, Gubaidulina turns to those types that are common to all the denominations of Christianity, Eastern and Western: prayer to God upon the face of death, visions of apocalypse, glorifying the Creator, etc. Incorporating stylizations of early church music (for instance, in the "Seven Last Words of Christ"), Gubaidulina achieves a musical color which is simultaneously reminiscent of Byzantine, Gregorian and the early Russian Znamenny chant.

Ecumenism in the music of contemporary composers on sacred themes not only stipulates the stylistic openness of musical rendition, but also discernibly broadens our conceptions of the unity of the universe and human culture. Thereby, the heuristic significance of music is raised onto a higher level.

Keywords: ecumenism, the sacred subject matter in the music of Schnittke, Denisov and Gubaidulina

Труханова Александра Геннадиевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры дирижирования
академическим хором

E-mail: alexandra_t_70@mail.ru

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

Alexandra G. Trukhanova

Candidate of Arts,
Assistant professor
at the Classical Choral Conducting Department

E-mail: alexandra_t_70@mail.ru

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



А. П. КАРТАШОВ

Оренбургский государственный институт искусств
им. Л. и М. Ростроповичей

УДК 787.61

КЛАССИЧЕСКАЯ ГИТАРА В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА. ТВОРЧЕСТВО АНДРЕАСА СЕГОВИИ

В первой половине XX века гитара осуществила качественный скачок в развитии, что позволило ей вновь обрести статус полноценного концертного солирующего инструмента. Однако, если популярность гитары в первой половине XIX столетия была интернациональной (мастера и исполнители испанской, итальянской, французской школ находились в тесной взаимосвязи), то вторая волна «взлёта», пик которой пришёлся на последнюю четверть XIX века, была связана, прежде всего, с Испанией. Во главе процесса здесь стояли прославленные деятели: гитарный мастер Антонио де Торрес и гитарист-композитор Франциско Таррега. Потому не удивительно, что лучшие исполнители первой половины XX века были испанцами и испаноязычными выходцами из стран Латинской Америки. При том многие из них были последователями Ф. Тарреги, либо его учениками – Мигель Льобет, Хулио Сагрерос, Доминго Прат, Реджино Санз де ла Маза, Эмилио Пухоль, Августин Барриос.

И, если в первой половине XIX века гитара имела в основном локальную известность, преимущественно в «столицах мира» Париже и Вене, то новый этап стал периодом глобальной популярности с «очагом распространения» в Испании и странах Латинской Америки. Сам Таррега нечасто выезжал за пределы родной Испании, но гитаристы следующего поколения – Льобет, Барриос, Пухоль, Санз де ла Маза концертировали во многих странах мира. Отметим, что, несмотря на параллельное развитие других видов акустических гитар и появление первых электрических инструментов, в это время только испанская гитара смогла стать самостоятельным, популярным концертным инструментом для игры соло.

В этот благоприятный для испанской гитары период расцвета, проходившего под знаком исполнительской школы Тарреги, в 1920-х годах на небосклоне засверкала новая звезда – Андреас Сеговия. «В истории испанской музыки не было артиста, который так активно пропагандировал во всём мире музыку Испании...», – писал о нём Мирон Вайсборд [1, с. 144], а А. Агибалов сравнивал то, что сделал Сеговия для гитары, с восхождением в мае 1953 года на Эверест (Джомолунгму) Э. Хиллари и Н. Тенцин-

га [4]. В новой гитарной истории Сеговия первым показал её богатейшие возможности как концертного инструмента. Благодаря ему репертуар гитары расширился и обогатился новыми высокохудожественными концертными пьесами в самых различных жанрах.

Глубина интерпретации Сеговией, его поразительное проникновение в авторский замысел позволило критикам разных стран сравнивать испанского гитариста с всемирно прославленными музыкантами. «Андреас Сеговия, – писал после концертов в Берлине в 1926 году журнал «Die Gitarre», – исполнитель высочайшего ранга, которого следует поставить в одном ряду с Крейслером или Шнабелем». А через год тот же журнал констатировал: «Выступление Андреаса Сеговии в концертном зале – событие огромного значения» (цит. по: [1, с. 33]).

Сеговия признан феноменом гитары XX века, однако при этом он, несомненно, продолжил линию традиций, идущих от Тарреги. Так, в одном из интервью Андреас признавался, что он лишь «следовал по верным стопам Тарреги, который жил и умер в преданности этому прекрасному инструменту». Несмотря на то, что два этих великих гитариста никогда не встречались, о чём сообщает сам Сеговия в том же интервью, тем не менее, Андреас напрямую соприкоснулся с творчеством Тарреги через одного из его самых талантливых учеников Мигеля Льобета, который «с рук» показывал юному Сеговии переложения классических произведений Тарреги и его авторские пьесы (см.: [3]).

Важнейшей особенностью игры Андреаса Сеговии стал яркий, полный, насыщенный звук с обилием оттенков, частично «решивший» проблему слабого звучания инструмента, существовавшую с середины XIX века. В последней четверти XX века такой звук стали называть «звуком Сеговии», на нём было воспитано не одно поколение гитаристов XX столетия.

Именно «звук Сеговии» неоднократно указывался исследователями в качестве основной черты стиля гитариста: «Тон Сеговии – это высочайшего уровня музыкальный интеллект... звук Сеговии “думающий, интеллектуальный звук”. И дело здесь не в “ногтях, сросшихся с мякотью” ... звук у него “думающий”, “размышляющий”, как в речи мудреца

есть остановки, обдумывание – что сказать, как сказать и – это слышно!» (цит. по: [4]).

Вообще для гитары свойственна «проблема звука», которая, помимо слабости звучания, усугубляется тем, что звук на гитаре может существенно менять тембровую окраску, и «идеального» звука для гитары до сих пор не существует (даже на вопрос о ногтевом звукоизвлечении имеются полярные точки зрения). Как одну из основных черт, обусловивших невероятный успех Сеговии, можно назвать его способность играть громко, ярко, насыщенно не теряя при этом контроля над качеством. Многие гитаристы, в том числе современные, имеют в своем арсенале мощное звучание, однако далеко не все из них избегают при этом столь характерных для гитары лишних призвуков – «потрескиваний», «позвякиваний» – и общего фона «напряжённости» звучания, столь несвойственных Сеговии, который сохранял чистоту и непринуждённость тона во всех оттенках от *pianissimo* до *fortissimo*.

До XX века гитару можно было смело назвать камерным инструментом, сама природа которого как бы настраивает на некую интимность. Много прекрасных слов сказано о том, как замечательно может звучать гитара «не нарушая тишины», что её слушаешь, «затаив дыхание». Однако Сеговия показал, что гитара способна на большее, что она может не только очаровывать певучими мелодиями и переливистыми арпеджио, но и имитировать звучание насыщенных оркестровых фактур на *fff*. Можно сказать, что благодаря этому открытию, гитара получила ряд новых переживаний, возможно более глубоких и драматичных, ставших подвластными выражению.

Несмотря на все блестящие достижения «школы Тарреги», в которых были намечены и новые пути развития, и сформулированы новые стандарты базовой техники, до Сеговии видение и понимание гитары было иным. Сеговия первым «повёл гитару» в сторону симфонической музыки, поистине заставив звучать её, как маленький оркестр. В отличие от своих предшественников и современников, которые в основном сочиняли сами или обращались к творчеству других гитаристов-композиторов, Сеговия много исполнял музыки таких авторов, как Эйтор Вилла-Лобос, Федерико Морено-Торроба, Мануэль Понсе, Марио Кастильнуво-Тедеску, Исаак Альбенис, оставивших свой след в симфонической музыке. Сеговия тесно сотрудничал с ними, равно как и с другими композиторами «широкого профиля», «учил» их писать для гитары.

Техническая сторона вопроса, позволившая гитаре осуществить столь решительный «захват новых территорий», во многом осталась «за кадром» для отечественных исследователей (А. Агибалова, М. Вайсборда, Б. Вольмана), критика которых в основном нацелена на общее образное восприятие.

При этом исследования зарубежных авторов чаще обращаются именно к деталям исполнения. Среди последних наиболее полной с точки зрения описания технических средств в стиле исполнения Сеговии выделяется работа Джерарда Гарно и Грэхема Уэйда, впечатляющая своей скрупулёзной наблюдательностью и представляющаяся в этом отношении наиболее информационно исчерпывающей [6; 7].

Выделим несколько основных особенностей, повлиявших, по мнению американских исследователей Гарно и Уэйда, на формирование столь необходимого в художественной практике звука Сеговии:

– «Смешанное» звукоизвлечение, когда в контакте со струной принимают участие как ноготь, так и подушечка пальца. Впервые данный способ был описан Агуадо, вполне вероятно, что им пользовался и Таррега. При данном типе звукоизвлечения струна приводится в движение посредством соскальзывания её по кромке ногтя, наподобие скольжения по пандусу. А мякоть пальца в свою очередь производит необходимое натяжение струны и демпфирует её.

Кроме того, следовало бы добавить несколько слов о перспективе варьирования тембра за счёт смены угла контакта со струной, степени вовлечения мякоти и ногтя, направления удара, положения точки удара на струне. Однако даже в самых современных школах игры на гитаре подобные нюансы часто остаются «за кадром», неудивительно, что так произошло и с техникой Сеговии.

– Использование двух типов удара – апояндо и тирандо. В современной педагогике (особенно это касается гитарных школ США и стран Европы) принято за основу, что так называемый свободный удар или тирандо должен быть максимально приближен к апояндо, в том смысле, что струна тянется вниз к деке под углом, как это происходит при обычном апояндо. Однако собственно опоры на соседней струне при этом не происходит, так как палец мнует соседнюю струну, проходя рядом с ней. Можно сказать, что это некий гибрид апояндо и тирандо, соединяющий положительные моменты обоих способов. Однако Сеговия применял оба эти способа и в чистом их виде, причём в некоторых случаях использовал, в том числе, апояндо большим пальцем, о чём свидетельствуют сохранившиеся видеозаписи, например, запись исполнения Первого этюда Вилла-Лобоса. Если школа Тарреги рекомендовала использовать для извлечения большим пальцем исключительно ногтевую фалангу, то у Сеговии движение происходит от основного сустава так, что при этом можно чередовать удары апояндо и тирандо, если в этом есть необходимость.

– «Подготовка» струны перед её «высвобождением» (подобная первой из трёх фаз звукоизвлечения, которыми Пухоль описывал технику Тарреги). Эту трехфазную последовательность можно пред-



ставлять по-разному. Д. Гарно и Г. Уэйд предпочитают образные сравнения: первая фаза, когда палец находится на струне, подобна «наживлению» стрелы на нить тетивы; вторая фаза, когда кончик пальца оттягивает струну, сравнивается исследователями с тем, как лучник оттягивает тетиву; наконец, третья фаза, когда струна соскальзывает по кромке ногтя и начинает вибрировать, подобна тому, как тетива под силой своего натяжения плавно выскальзывает из пальцев стрелка.

– Особый контроль над тембром. Использование гитаристом подушечки в качестве демпфера позволяло избежать характерного «металлического» призвука, который мог давать ноготь. Кроме того, Сеговия умело «варьировал тембр» – создавал на гитаре различные тембровые колориты (в современной записи музыки при такой необходимости для гитары иногда используются специальные термины: *dolce* – нежно, *naturalle* – естественно, *ponticello* – у подставки).

Некоторые из перечисленных выше особенностей стиля великого гитариста неоднократно отмечали и отечественные исследователи. Так, Б. В. Асафьев в одной из статей писал: «...Слушать его – своеобразное наслаждение: благородство звука, ритм, интенсивнейшая сдержанность исполнения, исключительная чёткость и чистота интонаций (флажолеты просто изумляют), безупречность вкуса, утончённое, непоказное мастерство и, конечно, сказочное богатство динамических и колористических оттенков – вот что особенно и главным образом привлекает в феерической игре Сеговии. Сеговия ни на один момент не упускает из виду пластику формы: он красиво и последовательно подчёркивает основную мелодическую линию пышными узорами или развивает её хрупким, как утончённая резьба, орнаментом. А за всеми этими качествами виртуоза пламенится глубокое чувство, согревающее звук (золотистый, сочный и нежный, но не изнеженный) и жизненно его ритмирующее...»¹.

Помимо особенного звука прославленного гитариста, Гарно и Уэйд выделяют ещё несколько исполнительских приёмов Сеговии. В частности, упоминая об особенном *вibrato* прославленного гитариста, американские исследователи понимают его шире, чем традиционный исполнительский приём, отношение к которому в разные периоды менялось, вплоть до запрета. Исследователи описывают *вibrato* Сеговии как естественный, природный компонент вокальной техники, и имеют в виду не столько само великолепное *вibrato* как таковое, сколько «вокальный стиль исполнения Сеговии», с частым и разнообразным его применением.

Другой яркий, часто используемый приём Сеговии – *глиссандо*. Известно, что на гитаре с помощью *глиссандо* удобно менять позицию, чем пользовались гитаристы разных времён и направлений, од-

нако зачастую имелось в виду беззвучное *глиссандо* или же короткое, в пределах одного-двух ладов. У Сеговии же *глиссандо* – не просто способ красиво решить «аппликатурную головоломку», но полноценный выразительный приём, помогающий раскрыть художественную сторону музыки. Прелюдия № 1 Вилла-Лобоса из репертуара Сеговии изобилует широкими (до пяти ладов), озвученными *глиссандо*.

Использование разложенных аккордов, также свойственное Сеговии, встречалось ранее у Моретти, Сора и других. Однако применение этого приёма Сеговией было особенно удачным и эффективным. Исключительно выразительно разложенные аккорды Сеговия использовал в испанской национальной музыке, как способ подчеркнуть нужный аккорд, выделить его рельеф на фоне общего движения музыкальной ткани. В качестве примера можно привести Фандангилю Турины или Астурию Альбениса. Причём Сеговия включал арпеджиато как в классическом варианте, когда нижние звуки играют «скользящим» большим пальцем, а верхние при помощи указательного, среднего и безымянного, так и «фламенковый» вариант исполнения разложенного аккорда большим пальцем или ногтем указательного.

Внимания заслуживает и техническое *легато* (исполняемое на гитаре левой рукой) Сеговии. Этот вид *легато* использовался ещё «барочными» гитаристами, а вслед за ними Сором, Агуадо, Таррегой и другими. Однако Сеговия, хотя и не был новатором в отношении этого приёма, смог использовать все типы *легато*² наиболее полно. Особенно ярко *легато* проявило себя в транскрипциях произведений Баха. Например, в куранте из Третьей виолончельной партиты Сеговия добивается возвышенного, благородного и динамически ровного звучания посредством применения большого количества слигованных нот и игры в закрытых позициях. Причём, несмотря на изобилие технического *легато*, Сеговия почти никогда не залиговывает более двух нот подряд, во избежание смены динамики и потери концентрации в звуке. Бах у Сеговии звучит серьёзно и основательно, без тени «гитарного легкомыслия».

К техническим средствам на пути создания художественного образа можно отнести и «горизонтальный» подход к аппликатуре. По мнению исследователей Гарно и Уэйда, этот новый взгляд на аппликатуру был связан с конструкцией гитары Торреса, так как в отличие от других моделей, инструменты Торреса качественно звучали и в высоких позициях. Анализируя историю гитарного репертуара, приходишь к выводу, что «новые веяния» в аппликатуре начались именно с творчества Аркаса и Тарреги, игравших на гитарах прославленного мастера – следовательно, с предположением американских исследователей вполне можно согласиться.

«Горизонтальный» подход подразумевал игру в закрытых позициях, часто далеких от первой, а также учёт индивидуального тембра каждой струны при построении мелодических линий. В качестве примера можно привести уже упомянутую куранту, а также фугу из Первой скрипичной сонаты или даже знаменитые Гаммы Сеговии.

Мастерски пользуясь техническими приёмами, Сеговия создаёт свой неповторимый стиль исполнения, в котором обращают на себя внимание особенности: во-первых, частое *rubato* с значительным отклонением от «общего пульса» сочинения. Сеговия не только сам исполнял произведения в свободной ритмической манере, но и рекомендовал её своим ученикам и другим гитаристам. Он добивается глубокой выразительности посредством применения *rubato*. Например, в фрагменте Прелюдии № 3 Вилла-Лобоса *rubato* способствует особой «речевой» выразительности мелодии, превращая её в своеобразный «монолог».

Во-вторых, нельзя не упомянуть об особенном отношении Сеговии к интерпретации. Андреас считал, что *интерпретация* всецело пребывает в компетенции исполнителя, поэтому для каждого гитариста характерен свой *индивидуальный стиль* того или иного сочинения. Сеговия мог «изобретать» штрихи, смысловые лиги, динамику, или даже видоизменять фразу. При этом нельзя забывать, что в отношении композиторов XX века (М. Понсе, Ф. Морено-Торробы, Х. Турины, М. Кастельнуово-

Тедеско) следует говорить о Сеговии не только как об интерпретаторе, но скорее как о соавторе многих гитарных произведений.

Подводя итог вышесказанному, сделаем несколько обобщающих выводов:

- в первой половине XX века испанская гитара выходит на новый уровень популярности в мире;
- подтверждается наличие испанских традиций в основе формирования образа гитары XX века;
- школа Тарреги формулирует основные постулаты основ исполнительского искусства, которые вскоре становятся стандартными;
- основываясь на опыте Тарреги и его учеников, Андреас Сеговия не только развивает технические достижения этой школы, но и создаёт принципиально новый подход в репертуаре и стилистике гитарного исполнения;
- благодаря исследованиям отечественных и зарубежных авторов, а также благодаря нотным записям и сохранившимся аудио-, видеозаписям мы получаем достаточно объёмную и подробную картину «феномена Сеговии», актуального и для сегодняшнего поколения гитаристов.

В последние десятилетия популярность испанской гитары возрастает, появляется большое количество новой музыки, развиваются исполнительские школы. Изучение творчества Сеговии и его предшественников – не просто дань уважения славным традициям прошлого, но и возможность увидеть их влияние на современное гитарное искусство.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Красная газета», 1926, 19 марта. Цит. по: [4].

² На гитаре возможны два вида легато: первое, когда ноты берутся ударом или «сдёргиванием» левой руки с извлечением первой ноты залигованной группы правой рукой,

второе – когда легато исполняется исключительно ударом или «сдёргиванием» левой руки. Эти легато также могут быть двойными и восходящими или нисходящими.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайсборд М. А. Андреас Сеговия и гитарное искусство XX века: очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1989. 206 с.
2. Вольман Б. Л. Гитара и гитаристы. Л.: Музыка, 1968. 188 с.
3. Сеговия А. Моя гитарная тетрадь / пер. Л. Якушевой, Е. Ларичева. М.: Музыка, 1995. 55 с.
4. Агибалов А. А. В защиту Андреаса Сеговии. URL: http://guitarists.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=273&Itemid=31

5. Tradition of the classical guitar. Mel Bay Publications, 1985. 256 p.
6. Wade G., Gamo G. New Look at Segovia: His Life and His Music (New Look at Segovia). Vol. 1. Mel Bay Publications, 1997. 508 p.
7. Wade G., Gamo G. New Look at Segovia: His Life and His Music (New Look at Segovia). Vol. 2. Mel Bay Publications, 1997. 503 p.

REFERENCES

1. Vaysbord M. A. *Andres Segoviya i gitarnoe iskusstvo XX veka: ocherk zhizni i tvorchestva* [Andrés Segovia and the Art of 20th Century Guitar Performance: An Essay on Life and Musical Creativity]. Moscow: Sovetsky Kompozitor Press, 1989. 206 p.
2. Volman B. L. *Gitara i gitaristy* [The Guitar and Guitarists]. Leningrad: Muzyka Press, 1968. 188 p.
3. Segoviya A. *Moya gitarnaya tetrad'* [My Guitar Exercise Book]. Moscow: Muzyka Press, 1995. 55 p.
4. Agibalov A. A. *V zashchitu Andreasa Segovii* [In Defense of Andreas Segovia]. URL: http://guitarists.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=273&Itemid=31
5. *Tradition of the classical guitar*. Mel Bay Publications, 1985. 256 p.
6. Wade G., Garno G. *New Look at Segovia: His Life and His Music (New Look at Segovia)*. Vol. 1. Mel Bay Publications, 1997. 508 p.
7. Wade G., Garno G. *New Look at Segovia: His Life and His Music (New Look at Segovia)*. Vol. 2. Mel Bay Publications, 1997. 503 p.

Классическая гитара в первой половине XX века. Творчество Андреаса Сеговии

В статье даётся краткая характеристика значения испанской гитары в европейской культуре первой половины XX века, ведущих исполнительских школ, основанных учениками и последователями Франциско Тарреги. Творческий опыт Андреаса Сеговии рассматривается как наиболее существенный для истории развития данного инструмента. Систематизируются некоторые особенности интерпретации произведений, исполняемых Сеговией, а также описываются отдельные специфические приёмы гитарной техники, используемые музыкантом. Внимание уделено специфике звукоизвлечения мастера, предпринята попытка анализа технических элементов, позволивших ему достигнуть высоких художественных

результатов. Некоторые аппликатурные решения Таррегой и Сеговией были предложены впервые, в частности, «горизонтальный подход» в построении мелодических линий и гаммообразных пассажей.

Основой исследования послужили аудио- и видеозаписи выступлений Сеговии, его исполнительские редакции, критические статьи, посвящённые искусству мастера. Феномен Сеговии оценивается как актуальный для современных гитаристов.

Ключевые слова: Франциско Таррега, Андреас Сеговия, испанская гитара, классическая гитара, гитарная музыка, гитарная настройка, гитарный репертуар

The Classical Guitar of the First Half of the 20th Century. The Performing Art of Andres Segovia

The article presents a brief characterization of the significance of the Spanish guitar in the European culture of the first half of the 20th century, the leading schools of performance established by the students and followers of Francisco Tarrega. The artistic experience of Andreas Segovia is perceived as the most substantial one in the context of the history of this instrument. Certain particular features of the interpretation of compositions performed by Segovia are systematized and separate specific devices of the guitar technique utilized by the musician are described. Attention is directed to the specific features of the master's sound production, an attempt is made to analyze the technical elements which made it possible for him to achieve

great artistic results. Certain fingerings devised by Tarrega and Segovia were suggested by them for the first time, for instance, the "horizontal approach" in the construction of melodic lines and scale-like passages.

The main sources for this research were the audio and video recordings of performances by Segovia, his performance editions, as well as critical articles devoted to the master's art. The phenomenon of Segovia has been evaluated as one that is highly relevant for contemporary guitarists.

Keywords: Francisco Tarrega, Andres Segovia, Spanish guitar, classical guitar, guitar music, guitar tuning, guitar repertoire

Карташов Алексей Петрович

аспирант Оренбургского государственного
института искусств им. Л. и М. Ростроповичей
E-mail: malder-muz@mail.ru
Оренбургский государственный институт искусств
им. Л. и М. Ростроповичей
Российская Федерация, 460000 Оренбург

Alexei P. Kartashov

Post-graduate student at the Orenburg State L.
and M. Rostropovich Institute for the Arts
E-mail: malder-muz@mail.ru
The Orenburg State L.
and M. Rostropovich Institute for the Arts
Russian Federation, 460000 Orenburg



И. В. ШЕВЦОВА

Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского

УДК 787.3

**ТРАКТОВКА ВИОЛОНЧЕЛИ В МУЗЫКЕ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ
И НОВАЦИИ ВИОЛОНЧЕЛЬНОЙ ТЕХНИКИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Одним из любимейших инструментов Софии Губайдулиной была и остаётся виолончель, а виолончельная музыка составляет значительную долю творческого наследия композитора. Регулярно обращаясь к инструменту с 1972 года, Губайдулина к 2013 году создала 14 сочинений для солирующей виолончели, а также несколько камерных ансамблей с её участием.

Отвечая на вопрос, какое место виолончельное творчество Губайдулиной занимает в обширном перечне сочинений для виолончели XX века, отметим, что разнообразная музыкальная стилистика эпохи выдвинула новые требования к исполнительской технике. В современной музыке можно найти огромный спектр вариантов виолончельного звучания: от классического кантиленного «пения» до компьютерных модификаций тембра инструмента. Важно понять, каким голос виолончели предстаёт в сочинениях Губайдулиной? Как соотносятся в её музыке традиции и новаторство?

Развитие виолончельной музыки XX века в целом характеризуют два направления: первое связано с опорой на классическую виолончельную технику, наполнением её новым содержанием и эмоциями, второе характеризуется изобретением принципиально иных исполнительских техник, индивидуальной трактовкой инструмента.

Для сочинений, созданных в рамках первого направления, сохраняет актуальность эстетика качественного и красивого виолончельного звука, сложившаяся в XIX веке¹. Такие произведения предназначены для концертной эстрады, используют традиционную систему нотации, академические приёмы звукоизвлечения. Новаторство реализуется через обновление гармонического языка, стилевые аллюзии, жанровые ассоциации, скрытую и декларируемую программность. В качестве примеров можно привести Сонату для виолончели соло З. Кодая ор. 8 (1915) и Три маленькие пьесы для виолончели и фортепиано А. Веберна ор. 11 (1914) – два сочинения XX столетия, ставшие, по мнению Ф.-М. Уитти, своеобразным рубежом между классической виолончельной техникой XIX века и новыми требованиями, предъявляемыми инструменту XX столетием [7]. Некоторые от-

личительные черты этих сочинений мы найдём и в виолончельной музыке Губайдулиной.

В романтическом сочинении Кодая прослеживается тенденция к симфонизации виолончели: диапазон инструмента расширен до пяти октав с учётом скордатуры (без которой было бы невозможно исполнить необычные для виолончели гармонические созвучия), также используются двойные трели и тип фактуры, при котором одновременно звучат мелодия и аккомпанемент к ней. Одной из важнейших черт трактовки виолончели Губайдулиной является стремление к выходу за прежние пределы регистровых и тембровых возможностей инструмента. Для этого композитор использует скордатуру басовой струны («*Sonnengesang*» для виолончели, камерного хора и ударных, 1997), флажолеты в высоком регистре («*Из Часослова*» для виолончели, оркестра, мужского хора и речитатора, 1991), звукоизвлечение за подставкой («*Семь слов*» для виолончели, баяна и струнного оркестра, 1982), имитации звучания ударных инструментов (10 этюдов для виолончели соло, 1974; «*Quaternion*» для 4 виолончелей, 1996).

Сочинение Веберна, одного из кумиров Губайдулиной, представляет собой противоположный полюс в трактовке виолончели: лаконичный музыкальный язык пьес характеризуется экстремальным динамическим диапазоном (от *ppp* до *fff*), колористическими контрастами *sul tasto* и *sul ponticello*, использованием натуральных и искусственных флажолетов, широкими мелодическими скачками, сложными ритмическими комбинациями. Все эти черты можно обнаружить в цикле 10 этюдов – одном из первых сочинений Губайдулиной для виолончели.

Второе направление развития виолончельной музыки XX века связано с принципиально новыми техниками игры на инструменте, радикальными изменениями представления о качестве виолончельного звука и, наконец, модификацией самого инструмента. Рассмотрим влияние на трансформацию виолончельной техники таких явлений, как сериализм, алеаторика, сонорика, микрохроматика, электронная музыка, инструментальный театр.

При обращении к *сериализму* в виолончельной музыке остаются невостробованными кантиленные



возможности инструмента, поскольку соседние звуки часто находятся в разных октавах. Для достижения точности интонирования требуется доскональное знание грифа, не связанное с классической техникой переходов из позиции в позицию². Для Губайдулиной важна вокально-речевая природа виолончели, поэтому серийность в строгом смысле её виолончельным произведениям несвойственна. Двенадцатитоновые ряды, лежащие в основе № 9 из цикла 10 этюдов, построены таким образом, что ассоциируются с интонационным рельефом речи.

Появление *алеаторики* в музыке XX века приводит к изменению роли исполнителя, который становится не только интерпретатором, но и соавтором сочинения³. В сочинениях Губайдулиной контролируемая алеаторика используется, главным образом, в глissандирующих каденциях, где пространство звуковых превращений ограничено лишь временем звучания и примерным направлением *glissando*. Необычный для Губайдулиной тип каденции представлен в концерте «Из Часослова», где композитор выписывает отдельные элементы для импровизации виолончелиста.

Использование *сонорик*, оперирующей тембром красочными звуковыми комплексами, позволяет предельно расширить диапазон виолончельного звучания. Становится возможным использование любых звуков и шумов, извлекаемых из виолончели: зона звукоизвлечения, ограниченная в классической традиции грифом и подставкой, вобрала в себя целый инструмент от пуговицы до головки; виолончель захватила скрипичный регистр, а также могла трактоваться как ударный инструмент⁶. Сочинения Губайдулиной поражают многообразием новых приёмов звукоизвлечения, среди которых: расширенная техника *pizzicato*, позволяющая имитировать звучание малого барабана (Этюд №10); различные варианты *col legno*; звукоизвлечение напёрстками; игра на подгрифике («Quaternion»); разнообразная флажолетная техника, в том числе «мерцающие аккорды» – тремолирующие созвучия, извлекаемые при помощи быстрой смены разных типов прикосновения пальцев к струне («Семь слов») и др. Сонорные эффекты возникают также в многообразных вариантах глissандирования – неотъемлемого элемента музыкального языка Губайдулиной.

Микрохроматика, получившая большое развитие в виолончельной музыке XX века благодаря особым акустическим качествам виолончели, предполагает точность интонирования и развитие внепозиционных техник игры на инструменте⁷. Микрохроматика – одна из наиболее распространённых систем звуковысотной организации у Губайдулиной. В ряде произведений она обладает семантическим значением земного, человеческого начала в противоположность диатонике, символизирующей небесную, божественную сущность.

Электронная музыка предлагает бесконечное количество вариантов модификаций виолончельного тембра и несёт в себе возможности полной трансформации природы инструмента. Губайдулина не использует в своих сочинениях компьютерные технологии, поскольку отдаёт приоритет природному происхождению звука.

Существенное расширение функций исполнителя предполагает и *инструментальный театр*. Сочинения, созданные в данных параметрах, характеризуются перемещением выразительности из чисто музыкальной области – в театральную: сферу жеста, движения, внешнего антуража. Виолончель зачастую сама становится атрибутом сценического действия или метафорой какого-либо образа⁴. Особо нужно отметить сочинения для виолончели с использованием голоса исполнителя-виолончелиста. В этом случае в чисто инструментальную сферу внедряются литературные тексты, молитвы, шёпот, крики, подпевания, распевания нот⁵. Яркий образец воплощения инструментального театра в творчестве Губайдулиной – наполненный символическим смыслом эпизод из «Sonnengesang», когда солист-виолончелист играет на большом барабане, а затем, обращаясь к хору, несколько раз извлекает *glissando* на флексатоне контрабасовым смычком [1, с. 257].

В виолончельной музыке XX века появляется большое количество не поддающихся классификации стилей исполнения, индивидуальных трактовок виолончели. Многие исполнители модифицируют инструмент и смычок, экспериментируя с его пропорциями, формами, материалами (существуют, например, алюминиевая и пластиковая виолончели, изогнутые смычки), изобретают новые техники звукоизвлечения. Заслуживает внимания разработанная Ф.-М. Уитти двусмычковая техника звукоизвлечения: в правой руке исполнитель держит одновременно два смычка, один из которых расположен под струнами, другой – над ними. Это позволяет исполнять четырёхзвучные аккорды без арпеджиато, извлекать звучание из любой комбинации несоседних струн, а также одновременно использовать контрастные приёмы, артикуляцию и динамику. Например, виолончелист может одновременно играть *legato* одним смычком и *staccato* другим; один смычок может находиться в зоне *sul ponticello*, тогда как второй – в зоне *sul tasto* и т.д.⁸

Использование техники игры двумя смычками превращает виолончель в полноценный полифонический инструмент, а применение компьютерных технологий позволяет до неузнаваемости модифицировать тембр. Подобные изменения в трактовке означают отход от той сути мелодического, одноголосного инструмента, которая была определяющей в восприятии виолончели в XIX и в первой половине XX века. Многочисленные новации в звукоизвлечении и технике инструмента приводят к нивелирова-

нию его кантиленной природы и тех тембровых качеств, которые ассоциируются с голосом человека. Происходящие с виолончелью процессы могут быть обозначены термином *дегуманизация*.

Несмотря на то, что в творчестве Губайдулиной присутствуют почти все новые веяния XX века, в её трактовке инструмента определяющим является *гуманистическое начало*, что указывает на связь с классической трактовкой виолончели XIX века. Обращает на себя внимание и то, что все новации не являются для композитора ни самоцелью, ни способом эпатажа публики.

Источником новых открытий для Губайдулиной стала первичная естественность звука, его акустическая природа. Для композитора отдельно взятый звук содержит зерно будущего произведения. «Сам звук является парадигмой, которую нельзя отменить», – говорит Губайдулина [3, с. 2]. Объективные акустические свойства звука и его слышание композитором определяют гармонический строй сочинения, особенности конкретной звуковысотной системы. Если начальные обертоны обуславливают использование диатоники и мажорных трезвучий, то последующие участки обертонового ряда несут в себе идею хроматики и микрохроматики.

С точки зрения акустических свойств звука виолончель привлекает композитора своим богатым обертонами низким регистром. До середины XX века низкий регистр оставался мало затронутой сферой⁹. Развитие техники виолончели было связано, в основном, с верхним регистром. Этому есть акустическое обоснование: высокий регистр, по сравнению с низким, обладает большей полётностью, поэтому является более выигрышным для солиста в сочинениях для виолончели с оркестром или с фортепиано. Для Губайдулиной низкий регистр виолончели открывает, с одной стороны, большие темброво-акустические эффекты, а с другой – даёт возможность погрузиться в излюбленную композитором сферу Тьмы. В партитурах сочинений для виолончели с оркестром богато представлены все инструменты с низким регистром: тубы, бас-кларнеты, фаготы и контрафаготы; партии контрабасов и оркестровых виолончелей часто выписаны *divisi*. Не довольствуясь ограничивающим снизу диапазон солирующей виолончели звуком *C*, Губайдулина в «*Sonnengesang*» поэтапно перестраивает басовую струну до *Gis*¹⁰. Извлечение натуральных флажолетов на басовой струне даёт возможность построить прекрасно слышимый обертоновый ряд (вплоть до 11-го обертона).

Помимо объективных акустических характеристик, для Губайдулиной важна субъективная составляющая звука, персонифицированный голос инструмента – тембр. Виолончель в сочинениях Губайдулиной практически всегда олицетворяет глав-

ного героя, личность¹¹. Для композитора настолько важно человеческое начало, воплощаемое виолончелью, что в трактовке инструмента она всегда опирается на вокально-речевые интонации. Подобная трактовка виолончели неразрывно связана с классическими традициями, идущими от романтической музыки XIX века.

Образ главного героя существенно изменяется в ходе эволюции творчества композитора. Можно предположить, что это отражает изменение её собственного мировоззрения. В таких сочинениях, как «*Detto-II*», «*Семь слов*» и «*Радуйся!*» духовная позиция главного героя находится на незыблемой высоте. В «*Detto-II*» солиста можно сравнить с «пастором», носителем духовной идеи (главная тема). В процессе взаимодействия с «толпой» его функция размывается (разрушение тематизма), однако в репризе солисту удаётся вновь утвердить свою тему. В сочинении «*Семь слов*» виолончель воплощает образ Бога-Сына. В эскизах композитора к части III сонаты «*Радуйся!*» также есть пометка, указывающая на то, что виолончель – это Христос.

В концерте «*Из Часослова*» солирующий инструмент ассоциируется с монахом, то есть с обычным земным человеком, которому присущи все страсти и сомнения. Светлый финал сочинения символизирует возможность спасения и преодоления всего земного, греховного, тленного. Главный герой произведения «*И: Празднество в разгаре*» – тоже обычный человек, оказавшийся перед лицом Апокалипсиса. Однако ему не хватает духовных сил, чтобы противостоять злу. Трагический финал сочинения показывает, что спасение невозможно.

На протяжении всего творческого пути Губайдулина размышляет над судьбами человечества. Виолончель для неё – аллегория человеческой души. Задавая вопросы, композитор не даёт на них однозначных ответов, её музыка концентрирует в себе всё напряжение бытия.

Губайдулина постоянно подчёркивает роль исполнителей как соавторов, сотворцов в процессе создания и последующего бытования её сочинений: «Абсолютно необходимо, чтобы исполнители были активны в этом процессе, чтобы они не просто читали партитуру, но привносили бы свой активный вклад. В этом случае может быть рождено настоящее произведение» [6].

Композитор приветствует различные интерпретации одного и того же сочинения, но при всём разнообразии возможных трактовок её всегда привлекает одно особое качество исполнения – одухотворённость. Говоря о двух исполнениях цикла 10 этюдов – В. Тонхе и И. Монигетти, – Губайдулина отмечает, что при всей несхожести трактовок «оба виолончелиста с присущей им творческой фантазией буквально одухотворили вещь так, как это не в



состоянии сделать ни один композитор. Подобное одухотворение достижимо разве что при слиянии инструменталиста и композитора в одном лице» (цит. по: [5, с. 59–60]).

Личность исполнителя настолько важна для Губайдулиной, что приступая к работе над сочинением, она изучает его манеру игры, как бы впитывает в себя его исполнительский характер, создавая затем в своей музыке своеобразный психологический портрет

музыканта. Часто восприятие личности исполнителя накладывает отпечаток на общий замысел произведения¹².

Виолончельное творчество Софии Губайдулиной синтезирует в себе классические традиции виолончельной музыки и многочисленные новации XX века. При этом важнейшей характеристикой трактовки инструмента становится гуманистическое начало, воплощение образа личности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С теми или иными оговорками: например, Шостакович подчёркивал важность исключительной силы звука в нюансе *fff* и говорил, что качество звука в данном случае не имеет значения.

² Часто для исполнителя представляет существенную сложность даже само прочтение музыкального текста. Примером могут служить виолончельные сочинения Э. Денисова: Соната для виолончели и фортепиано, Три пьесы, Концерт.

³ В случае контролируемой алеаторики композитор ограничивает фантазию исполнителя определёнными параметрами (указание продолжительности подобного эпизода, направления движения мелодии или приёма исполнения). Такой тип алеаторики лежит в основе Каприччио для Зигфрида Пальма К. Пендерецкого (1968), а также «Pression» для виолончели соло Х. Лахенмана (1969–1970). Полностью свободная алеаторика предполагает реализацию замыслов, построенных на чистой случайности. Например, Э. Браун в своём сочинении «Folio» создаёт серию не связанных друг с другом листов с абстрактными изображениями, адресуя произведение инструменталисту, танцору или актёру.

⁴ Приведём примеры подобных сочинений. В. Глобоккер в своём произведении «Janus» вовлекает виолончелиста, символически одетого в наполовину мужской, наполовину – женский костюм, в психодраму внутреннего мужского и женского начала. Хореограф У. Киркпатрик в «Posturo» сопоставляет форму виолончели и женскую фигуру. «Матч» для 2-х виолончелей и ударника (1964) М. Кагеля является своеобразной аналогией игры в теннис с ударником в качестве судьи.

⁵ Голос виолончелиста звучит в таких сочинениях, как «Песня Енота» Г. Плейна, «La Voce» Л. Андриессена, «Siegfried» М. Кагеля, «Гольф король» Я. Судзиловского.

⁶ По словам Т. Гайдамович, звук «в конце XX века может быть назван “красивым” и в том случае, когда, утратив свои привычные темброво-колористические приметы, возможные динамические градации громкости и тишины, в своём желании служить правде новых образов достигает неизвестных до той поры экстремальности музыкальной атмосферы, экстажности психологического состояния “героя” композиторского замысла» [2, с. 70–71].

⁷ Одним из первых композиторов, обратившихся к микрохроматике в виолончельной музыке, стал мексиканец Ю. Каррильо (6 сонат для виолончели соло, концерт, 1950-е гг.). Другие композиторы, работавшие с микрохроматикой: А. Хаба (Соло-Сюита, 1955), Г. Позе («19 $\sqrt{8/4}$ », 1977), Г. Радулеску, Я. Ксенакис, Дж. Шелси.

⁸ Существуют большое количество сочинений, рассчитанных на применение двусмычковой техники: Л. Ноно – «Diario Polacco II», Дж. Шелси – «Sauh», «Il Funerale di Carlo Magno», Д. Куртаг – «Message to Frances-Marie», «Homage to John Cage» и др.

⁹ Одним из немногих исключений является Соната для виолончели соло З. Кодаи (1915), который применил скордатуру басовой струны С, настроив её на полтона ниже.

¹⁰ Подобный приём перестройки басовой струны виолончели использовал Я. Ксенакис в «Nomos alpha» для виолончели соло (1964).

¹¹ Персонификация инструмента отсутствует только в 10 этюдах для виолончели соло и «Quaternion».

¹² Среди исполнителей-виолончелистов, инициировавших появление тех или иных сочинений композитора, – Д. Герингас, Н. Гутман, И. Монигетти, М. Ростропович, В. Тонха, Н. Шаховская.

ЛИТЕРАТУРА

1. Великовская И. София Губайдулина и Франциск Ассизский: «Sonnengesang» // Христианские образы в искусстве: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 2011. Сб. 181 (3). С. 249–258.

2. Гайдамович Т. История виолончельного искусства: программа-конспект. М.: Музыка, 2006. 80 с.

3. Губайдулина С. Путешествие в воображаемом пространстве. Встреча со студентами и преподавателями Московской консерватории / материал подготовила А. Бондаренко // Трибуна молодого журналиста. 2011. № 1. С. 2.

4. Петров В. Инструментальный театр Маурисио Кагеля // Искусство и образование. 2011. № 5. С. 36–47.

5. Холопова В. София Губайдулина: монография. Интервью Энцо Рестаньо – София Губайдулина. 3-е изд. М.: Композитор, 2011. 408 с.

6. Duffie B. Composer Sofia Gubaidulina. A conversation with Bruce Duffie. URL: <http://www.bruceduffie.com/gubaidulina.html>.

7. Uitti F.-M. The frontiers of technique // The Cambridge companion to the cello. Cambridge University Press, 2006. P. 211–223.

REFERENCES

1. Velikovskaya I. Sofiya Gubaidulina i Frantsisk Assizskiy: "Sonnengesang" [Sofia Gubaidulina and St. Francis of Assisi: "Sonnengesang"]. *Khristianskie obrazy v iskusstve: sbornik trudov* 181 (3). *Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh* [Christian Images in Art. Proceedings 181 (3). The Gnessins' Russian Academy of Music]. Moscow, 2011, pp. 249–258.
2. Gaidamovich T. *Istoriya violonchel'nogo iskusstva: programma-konspekt* [The History of the Art of the Cello: a Program-Compendium]. Moscow: Muzyka Press, 2006. 80 p.
3. Gubaidulina S. Puteshestvie v voobrazhaemom prostranstve [A Voyage within an Imaginary Space]. *Vstrecha so studentami i prepodavatelyami Moskovskoy konservatorii. Material podgotovila A. Bondarenko* [A Meeting with the Students and Faculty Members of the Moscow Conservatory. Material Prepared by A. Bondarenko]. *Tribuna molodogo zhurnalista* [Platform for the Young Journalist], 2011, no. 1, p. 2.
4. Petrov V. Instrumental'nyy teatr Mauritsio Kagelia [The Instrumental Theatre of Mauricio Kagel]. *Iskusstvo i obrazovanie* [Art and Education], 2011, no. 5, pp. 36–47.
5. Kholopova V. *Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina]. Monografiya. Interv'y u Entso Restan'o – Sofiya Gubaydulina [Monograph. Interviews of Enzo Restagno with Sofia Gubaidulina]. 3rd edition. Moscow: Kompozitor Press, 2011. 408 p.
6. Duffie B. *Composer Sofia Gubaidulina*. A conversation with Bruce Duffie. URL: <http://www.bruceduffie.com/gubaidulina.html>.
7. Uitti F.-M. *The frontiers of technique*. The Cambridge companion to the cello. Cambridge University Press, 2006, pp. 211–223.

Трактовка виолончели в музыке Софии Губайдулиной в контексте основных новаций виолончельной техники второй половины XX века

Современная виолончельная техника сформировалась под влиянием таких явлений XX века, как сериализм, сонорика, микрохроматика, алеаторика, электронная музыка, инструментальный театр. С большими возможностями электронных модификаций тембра, а также появлением двусмысловой техники исполнения связана тенденция современной музыки к дегуманизации инструмента, то есть уходу от его одноголосной кантиленной природы звукоизвлечения, от ассоциаций его тембра с человеческим голосом.

Губайдулина активно использует в своей виолончельной музыке большую часть новаций XX столетия, но при этом важнейшей чертой инструмента для неё остаётся способность виолончели к воплощению образа личности, что

указывает на связь с классической трактовкой инструмента XIX века. В результате неотъемлемой чертой творчества Губайдулиной является установка на природную первичность звука, использование его акустических закономерностей. Эволюция образа главного героя, воплощенного в партии виолончели, отражает изменения в мировоззрении композитора: если в ранних сочинениях главный герой предстаёт как носитель незыблемых духовных ценностей (пастор, проповедник), то в произведениях более позднего периода это обычный человек с присущими ему сомнениями и страстями.

Ключевые слова: София Губайдулина, виолончельная музыка, виолончельная техника, техника композиции

Interpretation of the Cello in the Music of Sofia Gubaidulina and Innovations of 20th Century Cello Technique

Contemporary cello technique has developed under the influence of such 20th century musical phenomena as serialism, sonoric music, microtonality, instrumental theater, aleatory music and electronic music. The immense possibilities of electronic modifications of the timbre and the emergence of the two-bow technique of performance are connected with the tendency of contemporary music towards the dehumanization of the instrument, i.e. its departure from its monophonic cantilena nature of sound production and the associations of its timbre with that of the human voice.

Gubaidulina actively employs in her cello music most of the 20th century musical innovations, but at the same time the most important trait of the instrument for her remains the ability of

the cello to manifest the image of personality, which indicates at the connection with the classical interpretation of the role of the instrument from the 19th century. As the result, an inalienable feature of Gubaidulina's music is expressed in her directedness at the natural primacy of sound and the use of the laws of its acoustic nature. The evolution of the image of the main protagonist, expressed in the cello part, reflects the changes in the composer's worldviews: if in the composer's early works the main character is presented as a bearer of immutable spiritual values (a pastor or preacher), in her later works it becomes an ordinary person with the doubts and fears intrinsic to him.

Keywords: Sofia Gubaidulina, cello music, cello technique, composition technique

Шевцова Ирина Валериевна

аспирантка кафедры
междисциплинарных специализаций музыковедов
E-mail: cellogirl@yandex.ru
Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского
Российская Федерация, 125009 Москва

Irina V. Shevtsova

Post-graduate student at the Department
of Interdisciplinary Specializations for Musicologists
E-mail: cellogirl@yandex.ru
The Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory
Russian Federation, 125009 Moscow



Ю. Г. ФИЛИППОВА

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова



УДК 782.91

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ ТРИЛОГИЯ О ПЕТЕРБУРГЕ

Композитор Андрей Павлович Петров (1930–2006) был коренным ленинградцем-петербуржцем. И в своей музыке он, пожалуй, как никто другой, отдал благодарную дань родному городу. В его творческом сознании неотъемлемой и чрезвычайно важной частью этого города всегда оставался Александр Сергеевич Пушкин. Касаясь великого поэта в проекциях его наследия на музыкальное искусство, композитор справедливо заметил, что «если бы вся русская музыка состояла лишь из опер, балетов, романсов, созданных по произведениям великого поэта, то и тогда она имела бы мировую славу» (цит. по: [3, с.102]).

Примерно то же можно сказать и о творчестве самого Андрея Петрова. После раннего балета на пушкинский сюжет «Станционный смотритель» (1955) центральную часть его художественного наследия составила петербургская музыкально-театральная трилогия: опера «Пётр I» (1975), балет «Пушкин» (1979) и опера «Маяковский начинается» (1984). Первый из трёх опусов зримо и незримо связан именно с пушкинскими представлениями о фигуре царя-реформатора, причём настолько, что данная опера являет собой своего рода «оживший» «Медный всадник». В балете «Пушкин» поэт – несомненно, главный герой. В опере о Маяковском революционный трибун-глашатай предстаёт прямым преемником великого предтечи в его мятежной ипостаси, и сценическое действие подразумевает то горнило событий, которым был Петербург-Петроград начала XX века.

А. Петров, будучи чрезвычайно популярным композитором, во многом благодаря своему песенному наследию и музыке к кинофильмам, редко становился объектом внимания «академического» музыковедения. В связи с этим и его музыкальная трилогия о Петре I имеет в научно-исследовательской литературе сугубо эпизодические отклики. Более того, названная трилогия не получила до сих пор целостного осмысления. Предлагаемая статья призвана, отчасти, восполнить пробел в рассмотрении произведений петровской триады, направляя внимание на внутреннее художественное единство сценических произведений.

Опера «Пётр I» (либретто Н. Касаткиной и В. Василёва) в полном согласии с характером художественного воплощения обозначена как «музыкально-драматические фрески».

Данное определение в известной степени наследует предыдущий этап реализации творческого замысла, поскольку вначале под названием «Пётр I» в 1972 году возникли вокально-симфонические фрески. В конечном счёте композитор создал произведение, которое можно с полным основанием причислить к жанру оперы-оратории: оперы – как динамичной по действию, многособытийной, насыщенной характерами и ситуациями; оратории – по размаху (с продолжительностью спектакля около трёх часов) и фресковой, укрупнённо-плакатной стилистике (показательно в этом отношении название статьи И. Земцовского «Слово о Петровых фресках» [5]).

Жанровым очертаниям оперы-оратории здесь всецело отвечает положенная в её основу историческая драма с выдвинутым на передний план крупной личности. Образ Петра воссоздан в сложном противоречивом становлении от молодецких забав, через страхи и неуверенность, к твёрдому исполнению своей исторической миссии. Именно в ситуации жизненного перепутья, на переломе судьбы произносится его центральный монолог со словами «Сподвижников – безлесье, врагов – могучий лес. Что ждёт меня?». Цепь скорбно-напряжённых осмыслений завершается выходом к состоянию внутренней решимости, что увенчивается мотивом прославления деяний эпохи (на его материале будет развёрнута ария Петра в конце оперы).

Композитор раскрывает процесс становления характера молодого царя в столкновениях с противниками преобразований, среди которых ярко выделены старец Макарий с его проклятиями в адрес «антихриста» и неистовая, фанатичная Софья (кульминацией её линии становится причет-заклятье в сцене «Келья Софьи»). Но значительно важнее многоликий образ народной России, которую сильная, крутая воля реформатора стремится повернуть на новые пути. Олицетворением драмы разворошённой страны становятся плачи Анастасии, в которых изливаются скорбь и безысходность («Чудная мати-земля, Земля всевоспета, Утоли тоску неизбывную...»). Но этот глас Руси-печальницы можно воспринимать и как юдоль народной жизни, которой нужна иная судьба (здесь напрашивается параллель к образу обездоленной России в опере Р. Щедрина «Мёртвые души», создававшейся в те же годы).

Драматургический каркас оперы зиждется на постепенном, но неуклонном вытеснении страдальчества и мучительной противоречивости духом бодрости и энтузиазмом всеобщего созидания (примечательно, что финальная сцена празднества решена в музыке как энергичнейшая, вдохновенная симфония труда). И в широком стилевом расщеплении старинные фольклорные опоры (плач, причет, протяжная песня, раскольничий распев и т. д.) сменяются фанфарными зовами, маршевыми ритмами и гимническими кантами как семантическими знаками встающей новой эпохи. В том же ряду и характерные для интонационной сферы Петра горделивые утверждения себя и Отечества, последнее из которых произносится с возгласием: *«Историю Руси отселе обновим и первый камень здесь заложим под Петербургом. Свершилось!»*

На фоне бурных романтических исканий 1960-х годов, в героической эпопее Петрова внятно ощущимо стремление к несомненной объективности художественного высказывания и к «новому реализму». Используя по мере необходимости современные приёмы композиторского письма (включая сонорику и алеаторику, а также средства смелой монтажной драматургии), композитор, тем не менее, сознательно ориентируется на преемственность музыкального языка. В соответствии с избранной темой и жанровым типом монументальной исторической оперы-драмы, он талантливо претворяет отечественную традицию от Мусоргского до Прокофьева и Шапорина. В этом отношении достаточно сослаться на два конкретных примера: рисуя «своих» стрельцов, он вводит цитату из хора стрельцов «Хованщины», а упомянутый выше монолог Петра обнаруживает явные связи с арией Кутузова из «Войны и мира».

Балет **«Пушкин»** (либретто Н. Касаткиной и В. Василёва) обозначен как вокально-хореографическая симфония. Слово *симфония* здесь не случайно: при прослушивании произведения вне театрального действия музыка производит впечатление несомненной цельности, она подчинена целеустремлённому, сквозному развитию. Предельной концентрации её направленность достигает в концертном варианте данного опуса, получившем подзаголовок *вокально-поэтическая симфония* для чтеца, меццо-сопрано, хора, двух арф и симфонического оркестра в шести частях («Михайловское», «Мчатся тучи», «Петербург», «Пугачёвщина», «Бесы», «Завещание»).

Балет являет собой один из ярких образцов столь характерного для музыкального театра Андрея Петрова синтеза искусств. Он сочетает чтение, хореографию с вокалом, хоровой и оркестровой музыкой. Слово, декламируемое и пропеваемое (*solo* с распевками фольклорного плана), основано на превосходном подборе стихотворений Пушкина и текстов народных песен, записанных поэтом, а так-

же на логически мотивированном их размещении-рассредоточении по партитуре. Не менее правомерно распределены сходные номера балета: три бала и два монолога главного героя.

Композиционную целостность полотна обеспечивает цепочка из следующих сцен (в скобках приведены расшифровки и варианты сцен): I часть – Пролог (Дуэль), «Мчатся тучи...», Любовь поэта, Бал первый, Первый монолог поэта, Юность, «Возьми меня с собой...», Бал второй, Травля поэта (Поэт и царь); II часть – Бесы, Бал третий, Второй монолог поэта, Снова бесы, Пугачёвщина («По Уралу гулял Емельян Пугач...»), Прощание, Вызов (Вызов и дуэль), Завещание (Эпилог). К необходимому минимуму сведён круг действующих лиц: Пушкин, Наталия Николаевна, Муза поэта, Дантес, Николай I, Пугачёв, Нищий, Безумец, друзья поэта, декабристы, пугачёвцы, бесы.

Целое воспринимается как огромная (протяжённостью в полтора часа) романтическая поэма. Именно *романтическая*, поскольку она являет собой пример образно-смысловой антитезы. Один её полюс образует сфера лирического, трактуемого как подчеркнутую одухотворённую, обращённую к высоким помыслам, к отрадным эмоциям любви и дружбы, к светлому лику северной столицы (*«Люблю тебя, Петра творенье...»*). Сюда же примыкают возвышенно трактованные печальные народные распевы.

Другой полюс предстаёт в своеобразном раздвоении, которое условно можно дифференцировать по типам звучания: режущее, остро-диссонантное (передаёт душевные муки-терзания) и грохочущее (внелично-фатальное начало, обрушивающиеся катаклизмы). Именно эти две стихии в соединении с общей атмосферой тревожности и нервозности определяют главенствующий тонус балета. Дополняющими гранями его образного спектра становятся осязаемо переданная смута времени, пёстрые нагромождения людского водоворота, вихри огротескованного бытия (симптоматично, что конкретное действие начинается сценой «Мчатся тучи...», а затем всё активнее разрабатывается символика «Бесов», которая захватывает в свою орбиту и «Пугачёвщину»).

Даже, казалось бы, чисто дансатные номера (упомянутые выше три «Бала») втягиваются в развитие основного конфликта – это та придворная жизнь, в которой приходится вращаться поэту. Решённая в условно-стилизованной манере, она отталкивает, поскольку производит впечатление заведомо «ненастоящей». Но гораздо ощутимее воздействует то, что режущие, «свербящие» звучания вторгаются и в эпизоды отрадных мгновений жизни (например, в гимническую по характеру «Юность»).

Таким образом, длань трагического неотступно, неотвратно преследует судьбу главного героя, при-



обретая открытое выражение в форме угроз и бедствий, исходящих извне, в сильнейшей экспрессии кульминаций, в обвалах грохочущих звуковых масс. Следовательно, «*Размышления о поэте*» (подзаголовок балета) подводят к мысли: в этом подлунном мире нет и не может быть гармонии, тем более она не суждена большому художнику. И стоит за этим неизбежный антагонизм личности и окружающего мира (можно напомнить название и суть одной из сцен – «Травля поэта»). То была идея чрезвычайно актуальная для отечественной музыки второй половины XX века.

Закономерным итогом повествования становится сцена «Прощание» – подлинная жемчужина балета. Это оплакивание-отпевание поэта сочетает в себе горечь большого душевного переживания и нечто, возносящее ввысь, переданное, в том числе, через бескрайнюю ширь мелоса. При всей проникновенности ему свойственна сдержанность выражения, что отмечено и скупостью избранных звуковых красок: только струнные и вокализ женского хора. Так реквием становится олицетворением пушкинской строки «*Печаль моя светла*».

В опере «*Маяковский начинается*» (либретто М. Розовского с широким вовлечением стихов поэта) главный герой в известной мере выступает двойником Петра I (пафос радикальных преобразований всего и вся) и Пушкина (в его мятежной ипостаси и грандиозности творческих свершений). Разумеется, эти параллели переброшены в совершенно иное историческое измерение, что с законченной чёткостью вылилось в разметку картин, составляющих два действия.

Акт I: *Рождение Поэта, Тысяча девятьсот пятый, Кафе поэтов, Спор с Гамлетом, Поцёчина общественному вкусу, Спор с Раскольниковым,*

Акт II: *Тысяча девятьсот четырнадцатый, Любовь, Спор с Дон Кихотом, Накануне, Тысяча девятьсот семнадцатый, Моя революция.*

Необходимые уточнения происходящего даёт перечень действующих лиц: Поэт (так здесь метафорически обозначен Владимир Маяковский), Мария (она же в образах Офелии, Сонечки Мармеладовой, Дульцинеи), Иван, Гамлет, Раскольников, Дон Кихот, Санчо Панса, Вышибала из «Кафе поэтов», Фаворит, Гений и Пророк (декадентские поэты), Друзья поэта (они же Футуристы), Псевдопатриоты (они же Посетители «Кафе поэтов»), революционные рабочие, солдаты, крестьяне.

Столь многонаселённое пространство понадобилось авторам, чтобы развернуть грандиозное двухчасовое действие как донельзя разворошённый улей российской жизни, потерявшей опоры и находящейся перед разверстой, зияющей пропастью неведомого будущего. В этом хаосе расстроенного мира, в его бурном разломе и яростном водовороте угадывается вызов того времени, которое придёт

для исчерпавшей свои потенции «страны Советов» вслед за перестройкой конца 1980-х годов. Так что следует признать несомненную прозорливость создателей оперы, сумевших предугадать разворот грядущих перемен, и именно в этом ключе должна восприниматься цитата «*Слушайте, товарищи потомки!*».

Грозовой громаде исторических событий с её «взъерошенным» сумбуром корреспондирует укрупнённая фигура Поэта, путь которого очерчен через разноречивые, напряжённейшие жизненные искания, в том числе и посредством диалогов с героями мировой литературы (Дон Кихот, Гамлет, Раскольников). Так складывается многоликий, бушующий конфликтами эпос «*о времени и о себе*», сугубо условно завершаемый глобально-грандиозным гимном «*Верую!*».

Определяющим фактором остаётся «бурелом» времени, потребовавший подчёркнутого «многоязычия» и опоры на всевозможные музыкальные знаки-коды, порождающие смысловую амплитуду от комикования до трагизма (в частности, давая резко контрастные «сшибки» революционных песен с гротесковыми пародиями). Этому соответствует «стереоскопическая» художественная структура произведения, приобретающая временами почти немислимую мозаичность. Для примера можно привести режиссёрскую ремарку к X картине: «*Начинается апокалиптическая сцена, в которой один за другим появляются все участники спектакля. Их голоса наполняют друг на друга, создавая странный коллаж. Паника, неразбериха, ораторы всех мастей, все кланы и прослойки...*».

Вполне естественно, что основополагающим для драматургии становится монтажный принцип. Построение композиции не ограничивается кадрами-эпизодами – они, в свою очередь, состоят из микрокадров. От кинематографа идёт и такой приём, как эффект «наплыва». Самым блистательным образцом его реализации можно считать происходящее в VII картине, где взаимодействуют шумная мишура помпезной фанфаронской бравуры псевдопатриотов и вопли человеческого страдания жертв войны – каждая из этих линий то перекрывает другую, то поглощается ею (их сопоставление обостряется посредством политонального совмещения *Es dur* и *as moll*).

Опере «*Маяковский начинается*» авторы адресовали жанровое обозначение *опера-феерия*. Для этого были достаточные основания в силу ярко зрелищной природы данного спектакля. Но зрелищность в различных её метаморфозах присуща и предыдущим из рассмотренных выше работ. Это качество является важной составляющей демократизма, который при всей концепционности музыкально-театрального мышления Петрова неизменно отличает его стилистику.

Другой обязательный признак изучаемых спектаклей связан с всемерной опорой на возможности синтеза искусств. Представляется, что композитор и его соавторы добивались максимальной концентрации всего, что возможно было ввести в эстетическое сопряжение в условиях и рамках музыкального театра второй половины XX века. Благодаря этому удалось выстроить объёмную, многосложную характеристику как портретную, так и ситуативную. В тех же целях Андрей Петров по максимуму использовал всё разнообразие музыкально-стилистических средств – от высокой классики до мюзикла и прикладных жанров.

Наконец, объединяет рассмотренную триаду музыкально-театральных полотен особая художественная аура, зримо и незримо исходящая от героя данной эпопеи, имя которому – Петербург. Рассказ о происходящем в нём и вокруг него завуалировано или достаточно прозрачно актуализируется. О прогнозируемых в опере «Маяковский начинается» канунах следующего исторического периода (рубеж XXI столетия) только что говорилось.

Что касается предыдущих партитур, то внимательный взгляд обнаружит некоторое историческое соответствие времени их написания (вторая половина XX века) с аналогичными этапами предшествующих

эпох: Барокко (эпопея молодого Петра, рубеж XVIII столетия) и Классическая эпоха (траектория судьбы Пушкина, первая половина XIX века) – этапов с их, несомненно, романтической окрашенностью.

Кроме того, опера «Пётр I» и балет «Пушкин» весьма показательно отразили характерное для искусства 1970-х годов мучительное противостояние света и мрака, жизнеутверждения и трагизма (к слову, вторая из этих работ чрезвычайно близка к балетам Р. Щедрина того же времени – имеются в виду «Анна Каренина» и «Чайка»).

Остаётся заметить, что внутреннее единство музыкально-театральной трилогии А. Петрова о Петербурге в немалой степени было предопределено его постоянным сотрудничеством с известными хореографами Н. Касаткиной и В. Василёвым. Они являлись либреттистами «Петра I» и «Пушкина» и выступили в качестве постановщиков оперы «Маяковский начинается», в ходе сценической реализации внося в её сюжетно-текстовую канву существенные коррективы. Их «манера» оказалась совершенно сродни тому, что свойственно и самому композитору: убеждающая точность творческих решений, тщательная смысловая и композиционно-драматургическая продуманность целого и деталей, впечатляющая сила образов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буганов В. Пётр Великий и его время. М.: Наука, 1989. 188 с.
2. Вацуро В., Гиллельсон М., Иезуитова Р., Левкович Я. Комментарии // Пушкин в воспоминаниях современников. СПб., 1998. С. 439–524.
3. Демченко А. «Что не подвластно мне?..». Муза Александра Пушкина: эссе в шести частях. Саратов: Pan-Art, 1999. 120 с.
4. Друскин М. Андрей Петров. Л.: Музыка, 1980. 168 с.
5. Земцовский И. Слово о Петровых фресках // Советская музыка. 1974. № 4. С. 10–23.
6. Измайлов Н. Очерки творчества Пушкина. М.: Наука, 1976. 340 с.
7. Мархасёв Л. Андрей Петров. М.: Композитор, 1995. 143 с.
8. Сердобольский О. Ваш Андрей Петров. Изд-во И. Лимбаха, 2010. 384 с.

REFERENCES

1. Buganov V. Petr *Velikiy i ego vremya* [Peter the Great and his Time]. Moscow: Nauka Press, 1989. 188 p.
2. Vatsuro V., Gille'son M., Iezuitova R., Levkovich Ya. Kommentarii [Comments]. *Pushkin v vospominaniyakh sovremennikov* [Pushkin in the Memoirs of his Contemporaries]. Saint Petersburg, 1999, pp. 439–524.
3. Demchenko A. «Chto ne podvlastno mne?..». [That is not Subject to Me? ..]. *Muza Aleksandra Pushkina: esse v shesti chastyakh* [The Muse of Alexander Pushkin: an Essay in Six Parts]. Saratov: Pan-Art, 1999. 120 p.
4. Druskin M. *Andrei Petrov*. Leningrad: Muzyka Press, 1980. 168 p.
5. Zemtsovskiy I. Slovo o Petrovykh freskakh [A Few Words on the Frescoes of the Time of Peter the Great]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1974, no. 4, pp. 10–23.
6. Izmaylov N. *Ocherki tvorchestva Pushkina* [Short Essays on Pushkin's Work]. Moscow: Nauka Press, 1976. 340 p.
7. Markhasev L. *Andrei Petrov* [Andrei Petrov]. Moscow: Kompositor Press, 1995. 143 p.
8. Serdoboľ'skiy O. *Vash Andrei Petrov* [Your Andrei Petrov]. Saint Petersburg: Ivan Limbakh Press, 2010. 384 p.

Музыкально-театральная трилогия о Петербурге

В центре внимания – трилогия российского композитора Андрея Петрова: опера «Пётр I», балет «Пушкин» и опера «Маяковский начинается», объединённые культурным феноменом Петербурга. Автор осмысливает внутреннее единство произведений, обращённых к переломным моментам истории российского государства.

В опере «Пётр I», основой которой послужили ранее написанные вокально-симфонические фрески, А. Петров раскрывает процесс становления характера первого российского императора в столкновении с противниками государственных реформ. Образ показан в противоречивом сочетании грандиозности личности с жестокостью поступков. По динамичности, многособытийности, плакатной стилистике произведения можно отнести к жанру оперы-оратории.

Балет «Пушкин» представляет яркий образец характерного для Петрова синтеза искусств. Обозначенный как вокально-хореографическая симфония, он сочетает чтение, хореографию с вокалом, хоровой и оркестровой музыкой. Историческая эпоха отражается в образе великого русского

поэта последних лет его жизни с предельным заострением антагонизма личности и окружающего мира. Произведение демонстрирует принципиально новый сценический жанр.

В опере-феерии «Маяковский начинается» главный герой выступает двойником Петра I и Пушкина в диалогах как с героями мировой литературы, так и реальными персонажами разных исторических измерений. «Поэт революции» показан в дружеском общении или, напротив, в бурной полемике. Опираясь на множественные музыкальные ассоциации, А. Петров охватывает широкую стилевую амплитуду.

Произведениям присуща яркая зрелищность в её различных метаморфозах, что является важной частью демократической стилистики композитора. Синтезирование жанров и видов искусства стало определяющей новаторской чертой отечественного музыкального театра XX столетия.

Ключевые слова: композитор Андрей Петров, Петербург, музыкальный театр, опера «Пётр I», балет «Пушкин», опера-феерия «Маяковский начинается»

A Musical Theatrical Trilogy About St. Petersburg

The article focuses on the trilogy by Russian composer Andrei Petrov: the opera “Peter I,” the ballet “Pushkin” and the opera “Mayakovsky is Beginning,” united by the cultural phenomenon of St. Petersburg. The author presents her interpretation of the inner unity of the compositions turned to turning points in the history of the Russian state.

In the opera “Peter I,” based on vocal-orchestral frescoes written prior by the composer, Andrei Petrov reveals the process of formation of the character of the first Russian emperor in his confrontation with the enemies of reforms in the government. The image of the tsar is presented in the contradictory combination of grandiosity of character and the harshness and cruelty of some of his actions. In its dynamicity, multitude of events and poster style, the composition can be classified as pertaining to the genre of opera-oratorio.

The ballet “Pushkin” presents a bright example of synthesis of the arts typical of Petrov. Described by the composer as a vocal-choreographic symphony, the work combines recitation, choreography with vocal, choral and orchestral music. The historical era is reflected in the image of the great Russian poet

during the last years of his life with an extreme tapering of the antagonism of the poet’s personality and the surrounding milieu. The composition demonstrates a principally new stage genre.

In the opera-extravaganza “Mayakovsky is Beginning” the main character presents himself as a double of Peter I and Pushkin in dialogues with both protagonists of world literature and with real characters from different historical dimensions. The “poet of the revolution” is shown engaged in friendly communication or, on the other hand, in intense confrontation. Relying on numerous musical associations, Andrei Petrov covers broad stylistic amplitude in this work.

The compositions possess inherently bright spectacular qualities in their various metamorphoses, which presents an important element of the composer’s style of accessibility to wide audiences. Synthesis of genres and forms of art became a determinant innovative trait in Russian musical theater in the 20th century.

Keywords: composer Andrei Petrov, musical theater, the opera “Peter I,” the ballet “Pushkin,” the opera extravaganza “Mayakovsky is Beginning”

Филиппова Юлия Геннадьевна

преподаватель кафедры народного пения
и этномузыкологии,
аспирантка кафедры гуманитарных дисциплин
E-mail: philippova-julia@mail.ru
Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Yulia G. Filippova

Faculty Member at the Department of Folk Singing
and Ethnomusicology,
Post-graduate student at the Department
of Humanitarian Disciplines
E-mail: philippova-julia@mail.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov





А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова



УДК 782.91

К 100-летию «Весны священной»

У ИСТОКОВ XX ВЕКА

Знаменитый балет Игоря Стравинского, впервые увидевший свет в 1913 году, явился невероятно мощным прорывом в категорически новую звуковую реальность. В ней были зафиксированы истоки того исторического времени, в котором мы пребываем до сих пор. Вот откуда у Стравинского той поры такое влечение к корням бытия, к изначальному, первозданному, к раскрытию вся-

кого рода первичных побуждений и реакций.

Остановимся на выяснении именно этой стороны музыкального мира «Весны священной», для чего выделим три фактора, столь важных для данной партитуры: микропроцессы, стихийность и «язычество», которое в свою очередь, репрезентируется через такие качества, как обрядовость, пантеизм и архаика.

Можно говорить об определённой закономерности выявления *микропроцессов* в музыке Стравинского, как и у ряда других композиторов данного периода, особенно в сфере фольклоризма (Барток). Это была в некотором роде параллель к аналогичным течениям в науке: возникновение в начале XX века атомной физики как таковой, а непосредственно в годы создания «Весны священной» – открытие атомного ядра (1911, Э. Резерфорд) и создание модели атома (1913, Н. Бор).

Как же проявляла себя музыкальная «атомистика»? Её базой становится фонд предельно кратких, элементарных попевок, которые ввиду их эмбриональности Б. Асафьев удачно сравнивал с «клетками» [1, с. 63] и значение которых столь велико, что они превращаются «в едва ли не главный конструктивный элемент музыки Стравинского» [3, с. 200]. Далее в силу вступает непрерывное изменение её контура (связанное, например, с усечением или разбуканием мотива), всевозможные метаморфозы и трансформации, как правило, вариантного типа. Следующий уровень – взаимодействие микроэлементов: их комбинирование, монтаж, сцепление, сращивание, нанизывание на единый ритмический стержень.

Осуществляется это с искуснейшим мастерством и органичностью, причём существенным фактором достижения органичности служит принцип прорастания. Речь идёт о постепенном возникновении одного мотива из другого (ближайший образец находим в самом начале, где мотив кларнета вырастает из мотива фагота), что проецируется и на более крупные построения – эпизоды внутри отдельной сцены (скажем, в разделе цифр 72–74 от фонового материала несколько раз отпочковывается долбящая токкатная фигура у валторн, которая затем выходит на первый план с цифры 75) и целые сцены (реприза первого

Вступления построена так, что исходная тема фагота проводится только один раз, а всё остальное становится прелюдированием к «Весенним гаданиям»).

Принцип прорастания явно ведёт своё происхождение от «природной» диалектики. Оттуда же – подобие «корневой системы», из которой берут своё начало интонационные почки, ростки, побеги. Ещё одна ассоциация – жизнь микромира, который находится в непрерывной изменчивости, безостановочном движении, перемещении (напоминая мельтешение микроорганизмов, наблюдаемых в сильном увеличении).

Великолепную иллюстрацию находим в первом Вступлении, где протекают любопытнейшие процессы: непрекращающееся обновление как за счет включения всё новых тематических элементов, так и благодаря их постоянному варьированию, а главное – их взаимоперетекание, сращивание и отталкивание, сплетение и расплетение, наложение, перекрещивание, вытеснение и захлёстывание одного другим.

Пребывание на уровне тематических «ячеек», кратких ритмоинтонационных формул и оборотов означало не только выход к подпочве изначально-природного существования, но очень часто и апелляцию к сфере подсознания – обращение к микроструктурам с одновременным подключением причудливо-архаической интонационности и фантастического колорита позволило запечатлеть жизнь «нутра», сотканную из инстинктов и ощущений, первичных побуждений и реакций.

Одно из концентрированных воплощений происходящего в сфере подсознания находим во втором Вступлении с его ирреально-затаённым, несколько мистическим характером, с заповедными зовами, блуждающими мотивами, таинственными шорохами, «вздрагивающими» ритмическими фигурами

и призрачными мерцаниями (трепетная вибрация струнных и деревянных духовых, блики флейтовых и скрипичных флажолетов, зыбкое покачивание мажоро-минорной терции у засурдиненных труб).

Стихийность принадлежит к проявлениям изначального в силу того, что являет собой идущее из недр природы и человеческой природы. Являет она себя прежде всего в формах брожения жизненных сил и выплеска раскрепощённой энергии, не связанной контролем рассудка.

У Стравинского стихийность обычно связана с принципом множественности, действие которого пронизывает художественную структуру как по горизонтали, так и по вертикали. По горизонтали – непрерывная, сверхчастая смена тематических контрастов, сопрягаемых по типу калейдоскопа (допустим, в «Игре умыкания» нормой масштаба составляющих «кадров» становится протяженность в 2–3 такта – и это при темпе *Presto!*). По вертикали – от плетения гетерофонной ткани из единой интонационно-ритмической нити до соединения в одновременности множества различных рисунков (на кульминации «Шествия Старейшего-Мудрейшего» представлено двенадцать разнотипных *ostinati*, причём многие из них даны в трёх-четырёх вариантах одновременно).

«Многогласие» – это, так сказать, количественная сторона стихийности. Внутреннюю её суть определяют спонтанность проявлений и то, что можно назвать разноголосицей. Спонтанность, помимо общего характера непредсказуемости и «бесконтрольности», отчётливее всего проявила себя в раскрепощении метроритма (перебивы размера, иррегулярная ритмика) и структуры, которая komponуется очень свободно, без заботы о логической мотивированности, о какой-либо упорядоченности и соразмерности составляющих частей (см. четырёхтактный «Поцелуй земли» в окружении больших по объёму соседних сцен).

Разноголосица рождается в результате нарочитой рассогласованности взаимодействующих линий фактуры в градациях от их разноречия до открытого переченя, когда целое превращается в несвязный ворох разнородных голосов, звучащих откровенно вразброд. С этой целью используется полный набор трактуемых в соответствующем ключе *poli*: полиметрия, полиритмия, полимелодизм, полиладовость, политональность и всё это под эгидой ещё одного *poli* – полифонии, понимаемой в данном случае как полная свобода линейных напластований, как ничем не стесняемая возможность совмещения совершенно разноплановых, в том числе и разнотональных оркестровых слоёв.

И если при этом возникает шумный, разношёрстный, неопишимо пёстрый конгломерат, напоминающий подчас вавилонское столпотворение, то это и было целью автора. Впервые подобное осуществлено

в начальном Вступлении, особенно на его кульминации, где соединяются в общей сложности 17 линий, каждая со своим рисунком, ритмом, тембром, что подчёркнуто сосуществованием восьми ладотональных устоев.

В сущности здесь зарождается алеаторика, о чём писал Ю. Холопов, аргументируя это тем, что «*остинатные пассажи в отдельных голосах представляют собой повторения избранных рисунков с изменением временных соотношений между ними*» [6, с. 92]. Добавим любопытную деталь: в переложении для фортепиано автор позволяет себе смещать фоновые фигуры на такт, как бы предусматривая возможность алеаторического исполнения формул-квадратов. В целом, благодаря сознательно выстроенной звуковой кутерьме и неразберихе, композитору удалось создать уникальную картину хаоса первозданной природы, многоликого и нестройного хора её голосов.

Драматургический анализ позволяет утверждать, что в «Весне священной» безусловно господствует стихийность, понимаемая как вольная игра высвобожденной, раскованной энергии, как неукротимое буйство первородных сил в амплитуде от их смутного, глухого брожения до мощного разряда-извержения. В партитуре балета представлены и островки лироэпики, моменты медитативного торможения, эпизоды организованного действия, однако они либо срастаются со стихией («Выплясывание земли», «Величание избранной»), либо захлёстываются ею. Так, сцена «Весеннего гадания» в ходе развёртывания постепенно превращается в снежный ком разрастающихся наслоений, несвязанность которых подчёркнута разноустойной и разнотональной природой составляющих компонентов.

Мысленному взору И. Стравинского, как и других сотворцов «Весны священной» (Н. Рерих, С. Дягилев, В. Нижинский), рисовались образы из жизни доисторических времён. Отсюда общая направленность сюжета, соответствующий подзаголовок («Картины языческой Руси») и посвящение («Николаю Константиновичу Рериху»), в котором прочитывается не столько признательность автору исходного варианта сценария, сколько дань восхищения творчеством живописца, по-новому открывшего для отечественного искусства древнюю тематику.

Естественно, что и ориентированное всем этим восприятие слушателя-зрителя обычно пребывает в плену той же художественной иллюзии. Так, Б. Асафьев настойчиво отмечал «*стихийные проявления первобытных инстинктов*», «*впечатление первобытной силы*», «*языческое действо*» [1, с. 47, 49, 71]. Всё это справедливо, однако с учётом принципиальной поправки: перед нами не музыкальная реставрация некоего незапамятного прошлого, а всего-навсего метафора, позволившая передать глубинные черты человека начала XX века, связывающие его с корне-

выми, извечно-первородными формами существования, значимость которых была столь важна для новой эпохи, находящейся у истоков, только начинавшей свой путь и как бы проходившей стадию *язычества*. Обратимся к трём другим компонентам данного комплекса: обрядовость, пантеизм, архаика.

Сопричастность *обрядовости* к изначально-первозданному определяется тем, что творить обряд – значит апеллировать к опыту поколений, уходящему в толщу времён, освящённому традицией, пришедшей из глубин национального бытия. Этот момент является настолько значимым для «Весны священной», что её жанр с полным основанием можно определять как балет-обряд.

Представлены здесь и более привычные формы обрядовости, связанные главным образом с игровой стихией, которая развёрнута очень широко, что даёт основание для ещё одного жанрового обозначения «Весны священной» – балет-игрище. В этом обозначении заложены и два оттенка, передающие особое своеобразие трактовки игрового начала как экстатического и воинственно-агрессивного.

Более редким для академического искусства является обрядовый пласт, уходящий своими корнями в весьма отдалённые времена и связанный с заклинательной семантикой. Его амплитуда колеблется от сравнительно «контролируемых» зовов-закличек до неистово-яростных заклятий, где своеобычие порождается столь присущими образному миру данной партитуры варваристикой (звериный вой в «сцене мыка», цифры 64–70) или экспансионизмом (оргия диких выкриков и топотаний в «Величании избранной»).

Самое неожиданное, во многом уникальное в «Весне священной» – сфера магии, представленная в градациях от моления, гадания до ворожбы, волхования и даже шаманства с характерной для него отчётливо зловещей окрашенностью. Здесь начиналось нечто сокровенно мистическое, труднопознаваемое, творимое в заповедных тайниках души и тела, поэтому широко включалось подсознательно-интуитивное начало, а происходившее воспринималось как таинство. Вряд ли случайно вспоминалось Б. Асафьеву: «Когда впервые исполнялась вещь мистерия Стравинского, становилось жутко от пронизывающего соприкосновения с сокрытой от ока людского таинственной работой стихийных “сил потайных”» [2, с. 38].

Естественно, в художественный обиход вовлекались совершенно специфические средства выразительности. Мелодический рисунок становится витиеватым-запутывающим, что в сочетании с «чёрной магией» тритона (как интонации, так и созвучия) и колебанием ладовых наклонений производит впечатление заговаривания. Важнейшим фактором магической ритуальности является остигатная многоповторность какой-либо однотипной фигуры или даже

единственного тона (к примеру, в среднем разделе финала «вздрагивающий» ритм-аккорд, слегка варьируемый гармонически, интонируется 119 раз). По-своему кудесничают странные, «чудны́е» форшлагги, представленные порой в сверхнасыщенной концентрации – так, в эпизоде цифр 5–6 у гобоя, а затем английского рожка встречаются сразу четыре вида форшлаггов (помимо секундовых – скачками на терцию и кварту, а также двойной *cis – fis – e* или *f – b – g*).

В том же эпизоде применяется и концентрация другого рода: одновременное взаимодействие различных «способов ворожбы» – помимо попевки с форшлагами у английского рожка, это тема альтовой флейты, заканчивающаяся очень характерной вибрацией-раскачкой на интервале терции, репетиционный мотив бас-кларнета с большесекундовым форшлагом снизу и ритмическим *accelerando*, мерцающее колыхание сложных квартовых структур и, кроме того, всевозможные причудливые пассажи, зигзагообразные *arpeggiati*, «бурчащие» трели у флейт и кларнетов (при этом обращает на себя внимание выделение видовых инструментов с их матовыми, затемнёнными тембрами). Подобная тематическая многопластовость, широко используемая композитором, выполняет свою специфическую функцию, дезориентируя восприятие, выбивая из-под него почву, запутывая.

В согласии с определяющим для образного мира «Весны священной» устремлением к экспансивно-агрессивным проявлениям, и сфера магического обнаруживает соответствующие склонности, отчётливее всего в специфических обрядах воинственных приготовлений. Один из вариантов – в характере шествия – с наибольшей полнотой и впечатляющей силой развёрнут в «Действие старцев – человеческих протцев», где на мерном переступании расплывчатого аккорда-пятна (с «костяком» в виде увеличенного трезвучия) идёт неуклонная эскалация въедливо-змеистых «мотивов подозрительности» (у английского рожка и альтовой флейты), халдейского витийства ползуще-стелющейся мелодической фигурации и устрашающе-пронзительных заклинаний, нагоняющих ритуальную «дрожь» (от жалобной тремоляции в цифре 133 до «обезумевших» трелей вопления в цифре 134).

Другой составной частью «язычества» является пантеизм, устремление к которому было заложено в авторском замысле, о чём свидетельствует общая концепционная установка Стравинского: «На протяжении всего моего произведения я даю почувствовать слушателям близость людей к земле, общность их жизни с землёй» [5, с. 470]. Вполне естественно, что в слушательском восприятии возникали сходные ассоциации с заповедными дебрями, в которых гнездится жизнь первозданных существ, находящихся на уровне первичных чувствований и побуждений.

В.Каратыгину казалось, что музыка этого балета «хочет слиться с природой, окружавшей первобытного человека. Она хочет кричать голосами зверей и птиц, трепетать шелестами и шорохами вековых лесов, верещать нестройными свирельными напевами древних пастухов» [4, с. 159].

Всё это говорит о пантеистической направленности «Весны священной». «Первородному Адаму» отвечает соответствующая среда обитания – первозданная природа, воссозданная Стравинским с особой «натурностью». Этому служат различные пространственные эффекты. К примеру, в обрамляющей арке «Вешних хороводов» (ц. 48, 56) звучит трёхоктавная трель флейт (в ц. 56 – флейт и кларнетов), вызывающая осязаемое ощущение воздуха, простора. Помимо регистрового разброса, композитор широко использует полиритмические и полиметрические, полиладовые и политональные приёмы – благодаря автономности линий возникает впечатление стереофонической объёмности, рождается иллюзия звучаний, исходящих из разных точек.

Отдельная грань музыкального пленэра связана с пастушьими наигрышами, изначально несущими в себе ощущение соприродности. Инструментарий «Весны священной» – это прежде всего «рожки и дудки» разной величины и тембровой окраски. Не случайно первое Вступление, звучащее, по замыслу композитора, как «рой дудок весенних» [5, с. 470], – настоящее царство «деревя», где необходимые имитации выполняют деревянные духовые, представленные в абсолютной полноте разновидностей, а также родственные им валторны и труба пикколо (своего рода пронзительный рожок). Законченно реализуется и столь присущая пастушеским наигрышам импровизационность (прекрасной иллюстрацией может служить титульный для данной партитуры мотив фагота).

Самое непосредственное смыкание с голосами природы происходит в многочисленных случаях подражаний птичьему пению, пересвисту, гомону, клёкоту (их особенно много в первом Вступлении). Говоря об «ассортименте» средств, используемых композитором, сразу же следует упомянуть основных носителей данного слоя образности – это, конечно, тембры высоких деревянных духовых и прежде всего флейты во всех её разновидностях. В интонационном отношении господствует всякого рода звукоизобразительный материал: трели, форшлагги и морденты, причудливые фиоритуры, фигуративные *arpeggiati*, скользящие хроматические пассажи и прочая виртуозно-колористическая экзотика.

«Материальной базой» языческой стихии «Весны священной» является *архаика*. Обращение к глубинным пластам фольклора, к интонационности, которая ассоциируется с представлениями о древней музы-

кальной культуре, позволяло вскрывать нечто корневое, почвенное в человеческой природе, находящейся у истоков новой эпохи. Для того чтобы обострить ощущение изначальности, Стравинский прибегает к тотальной архаизации всех элементов музыкальной речи.

В качестве жанровых прототипов чаще всего используются зовы, заклички, веснянки и другие древние календарные напевы, молитвенная псалмодия, духовный стих, различные виды колокольности. Опираясь на архаический славяно-русский попевоный фонд, композитор создаёт для него соответствующий контекст метроритмического изложения, ладовой организации (пралады, ангемитоника, пентатоника, натуральные лады, свободные ладовые гибриды), структурно-композиционного развертывания (микропроцессы, вариантность) и всякого рода специфических особенностей (ветвящаяся гетерофония, глоссандирующие эффекты и т. д.).

Суть архаики у Стравинского состоит прежде всего в особой, подчёркнутой угловатости, доходящей до корявости. Передаётся это через всякого рода ладоинтонационные деформации, через «грубые, неотёсанные массивы звучаний» [1, с. 49], через диссонирующие интервалы (малая секунда, тритон, большая септима), через различные переченья и «занызы», через нарочитую несогласованность одновременно звучащих линий, «чуждые» контрапункты и интональную «подкладку» под мелодический рисунок, наконец – через систему диковато-причудливых форшлаггов (скачковых, двойных).

Рассмотренные выше смысловые ориентиры «Весны священной» были чрезвычайно знаменательны именно в отношении начальной фазы восходившей тогда новой исторической эпохи. Рождался и стремительно формировался принципиально иной тип человеческой природы, и это, выражаясь пушкинской строкой, «племя младое, незнакомое» резко отличалось по своему духу от тех поколений, которые представляли сходящую со сцены истории классико-романтическую эпоху. Проходивший в начале XX века бурный процесс вытеснения былых представлений, категорическая переоценка этических и эстетических постулатов потребовали обращения к глубинным залежам архетипической памяти. Партитура балета Игоря Стравинского реализовала такую потребность как никакое другое музыкальное творение данного этапа – реализовала с необычайной силой выразительности и с несравненным размахом художественного фанатизма. И если охватить единым взором всё огромное наследие композитора, то, вероятно, придётся признать, что главное его историческое предназначение состояло именно в создании «Весны священной».

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
2. Асафьев Б. В. О балете. Л.: Музыка, 1974. 295 с.
3. Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. М.: Музыка, 1967. 221 с.
4. Каратыгин В. Г. Избранные статьи. М.; Л.: Музыка, 1965. 351 с.
5. Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М.: Сов. композитор, 1973. 528 с.
6. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 287 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *Kniga o Stravinskom* [A Book on Stravinsky]. Leningrad: *Muzyka* Press, 1977. 280 p.
2. Asaf'ev B. V. *O balete* [On Ballet]. Leningrad: *Muzyka* Press, 1974. 295 p.
3. Verшинina I. Ya. *Rannie balety Stravinskogo* [Stravinsky's Early Ballets]. Moscow *Muzyka* Press, 1967. 221 p.
4. Karatygin V. G. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Moscow; Leningrad: *Muzyka* Press, 1965. 351 p.
5. Stravinskiy I. F. *Stat'i i materialy* [Articles and Materials]. Moscow: *Sovetsky Kompozitor* Press, 1973. 528 p.
6. Kholopov Yu. N. *Ocherki sovremennoy garmonii* [Sketches of Contemporary Harmony]. Moscow: *Muzyka* Press, 1974. 287 p.

У истоков XX века
(к 100-летию «Весны священной»)

Знаменитый балет Игоря Стравинского «Весна священная», впервые увидевший свет в 1913 году, трактуется автором статьи как мощный прорыв в принципиально новую звуковую реальность. В ней были зафиксированы истоки исторического времени, в котором мы пребываем до сих пор. Отсюда у Стравинского той поры такое влечение к корням бытия, что нашло прямое выражение по трём направлениям. Интонационной базой микропроцессов становится фонд предельно кратких, элементарных попевок и особого рода мотивная техника, отточенная до изощрённости работы над ними. Обращение к микроструктурам позволило запечатлеть жизнь

подсознания, сотканную из инстинктов и первичных ощущений. Стихийность в «Весне священной» являет собой идущее из недр природы и человеческой натуры. Она раскрывается в формах брожения жизненных сил и взрыва раскрепощённой энергии, не связанной контролем рассудка. В балете воплощаются глубинные черты человека начала XX века, связывающие его с корневыми, извечно-первородными формами существования. «Язычество» репрезентируется через такие качества, как обрядовость, пантеизм и архаика.

Ключевые слова: Игорь Стравинский, русский балет, «Весна священная»

At the Source of the 20th Century
(Towards the Centennial of "The Rite of Spring")

Stravinsky's famous ballet "The Rite of Spring," which first saw light in 1913, is interpreted by the author as a powerful breakthrough into a principally new sound world. In it the origins of the historical time in which we live up to the present were fixated. Hence is the aspiration of Stravinsky at that period towards the roots of existence, which was expressed directly in three directions. The intonation foundation of the micro-processes is represented by the stock of extremely short, elementary melodic turns and a special motivic technique polished at a highly sophisticated level of elaboration of motives. The composer's turn towards microstructures made it possible to imprint the life of the subconscious woven out of instincts

and primary sensations. The elemental quality in "The Rite of Spring" reveals by itself a force coming from the depths of nature and human characteristics. It manifests itself in the forms of fermentations of living energies and an outburst of uninhibited energy not fettered by control of reason. The ballet demonstrates the embodiments of the profound traits of the human being from the early 20th century, connecting him with the root eternal, primeval forms of existence. The "pagan" qualities are represented by such qualities as depictions of ritualism, pantheism and archaic character.

Keywords: Igor Stravinsky, Russian ballet, "The Rite of Spring"

Демченко Александр Иванович

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
E-mail: alexdem43@mail.ru
Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Alexander I. Demchenko

Doctor of Arts,
Professor at the Music History Department
E-mail: alexdem43@mail.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov





И. В. АЛЕКСЕЕВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исамагилова
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 781.5

**ИНТОНАЦИОННАЯ ЛЕКСИКА БАССО-ОСТИНАТНОЙ ТЕМЫ И ЕЁ
ПРЕОБРАЗОВАНИЯ В КЛАВИРНЫХ СОЧИНЕНИЯХ ЭПОХИ БАРОККО**

Бассо-остинатные жанры клавирной музыки – пассакалия, чакона и неотделимый от английской народной инструментальной традиции граунд – сложились позже, нежели в родственной клавиру органной традиции. Вместе с тем, в отличие от органной музыки, тесно связанной с культом, клавирная была относительно свободна в выборе места и времени звучания. Здесь названные жанры явились наиболее мобильными и открытыми различным преобразованиям¹. Они прошли путь от камерных пьес в циклах сюит (клавирные чаконы И. К.-Ф. Фишера и И. Пахельбеля) до концертных произведений – таких, например, как чаконы *G dur* Г. Ф. Генделя и Г. Муффата. Кроме того, различие акустических, технических и тембровых особенностей инструментов обусловило часто противоположные художественные эффекты при использовании одинаковых приёмов. Рассмотрим специфику интонационной лексики клавирной темы сквозь призму её преобразований в линии *basso ostinato*.

Становление клавирной темы *basso ostinato* происходило в опоре на основы камерного фольклорно-танцевального инструментализма. Особое место занимают заимствованные или сочинённые образцы в духе популярной в XVII веке прикладной танцевальной музыки. Например, тема Чаконы Ж. Фарнеби «Вот кого я взял бы в жёны» является вариантом аккордовой схемы *passamezzo antico* и *ballo del forte*, а *basso ostinato* Граунда О. Гиббонса родственно темам романески и испанской песне «Guarda melas vocas». Предшественниками басовых тем клавирных сочинений являются мелодически развёрнутые квадратные паваны и гальярды². Установка в них на пластику и моторику обусловила акцентирование в темах мотивной периодичности, автентической формульности и квадратности синтаксических структур. При угасании роли семантических фигур ладо-модального происхождения (*catabasis* и *anabasis*), типичных для *basso ostinato*, в темах возрастает значение ритмоструктур с закреплёнными за ними пластическими образными представлениями (дактилический шаг³, сарабанда и др.).

Вместе с тем, прослеживается преемственность клавирных тем *basso ostinato* органной традиции. В них встречается приём «разрывания» широкими ходами плавного нисходящего (*catabasis*) или восходящего (*anabasis*) линейного движения баса⁴. Это темы Пассакалии из Сюиты «Die Maÿerin» И. Фробергера, чакон *G dur* Г. Ф. Генделя и *F dur* Л. Куперена, Граундов *c moll* и *d moll* Г. Пёрселла, «Сарабанды с партитой» И. С. Баха, «Граунда Тредж[ена]» У. Бёрда, Пассакалии «L'Amphibi» Ф. Куперена.

В отличие от иных инструментальных традиций, в клавирных бассо-остинатных жанрах используются все раз-

новидности диатонических и хроматических грамматических структур тем⁵, что во многом обусловлено спецификой инструмента. Здесь, к примеру, присутствуют темы с минимальным числом тонов. Темы граундов английских композиторов У. Бёрда, Д. Булла, Т. Морли, Т. Томкинса представляют ранние этапы формирования *basso ostinato*, интонационная лексика которых демонстрирует процесс конкретизации от простейших до более сложных видов.

Интересны способы смыслового, фактурного и масштабного расширения тем, образованных фигурами звукоподражательного плана. Они опираются на фигуры изображения действий или звукоизвлечения на инструментах (барабане, колоколе, кастаньетах). Грамматическая модель тем основана на ритмизованном повторении одного (расщеплённого) или двух-трёх звуков, где танцевальная ритмоструктура является главной смысловой единицей, к примеру, в «Колоколах» (пример № 1), «Трубах», «Флейте и барабане» Бёрда, Граунде Томкинса (пример № 2).

Пример № 1

У. Бёрд. «Колокола»



Пример № 2

Т. Томкинс. Граунд



В первом случае дактилическая стопа в контексте большесекундового соотношения опорного (d) и неопорного (c) тонов баса имитирует раскачивание и удары колокола, во втором – колорируемые терцовыми ходами тоны опоры (d – c – d) в высоком регистре актуализируют песенно-танцевальное начало.

В ряде тем наблюдается разрастание вертикального объёма за счёт гармонизации тонов. Так, в темах граундов Бёрда (примеры № 3, 4) аккордовое «утолщение» повторяемого ритмизованного основного тона тонического

трезвучия изображает барабанную дробь. Быстрый темп и имитация барабанных ударов в первой теме подчёркивают пластику грубоватого танца, во второй – в контексте четырёхдольного метра – семантику воинственного марша.

Пример № 3 Бёрд У. «Флейта и барабан»



Пример № 4 Бёрд У. «Трубы»



В целом изложение тем basso ostinato отражает общую для клавирной музыки барокко тенденцию – движение от интонационно недифференцированного одноголосного развёртывания к структурно оформленной многоголосной теме. Это во многом обусловлено спецификой жанров танцевальной музыки, под влиянием которых она складывалась. Характерное для них совпадение реального и музыкального времени приводит к естественному замыканию пространства художественно организованного смыслового сегмента, постепенно обретающего функции темы. Не случайно иногда мелодии популярных в то время песен помещаются в над-остинатный пласт – как, например, в пассакалии Фробергера на заимствованную фольклорную мелодию «Die Maügerin» (пример № 5).

Пример № 5 Фробергер И. Сюита «Die Maügerin»



Интонационно более яркая, чем обобщённая тема баса, мелодия над-остинатного пласта постепенно обретает роль рельефа, что в дальнейшем приводит к формированию гомофонной темы.

В отличие от других инструментальных направлений в клавирной музыке наблюдается большая мобильность темы в басовом пласте. Здесь редко встречаются образцы с типичным для basso ostinato неизменным и непрерывным проведением темы в басу, как, например, в Гранде *c moll* или «Ground in Gamut» Пёрселла.

Несмотря на то, что в клавирной музыке бассо-остинатные жанры утвердились несколько позже, громкостно-динамические возможности инструмента располагали к интенсивному варьированию. Тем более, что оно органично вошло в клавирные жанры в процессе формирования его репертуара посредством обработок вокальных табулатур и заимствованных люгневых песен и танцев⁶. Не удивительно, что самый статичный остинатный бас включился в процесс преобразований.

Часть приёмов заимствована клавиром из других инструментальных традиций, например, ансамблевой музыки. Они адаптировались к его акустическим, техническим и выразительным особенностям. Таковы, к примеру, *регистровка* и *дублировка*, которые в клавирных сочинениях во многом продиктованы тоновой «сверхстабильностью» клавишных инструментов. По мнению Е. Назайкинского, она обусловила невозможность «...пёвческого перетекания одного звука в другой, в отличие, например, от струнных или духовых инструментов, которые ... вплотную примыкают к певческому голосу» [4, с. 98]. Быстро затухающие, лёгкие и не сливающиеся друг с другом звуки клавира требовали специфических свойств преобразования темы. Частично они компенсировались объёмным, насыщенным обертонами звучащим пространством баса, а также отчётливой артикуляцией.

В большинстве клавирных образцов осуществляется перенос темы вверх или вниз относительно её инварианта. Например, 5-е проведение темы «Французских фолей, или масок» Ф. Куперена звучит октавой ниже, а 4-е в Чаконе *F dur* Пёрселла – октавой выше примарного уровня. Эффект приближения или удаления звучания темы в камерном пространстве связан с эстетикой светской игры – манипулирования салонно-декоративным способом передвижения смысловых планов.

Приёмы *снятия* или *добавления* к теме голосов фактуры, вероятно, обусловлены

адаптацией для двуручного клавирного переложения ансамблевой партитуры. Так, в 5-м проведении темы Чаконы *G dur* Генделя и в 28-м Чаконы *G dur* Муффата сняты дублирующие их голоса, а в 13-м проведении темы Чаконы *F dur* Пёрселла – добавлены. Формируется контраст различных по плотности сегментов. Их изначально концертное quasi-оркестровое изложение связано с пышной декоративностью, характерной для аффектного звучания чаконы-вступления к театральному или оперному спектаклю барокко. Противопоставление «хоровых» и инструментальных звуковых масс созвучно эстетике барокко, где культивировалась изобретательность⁷.

Монотембральность клавира, в отличие от тембрового разнообразия ансамблевой музыки, компенсировал приём *зеркального обращения* basso ostinato и над-остинатного пласта с эффектом темброво-регистровых переносов темы. В ранних граундах вёрджиналистов Томкинса, Бёрда и У. Инглота он сопряжён с полифоническими перестановками голосов, где общий композиционный план напоминает ричеркар, канцону или фугу. В Граунде Томкинса тема, изначально звучащая в нетипичном для остинатных жанров верхнем голосе⁸, далее «кочует» по разным слоям фактуры. Изменение её пространственного статуса снимает на время противоречие неизменного и изменяющегося.

Специфическим для клавирной музыки является преобразование темы *линейного* полифонического типа в *объёмную гармоническую*, выступающую в роли «поддержки» мелодического голоса над-остинатного пласта. Этот процесс проявляется постепенно и знаменует эволюцию тематизма барокко. Названные модификации встречаются в 5-м, 7-м и 13-м проведениях темы в Чакоме *G dur* Муффата, а также 4-м, 6-м, 8-м проведениях темы в Чакоме *G dur* Генделя. В «Колоколах» Бёрда тема-мотив (до ц. 3), удерживающая полифонические ладо-модальные черты, сменяется функционально определённым автентическим оборотом (ц. 3, т. 6–7, 9), централизирующим лад и акцентирующим гармоническую роль баса.

Особенно актуально в клавирных сочинениях *колорирование* темы баса, поскольку клавишные инструменты в меньшей степени предназначены для «пения», но в большей – для громкостно-динамических эффектов. В этой связи общие для родственных инструментов клише на клавире обретают специфический колорит. «Яркие», «упругие» и одновременно «массивные» и гулкие пассажи его нижнего регистра сравнимы с выпуклыми деталями барельефа. Исполнительские движения при их воспроизведении, требующие быстроты реакции и физических усилий, акцентируют экспрессивные свойства basso ostinato⁹.

Так, в *колорировании* клавирных тем баса нередко участвуют клише органной музыки. Среди них – протяжённые гаммообразные пассажи, преобразующие темы 3-й вариации Пассакалии и 36-й вариации Чаконы *G dur* Муффата, в том числе прерываемые скачками в 5-й вариации Сюиты Фробергера, а также фигурации, обыгрывающие опорные мелодические тоны скрытого двухголосия тем 8-й вариации Чаконы *G dur* Генделя и 38-й вариации Чаконы *G dur* Муффата (пример № 6).

Пример № 6 Муффат Г. Чакона из Сюиты № 7 (38-я вариация)

Moderato



Колорирование темы баса клавирных сочинений гармоническими фигурациями обогатило технику игры на клавире и придало его звучанию особый блеск и выразительность. При этом клавиристы барокко ориентировались на накопленные к тому времени концертно-виртуозные скрипичные приёмы¹⁰, как, например, в 7-м проведении темы Пассакалии *g moll* Муффата, 5-й вариации «Сарабанды с партией» Баха, а также в 15-й, 19-й и 21-й вариациях Чаконы *G dur* Генделя.

Подвижные темпы (Moderato, Andante con moto и др.) акцентируют в фигурациях метроритмически опорные тоны, которые «свёртываются» в звуки гармонических вертикалей. Результатом становится актуализация ладофункциональной роли баса – опоры для над-остинатного пласта. В нижнем тематическом пласте начинается формирование процессуального развития. Его рельефность ослабляется, а динамика и эмоциональная экспрессия возрастают. Одновременно ладотональные модификации центральных проведений темы basso ostinato кристаллизуют процесс её непрерывного преобразования. Таковы 5-е (*F dur*, *d moll*) и 6-е (*a moll*) проведения темы Граунда *d moll* и 11–14-е проведения темы (*f moll*) Чаконы *F dur* Пёрселла; 9–16-е проведения темы (*g moll*) в Чакоме *G dur* Генделя; 19–25-е проведения темы (*g moll*) в Чакоме *G dur* Муффата.

Лексические преобразования темы basso ostinato в клавирных пассакалии, чакоме и граунде максимально сближены и затрагивают изменение *риторических* и *пластических* фигур. В первом случае изменяется ладозвукорядный материал риторической фигуры

(фигура *catabasis* на *passus duriusculus*) и направление движения (фигура *catabasis* на *anabasis*), благодаря чему в вариантах темы варьируется уровень напряжения. Во втором, преобразование пластики темы происходит посредством редукции, диминуирования и трансформации ритмоформулы.

Результатами *редукции* становится преобразование танцевально-моторного звучания темы в массивное вокально-хоральное, как, например, в 4–5-м проведении темы Пассакалии Муффата. В программных произведениях они связаны с заголовками¹. Например, редуцированная в виде гармонической педали тема 7-й вариации (названной «Слабость») «Французских фойлий, или масок» Куперена олицетворяет бездействие.

Диминуирование ритмически измельчает протяжные тоны темы и переводит их в танцевальную моторику. Например, в 12-м проведении темы Чаконы *G dur* Муффата или 11-м проведении темы Чаконы *G dur* Генделя проявляются отсутствовавшие ритмические формулы. Их остинатность, регулярность акцентов, квадратность синтаксических контуров темы в подвижном темпе актуализируют динамику движения.

Жанровая трансформация темы направлена на изменение заложенных в инварианте фигур. Например, в 9-й вариации Чаконы *G dur* Генделя, 10-й вариации Фолии Куперена и 6-м проведении темы «Сарабанды с партией» Баха ритмоформула сарабанды замещается дактилического шагом, а в 6-м проведении темы Пассакалии *g moll* Муффата – наоборот. В целом процесс лексических преобразований подчинён одной идее и происходит в соответствии со «словарём» жанра.

В клавирных сочинениях пересматриваются и типологические свойства *basso ostinato* – обязательность и постоянство возвращения темы. Между вариациями (4–5-й, 6–7-й) и в заключении Пассакалии Баха «шествие» темы прерывается связками, нарушающими заданный порядок. Тем неотвратимее возвращение инварианта темы, заложенного в программе Каприччио: «отъезд брата» неизбежен, а «всеобщая скорбь друзей» по поводу предстоящей разлуки закономерна.

В целом начинается дифференциация тематического развёртывания, где обозначаются крайние точки (точные проведения темы) и серединный раздел (изменённые проведения темы). Неизменные проведения темы чередуются с «тематическими паузами», образуя типичные для клавирной музыки трёхчастную и рондальную формы второго плана. Последняя организует нижний тематический пласт сочинений французских клавесинистов, связанных с интересом к песенно-танцевальному началу, например, Пассакалии *h moll* Ф. Куперена и Чаконы *F dur* Л. Куперена.

В ряде клавирных образцов создаётся впечатлительное камерное и детализированное, захватывающее разнообразием модификаций темы, музыкального «сюжета». Другие тяготеют к оркестрово-концертной трактовке инструмента, значительно расширяющей его возможности. Многомерное музыкальное пространство нижнего тематического пласта насыщается динамикой движения.

Итак, семантические процессы в теме *basso ostinato* клавирной музыки барокко представляют собой две перманентно действующие, но противоположные закономерности: непрерывные модификации интонационной лексики и образование устойчивой контекстной семантики. Эволюция линейной темы баса осуществляется в направлении формирования вертикального целостного художественного образования. При этом вектор её внутритекстовых модификаций преимущественно устремлён в сторону угасания семантической функции остинатного баса и актуализации грамматической. Общая логика процесса интонационного развёртывания темы баса отображает три стадии: формирование устойчивого стереотипа точного непрерывного повтора темы в начале композиции; преобразование темы (вплоть до «стирания» её первичных образных значений) в середине композиции; актуализацию «забытого» в результате преобразований семантического статуса линейной темы. Названные процессы, в целом, демонстрируют интенсивное формирование в клавирной музыке гомофонного тематизма с типичным интонационным наполнением и развитием.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В статье осуществляется опора на методологию семантического анализа Л. Шаймухаметовой о механизме формирования внетекстовых (прямых) и внутритекстовых (переносных) значений лексики музыкальной темы [8] и её комплексную разработку в других исследованиях Лаборатории музыкальной семантики.

² Как известно, в Англии XVI–XVII вв. наименование паван и гальярд означало «quadran», в основе которого лежала басовая формула итальянских *passamezzo moderno*. Примеры

квадратных паван У. Бёрда, Д. Булла, Т. Морли содержит исследование Т. Огановой [5, с. 136].

³ Названная по аналогии с размером античного стихосложения в старинном трактате Фабрицио Карозо «дактилическим шагом», ритмоструктура ассимилировала в себе род трёхдольной пластики мягкой манеры в виде протягивания сильной доли такта в медленном или умеренном темпе. Она лежала в основе басовых формул трёхдольных танцевальных жанров XVI в. В таком неизменном виде она включала

лась в темы basso ostinato. Информация основана на переводе А. Максимовой трактата Ф. Карозо «Nobiltadi Dame» («Благородство дам») [3, с. 62].

⁴ Напомним, что близлежащие звуки органа «накладывались» друг на друга.

⁵ О закономерностях лексического наполнения и организации полифонического тематизма барокко см. в статье И. Алексеевой «О формировании нижнего тематического пласта в бассо-остинатных жанрах инструментальной музыки барокко» [1].

⁶ Анализ «клавирных версий» лютовых произведений И. С. Баха содержит статья П. Алмазова [2].

⁷ Тем не менее, для некоторых образцов типично постоянство звуковысотного и темброво-регистрового пространства нижнего пласта, как, например, в «Колоколах» и «Граунде Тредж[ена]» Бёрда, а также в «Дампе для миледи Кери» неизвестного автора.

⁸ В Граунде Инглога темброво-регистровый контраст проявляется уже в момент экспонирования темы. Её первый раздел изложен в басу, а второй – в верхнем голосе.

⁹ Кроме того, иллюзия слитности мелодического движения в нижнем регистре инструмента проявляется отчётливее, чем в высоком, где из-за малого числа обертонов, напротив, возникает эффект раздельности тонов. В частности, Е. Назай-

кинский отмечает, что «при фактических наложениях тона на тон, например, при игре на органе или рояле, слух довольствуется иллюзией плавности» [4, с. 134].

¹⁰ О путях взаимодействия интонационной лексики и её организации в скрипичном и клавирном текстах см. в диссертационном исследовании Ф. Ситдиковой «Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко» [6].

¹¹ Программность клавесинистов, в частности, Ф. Куперена находится под влиянием культуры театра, который населяют персонажи античных мифов – боги, духи, персонафицированные человеческие достоинства и пороки. Например, в его «Французских фолиях, или масках» представлены «Чистота» (№ 1), «Справедливость» (№ 2), а наряду с ними – «Старая учтивость» (№ 9), «Молчаливая зависть» (№ 11) и другие. Вместе с тем, в вариациях переданы не внешние свойства личности, а эмоциональные состояния или аллегорические «портретные» черты. По мнению А. Сысоевой, композиции французских мастеров наполняют особое эмоциональное состояние «со-чувствия и со-участия», которые наделяют их «неуловимо личностной интонацией, скрытой или замаскированной за внешней галантностью и светской условностью» [7, с. 77].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. О формировании нижнего тематического пласта в бассо-остинатных жанрах инструментальной музыки барокко // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: сб. ст. по мат. междунар. науч. конф. М.: Нобель-пресс, 2013. С. 9–17.

2. Алмазов П. Лютия в творчестве И. С. Баха как аккомпанирующий и сольный инструмент // Там же. С. 21–30.

3. Максимова А. Балетто Фабрицио Карозо и его трактат «Благородство дам» (Nobiltadi Dame) // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: мат. науч.-практ. конф. МГК им. Чайковского. М., 1999. С. 58–69.

4. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1981. 254 с.

5. Оганова Т. Английская верджинальная музыка: проблемы формирования инструментального мышления: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1998. 238 с.

6. Ситдикова Ф. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2013. 321 с.

7. Сысоева А. Программность в инструментальной музыке барокко: проблемы типологии национальных школ: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1992. 243 с.

8. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Гос. институт искусствознания. М., 1999. 318 с.

REFERENCES

1. Alekseeva I. O formirovaniy nizhnego tematicheskogo plasta v basso-ostinatnykh zhanrakh instrumental'noy muzyki barokko [On the Formation of the Lower Layer in the Baroque Basso Ostinato Instrumental Genres]. *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom: paralleli i vzaimodeystviya: sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauch. konf.* [Art Criticism in the Context of Other Disciplines in Russia and in Other Countries: Parallels and Interaction: Compilation of Articles from the International Research Conference]. Moscow: Nobel'-Press, 2013, pp. 9–17.

2. Almazov P. Lyutnya v tvorchestve I. S. Bakha kak akkompанирующй и sol'nyy instrument [The Lute in the Music of J.S. Bach as an Accompanying and Solo Instrument]. *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom: paralleli i vzaimodeystviya: sbornik statey po materialam Mezhdunarodnoy nauch. konf.* [Art Criticism in the Context of Other Disciplines in Russia and in Other Countries: Parallels and Interaction: Compilation of Articles from the International Research Conference]. Moscow: Nobel' Press, 2013, pp. 21–30.

3. Maksimova A. Baletto Fabritsio Karozo i ego traktat "Blagorodstvo dam" (Nobilta di Dame) [Balletto by Fabrizio Caroso and his Treatise "Nobility of Ladies" (Nobilta di Dame)]. *Starinnaya muzyka: Praktika. Aranzhировка. Rekonstruktsiya: materialy nauch.-prakt. konf. MGK im. Chaykovskogo* [Early Music: Practice. Arrangement. Reconstruction: Proceedings of the Conference at the Moscow State Conservatory. P.I. Tchaikovsky]. Moscow, 1999, pp. 58–69.

4. Nazaykinskiy E. *Zvukovoy mir muzyki* [The Sound World of Music]. Moscow: Muzyka Press, 1981. 254 p.

5. Oganova T. *Angliyskaya verdzhinal'naya muzyka: problemy formirovaniya instrumental'nogo myshleniya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [English Virginal Music: Problems of the Formation of Instrumental Musical Thinking: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1998. 238 p.

6. Sitdikova F. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Text of Violin Music in Solo and Ensemble Works of the Western European Baroque Style: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Magnitogorsk, 2013. 321 p.

7. Sysoeva A. *Programmnost' v instrumental'noy muzyke barokko: problemy tipologii natsional'nykh shkol: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Programmatic Element in Baroque Instrumental Music: Problems of Typology of National Schools: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1992. 243 p.

8. Shaymukhametova L. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy* [The Migrating Intonation Formula and the Semantic Context of Musical Themes]. Gos. Institute iskusstvovoznaniya [State Institute for Art Studies]. Moscow, 1999. 318 p.

Интонационная лексика бассо-остинатной темы и её преобразования в клавирных сочинениях эпохи барокко

В статье публикуются результаты исследования смысловой организации клавирного полифонического текста барокко. Названная тематика освещается на материале клавирных пассакалий, чакон, фоллий и граундов западноевропейских композиторов. Привлечена малоизученная неисполняемая в России музыка конца XVI – начала XVIII века. В аналитический ракурс включены сочинения клавиристов: немецких (И. С. Бах, Д. Букстехуде, И. Пахельбель, И.-К.Ф. Фишер, Г. Муффат), французских (Л. Куперен, Ф. Куперен), английских (Г. Пёрселл, У. Бёрд, Д. Булл, Т. Томкинс и др.). Автор выявляет семантические фигуры ладо-модального (catabasis, anabasis) и пластического происхождения (ритмические формулы сарабанд, менуэта, дактилического шага и др.), используя новые дефиниции: «семантизация» и «десемантизация»,

«свёртывание и развёртывание», «контекстные регуляторы смысла» (Л. Н. Шаймухаметова) и др. Исследуется и роль линейной темы нижнего пласта бассо-остинатных жанров. Художественные возможности клавирных пьес рассмотрены сквозь призму взаимодействия с органной скрипичной и ансамблевой музыкой. В статье показаны приёмы адаптации мигрирующих формул к техническим, акустическим и выразительным возможностям клавира. При этом продемонстрирован общий для инструментальной музыки процесс вызревания гомофонного тематизма в недрах полифонического, который в клавирной музыке происходит гораздо интенсивнее и мобильнее.

Ключевые слова: клавирная музыка, западноевропейское барокко, бассо-остинато

Intonational Vocabulary of Basso-Ostinato Themes and their Transformation in Clavier Works of the Baroque Era

The article presents the results of research of semantic organization of the musical texts of contrapuntal works for clavier. This subject matter is elucidated with the aid of pieces for clavier by Western European composers written in the genres of the passacaglia, chaconne, foglia and ground. Music from the late 17th and early 18th centuries, little-studied and virtually unperformed in Russia, is given careful examination. An analytical perspective is applied to compositions by clavier composers from Germany (J.S. Bach, Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel, J.C. P. Fischer and Georg Muffat), France (Louis Couperin, Francois Couperin) and England (Henry Purcell, William Byrd, John Bull, Thomas Tompkins, etc.). The author displays semantic figures of modal-scalar (catabasis, anabasis) and plastic origins (rhythmic formulas of Sarabandes, Minuets the dactylic step, etc.) applying new

definitions “semantization” and “de-semantization,” “folding and unfolding,” “contextual regulators of meaning (Liudmila Shaimukhametova), etc. The role of the linear theme of the lower stratum of basso-ostinato related genres is also analyzed. The artistic attributes of the clavier pieces are examined through the prism of interaction with organ and violin music. The article discloses means of adaptation of migrating formulas to the technical, acoustic and expressive capabilities of the clavier. At that, a demonstration is given of the process, common to all instrumental music, of maturation of homophonic thematicism within the depths of contrapuntal thematicism, which in clavier music happens on a much more intensive and mobile level.

Keywords: music for clavier, Western European Baroque music, basso-ostinato

Алексеева Ирина Васильевна

доктор искусствоведения,
заведующая кафедрой теории музыки,
профессор,
сотрудник Лаборатории музыкальной семантики
E-mail: alexeevaiv@mail.ru
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова
Российская Федерация, 450077 Уфа

Irina V. Alexeyeva

доктор Doctor of Arts,
Head of the Music Theory Department,
Professor, employee of the Laboratory
for Musical Semantics
E-mail: alexeevaiv@mail.ru
The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts
Russian Federation, 450077 Ufa



Г. Н. ДОМБРАУСКЕНЕ
 Морской государственный университет
 им. адмирала Г. И. Невельского, Владивосток

УДК 78.035(4/9)+781.15

СЕМАНТИЧЕСКИЙ СИНКРЕТИЗМ ГИМНА «ALLEIN GOTT IN DER HÖH' SEI EHR» («ПЕСНЬ АНГЕЛОВ») И ПРИНЦИП ДЕКОРИРОВАНИЯ ИНИЦИАЛА СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА

Одним из важных вопросов в исследовании немецкого протестантского хора́ла вре́мён Реформации является выявление принципов формирования его мелодики. Известно, что протестантские гимны, созданные М. Лютером как альтернатива римско-католической мессе, получили широкое признание и распространение не только в Германии, но и за её пределами. В дискуссиях о художественных достоинствах этого жанра часто отмечают богатство мелодического материала, который в значительной степени повлиял на дальнейшее развитие европейской музыкальной культуры. В музыковедении известны работы таких исследователей, как Р. И. Грубер, М. С. Друскин, В. Б. Носина, А. Швейцер, Н. А. Эскина, Б. Л. Яворский и др., которые обращали внимание на присутствие в мелодике гимнов музыкально-риторических фигур, музыкальных символов, образующих комментирующие ряды, двуплановость музыкального текста и т. п.

Всё это позволило сделать предположение о наличии музыкальной синестезии в мелодике гимнов и необходимости выработки определённых подходов в исследовании семантического синкретизма, возникающего в результате взаимосвязи органов чувств и распространённой в эпоху Возрождения практики переноса значений из одной модальности в другую. Как отмечает Б. М. Галеев, «в разной степени способность связывать в сознании видимое и слышимое, запахи и звуки присуща каждому из нас – в той мере, как развито у любого человека творческое воображение» [9].

На сегодняшний день синестезия и её всевозможные проявления рассматриваются в разнообразных сферах научного знания и в большей степени в гуманитарных науках – психологии, философии, эстетике, семиологии, лингвистике, искусствоведении и в, частности, музыковедении (например, феномен «цветного слуха», «музыкальная живопись» и др.). Это связано с рядом разного рода проблем, среди которых специальный интерес обращён к проблемам диахронической семантики.

Так, например, лингвист Г. Н. Филиппова определяет синестезию, как «сочетание обозначений двух и более ощущений, выступающих в качестве компактного средства интенсификации значения для создания целостного многомерного представления об описыва-

емом денотате» [8, с. 6]. Обращается внимание на то, что взаимные межмодальные связи возникают вследствие сходства восприятия. М. В. Никитин называет это «синестезической симуляцией» и рассматривает синестезические случаи сближения концептов по сходству эмоциональной оценки («эмотивная симуляция» как высшая стадия синестезии) [6].

Искусство по своей сути сродни языковой системе. Там присутствуют аналогичные принципы образования художественного сообщения, взаимодействия внутритекстовых компонентов, развёртывание дискурсивных процессов через коммуникативность музыкальной лексики, метафоричность, основывающуюся на ассоциативности по сходству, – всё это относится к глубинным свойствам музыкального языка.

В искусстве «ассоциации по сходству», переданные через разнообразные семантические структуры, предполагают авторскую мотивированность сравнения, поэтому они доступны для понимания. Как отмечает Б. М. Галеев, сходство может проявляться в подобии «по форме, структуре, гештальту слухового и зрительного образов (например, на этой основе строится общезначимая, общеупотребительная синестетическая аналогия «мелодия-рисунок») [9].

Отечественный музыковед Н. П. Коляденко определяет музыкальную синестезию как системное свойство невербального художественного мышления. Она обращает внимание на присутствие в этом явлении интермодальных ассоциаций, проявляющихся не только в опредмеченных художественных образах, но и на других этапах творческого процесса. «При этом акцент ставится на рассмотрении *ассоциативного синестетического механизма*, наполняющего полимодальной энергетикой формирование беспредметных образов в музыке и смежных искусствах и создающего “живую связь” их элементов» [4, с. 10].

В статье представлен один из примеров исследования явления музыкальной синестезии в мелодике протестантских хоралов, – гимн вре́мён Реформации «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» (в русской версии «Да будет Богу в вышних честь»), содержащий все типичные свойства этого жанра. Он создан на основе библейского текста – ангельского славословия в честь рождения Христа: «Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение!» (Лк. 2:14)¹. Не-

мецкий текст: «Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen» [11, с. 1266].

Прототипом гимна стала одна из частей ординария мессы – «Gloria», которая с XII в. была обязательной частью литургии (лат. «Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis»). Хорал написан в 1522 г. близким соратником М. Лютера, выпускником лейпцигского университета, кантором, композитором и поэтом Николаусом Дециусом (Nikolaus Decius, von Hofe, 1485–1541). Он является автором многочисленных гимнов, получивших признание в протестантских общинах.

Пример № 1 Николаус Дециус
гимн «Allein Gott in der Höh' sei Ehr»²

131

altrhdtsch / Nikolaus Decius 1522

DAS GLORIA IN EXCELSIS

1. { Al - lein Gott in der Höh' sei Ehr und
da - rum daß nun und nlm - mer - mehr uns

Dank für Ie - ne Gna - de, } Ein Wohl - ge -
tüh - ren kann kein Scha - de. }

falln Gott an uns hat, nun ist groß Fried ohn

Un - ter - laß, all Fehd hat nun ein En - de.

Как это было типично для разнообразных художественных форм эпохи Возрождения, немецкие песнопения периода Реформации создавались по принципу риторического канона, согласно законам гомилетики. Поэтому их часто называли *Lieddichtungen* – «поющими проповедями». Тексты многих гимнов той поры имеют схожую диспозицию:

тезис → аргументация и разработка → нравственное приложение

Важную смысловую функцию выполняла инципитарная фраза. Как и в рассматриваемом гимне, довольно часто в зоне тезиса помещался фрагмент библейского текста – канонический сакральный элемент, который является вербальным и дискурсивным паттерном всего гимна. Его семиотическое поле складывается из контекстуальных кодов, дешифровка и интерпретация которых позволяет постичь идею текста хорала.

Именно в начальной фразе гимна наблюдается семиозис музыкальной лексики, так как это *inventio* – первоначальный импульс песнопения, своего рода *initialis* (от лат. «начальный», – так в Средние века и эпоху Возрождения называлась заглавная литера, с которой начинались текст книги, главы и абзацы).

Инициал мог быть не только шрифтовым и одноцветным, но и декорированным с использованием рисунков, орнаментов, разных цветных пигментов. Его функциональное назначение сродни риторическому: будучи ярким визуальным элементом, он, во-первых,

привлекает внимание читателя к тексту, во-вторых, украшает и оживляет его, образуя визуальный семиотический комментирующий ряд.

Беря во внимание всё выше сказанное и учитывая специфику творческого мышления эпохи Возрождения, рассматривать структуру семиозиса инципитарной фразы немецкого протестантского хорала (особенно XVI–XVII вв.) целесообразно не только с позиции соотношения риторического и музыкального, но и других компонентов, которые, согласно мнению таких учёных, как М. М. Бахтин, А. Г. Григорян, П. Н. Денисов, В. Г. Гак и др., образуют *семантический синкретизм*.

Изучая не один год музыкальную лексику немецких протестантских гимнов, автор статьи установила, что музыкальная синестезия – явление хоть и не унифицированное в музыкальной структуре этого жанра, но вполне типичное для художественного мышления эпохи Возрождения. Анаморфозы, метаморфозы, визуальные каламбуры, анаграммы и монограммы, – всё это обильно присутствовало в художественной культуре той поры. На качество музыкального изложения во многом влияла личность автора: насколько он был образован, эрудирован, грамотен и изобретателен в выборе художественных средств, обладал богатым ассоциативным мышлением. Образцом для подражания стал сам М. Лютер – создатель первых протестантских хоралов; за ним следуют его соратники, единомышленники, ученики, многие из которых имели университетское образование.

Возвращаясь к процессу выявления семантического синкретизма в инципитарной фразе гимна Н. Дециуса «Allein Gott in der Höh' sei Ehr», следует отметить, что мелодия песнопения в богослужбном сборнике входит в состав реформированной М. Лютером, так называемой Немецкой мессы под названием «Das Gloria in Excelsis» [12, с. 182]. Сравнение с латинской «Gloria» позволило установить, что протестантский вариант является её зеркальным отражением (пример № 2).

Пример № 2 Gloria in Excelsis Deo⁴

Gloria in excelsis Deo

Используя метод научной визуализации данных, путём разложения инципитарной фразы на отдельные тоны («единицы значения», по М. Г. Арановскому),



Рис. Инициал «А», декорированный рисунком, изображающим сцену, где Спаситель омывает ноги своему ученику. Германия, XV век³

автор получил визуальный контур мелодий, и сопоставил их в зеркальном соотношении (см. схему).

Свой метод автор разрабатывала с учётом специфики ренессансного художественного мышления, когда среди прочих, приём зеркального отражения был широко распространён в различных сферах творчества. Известно о зеркальной технике письма Леонардо да Винчи; в развёртывании полифонической музыкальной ткани также применялись зеркальные инверсии; в живописи зеркальность использовалась для освоения пространственной перспективы, а специальные выгнутые зеркала – *анаморфоскопы* позволяли создавать многообразные визуальные каламбуры, парадоксы и перевертыши.

Схема. Зеркальное сопоставление мелодических контуров инципитарных фраз гимна Н. Дециуса «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» (верхний ряд) и латинской Gloria (нижний ряд)

			V				
	III	IV		IV		III	III
I						II	
	VI					VI	
		V		V		V	
			IV				IV

Принцип зеркального сопоставления строится на связи с зеркально-симметричным (обратным) отражением музыкального материала относительно центральной оси. При этом зеркальность в музыке может охватывать широкий диапазон форм, существуя как основной или дополнительный принцип.

Как утверждает доктор искусствоведения, автор научной концепции обратности С. С. Гончаренко, в зеркальной симметрии обнаруживает себя механизм обратности художественного мышления, который направлен на преодоление его бинарной оппозиционности. По её мнению, зеркальная симметрия воплощает процесс возникновения в мышлении специфических пограничных состояний, когда на глубинном уровне преодолеваются противопоставления вещественного и духовного, материального и идеального. Подобные пограничные состояния фиксируют, удерживают и оберегают целостность человеческого сознания, поскольку они лежат в его наиболее глубинных, почти нерелексируемых самим человеком слоях [2].

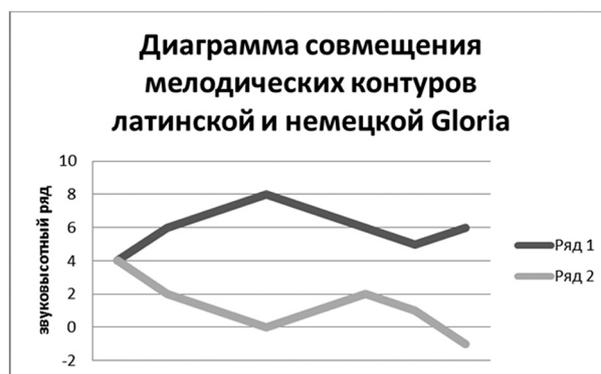
С древних времен идея зеркальности присутствовала в фольклоре, мифах, легендах. В эпохи Средневековья, Возрождения, Барокко принцип зеркального отражения довольно часто использовался не только в сакральных, но и светских жанрах. Зеркало осознавалось как символ иного мира, вечности; закольцовывая изображение, зеркальность реконструировала целостность мира. Как отмечает Л. В. Решетняк, «зеркало – одна из древнейших и вечных метафор

мирового искусства. Она воплощает глубинную потребность человека в симметрии как доминантной составляющей чувства прекрасного и способ отражения себя во внешнем мире. Мифы о Нарциссе и нимфе. Эхо – олицетворение визуальной и аудиосимметрии. “Отражению” в музыке соответствуют или инверсия (горизонтальная ось симметрии), или ракоход (ось вертикальная). Последний служит формообразующим принципом музыкальных и поэтических палиндромов или ракоходных канон» [10].

Применённый в статье метод зеркального сопоставления мелодического контура инципитарной фразы гимна и его отражённого варианта видится целесообразным, так как позволяет сконструировать целостный графический образ. Приведённая ниже диаграмма наглядно демонстрирует результат осуществленного опыта – зеркальная закольцовка сопоставляемых линий образует один из самых распространённых христианских символов – «рыбу». Этот символ представляет собой древний акроним имени Иисуса Христа, состоящий из начальных букв слов: Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Ὑιὸς Σωτῆρ (Иисус Христос Сын Божий Спаситель; с др. греч. «Ἰχθύς» – «рыба») и является своего рода краткой формой исповедания веры [7, с. 19].

Исходя из этого, можно рассматривать гимн Н. Дециуса как пример семантического синкретизма, когда музыкальный облик темы проистекает из визуального контура главного символа (см. диаграмму).

Зеркальное сопоставление мелодических контуров инципитарных фраз гимна Н. Дециуса «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» (ряд 1) и латинской Gloria (ряд 2); звуковысотный показатель 4 выступает в роли оси всей конструкции



Наблюдаемое в его версии противоположное латинской «Gloria» движение мелодии хора можно трактовать, как своего рода акт протеста, типичный для XVI в.: римско-католическому наследию противопоставлен протестантский вариант, который, с одной стороны, сохраняет внутреннюю связь с христианской культурой, а с другой, демонстрирует расхождение двух религиозных парадигм.

Данный эксперимент проводился с целью исследования процесса *invention*. Как уже отмечалось, специфическое для эпохи Возрождения символическое мышление, проявляющее себя через повсеместное присутствие принципов украшения и акцентации текста (как, например, декорирование в книгах заглавных литер – инициалов), присутствовали и в практике создания духовных песнопений.

Рассматривая инципитарную фразу гимна Н. Дециуса с риторической точки зрения, необходимо также обратить внимание на элементы составляющих её музыкально-риторических фигур – *anabasis* (греч. «восхождение») – поступенное движение вверх (связана со словом «воскресший») и *catabasis* (греч. «нисхождение») – поступенное движение вниз («земля», «могила», «преисподняя», «грех»). Эта конфигурация вполне логично отражает дихотомию библейского текста, в котором присутствуют два вектора – небесное и земное: «Слава в вышних Богу и на земле мир...» (Лк. 2:14).

В данном случае мы сталкиваемся с фактом целенаправленного объединения разноmodalных впечатлений по признаку структурного, смыслового и эмоционального подобия. То, что по мнению Б. М. Галеева, есть не что иное, как *культурная синестезия* – явление сходное с понятиями «ассоциация» и «метафора». Учёный акцентирует внимание на его

главном качестве – «межчувственных связях», которые в сфере искусства имеют свою «отраслевую» специфику «двойного иносказания, переноса значения с переходом в иную модальность» [9].

Гимн Николауса Дециуса «*Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*» стал одним из известных протестантских песнопений. К его мелодии неоднократно обращались композиторы разных исторических периодов: Ганс Лео Хасслер (1564–1612), Михаэль Преториус (1571–1621), Генрих Шютц (1585–1672), Фридрих Вильгельм Цахау (1663–1712), Георг Филипп Телеман (1681–1767), Иоганн Себастьян Бах (1685–1750), Феликс Мендельсон-Бартольди (1809–1847) и др.

Как показывает пример, процесс семиозиса протестантских гимнов обусловлен спецификой творческого мышления эпохи Возрождения. Хоральная символика многих песнопений образовывалась в условиях семантического синкретизма, когда целенаправленно объединялись разные художественно-выразительные модальности по принципу структурного, смыслового и эмоционального подобия. Всё это свидетельствует о проявлении музыкальной синестезии, вследствие которой мелодии гимнов стали объектами концентрации семиотических процессов. На их основе образовались особого рода музыкальные символы, получившие широкое распространение в музыкальной культуре последующих веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В статье в качестве русскоязычной версии приведён самый известный в России Синодальный перевод Российского Библейского Общества (РБО) 1876 г. На сегодняшний день именно он превалирует над другими переводами в религиозной практике современных российских христиан, как православных, так и протестантов, и даже католиков; вместе с тем, следует заметить, что в последние годы в протестантской среде всё чаще наблюдается обращение к новому Синодаль-

ному переводу РБО 1996–2000 гг., в частности, 4-му изданию 2010 г., в котором отмеченный фрагмент выглядит следующим образом: «Слава Богу в вышних небесах! Мир на земле людям, которых Он полюбил!»

² Пример приводится по изд.: [12, с. 182].

³ Приводится по изд.: [3].

⁴ Приводится по изд.: [13].

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. Текст Синодального перевода 1876 г. М.: РБО, 2000. 1533 с.

2. Гончаренко С. С. Зеркальная симметрия в музыке: (на материале творчества композиторов XIX и первой половины XX в.) / Новосибирск: Изд-во Новосибирской гос. консерватории, 1993. 234 с.

3. Домбровский А. Искусство первой буквы: готика и ренессанс // Наука и жизнь. 2008. № 10. С. 66–72.

4. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: на материале искусства XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2006. 491 с.

5. Кузнецова Э. А. История изучения феномена синестезии: автореф. дис. ... канд. психол. наук. Казань, 2005. 193 с.

6. Никитин М. В. Основания когнитивной семантики. СПб.: Изд-во Российского гос. педагогического ун-та им. А. И. Герцена, 2003. 277 с.

7. Норден Рудольф Ф. Символы и их значения: [пер. с англ.]. СПб.: Фонд «Лютеранское Наследие», 2000. 64 с.

8. Филиппова Г. Н. Узуальная и окказиональная синестезия в современном немецком языке: дис. ... канд. филол. наук. – Архангельск, 2010. 157 с.

9. Галеев Б. М. Что такое синестезия: мифы и реальность. URL: http://prometheus.kai.ru/mif_r.htm (дата обращения: 9.05.2012)

10. Решетняк Л. В. Зеркальная симметрия и «зазеркалье» загадочного канона Арнольда Шёнберга. URL: <http://www.ash1iay.m/main/texts/palindrom/pal22.htm> (дата обращения: 16.06.2012).

11. Die Bible. Oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung von Dr. Martin Luther. Ausgabe 1912. Verlag Friedrich Bischoff GmbH – Frankfurt am Main. 1646 s.

12. Evangelisches Kirchengesangbuch: Ausgabe für die evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsens. Mit Lektionar. – Hannover, 1958. 814 s.

13. Wikimedia Foundation, Inc. URL: <http://ru.wikipedia.org> (дата обращения: 9.05.2012).

REFERENCES

1. Bibliya. *Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta. Kanonicheskiye. Text Sinodalnogo Perevoda. (1876 g.)* [The Bible. The Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament. The Canonical Books. The Text of the Synod Translation. 1876]. Moscow: Russkoye Bibleyskoye Obshchestvo [Russian Biblical Society], 2000. 1533 p.
2. Goncharenko S. S. *Zerkal'naya simmetriya v muzyke: (Na materiale tvorchestva kompozitorov XIX i pervoy poloviny XX v.)* [Mirror Symmetry in music (on the Basis of Music by Composers of the 19th and First Half of the 20th Century)]. Novosibirsk: Novosibirsk State Conservatory Press, 1993. 234 p.
3. Dombrovskiy A. *Iskusstvo pervoy bukvy: gotika i renessans* [The Art of the First Letter: Gothicism and Renaissance]. *Nauka i zhizn'* [Science and Life], 2008, no. 10, pp. 66–72.
4. Kolyadenko N. P. *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: Na materiale iskusstva XX veka: dis. ... doktora iskusstvovedeniya* [Synesthesia of Musical and Artistic Consciousness. On the Material of 20th Century Art: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirsk, 2006. 491 p.
5. Kuznetsova E. A. *Istoriya izucheniya fenomena sinestezii: avtoref. dis. ... kand. psikhologicheskikh nauk* [The History of Study of the Phenomenon of Synesthesia: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts diss.]. Kazan', 2005. 193 p.
6. Nikitin M. V. *Osnovaniya kognitivnoy semantiki* [The Foundations of Cognitive Semantics]. St. Petersburg: Russian State Pedagogical University Press, 2003. 277 p.
7. Norden Rudolf F. *Simvoly i ikh znacheniya* [Symbols and their Meanings]. Translation from English. St. Petersburg: Fond "Lyuteranskoe Nasledie" Press, 2000. 64 p.
8. Filippova G. N. *Uzual'naya i okkazional'naya sinesteziya v sovremennom nemetskom yazyke: dis. ... kand. filologicheskikh nauk* [Usual and Occasional Synesthesia in the Modern German Language: Candidate of Philological Sciences diss.]. Arkhangel'sk, 2010. 157 p.
9. Galeyev B. M. *Chto takoe sinesteziya: mify i real'nost'* [What is Synesthesia: Myths and Realities]. URL: http://prometheus.kai.ru/mif_r.htm (Accessed 9.05.2012).
10. Reshetnyak L. V. *Zerkal'naya simmetriya i "zazerkal'e" zagadochnogo kanona Arnol'da Shenberga* [Mirror Symmetry and the "Through the Looking Glass" Domain of Arnold Schoenberg's Enigmatic Canon]. URL: <http://www.ash1iay.m/main/texts/palindrom/pal22.htm> (Accessed 16.06.2012).
11. *Die Bible. Oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung von Dr. Martin Luther*. Ausgabe 1912. Verlag Friedrich Bischoff GmbH – Frankfurt am Main. 1646 s.
12. *Evangelisches Kirchengesangbuch*: Ausgabe für die evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsens. Mit Lektionar. – Hannover, 1958. 814 s.
13. *Wikimedia Foundation*, Inc. URL: <http://ru.wikipedia.org> (Accessed 9.05.2012).

Семантический синкретизм гимна «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» («Песнь ангелов») и принцип декорирования инициала средствами музыкального языка

Статья посвящена специфике образования мелодики ранних протестантских хоралов. Автор утверждает необходимость исследования музыкальной синестезии, типичной для художественного мышления эпохи Возрождения. Аналитическая процедура показана в статье на примере гимна Николауса Дециуса «Allein Gott in der Höh' sei Ehr» (1522): мелодия хоральной темы раскладывается на «единицы значения» и визуализируется с помощью схемы и диаграммы. Использован распространённый в эпоху Возрождения метод «зеркальной

закольцовки» для получения визуального контура хоральной темы. Таким образом выявляется символический паттерн гимна. Подобное явление встречается также в практике initialis – декорирования заглавной литеры, с которой начинался текст книги, глава или абзац, и где символически отражалась основная идея.

Ключевые слова: протестантизм, протестантский хорал, музыка Возрождения, музыкальная синестезия, семантический синкретизм, музыкальная религиозная символика

Semantic Syncretism in the Hymn "Allein Gott in der Höh' sei Her" ("The Song of Angels") and the Principle of Decoration of the Initial by the Means of Musical Language

The article is devoted to the specific features of melodicism of the early Protestant chorales. The author asserts the necessity of researching musical synesthesia, typical for the artistic thought of the Renaissance period. The analytical procedure is demonstrated in the article on the example of the hymn by Nikolaus Decius "Allein Gott in der Höh' sei Her" (1522): the melody of the chorale theme is divided into "units of meaning" and visualized by means of a scheme and a diagram. The method of "mirror ring connection," very widespread during the Renaissance period, is

used to obtain the visual contour of the chorale theme. Thereby the symbolic pattern of the hymn is revealed. A similar phenomenon can also be found in the practice of initialis, i.e. decorating the primary capital letter with which the text of a book, chapter or paragraph began, and which symbolically reflected the main idea of that text.

Keywords: Protestantism, Protestant chorale, music of the Renaissance, musical synesthesia, semantic syncretism, musical religious symbolism

Домбраускене Галина Николаевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории искусств и культуры
E-mail: dombrauskene@mail.ru

Морской государственный университет
им. адмирала Г. И. Невельского
Российская Федерация, 690059 Владивосток

Galina N. Dombrauskiene

Candidate of Arts,
Assistant Professor at the Department of History
of the Arts and Culture
E-mail: dombrauskene@mail.ru

Admiral G.I. Nevelsky Maritime State University
Russian Federation, 690059 Vladivostok



Л. Л. КРУПИНА

Воронежская государственная академия искусств

УДК 781.5

ОБ ОДНОЙ «УТЕРЯННОЙ» МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ ЭПОХИ БАРОККО

Назвать эту форму полностью «утерянной» (или забытой) было бы всё же не совсем верно: в последнее десятилетие XX века в отечественной музыковедческой литературе стали проскальзывать некоторые сведения о ней. Одни исследователи столкнулись с ней в связи с жанром прелюдии, обозначив особым понятием – «большая северонемецкая прелюдия» [4, глава 4], другие обнаружили в жанрах токкаты и фантазии [1, § 157]. Однако сведения эти пока ещё очень фрагментарны.

Речь идёт об особом типе барочной контрастно-составной формы, в основе которой лежит контраст импровизационной свободы и упорядоченности в изложении музыкальной материи, реализуемый в виде чередования импровизаций и фуг. Противопоставление «хаоса» и «порядка» – одна из центральных идей барочной эстетики, что обусловило особую перспективность такого типа формы для барочного стиля, обеспечив его длительное существование на протяжении всей эпохи.

«Утерянной» же эта форма оказалась не столько в музыковедческой науке, сколько в некоторых нотных изданиях, где сложилась традиция обозначения подобных сочинений в жанре прелюдии названием «Прелюдия и fuga». Неправомыслие такого названия вытекает не только из смешивания контрастно-составного типа формы с циклическим. Противоречие возникает и в отношении количества фуг – ведь в контрастно-составной форме оно, как правило, не ограничивается одной, но может включать две или даже три фуги. Одним из первых традицию таких обозначений заложил известный немецкий музыкант, издатель баховских органных сочинений Г. Келлер. В его издании произведений для органа Д. Букстехуде контрастно-составные токкаты были обозначены одним словом – «Токката», а вот аналогично построенные прелюдии – как «Прелюдия и fuga»¹. Позднее то же самое повторило и такое солидное учреждение, как будапештское издательство «Музыка» (серия «История органной музыки») в отношении контрастно-составных прелюдий В. Любека (Прелюдия и fuga *C dur*) и Н. Брунса (Прелюдия и fuga *G dur*)², хотя первая из них включает не одну, а целых три фуги, а вторая – две. Между тем, сами композиторы называли свои крупные органые композиции одним словом – «Прембула» или «Прелюдия»³.

Как же всё-таки точнее обозначить этот тип контрастно-составной формы? Учитывая тесную связь понятий «жанр» и «форма» в музыке этой эпохи⁴, многие барочные формы, особенно такие крупные, как циклические или контрастно-составные, принято обозначать по сфере их преимущественного жанрового применения. Таковы, например, обозначения формы французской увертюры или сюитного цикла. Данный же тип формы зародился в жанре итальянской токкаты и лишь к середине XVII столетия стал применяться в больших органных прелюдиях северонемецкой органной школы, развивающей традиции Я. П. Свелинка (Ф. Тундер, Й. А. Рейнкен)⁵. Крупнейшим представителем этой школы стал Д. Букстехуде, чьё влияние, в свою очередь, испытали В. Любек, Г. Бём, Й. Шпет, Н. Брунс. Что же касается творчества И. С. Баха, завершившего эпоху синтезом самых разных тенденций своего времени, то здесь мы найдём контрастно-составные формы подобного типа и в жанре токкаты (органные, клавирные токкаты), и в некоторых органных прелюдиях (*a moll* BWV 551, *E dur* 566, *g moll* 535) и фантазиях (органная фантазия *h moll* BWV 563, клавирные *a moll* 922, *g moll* 920, 917).

Таким образом, происхождение и наиболее тесная связь с жанром токкаты провоцируют к возможному обозначению данной контрастно-составной формы как формы барочной токкаты. Однако здесь необходимо учитывать ещё одно обстоятельство, требующее дополнительного уточнения. В начале XVII века жанр токкаты возник, прежде всего, как выразитель импровизационно-виртуозного понимания инструментального стиля. В токкатах отрабатывались самые разные приёмы исполнительской техники. И, вероятно, не случайно этот жанр поначалу был связан, в первую очередь, с органом, обладавшим особым богатством технических возможностей. Ведь орган в эпоху барокко – это инструмент инструментов, один из важнейших символов эпохи, почитавшийся аллегорией космоса, мироздания и человека, а органисты XVII века являлись главными носителями нового концертирующего стиля.

В словаре М. Преториуса «*Syntagma musicum*» (1619) даётся следующее определение токкаты: «Токката – это прелюдия или преамбула, которую органист, пользуясь простыми оборотами и колоратурами, импровизирует на органе или клавишембало».

до того, как приступит к мотету или фуге» (цит. по: [6, с. 9]). Как видим, здесь акцентируется именно импровизационная составляющая жанра. Органные токкаты, появившиеся сначала в Италии в конце XVI века, как раз и представляли собой такое чередование «простых оборотов и колоратур», точнее – аккордовых построений и разного рода фигураций⁶. Близки к этим образцам и токкаты Дж. Фрескобальди и Я. Свелинка. Однако в них уже начинают проникать имитационные построения, контрастирующие импровизационным приёмам и свидетельствующие о сохранении полифонической природы музыкального мышления даже в таких виртуозных жанрах. И если у Фрескобальди, опирающегося на итальянские традиции, имитации ещё не обособливаются в самостоятельные разделы, то некоторые токкаты Свелинка фактически уже являются контрастно-составными формами, построенными по принципу сопоставления виртуозно-импровизационных и имитационных частей. Такова, например, его Токката *a moll*⁷, в которой между двумя импровизационными разделами выделена имитационная часть на самостоятельную тему с десятью проведениями, окружённая каденциями. Правда, каденции несколько сглажены отсутствием остановки во всех голосах, а тема пока ещё имитируется «стреттно», подобно имитациям Возрождения. Но именно этот тип контрастно-составной токкаты постепенно становится одним из самых популярных среди токкат эпохи барокко. Его окончательное оформление произошло уже в творчестве ученика Дж. Фрескобальди – И. Фробергера, который чётко отделяет части токкат аккордовыми каденциями (совершенными или половинными автентическими), создаёт индивидуальные темы для имитационных частей и имитирует их только после одноголосного проведения всей мелодии.

Однако наряду с контрастно-составными токкатами продолжают развиваться и токкаты виртуозно-импровизационного типа, лишённые контрастных сопоставлений с имитационными частями (например, в творчестве Г. Ф. Генделя – см. его Токкату *g moll* HWV 586). Поэтому представляется уместным выделить в особую категорию форму *полифонической токкаты*, которая отличается от виртуозно-импровизационной именно наличием аффектного противопоставления «хаоса» и «порядка», импровизационного и строго фугированного изложения (независимо от её конкретного жанрового применения – будь то большая северонемецкая прелюдия, фантазия или собственно токката).

Отметим попутно, что исторический путь барочной фантазии к этому же типу формы был несколько иным. Вновь обратившись к «*Syntagma musicum*» М. Преториуса как к одному из самых авторитетных источников раннего барокко, обнаружим, что автор ориентирует читателя не только на импровизацион-

ность фантазии, но и на её имитационный характер: «Иногда кто-либо по собственному желанию и разумению берётся за импровизацию фуги, но, не закончив её, перескакивает на другую фугу, пришедшую ему в голову. Такие быстрые смены происходят потому, что в настоящих фугах нет текста и слова не связывают импровизирующего, он может варьировать, дополнять, отклоняться, вертеть и поворачивать тему, как ему вздумается. В таких фантазиях и каприччио можно в выгодном свете показать своё искусство и мастерство» (цит. по: [3, с. 168]). Этому описанию вполне соответствуют и знаменитая Хроматическая фантазия Свелинка, и многие фантазии и каприччио Фрескобальди⁸. Приверженность же фантазий к импровизационной свободе построения сказывалась в том, что кроме пьес имитационного типа изредка встречались и иные. Например, у того же Фрескобальди имеются несколько каприччио, построенных в виде гомофонных вариаций⁹.

Дальнейшее же развитие фантазии сблизило её с токкатой. Так, через 120 лет после Преториуса И. Маттезон в трактате «Совершенный капельмейстер» (1739) даёт фантазии следующую характеристику: «Фантазия есть самый свободный и ничем не связанный вид сочинения, пения и игры, который только можно вообразить, когда автору приходят то одни, то другие идеи ... с целью, чтобы музыкант показал своё мастерство» (цит. по: [5, с. 15]). При кажущемся тождестве двух характеристик, здесь есть и определённая разница. Преториус говорит об импровизации *фуг* и о возможности варьировать и по-разному поворачивать *тему*, Маттезон же – о чередовании разных *идей*, которые могут подразумевать как разные виды исполнительской техники, так и разные типы фактуры – имитационной и неимитационной, складываясь в контрастно-составную форму, нередко тождественную форме полифонической токкаты.

Такая форма обладает чётко определёнными признаками. При разном количестве контрастных разделов в ней, как правило, стабильно сохраняется не только принцип чередования импровизаций и фуг, но и обязательность расположения импровизаций по «краям» произведения (вследствие чего импровизационных частей всегда больше, чем имитационных). Последнее обстоятельство как раз и связано с токкатным происхождением – ведь токката формировалась как виртуозный жанр, а виртуозность наиболее естественно выявлялась именно через импровизацию. Поэтому минимальная форма полифонической токкаты содержит всего три части: импровизация – фуга – импровизация (как, например, клавирная Токката *a moll* И. Я. Фробергера или мануальная органная Токката *G dur* Д. Букстехуде ВухWV 164. Однако многие контрастно-составные формы этого типа включают по две и даже три фуги с возможными импровизационными разделами

между ними, доводя общее количество частей до пяти-семи.

Дополнительным контрастом между ними может служить сопоставление чётного и нечётного метров, причём импровизации, как правило, связаны с основным тактовым размером «С» (4/4), а трёхдольность чаще всего представляет его же триольный вариант (12/8), реализованный в одной из фуг. Типичным примером может служить Прелюдия *C dur* Д. Букстехуде ВухWV 136, которая содержит импровизацию и две фуги, разделённые небольшой семитактовой связкой в чётном метре, а последнюю третью фугу с небольшим импровизационным заключением – в размере 12/8. Впрочем, иногда трёхдольный метр встречается и в импровизациях, контрастируя четырёхдольным фугам (как, например, в клавирной Токкате Баха *e moll* BWV 914, где первая импровизация написана на 3/2, а две фуги и последующая импровизация – на 4/4), или одна из импровизаций уже внутри себя содержит аналогичную смену чётного и нечётного метров (например, третья импровизация из Токкаты *F dur* Букстехуде¹⁰, первая в клавирной Токкате *fis moll* BWV 910 и заключительная в Токкате *g moll* BWV 915 Баха). Заметим, что Бах нередко прибегает к дополнительному расширению импровизаций за счёт включения в них раздела *Adagio*¹¹, что вносит ещё один фактор контраста – темповый и превращает токкату в развёрнутое концертное произведение.

Примечательна забота композиторов о *единстве* и *целостности* подобных масштабных сочинений, проявляющаяся в тематическом и функциональном соотношении частей. Первый параметр (тематический) касается только фуг, поскольку импровизации, как правило, не содержат тем. Включая в произведение несколько имитационных разделов, композиторы стремятся объединить их более или менее заметным интонационным родством. В некоторых случаях это может быть практически одна и та же тема, представленная в двух метрических вариантах – двудольном и трёхдольном (как, например, в органной Прелюдии *e moll* Букстехуде или упоминавшейся ранее органной Прелюдии *G dur* Н. Брунса – см. пример № 1). В других – темы опираются на общий ступеневый каркас (органная Токката *F dur* Букстехуде – пример № 2), в третьих – одна тема является своеобразным орнаментальным вариантом другой (клавирные Токката *e moll*, Фантазия *g moll* Баха Баха – пример № 3).

Сама по себе идея интонационного родства фугированных тем (в том числе – с их метрическим преобразованием) не нова, этот принцип, в частности, служил одним из жанровых признаков раннебарочной канцоны, обеспечивая смысловое единство её многотемной форме. Однако зрелый барочный стиль обогащает эту идею новыми находками, порождающими единство более высокого порядка.

Речь идёт о некоторых признаках *функционального соподчинения* разделов, причём как фугированных, так и импровизационных. Среди нескольких фуг одна, как правило, воспринимается как основная, остальные же приобретают значение добавочных, менее развитых. Это проявляется в соотношении и их масштабов, и сложности тематического развития, и степени индивидуальности тем.

Обратимся для примера к Токкате *d moll* Букстехуде¹². В ней два фугированных раздела и три импровизационных. Обе фуги незамкнуты и непосредственно переходят в импровизации. Первая из них (двойная) занимает 16 тактов и содержит семь совместных тематических проведений и по одному раздельному с регистровым развитием каждой из тем. Вторая фуга тройная (тоже с совместной экспозицией) и значительно более масштабная (34 такта). Она включает не только регистровое, но и сложное контрапунктическое (два проведения тематического комплекса с перестановкой в тройном контрапункте дуодецимы) и даже тональное (три проведения с тональным ответом в параллельной тональности) развитие. Да и сам тематический материал во второй фуге несколько более разнообразен и ритмически, и интонационно (пример № 4). Всё это выдвигает именно вторую фугу на роль драматургического центра произведения.

Столь же неравноценны и импровизации. Главная идея контрастного противопоставления «хаос – порядок» обычно приходится на первую импровизацию в её соотношении с первой фугой. Именно в ней, как правило, происходят наиболее разнообразные и многочисленные смены материала, подчас весьма контрастного по фактурному рисунку и ритму. Их прихотливость и непредсказуемость как раз и соответствуют свободно-фантазийному стилю, воплощающему идею «хаоса». Это относится и к данной Токкате. В её первой импровизации (27 с половиной тактов) можно выделить, по крайней мере, семь неравномерных смен фактурно-ритмической организации (по 4, 5, 3, 4 ½, 1 ½, 1, 8 ½ тактов). Вторая импровизация, разделяющая фуги, в полтора раза короче (18 тактов). В ней тоже есть несколько контрастных построений, но их ритмическая амплитуда сужена (если в первой затрагивалось три ритмических уровня движения – от восьмых до тридцатьвторых, то здесь тридцатьвторые почти не присутствуют, преобладает уровень шестнадцатых и три основных фактурных рисунка). Функция такой импровизации – свободно-виртуозная связка. Заключительный же импровизационный раздел, обозначенный словом *Final*, длится всего 11 ½ тактов. Его главная задача – воплощение «остановившегося времени». Здесь более однородный материал, в гармонии многократно повторяются плагальные обороты, которые в последних четырёх тактах с помощью тонического органного пункта превращаются

во вспомогательные на тонике. Как видим, в этом разделе проявляются функционально-гармонические признаки будущего заключительного типа изложения, который окончательно откристиаллизуется в музыке венских классиков.

На стадии позднего барокко (прежде всего, в творчестве Баха) к основным средствам функционального соподчинения разделов добавился ещё один фактор – *тональное* соотношение фуг, при котором одна из них помещена в побочную тональность¹³. Например, в клавирной Токкате Баха *g moll* BWV 915 из двух фуг первая (двойная с совместным экспонированием) звучит в параллельном *B dur*'е, тонально разомкнута и занимает 49 тактов, а вторая

(однотемная) – в основной тональности и развёрнута до 110 тактов, завершаясь полной совершенной каденцией. Тональное соподчинение присутствует и в клавирной Токкате *D dur* BWV 912, где серединная из трёх фуг находится в побочной тональности *fis moll*. В его же клавирной Фантазии *g moll* BWV 920 первая fuga помещена в доминантовую тональность (*d moll*), а вторая – в основную.

Так на протяжении эпохи в контрастно-составной форме полифонической токкаты постепенно зарождается принцип функционального соподчинения, который к концу XVIII века превратится в универсальный принцип классического формообразования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Buxtehude D. Orgelwerke. Bd. II: Praeludien und Fugen, Toccaten, Ciacona. Leipzig: Edition Peters, 1966.

² Historia Organoediae. Orgelmusik aus acht Jahrhunderten. Bd. 9. Budapest: Editio Musica, 1981.

³ Об этом сообщает М. Насонова [4, с. 22], а в отношении творчества Д. Букстехуде подтверждает В. Протопопов [7, с. 104].

⁴ Привязанность того или иного типа формы к определённому жанру – неотъемлемое свойство художественного мышления старых эпох. В большой мере она присуща и искусству барокко. Об этом можно судить по трактатам того времени, в которых, по замечанию М. Лобановой, «теория не вполне разделяла категории “жанр” и “форма”» [2, с. 182].

⁵ По наблюдению М. Насоновой, большая прелюдия как раз и возникла в связи с освоением иностранных влияний, в частности – с влиянием токкаты [4, с. 22]. Общность строения прелюдий и токкат в творчестве Букстехуде отмечена и В. Протопоповым [7, с. 105].

⁶ Типичный образец подобной трактовки жанра – дорийская Токката Дж. Дируты (1557–1612) из его трактата «Трансильванец», приведённая в сб.: Клавирные пьесы западноевропейских композиторов XVI–XVIII веков. М.: Музыка, 1977. Вып. 3.

⁷ 300 Jahre Klaviermusik. Alte deutsche Klaviermusik. Budapest: Editio Musica, 1981.

⁸ См., например, миксолидийскую Фантазию и Каприччио на Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La, приведённые в Хрестоматии

В. Протопопова (Протопопов В. Из истории форм инструментальной музыки XVI–XVIII веков: хрестоматия. М., 1980, № 8, 11), Каприччио на La-Sol-Fa-Mi-Re-Ut (Girolamo Frescobaldi Ausgewählte Orgelwerke in zwei Bänden / H. Keller. Bd. II. Edition Peters. Leipzig, 1948), Фантазию № 2 из Первой книги фантазий, Каприччио на «ку-ку», Каприччио на фламандский бас и Каприччио «жестокостей» из Первой книги каприччио, Каприччио на «Джироламетту» из «Fiogi musicali» (Джироламо Фрескобальди. Избранные клавирные сочинения / сост. и ред. Н. Копчевского. М.: Музыка, 1983).

⁹ Каприччио на тему фра Якобино, Каприччио «Баталья» (Дж. Фрескобальди. Избранные клавирные сочинения), Capriccio Pastorale (Frescobaldi G. Ausgewählte Orgelwerke, Bd. II.).

¹⁰ D. Buxtehude Orgelwerke, Bd. II, № 6.

¹¹ Это первые импровизации в органной Токкате *C dur* BWV 564, в клавирных токкатах *d moll*, *c moll*, *G dur* BWV 913, 911, 916, а в клавирной Токкате *D dur* BWV 912 выделена *Adagio* вся вторая импровизация между первой и второй фугами.

¹² Buxtehude D. Orgelwerke, Bd. II, № 3.

¹³ Речь не идёт о тональном соотношении импровизаций, поскольку они в большинстве своём (кроме заключительных) тонально неустойчивы.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1 Д. Букстехуде. Прелюдия *e moll*. Темы фуг



Н. Брунс. Прелюдия *G dur*. Темы фуг



Пример № 2 Д. Букстехуде. Токката F dur.
Темы фугПример № 4 Д. Букстехуде.
Токката d moll. Темы фуг

Пример № 3 И. С. Бах. Фантазия g moll. Тема фуги d moll



Тема фуги g moll



ЛИТЕРАТУРА

1. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Сфера, 1998. 344 с.
2. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 320 с.
3. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. М.: Музыка, 1971. 688 с.
4. Насонова М. Северонемецкая органная школа: органная композиция как феномен культуры: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994. 24 с.

5. Палажченко И. Инструментальная фантазия XVII–XVIII веков (генезис и пути развития): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1992. 24 с.
6. Продьма Т. История токкаты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1989. 24 с.
7. Протопопов В. История полифонии. Вып. 3: Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. М.: Музыка, 1985. 494 с.

REFERENCES

1. Kyuregyan T. *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in the Music of the 17th – 20th Centuries]. Moscow: Sfera Press, 1998. 344 p.
2. Lobanova M. *Zapadnoevropeyskoe muzykal'noe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Baroque Music: Issues of Aesthetics and Poetics]. Moscow: Muzyka Press, 1994. 320 p.
3. *Musykal'naya estetika Zapadnoy Evropy XVII–XVIII vekov* [The Musical Aesthetics of Western Europe in the 17th and 18th Centuries]. Moscow: Muzyka Press, 1971. 688 p.
4. Nasonova M. *Severonemetskaya organnaya shkola: organnaya kompozitsiya kak fenomen kultury: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The North German Organ School: Organ Composition as a Cultural Phenomenon: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1994. 24 p.

5. Palazhchenko I. *Instrumentalnaya fantasiya XVII–XVIII vekov (genezis i puti razvitiya): avtoref. dis. ...kand. iskusstvovedeniya* [The Instrumental Fantasia of the 17th and 18th Centuries (Genesis and Development): Dissertation for the Degree of Candidate of Arts.]. Moscow, 1992. 24 p.
6. Prod'ma T. *Istoriya tokkaty: avtoref. diss. ...kand. iskusstvovedeniya* [History of the Toccata: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1989. 24 p.
7. Protopopov V. *Istoriya polifonii. Vyp. 3: Zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy chetverti XIX veka* [History of Counterpoint. Issue 3: Western European Music of the 17th – First Quarter of the 19th Century]. Moscow: Muzyka Press, 1985. 494 p.

Об одной «утерянной» музыкальной форме эпохи барокко

В статье рассматривается одна из типовых контрастно-составных форм эпохи барокко, которая характерна для жанров полифонической токкаты и северонемецкой прелюдии, но также встречается в барочных фантазиях. Это форма, основанная на неоднократном контрастном сопоставлении импровизационно-виртуозных и фугированных разделов. Автор оспаривает существующую в некоторых зарубежных и отечественных нотных изданиях традицию обозначения северонемецких прелюдий названием «Прелюдия и fuga», доказывая её несостоятельность и предлагает единое обозначение этого типа структуры названием форма полифонической токкаты.

Опираясь на анализ целого ряда произведений (Я. Свелинка, И. Фробергера, Д. Букстехуде, Н. Брунса, И.С. Баха), автор уделяет особое внимание драматургическим свойствам данной формы, функциональному соотношению её частей. В результате выявляются признаки их функционального соподчинения, которые реализуются на уровнях масштабных, структурных, тональных соотношений. Это свидетельствует о зарождении в рамках барочной формы драматургических идей классического формообразования.

Ключевые слова: барокко, контрастно-составная форма, токката, прелюдия

Concerning One “Lost” Musical Form of the Baroque Period

The article examines one of the standard contrasting-compound forms from the Baroque period that is characteristic for the genres of the contrapuntal toccata and the North German Prelude, but can also be found in Baroque Fantasias. This is the form based on repeated contrasting juxtaposition of improvisational-virtuosic and figured sections. The author disputes the tradition, existent in certain musical scores in Russia and in other countries, of indicating preludes from Northern Germany as “Prelude and Fugue,” proving its inefficiency, and suggests a single indication of this type of structure with the term form of contrapuntal toccata. Basing himself on analyses of a large number of musical

compositions by Jan Pieterszoon Sweelinck, Johann Jakob Froberger, Dietrich Buxtehude, N. Bruns and J.S. Bach, the author gives special attention to the dramaturgical features of this form and the functional correlation of its movements. As a result, the indications of their functional collateral subordination are revealed, which are realized on the levels of proportional, structural and tonal correlations. This bears witness to the genesis within Baroque form of dramaturgical ideas of Classical form-generation.

Keywords: Baroque, contrasting compound form, toccata, prelude

Крупина Лариса Леонидовна

кандидат искусствоведения,
доцент, и. о. профессора
кафедры теории музыки
E-mail: larisa-mus48@mail.ru
Воронежская государственная академия искусств
Российская Федерация, 394 053 Воронеж

Larisa L. Krupina

Candidate of Arts,
Assistant Professor, acting Professor
of the Music Theory Department
E-mail: larisa-mus48@mail.ru
Voronezh State Academy of the Arts
Russian Federation, 394053 Voronezh



С. О. ПЕЧЁНКИНА

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова

УДК 781.15

ОСОБЕННОСТИ МЕТРИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ В. А. МОЦАРТА: НОТНАЯ ГРАФИКА И ЗВУКОВОЙ ОБРАЗ

Об изобретательности, остроумии, неисчерпаемости и неуловимости музыки Моцарта написано немало. В самом деле, исследователи возвращаются к сочинениям Моцарта снова и снова, открывая в них всё новые и новые грани. Кажущаяся простота музыки Моцарта подчас оборачивается невиданной изощрённостью и композиционной сложностью. Это касается как способов тематической организации материала, так и метроритмической стороны произведения, которая традиционно остаётся на периферии внимания исследователей.

В отечественном музыкознании проблемы ритма и метра в музыке эпохи Просвещения подробно рассматриваются в работах Е. Назайкинского, М. Харлапа, М. Аркадьева, В. Холоповой¹. Однако ритмические и метрические особенности именно моцартовской музыки, как правило, анализируются в связи с неквадратностью моцартовских фраз, предложений и периодов. В оценке причин этой неквадратности мнения учёных расходятся: некоторые считают её результатом «великого стилевого перелома» и воздействия музыки И. С. Баха, другие же связывают с гайдновской нерегулярностью тактовых групп. Особый интерес представляет собой работа Т. Кюрегян², где освещается проблема несовпадения графического и метрического тактов.

В работах зарубежных музыковедов проблемы ритма и метра в музыке XVIII века рассматриваются довольно часто, однако несколько с других позиций. Прежде всего внимание уделяется сменам метра внутри произведения, что нередко и приводит к той самой неквадратности, но не ограничивается ей. В исследованиях зарубежных авторов можно выделить два основных направления: некоторые ученые рассматривают смены метра на границах построений (как правило, между главной и побочной партиями сонатной формы), другие же исследуют метрические смены внутри начальных периодов различных форм.

К первому направлению можно отнести работы К. М. Зенк и У. Алланбрук³. Так, Зенк находит изменения метра в первой части Квартета *d moll* К. 421 В. А. Моцарта, где главная партия написана в размере 2/2 (¢), а побочная в 4/4. Как замечает автор, изысканные, намеренно усложнённые украшения сглаживают местоположение каденций⁴, тем самым позволяя Моцарту создать эффект метрической модуляции наряду с гармонической. Таким образом, Моцарт осуществляет

переход от «величественного марша» к «теме песенного склада» (цит. по: [4, р. 86]).

Второе направление ярко представлено работами Д. Мирка, которая рассматривает метрические смены в начальных периодах камерно-инструментальных сочинений Й. Гайдна и В. А. Моцарта. Так, например, она находит переключения между сложными и простыми метрами, которые характеризуются одинаковым размером тактов, но разной ритмической величиной долей. В середине XVIII века это имело отношение преимущественно к двум парам метров. Первая пара – сложный метр 4/4 с долей равной четверти и простой метр 2/2 (*alla breve*) с долей равной половинке. Вторая пара – сложный метр 6/8 с долей равной восьмой и простой метр 6/8 с долей равной четверти с точкой. Ссылаясь на Х. Коха, автор поясняет, что наиболее важный критерий, позволяющий отличить эти метры друг от друга – местоположение каденции, а именно, фразировочного центра, который находится внутри каденции. Под понятием «фразировочный центр» понимается точка, являющаяся смысловым центром фразы, к которой стремится всё предыдущее развитие. Так как простые метры содержат только одну сильную долю, то фразировочный центр может падать только на начало такта. В сложных же метрах, состоящих из двух простых, он, как правило, приходится на середину такта. Поэтому изменение местоположения фразировочного центра делает возможным переключение с простого метра на сложный и наоборот. Такие метроритмические смены часто встречаются в произведениях XVIII века, они были неоднократно отмечены авторами теоретических трактатов того времени, однако детально исследованы не были (см.: [3; 5]).

Д. Мирка приводит интересные примеры такого рода переключений в начальных периодах квартетов Гайдна. Так, во второй части квартета ор. 50 № 1 метр 6/8 поначалу простой, так как фразировочные центры первых двух фраз падают на начало тактов 2 и 4 соответственно. В тактах 5–6 метр меняется на сложный, так как здесь фразировочный центр уже приходится на середину 6-го такта. На первый взгляд тема выглядит очень асимметричной: это шеститакт, в котором первое предложение содержит 4 такта, а второе – 2. Однако если учесть изменения метра, то можно увидеть, что обе фразы имеют равную протяжённость в 4 такта, но выполнены в двух различных метрических сетках. Происходит так называемое вуалирование квадратности (пример № 1).

Пример № 1 Й. Гайдн. Струнный квартет В dur op. 50, № 1.
Ч. II, т. 1–6

Ещё более интригующее изменение метра можно увидеть в первой части струнного квартета *Es dur* op. 64, № 6. В этом случае метр может быть определён ещё до каденции благодаря другому критерию, также существовавшему в XVIII веке – артикуляции тактовых долей. Например, мелодия в размере 4/4 должна включать движение не менее чем четвертными длительностями, так как доля равна четверти. Если же мелодия движется половинными или более крупными длительностями, то метр 4/4 не может быть воспринят аудиторией, так как тактовые доли не слышны.

Это и проявляется в начале Квартета *Es dur*. Движение половинными длительностями ясно указывает на размер 2/2, выставленный Гайдном как *alla breve*. Интерпретация этого фрагмента в размере 4/4 невозможна, так как в первом такте четверти не артикулируются. Когда они появляются (со 2-го такта), то используются лишь в качестве связки. По правилам метрической организации в *alla breve* фразировочный центр должен падать на начало такта, вместо этого мы обнаруживаем его в середине 4-го такта, как и в полной каденции из середины 8-го такта. Таким образом, налицо метрическая модуляция от простого метра 2/2 к сложному 4/4, которую Гайдн осуществляет в ходе первого предложения периода и затем повторяет её во втором. Смена метра ясно воспринимается не только из-за уменьшения величины тактовой доли, но и вследствие ускорения гармонического ритма (пример № 2).

Пример № 2 Й. Гайдн. Струнный квартет *Es dur* op. 64, № 6.
Ч. I, т. 1–8

Анализируя переключения с простого метра на сложный, Д. Мирка останавливается в качестве примеров на квартетах Й. Гайдна, однако сходные образцы такого рода смен можно без труда отыскать и в квартетах Моцарта. Например, в главных партиях квартетов *C dur* K.157, *d moll* K.173, *d moll* K.421, медленной части квартета *Es dur* K.428 и др.

Во всех примерах, проанализированных ранее, метр, характеризуемый меньшей величиной тактовой доли, записывался в сложном метре с большей длительностью тактовой доли. Так как размер этих тактов был идентичен, то переключение с одного метра на другой не меняло местоположения тактовых черт. Метрическая запись была корректна в любом случае. Тем не менее, в произведениях XVIII века имели место переключения между метрами с разным размером так-

тов. Как правило, эти переключения осуществлялись между метрами 2/4 и 2/2 или между 3/8 и 6/8. Так как размер такта в каждой паре метров разный, то каждый такт большего метра должен нотироваться, как два такта меньшего метра. Этот тип нотации, обозначенный К. М. Зенк двойными тактами, теоретики того времени считали неправильным. Й. Рипель указывает, что ошибочно записывать 6/8 как 3/8 или 2/2 как 2/4. Х. Кох также подвергает двойные такты пространной критике [3; 5]. Основная причина его критики состоит в том, что такая нотация искажает соотношение слабых и сильных долей и, таким образом, противоречит природе метра. В этом случае то, что можно увидеть между двумя тактовыми чертами – вовсе не такт, а только половина такта сложного метра. При этом относительно сильная доля становится сильной, и разница между ними устраняется. Как дальнейшее следствие, запись двойными тактами искажает структуру фраз.

Феномен пустого такта или «некорректного дополнения» (по определению Х. Коха) может служить индикатором двойных тактов в произведениях XVIII века. Кох объясняет данный феномен следующим образом: в условиях двойных тактов за фразировочным центром может возникать дополнение, доходящее до сильной доли следующего такта. Таким образом, этот такт оказывается лишним с точки зрения структуры фраз. Но даже если для Коха нотация двойными тактами всегда ошибочна – «ошибка, с которой мы сталкиваемся почти ежедневно в современных произведениях, и которая совершается как начинающими, так и опытными композиторами» (цит. по: [4, p. 96]) – это, конечно, не является ошибкой в пьесах мастеров.

В определении К. М. Зенк напротив, двойные такты проистекают из использования старых метров, которые уже были исключены из обычаев записи музыки XVIII века. Они использовались преимущественно в менуэтах и скерцо, которые сочинялись в 6/4, хотя записывались в 3/4. В некоторых случаях записанные метры 6/4 и 3/4 взаимозаменялись в результате изменений в величине тактовой доли между четвертями и половинками с точкой.

Показательный пример – менуэт из Струнного квинтета *C dur* K.515 В. А. Моцарта. В первой фразе менуэта фразиро-

вочный центр падает на начало 3-го такта, за которым следует «неправильное», по мнению Коха, дополнение, захватывающее начало 4-го такта. Это позволяет говорить о том, что метр в данном случае – 6/4, а не 3/4. Во второй фразе метр 6/4 меняется на 3/4, что доказывается каденцией на сильной доле в такте 10.

В результате таких метрических изменений структура фраз заметно усложняется. Слушатель с самого начала не может определить используемый композитором метр. Понимание достигается только в ретроспективе, так как метр 6/4 осознаётся лишь в конце фразы с помощью каденции. Таким образом, слушатель определяет начальный пассаж параллельными терциями как один такт в размере 6/4. Понимание первого мелодического оборота подводит слушателя к пониманию мелодического оборота, открывающего следующую фразу. Эти мелодические обороты совершенно одинаковы, соответственно, в слушательском восприятии они кажутся идентичными по метру. Однако в свете другого продолжения это оказывается не так. Изменения касаются не только размера такта, но и местоположения начала фразы. Такты 5–6, содержащие мелодию без сопровождения, оказываются продлённой слабой долей такта (или «генеральным затактом») обычной четырёхтактной фразы в метре 3/4, начинающейся в такте 7. Вступительная функция этой мелодии, опровергаемая в первом примере, подтверждается во втором. То есть, Моцарт дважды «одурачивает» слушателя с помощью одного и того же музыкального приёма (пример № 3). Стоит также отметить, что в этом менуэте изменение метра с 6/4 на 3/4 усиливается путём ускорения гармонического ритма.

Пример № 3 В. А. Моцарт. Струнный квинтет C dur K.515. Ч. III, т.1–10

Таким образом, зарубежные музыковеды выделяют в камерно-инструментальной музыке XVIII века следующие типы метрических манипуляций:

- смена метра между темами сонатного аллегро;
- смена метра внутри начальных периодов.

Каждый тип можно подразделить на два подтипа: смена равнодлительных метров (например, 2/2 и 4/4) и смена разнородных метров (3/4 и 6/4).

Однако, как показал проделанный анализ, гений Моцарта не ограничивается простым переключением с одного метра на другой. В его творчестве можно обнаружить, по крайней мере, ещё два типа метрических игр. Первый заключается в сочетании двудольных и трёхдольных метров на коротком промежутке времени, а порой и в непосредственном столкновении и совмещении их друг с другом как по горизонтали, так и по вертикали. При этом, разумеется, Моцарт не меняет ни обозначение размера, ни тактовую сетку. Второй тип – создание так называемой метрической полифонии, то есть использование в разных голосах разного типа метризации. В обоих случаях происходит смещение сильной доли между голосами. Как же Моцарт осуществляет эти изменения?

Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к материалу квартета G dur K.387, который был уже неоднократно проанализирован разными учёными с разных точек зрения – полифонии, тематизма, формы и т. д. Однако квартет также демонстрирует нам всю неиссякаемую фантазию Моцарта в отношении метрических и ритмических манипуляций.

Метрические изменения в экспозиции первой части квартета завуалированы. Но обращает на себя внимание нерегулярность периодов, а также явное изменение гармонического ритма от главной партии к побочной. Если в главной партии гармония меняется на каждую долю такта, то в побочной партии смена происходит раз в два такта.

В заключительной партии изменения метра становятся более заметными. Резкие динамические смены (*f-p*) нарушают естественное течение музыки. Метр смещается в восприятии на одну четверть и превращается из 4/4 в 2/4, где сильные доли ясно выделены (пример № 4).

Пример № 4 В. А. Моцарт. Струнный квартет G dur K.387. Ч. I, т. 37–38

Этот приём получает развитие в разработке (т. 80–81), однако здесь смещение происходит уже не на четверть, а на восьмую благодаря синкопированию.

Менуэт – вторая часть квартета – воплощает идею метрических манипуляций на новом уровне. Менуэт начинается двумя короткими одноктовыми мотивами в размере 3/4. С появлением хроматического мотива в 3-м такте метр внезапно меняется с трёхдольного на двудольный. Эффект смены достигается динамическими оттенками, противоречащими равномерному течению музыки и смещающими в восприятии положение сильной доли. Далее в 7 такте происходит наложение двух метров – трёхдольного в верхних голосах и двудольного в нижнем (у виолончели) (пример № 5).

Пример № 5

В. А. Моцарт. Струнный квартет G dur K.387.
Ч. II, т.1–10

Второе предложение развивает идею одновременного сочетания нескольких метров. Предложение начинается с варьированных фраз первого предложения в трёхдольном метре. Однако затем хроматический мотив (в двудольном метре) звучит уже не одногласно, а в виде канонической секвенции между второй скрипкой и альтом. При этом динамические акценты в данном случае не совпадают – там, где *f* у скрипки указывает на сильную долю, *p* у альты свидетельствует о слабости и наоборот. В партии же первой скрипки продолжает сохраняться трёхдольный метр (пример № 6).

Пример № 6

В. А. Моцарт. Струнный квартет G dur K.387.
Ч. II, т.11–16

Таким образом, возникает несоответствие метрического восприятия и, как следствие, смещение тактовой сетки. Двудольные и трёхдольные метры сталкиваются здесь как по горизонтали (т. 1–6), так и по вертикали в различных комбинациях (т. 7–8 и 14–16).

В трио можно ясно проследить переключение с метра 3/4 на метр 6/4 и возникновение двойных тактов (которые были описаны М. Зенк). О смене метра свидетельствует переход к хоральной фактуре во втором периоде с равномерной пульсацией половинными с точкой. Также здесь можно увидеть тот самый феномен пустого такта, о котором упоминает Х. Кох.

Третья часть квартета на первый взгляд служит островком стабильности и равномерности среди метрической изощренности остальных частей. Однако здесь также можно увидеть и неквадратность фраз, и уже знакомые по первой части динамические сдвиги (т. 22–23), которые подчёркивают гармонии пониженных VI и II ступеней.

Финал квартета соединяет в себе различные приёмы метрических игр. Во-первых, обращает на себя внимание несоответствие реального звучащего метра и записанного. Так, при ключе мы видим размер C (4/4), однако, по сути, fuga записана в размере 2/2, на что указывает изложение темы и противосложения крупными длительностями. Метрическая модуляция от фуги в размере 2/2 к связующей партии в размере 4/4 усиливает контраст между гомофонным и полифоническим разделами.

Во-вторых, полифоническое изложение голосов главной темы создаёт здесь условия для возникновения «метрической полифонии». Моцарт записывает тему фуги следующим образом (см. пример № 7).

Обратим внимание на противосложение. Можно заметить, что тактовые черты здесь несоответствуют реальному звучанию мелодии. В 5-м такте Моцарт нарочито пропускает одну четверть, смещая тем

самым тактовую сетку, поэтому на слух тема противосложения воспринимается совсем по-другому (см. пример № 8).

Со вступлением третьего предложения темы несоответствие становится ещё более явным. В 9-м такте мы видим аналогичный 5-му такту с пропуском четверти у первой скрипки. А что касается второго противосложения у второй скрипки, то оно вообще записано абсолютно «неверно» с точки зрения всех правил нотной записи того времени – Моцарт использует здесь точку, переходящую через тактовую черту. Тем самым он хочет подчеркнуть, что метр этой темы не укладывается в уже существующую тактовую сетку. Всё это приводит к тому, что теперь уже два противосложения по-разному смещены относительно темы.

Последнее проведение темы сопровождается ещё одним смещением. Если изобразить начало фуги исходя из логики слухового восприятия, то оно должно быть записано, как в примере № 9 (пунктирными линиями обозначены тактовые доли, скобками – такты с пропуском четвертей).

Таким образом, все голоса звучат в одном и том же метре, однако сильные доли этих метров не совпадают по вертикали, тем самым создаётся эффект метрической полифонии. В то же время быстрый темп делает её практически неразличимой на слух. Лишая слушателя возможности углубиться в детали, Моцарт позволяет воспринять многоуровневую композицию как единое целое. Внешняя неприятельность оборачивается здесь невиданной изощренностью. Моцарт как бы прячет свою изобретательность, оставляя её интеллектуальной забавой, доступной только для знатоков.

Ещё одна характерная черта моцартовского мышления – использование идеи до истощения её возможностей. Показательный пример – Квартет G dur K.387, в котором композитор использует все возможные приёмы метрических манипуляций в различных вариантах – здесь есть и неквадратность, и переключения разных метров, и сочетание их как по горизонтали, так и по вертикали, и роскошная метрическая полифония. Моцартовский подход к метру в этом квартете парадоксален, он тяготеет к сочетаниям внешне, казалось бы, несочетаемых приёмов. Восхищение вызывают, прежде всего, лёгкость, мастерство и непринуждённая уверенность, кото-

Пример № 7 В. А. Моцарт. Струнный квартет G dur K.387.
Ч. IV, т.1–16

Пример № 8 В. А. Моцарт. Струнный квартет G dur K.387.
Ч. IV, тема противосложения

Пример № 9 В. А. Моцарт. Струнный квартет G dur K.387.
Ч. IV, т.1–16, реконструкция

рые позволяют ему играючи обходиться с самыми сложными приёмами.

Ритмические и метрические манипуляции, рассмотренные в статье, проявляются наиболее ярко именно в камерно-ансамблевом творчестве Моцарта. Жанры квартета и квинтета предназначались в первую очередь не для слушателей, а для самих исполнителей, что допускало любую степень композиционной, психологической, интеллектуальной сложности каждого конкретного произведения, невозможной в более «публичных» жанрах (таких, как опера или симфония). По сравнению с симфонией, квартет оказался более гибким, а соответственно более подходящим для разного рода интеллектуальных игр.

В каждом конкретном случае метрические изменения служат разным целям. Так, смены метра на границах построений проясняют и усиливают смену музыкального топоса, а также способствуют проявлению чёткой структуры. Напротив, смены метра внутри фраз скрывают эту структуру путём образования асимметричных или гибридных фраз. С одной стороны, совмещение или наложение метров друг на друга являются способом привлечения и удержания слушательского внимания, с другой же – остаются интеллектуальной забавой, доступной для понимания только посвящённым.

В самом деле, примеры, приведённые выше, представляют комплекс «игр» между композитором и слушателем по композиционным правилам своего времени. Вместе с тем эти «игры», являющиеся отражением игрового мышления композитора, делают произведение индивидуальным и неповторимым. Могучее творческое воображение Моцарта позволяло открывать необычайные, но абсолютно логичные сочетания и находить дотоле неизведанные пути решения, что ещё раз доказывает мысль о неисчерпаемости музыки Моцарта.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982; Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С. 48–104; Холопова В. Н. Музыкальный ритм. М.: Музыка, 1980.

² Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М.: Сфера, 1998.

³ Allanbrook W. J. Rhythmic Gesture in Mozart. Chicago: University of Chicago Press, 1983; Zenck C. M. Vom Takt. Vienna: Böhlau Verlag Wien, 2001.

⁴ Местоположение каденций – один из главных критериев, по которому можно отличить простые метры от сложных.

⁵ Д. Мирка использует для обозначения этого понятия термин «caesura note».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гервер Л. Легко ли анализировать Моцарта? // Советская музыка. 1991. № 12. С. 59–64.
2. Луцкер П., Сусидко И. Моцарт и его время. – М.: Классика-XXI, 2008. 624 с.
3. Koch H. Musikalisches Lexikon. Frankfurt-am-Main: August Hermann, 1802. 1010 p.
4. Mirka D. Metre, phrase structure and manipulations of musical beginnings *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2008, pp. 83–111.

5. Riepel J. Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, 5 vols., vol.1. *De rhythmopoeia, oder Von der Tactordnung*. Regensburg and Vienna: Emerich Felix Bader, 1752. 79 p.
6. Rothstein W. National metrical types in music of the eighteenth and early nineteenth centuries. *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2008, pp. 112–159.

REFERENCES

1. Gerver L. Legko li analizirovat' Motsarta? [Is it Easy to Analyze Mozart?]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music], 1991, no 12, pp. 59–64.
2. Lutsker P., Susidko I. *Motsart i ego vremya* [Mozart and his Time]. Moscow: Klassika-XXI, 2008. 624 p.
3. Koch H. Musikalisches Lexikon. Frankfurt-am-Main: August Hermann, 1802. 1010 p.
4. Mirka D. Metre, Phrase Structure and Manipulations of Musical Beginnings *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2008, pp. 83–111.

5. Riepel J. Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, 5 vols., vol.1. *De rhythmopoeia, oder Von der Tactordnung*. Regensburg and Vienna: Emerich Felix Bader, 1752. 79 p.
6. Rothstein W. National metrical types in music of the eighteenth and early nineteenth centuries. *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge University Press, 2008, pp. 112–159.

**Особенности метрической организации
камерно-инструментальных сочинений В. А. Моцарта:
нотная графика и звуковой образ**

Статья посвящена ритмическим и метрическим особенностям камерно-инструментальной музыки В. А. Моцарта, которые рассматриваются с позиций смен метра внутри произведения. Автор даёт краткий обзор зарубежной литературы по данной проблеме, где выделяет два основных направления в рассмотрении метрических манипуляций. Первое включает смены метра на границах построений (как правило, между главной и побочной партиями сонатной формы), второе же

сосредоточивается на сменах метра в начальных периодах различных форм. Автор выделяет ещё несколько типов метрических комбинаций в квартетном творчестве Моцарта: совмещение метров с разным количеством долей (двудольные и трёхдольные метры), наложение метров друг на друга, метрическая полифония.

Ключевые слова: музыкальный ритм и метр, квартеты Моцарта, метрическая полифония

**Individual Traits of Metric Organization
in Mozart's Compositions for Chamber Ensemble:
Graphics in the Scores and the Sound Image**

The article is devoted to the individual features in terms of rhythm and meter in Mozart's chamber music, which are examined from the positions of meter changes during the course of the composition. The author of the article presents a short overview of existent literature from outside of Russia on this issue, where she singles out two main trends in the examination of metrical manipulations. The first one includes the changes of meters on the borders of the respective sections of the forms (as a rule, between the primary and subsidiary theme groups),

while the second one focuses on meter changes at the initial periods of various forms. The author highlights several more types of metric combinations in Mozart's string quartets: combination of the respective meters with the different quantity of beats of measures (duple and triple measures), superimposition of the various meters on each other, as well as metric polyphony.

Keywords: musical rhythm and meter, Mozart's string quartets, metrical polyphony

Печёнкина Светлана Олеговна
аспирантка кафедры истории музыки
E-mail: _svetlana_86@mail.ru
Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Svetlana O. Pechyonkina
Post-graduate student at the Music History Department
E-mail: _svetlana_86@mail.ru
The Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov





О. В. НЕМКОВА

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова

УДК 783.65

МАРИАНСКАЯ ЛАУДА КАК ФЕНОМЕН ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КЛЕРИКАЛЬНОЙ И МИРСКОЙ КУЛЬТУР ПОЗДНЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Духовно-религиозный подъём в жизни латинской церкви, начиная с XII столетия, вызвал к жизни явление, названное впоследствии широко развитым культом Богоматери. Силу влияния традиции почитания Пресвятой Девы на духовно-эстетическую составляющую католического религиозного сознания переоценить невозможно.

Процессы стремительного нарастания, жанрового и тематического разветвления марианских песнопений к XIII в. обнаружили общую для всех западных художественных форм Её культа тенденцию к совмещению в трактовке центрального образа «земного» и «небесного» измерений (с определённым смещением в сторону первого). Особое место в осмыслении творческим сознанием Средневековья *дуализма* образа Богоматери – осенённости Её человеческой природы Божественной благодатью, принадлежности и ветхозаветной, и новозаветной истории – заняла лауда (от итальянского «гимн», «хвалебная песнь»), один из самых распространённых и популярных в народной среде видов духовной внелитургической песни.

Рассмотрение марианской лауды в аспекте взаимодействия клерикальной и мирской культур обуславливает необходимость фокусирования исследовательского внимания на таких взаимно детерминированных чертах религиозной жизни XII–XIII столетий, как расцвет латинской мистики, обновление монашеского движения, активные действия Церкви по широкому распространению в народной среде почитания Марии.

П. М. Бицилли отмечал, что особенно часто в произведениях мистического характера наблюдается присутствие двух образов Христа – Христа-Младенца и Христа Страдающего, то есть тех, что интимнее всего, теплее и глубже сближают Его с людьми [1, с. 37]. И в этих переживаниях близости ко Христу-человеку существенно возрастала роль, отводимая Его земной Матери. Активными проводниками мистической идеи постижения Божественной любви как переживания *личного* опыта были странствующие монахи. Отнюдь не случайно создателем первых латинских лауд стал св. Франциск Ассизский (1181–1226)¹ – одна из наиболее выдающихся фигур Средневековья, основатель монашеского движения, оказавшего поистине беспрецедентное влияние на

всю историю дальнейшего развития марианских художественных форм.

Латынь, как язык богословия и учёности, основной массе простых людей была в целом мало понятна и не слишком близка. И примерно к XII столетию наряду с латинской лаудой широкое распространение в народной среде получила лауда на «волгаре»², которая зазвучала на улицах и площадях Италии, в массовых празднествах и в домашнем быту. Подавляющее большинство адресованных Марии лауд (древнейшие из них датируются концом XII – началом XIII века [7, с. 132] возникло как результат деятельности различных религиозных братств в честь Пресвятой Девы. Эти сообщества, устраивающие торжественные процессии и религиозные собрания, в которых принимали участие и клирики, и миряне, в большой степени обуславливали активное взаимопроникновение церковных и мирских форм культа Богоматери.

Соединение в одной песне народного языка и народной мелодии неминуемо вело к «снижению» жанра гимна (каким, по сути, изначально являлась лауда). С другой стороны, в этих песнях со всей полнотой отразились особенности наивной народной веры, для которой было естественным воспринимать Марию и святых как реально существующих близких, родных людей, что, в свою очередь, отчасти оправдывало «приземлённость» тона в общении с Ними.

Кроме непосредственно *лаудационного*, радостного прославления Богоматери, в лауде также была широко и разнопланово претворена скорбная линия марианской образности – тема для мистиков особо притягательная и волнующая. Концентрированность внимания на Страстях Христовых и Его смерти, мистическое сострадание Распятому³ – *compassion* (наивысшим «телесным» свидетельством чему явилось возникновение – сначала у св. Франциска, а затем и у некоторых других его последователей, стигматов, соответствующих ранам Христа) не могли не найти своего преломления и в осмыслении темы страданий Матери Спасителя.

Немало особенностей в эволюции страстной мариологической образности в XII–XIII столетиях было обусловлено спецификой западного религиозного сознания, заключавшейся в его «всеохватности» — стремлении к единству восприятия земного



и метафизического планов мироздания. Одновременно всё с большей силой в характере духовной жизни Позднего Средневековья обнаруживали себя черты конфликтности, практически непреодолимой противоречивости «религиозно-морального идеала» [3, с. 13] с реалиями материального мира, а также воздействие широко распространившейся в то время эсхатологической идеи. Усиление влияния последней на умонастроения эпохи было в значительной степени обусловлено деятельностью калабрийского монаха Иоахима Флорского (1130–1202), давшего в частности в своём знаменитом «Толковании апокалипсиса» пророчество о наступлении в 1260 году завершающей человеческую историю эпохи Любви⁴. В эсхатологических настроениях (уже далеко не новых для жителей средневековой Европы) XII–XIII веков рельефно проявилась такая важная для осмысления особенностей этого времени черта, как обострённый интерес к «малой» эсхатологии (индивидуальной посмертной судьбы человеческой души, немедленного небесного суда над нею, воздаяния и загробной жизни).

«Душеспасительное» непрестанное памятование о близости пришествия Антихриста, о смерти и адских муках нашло самое непосредственное отражение не только в резком усилении внимания к Крестной теме, но и в формах её присутствия в жизненных реалиях Позднего Средневековья. Особенной экспрессивностью и мрачной экзальтированностью в выражении настроения покаяния, а также чувства любви к страдающему Христу и Богородице было отмечено движение флагеллантов⁵, существенно повлиявшее на духовную атмосферу своего времени, – «одна из тех средневековых умственных эпидемий, которые внезапно охватывали целые общества и распространялись на огромные пространства» [6, с. 94].

Важным положительным результатом деятельности флагеллантов, несомненно, должен быть признан их вклад в становление жанра лауды, неотделимой от развиваемого в её русле образа Богородицы. Как известно, каждая группа флагеллантов имела свой лаударий, которых сохранилось более двухсот. Уже в самых древних из них – Кортонском, Перуджинском, Умбском чётко очерчен круг наиболее интенсивно развиваемых тем: восхваление Пресвятой Девы, раскаивание в грехах, воспоминание о Страстях Господних [7, с. 133].

В параллели с исследуемой темой бесспорно заслуживает внимания предложенный В. И. Мартыновым взгляд на обстоятельства возникновения секвенции «Stabat Mater», которая, в свою очередь, незримыми нитями связана с марианской лаудой. Исследователь усматривает обусловленность музыкально-поэтической формы секвенции и её главного «нерва» – метроритмической структуры – сопряжённостью с конкретными (хотя и довольно специфическими) факторами включения данного жанра в религиозную практику флагеллантов. «Не следует за-

бывать о том, что пламенная экзальтированность как текста, так и первоначальной мелодии “Stabat Mater” зарождалась в атмосфере шестивий самобичующихся, – пишет он. – Каждый участник процессии флагеллантов истязал сам себя ударами хлыста, воспевая песнопения Божией Матери в такт этих ударов. Удар хлыста по своей спине и подъём его для следующего удара и составляет суть ритмической структуры “Stabat Mater”» [5].

В пластичности, глубокой прочувствованности образов секвенции и отточенности её поэтических формул ясно и убедительно претворено индивидуальное, авторское начало. Оно не только не позволяет доминировать «атмосфере» как проявлению некоего общего эмоционального тона, но подчёркивает личную причастность каждого к происходящему. В комплексе факторы, сопутствовавшие истории возникновения «Stabat Mater», с большой долей вероятности свидетельствуют о том, что авторство текста секвенции принадлежит монаху-францисканцу (и одновременно выдающемуся поэту своего времени) Якопоне да Тоди (1230/1236–1306). Данная атрибуция служит дополнительным подтверждением мысли о поистине выдающейся роли, которую сыграл Франциск Ассизский и основанное им братство в художественной эволюции «темы» Пресвятой Девы Марии в западноевропейской культуре.

Гимн скорби Богородицы «Stabat Mater» обрёл всемирную славу далеко не в последнюю очередь благодаря тому, что был написан на универсальной латыни. Вместе с тем, значительно менее широко известные стихи Я. да Тоди на ту же тему (исследователи относят их также к жанру лауды) – «Pianto del a Madonna del apassione del figliolo Iesu Cristo» («Плач Мадонны о Страстях Сына Иисуса Христа»⁶, другое название «Donna de paradiso» – «Госпожа Рая»), – которые были созданы им на умбском наречии, формируют неповторимую грань образа скорбящей Матери-Девы. Эта грань преломила собой многое, что было впоследствии синтезировано итальянской лирической поэзией — искренность и экспрессивность в передаче чувства любви, образно-семантическую насыщенность поэтического повествования, широту спектра переживаемых и запечатлеваемых в стихах эмоциональных состояний.

Figlio bianco e vermiglio,	Сын мой белорозовый,
Figlio senza si miglio,	Сын несравненный,
Figlio, e a cuim'a piglio?	Сын, к кому я прибегну?
Figlio, pur m'ai lassato!	Сын, ты покинул меня!
Figlio bianco e biondo,	Сын мой белый и светловолосый,
Figlio voltoio condo,	Сын мой с весёлым лицом,
Figlio, perche t'a el mondo,	Сын, почему же мир,
Figlio, cusi prezzato?	Сын, так Тобой пренебрѣт? ⁷

Кроме того, что строки этого произведения принадлежат к числу самых пронзительных в творчестве поэта⁸ и глубоко прочувствованных, «Плач...» зафик-

сировал важный этап развития лауды и её роли в эволюции другого паралитургического жанра – литургической драмы. Важнейшими здесь являются такие черты, как (см.: [7, с. 145]):

– достижение высокого уровня динамизма в «подаче» текста за счёт стремительного чередования эпизодов повествования (арест Христа / приговор / восхождение на Голгофу / Распятие);

– использование относительно простых и одновременно ярко образных средств изложения, обеспечивающих лёгкость восприятия и идейно-содержательную доступность для самых широких слоёв населения;

– применение поэтических приёмов, передающих особенности разговорной речи как дополнительного динамизирующего компонента «фактуры» текста (например, включение отрывистых, взволнованных реплик):

POPOLO:

*Crucifige, crucifige! – Omo che se fa rege,
secondo nostra lege, – contradice al senato.*

НАРОД:

Распять, распять! – Тот, кто себя провозглашает царём, по нашему закону, – противоречит сенату⁹.

– придание диалогичности роли своего рода «двигателя» сюжета, когда реплики героев находятся во взаимно обусловленной связи, а иногда – в конфликтном противопоставлении;

– насыщение развёрнутого во времени повествования драматическими эффектами, вплоть до подчёркнуто жестокого натурализма в описании ужасов совершающейся казни:

*Donna, la man gli e presa,
e nella crocegli e stesa,
con un bollon gli e fesa,
tanto ci l'on ficcato!
L'altra mano se prende,
nella croce se stende,
e lo dolor s'accende,
che piu e multiplicato.
Donna, li pie se prenno,
e chiavellanse al lenno:
onnei untura aprenno,
tutto l'han desnodato*

Госпожа, взяли его руку, прижали к кресту, раздробив её большим гвоздем, прибили её. Берут его вторую руку, прикладывают к кресту, и разгорается боль, всё более приумножаясь. Госпожа, берут его ногу, прибивают её к дереву: открывая каждый сустав, всего его разрушая¹⁰.

Несмотря на серьёзное увеличение на рассматриваемом временном рубеже в «звучании» темы Девы Марии удельного веса страстной линии, было бы всё же ошибочно переоценивать степень её поляризации в XII–XIII столетиях по отношению к светлой части марианского образно-содержательного спектра. Восприятие евангельской истории во всей её неделимой целостности, как одно из важнейших проявлений универсализма средневекового сознания, обуславливало достаточно высокую степень равновесия между развиваемым в вербализированном образе Марии субъек-

тивно-психологическим, «земным» планом и планом «небесным», объективно-уравновешивающим.

Погружаясь в глубины человеческой, материнской скорби Богоматери у Распятия, францисканские монахи одновременно воспевали и свет, осенивший Марию в Благовещении. Нет сомнений в том, что монашеским, преимущественно францисканским движением был дан сильнейший импульс к быстрому и широкому распространению по всей Европе молитвы, обращённой к таинству Боговоплощения, – «Ave Maria».

Так, Якопоне да Тоди поэтически осмысливает в своих лаудах, кроме традиционного «хвалитного» направления, столь существенный для религиозного сознания XIII века вопрос, как *человечность* Христа, которая не может быть постигнута иначе, как только в целостном единстве с земной природой Его Матери («Della beata Vergine Maria» – «О блаженной Деве Марии»). В форме лауды, доступной самому широкому народному восприятию, Я. да Тоди «благовествует» о догматических основах почитания Марии – о Её целомудрии и непорочности, о Благовещении и чудесном Рождестве, о непостижимой соединённости в Ней Материнства и Девства.

*O Vergen piuche femena,
santa Maria beata!
Piuche femena, dico:
onn'om masce nemico;
per la Scrittura splico:
nant'ei santa che nata.*

О Дева, Ты больше, чем просто женщина, святая Мария блаженная! более, чем просто женщина, говорю: каждый рождается грешным; объясняю по Писанию: Ты родилась святой¹¹.

И всё же наиболее существенная часть «ценностного фонда» лауд умбурского монаха связана не столько с их просветительским характером, сколько с проявленной в них силой «вертикальной» устремлённости духа, пламенностью и глубиной внутренних переживаний поэта в его жажде обретения Бога и в переполняющей сердце мистической любви. Наибольшей экспрессивности и даже экстаичности (в мистическом, восходящем к Плотину понимании экстаза как спонтанного акта духа, уносящегося ввысь) указанные свойства нашли в поэтических приношениях Я. да Тоди Творцу. «Здесь, – отмечает А. В. Топорова, – очевиден параллелизм с “Песней брату Солнцу” Франциска Ассизского, но Якопоне неведом спокойный и уравновешенный тон Франциска, его мистический экстаз прорывается в неудержимых воплях хвалы и благодарения» [7, с. 143].

*Amore, Amore, che si m'ai firio
Altro che amore non pòzzo gridare;
Amore, Amore, teco so 'unito,
Altrò non pozzo che te abbracciare...
Amor, Amor-Jesù, so 'iont'a pporto,
Amor, Amor-Jesù, tu m'ai menato,
Amor, Amor-Jesù, damme conforto,
Amor, Amor-Jesù, ssi m'à infiammato*

Любовь, Любовь, что так меня пронзила
Лишь о Любви я могу кричать;
Любовь, Любовь, я соединился с тобой,
Лишь тебя я могу обнимать...
Любовь-Иисусе, я достиг порта,
Любовь-Иисусе, Ты привёл меня сюда,
Любовь-Иисусе, укрепи меня,
Любовь-Иисусе, Ты воспламенил меня¹².

При знакомстве с лаудами Якопоне, адресованными Марии (последних не так много в соотношении с другими содержащимися в его лаударии произведениями), становится очевидным, что накал мистической отрешённости, как и самого тона поэтического высказывания, в них значительно ниже. В этих песнях-стихах проявлено то, что с наибольшей силой волнует поэта в образе Марии, а именно – степень Её близости ко Христу и переживаемые Ею чувства в моменты глубоко личных или наиболее драматичных пересечений Её судьбы с судьбой Сына.

*O Maria, co facivi, quanno tu lo vidivi?
Or co non te morivi de l'amore affocata?
Co non te consumavi, quanno tu gli guardavi,
Che Deo cecontemplavi 'n quella carne velata?*

О Мария, что Ты почувствовала, когда Его увидела?
Как Ты не умерла, не задохнулась от любви?
Как Ты не умерла, когда созерцала Его,
Ты созерцала Бога во плоти?¹³

Приведённый фрагмент содержится в рождественской лауде Якопоне «Cantico del anati vita Iesu Cristo», побудившей В. Н. Лазарева при рассмотрении итальянского искусства Проторенессанса провести следующую параллель: «Чтобы найти аналогию этому описанию “Рождества Христа” в живописи, надо перенестись в XV век. Лишь Кваттроченто, да, пожалуй, в Мадоннах Амброджо Лоренцетти найдём мы ту жанровость в трактовке религиозной темы, которая для Якопоне, поэта XIII века, была основой почти всех его песнопений и гимнов» [4, с. 42].

Бесспорно, что творчество Якопоне да Тоди во многом представляет собой вершинное явление на пути развития лауды, и по художественным достоинствам образцы этого жанра в наследии умбского монаха – скорее исключение, нежели правило. В подавляющем большинстве подобные произведения (по преимуществу анонимные) не достигали сколько-нибудь выдающихся высот, хотя «порой живое и глубокое чувство, отражённое в них, заслоняло художественную слабость» [6, с. 134].

Среди зафиксированных примеров дошедших до нас марианских лауд одни из наиболее

ранних, относящихся к середине XIII века, содержатся в рукописи из Кортоны. Напев лауды «Ave, Donna Santissima» («Радуйся, Госпожа Пресвятая») отмечен естественностью, простотой и вместе с тем выразительностью и изяществом вокальной интонации (пример № 1).

Пример № 1

Λ - ve, Don-na san - tis - si - ma, re - gi - na po - ten - tis - si - ma
La ver - tu ce - le - sti - a - le, co - la gra - ti - a su - per - na - le
cu - te vir - go vir - gi - na le di - sce - se be - ne - gnis - si - ma

В метrorитмической организации мелодии главное значение приобретает внутренний ритм стиха (в отличие от свободного ритма литургических песнопений), сообщающий метрическому пульсу песнопения лёгкую танцевальную трёхдольность. Как и все лауды, создаваемые вплоть до начала XVI столетия, «Ave, Donna Santissima» имеет одноголосный склад.

Довольно большое количество дошедших до наших дней лаудариев сделало возможным провести сравнение приведённого песнопения с «результатом» его развития, зафиксированным во Флорентийском манускрипте середины XIV века (пример № 2).

Пример № 2

A - ve, Don - na san - tis - si - ma, re - gi - na po - ten - tis - si - ma. La ver - tu - ce -
- le - sti - a - le, co - la - gra - tia su - per - na - le, in Te, vir - go
vir - gi - na - le, di - sce - se be - ni - gnis - si - ma

Сопоставление представленных вариантов красноречиво свидетельствует об изменениях, происшедших в эволюции жанра. Непринуждённая «танцевальность» внутренней трёхдольной пульсации меняется на более устойчивую «шаговую» двудольность. Лауда по-прежнему остаётся одноголосной, её интонации так же гибки и певучи, но теперь её ритмика значительно более прихотлива, а мелодический рисунок усложнён богатой орнаментикой, которая уводит безыскусную простоту напева XIII столетия в направлении рафинированного изящества.

Помня о том, что лауды предназначались для ансамблевого или хорового (вплоть до XVI века – унисонного) исполнения, можно с большой долей уверенности предполагать, что уровень мастерства владения лаудистами вокальной техникой был очень высоким. Не удивительно, что влияние жанра отчетливо проявилось позднее в искусстве Высокого Ренессанса, в частности, в музыке Палестрины.

Итак, значительное возрастание теологической роли Божией Матери в эпоху культа не только существенно расширило сферу Её присутствия в литургическом пространстве

латинской Церкви, но обусловило самый активный выход марианской сюжетике и образности далеко за стены храмов. Будучи активным «участником» и «двигателем» этого процесса, совместившим в себе церковное (догматическое, назидательное, молит-

венное), и мирское (эстетическое, досуговое) начала, жанр лауды одновременно сформировал широкое русло для развития светского направления художественных интерпретаций образа Пресвятой Девы Марии в музыке последующих эпох.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как известно, будучи сам поэтом, Франциск Ассизский создал одну из первых в истории лауд на итальянском языке (умбрском диалекте) «Canti codi Frate Soli» («Песнь Брату Солнцу», другое название «Laude screat ugarum o Cantico del Sole» — «Хвалы Божиим тварям, или Песнь о Солнце», ок. 1225), в которой с большой поэтической силой претворена идея духовного присутствия Творца во всех Его творениях, а «величественная картина мироздания со строгой иерархией творений оживляется глубоко личным, почти молитвенным отношением Франциска к каждому из созданий Божиих» [2].

² Волгаре, от лат. sermo vulgaris (общее слово) – разговорная «простонародная» разновидность латыни, к которой непосредственно восходит итальянский язык. Вплоть до эпохи Ренессанса высокообразованные люди продолжали называть итальянский язык volgare, противопоставляя классической латыни (См.: De Mauro, Tullio. Storia linguistica dell'Italia unita. Bari: Edizioni Laterza, 1963).

³ В литургии католической Церкви эта идея была «закреплена» в 1264 г., когда францисканец папа Урбан IV ввёл праздник Тела и Крови Христовых.

⁴ Эпохе Любви (или Святого Духа – Вечного Евангелия), согласно Иоахиму, предшествуют эпоха Закона (или Отца –

Ветхого Завета) и эпоха Справедливости (или Сына – Нового Завета).

⁵ Флагелланты – от лат. flagellare (flagellum) – «хлестать (бич)» – представители движения самобичующихся, распространённого в Западной Европе в XIII, XIV и отчасти XV вв. Датой массовой активизации движения исследователи называют предсказанный Иоахимом 1260 г.

⁶ Жанр плача был широко распространён в позднесредневековой поэзии. Например, на сегодняшний день известен «Плач» анонимного сиенского автора, «Жалобы Богоматери» из умбрских лаудариев, «Плач Богоматери» из Буранской рукописи, небольшая поэма Гонсало де Берсео – испанского современника Я. да Тоди [7, с. 144].

⁷ Цит. по: [7, с. 145].

⁸ Небезынтересен тот факт, что, сравнивая эту лауду с её латинским аналогом «Stabat Mater», исследователи не обнаруживают в последнем характерных особенностей стиля умброского поэта [7, с. 145].

⁹ Цит. по: [2].

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Цит. по: [7, с. 144].

¹³ Цит. по: [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. СПб.: МИФРИЛ, 1995. 264 с.

2. Буйневич А. В. Якопоне да Тоди. Минск, 2004. URL: http://krotov.info/libr_min/02_b/uy/nevich_2004.htm.

3. Карсавин Л. П. Культура средних веков. М.: Книжная находка, 2003. 224 с.

4. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения: в 3 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 1: Искусство Проторенессанса. 440 с.

5. Мартынов В. И. Комментарий к CD // Vladimir Martynov. Temenos: Stabat Mater/Requiem. (CD) [Long Arms] / Opus

Posth – Ensemble, Sirin & Alkonost – Choirs, Tatiana Grindenko. Lossless Word, 2003. URL: <http://severka.livejournal.com/44945.html>.

6. Тарле Е. В. Флагелланты // Энциклопедический словарь / под ред. К. К. Арсеньева, Ф. Ф. Петрушевского. СПб., 1902. Т. 36. С. 94–96.

7. Топорова А. В. Религиозная поэзия // История литературы Италии: в 4 т. / ред. М. Л. Андреев, Р. И. Хлодовский. М., 2000. Т. 1: Средние века. 590 с.

REFERENCES

1. Bitsilli P. M. *Elementy srednevekovoy kul'tury* [Elements of Medieval Culture]. Saint Petersburg: MIFRIL Press, 1995. 264 p.

2. Buynevich A. V. *Jakopone da Todi* [Jacopone da Todi]. Minsk, 2004. URL: http://krotov.info/libr_min/02_b/uy/nevich_2004.htm.

3. Karsavin L. P. *Kul'tura srednikh vekov* [The Culture of the Middle Ages]. Moscow: Knizhnaya nakhodka Press, 2003. 224 p.

4. Lazarev V. N. *Proiskhozhdenie ital'yanskogo Vozrozhdeniya* [The Origins of the Italian Renaissance], vol. 1–3. *Iskusstvo Protorennessansa* [The Art of the Proto-Renaissance], vol. 1. Moscow, 1956. 440 p.

5. Martynov V. I. *Komment. k CD* [Comments to CD]. *Vladimir Martynov. Temenos: Stabat Mater/Requiem* (CD) [Long

Arms]. Opus Posth – Ensemble, Sirin & Alkonost – Choruses, Tatiana Grindenko. Lossless Word, 2003. URL: <http://severka.livejournal.com/44945.html>.

6. Tarle E. V. *Flagellanty* [The Flagellants]. *Entsiklopedicheskii slovar'* [The Encyclopedic Dictionary]. Ed. K. K. Arsen'ev, F. F. Petrushevsky. Saint Petersburg, 1902, vol. 36, pp. 94–96.

7. Toporova A. V. *Religioznaya poeziya* [Religious Poetry]. *Istoriya literatury Italii, vol. 1: Srednie veka* [History of Italian Literature, vol 1: Middle Ages]. Ed. M. L. Andreev, R. I. Khlovdovskiy. Moscow, 2000, 590 p.



Марианская лауда как феномен взаимодействия клерикальной и мирской культур Позднего Средневековья

В исследовании рассматривается жанр марианской лауды как многогранное и исторически уникальное художественное явление. С одной стороны, выявляется осуществляемая через него взаимосвязь между церковной и мирской поэтико-музыкальными формами. С другой стороны, подчёркивается преломление в данном жанре наиболее существенных особенностей художественной трактовки образа Богоматери в эпоху Её культа. Марианская лауда показывается в широком образно-семантическом контексте, определяемом сложностью и многообразием процессов духовной жизни Позднего Средневековья. Отмечена ключевая значимость

в осмыслении марианской тематической сферы творческим сознанием эпохи *дуализма* центрального образа (его принадлежность «дольнему» и «горнему» планам бытия). Акцентируется внимание на важности той роли, которую сыграли в становлении и развитии марианской лауды (и, шире, в художественной эволюции темы Богоматери в западноевропейской культуре) факторы расцвета латинской мистики, деятельности монашеских орденов и внецерковных религиозных движений XII–XIII вв.

Ключевые слова: духовная внелитургическая песня, марианская лауда

The Marian Lauda as a Phenomenon of Interaction of Clerical and Secular Cultures of the Late Middle Ages

This article examines the genre of the Marian Lauda as a multifaceted and historically unique artistic phenomenon. On the one hand, the interconnection between the church and the mundane poetical musical forms carried out through it becomes revealed. On the other hand, emphasis is given to the modification within this genre of the most essential particular features of the artistic interpretation of the image of the Virgin Mary during the era of her cult. The Marian Lauda is demonstrated in a broad pictorial-semantic context defined by the complexity and variety of the processes of the spiritual life of the Late Middle Ages. The key significance in

the comprehension of the sphere of Marian subject matter by the artistic consciousness of the era of dualism of the central image (its belonging to the “earthly” or “celestial” planes of existence). Attention is stressed on the importance of the role played in the formation and development of the Marian Lauda (and, to take it more broadly, in the artistic evolution of the subject of the Virgin Mary in Western European culture) by the factors of the flourishing of Latin mysticism, the activities of the monastic orders and the non-ecclesiastical religious movements of the 12th and 13th centuries.

Keywords: sacred non-liturgical song, Marian Lauda

Немкова Ольга Вячеславовна

кандидат искусствоведения,
проректор по научной и методической работе,
заведующая кафедрой хорового дирижирования,
доцент, и. о. профессора
E-mail: science@tgmpi.ru
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 392000 Тамбов

Olga V. Nemkova

Candidate of Arts,
Pro-Rector for Research and Methodological Work,
Head of the Choral Conducting Department,
Assistant Professor, Acting Professor
E-mail: science@tgmpi.ru
The Tambov State Musical-Pedagogical
S.V. Rachmaninoff Institute
Russian Federation, 392000 Tambov



А. Н. КОЛДАЕВА

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова

УДК 783.6

ЛАТИНСКИЙ МОТЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ А. БРУКНЕРА: К ВОПРОСУ О ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВЕ

Антон Брукнер наиболее ярко проявил себя в двух ипостасях: как симфонист и как церковный композитор. Его профессиональное мастерство органиста-импровизатора в некоторой степени отразилось в симфонических работах. Другая сторона гения широко представлена в литургических произведениях. Человек, смиренный по натуре, укрепляемый сильной религиозной верой, Брукнер оставался набожным до конца жизни. Религиозные сочинения композитор писал на протяжении всего творческого пути, начиная с ранних простых композиций и заканчивая величественным «Te Deum». Среди духовных сочинений Брукнера: Реквием (1849), Магнификат (1852), Три большие мессы (1864; 1866 – для хора и духового оркестра, вторая ред. 1882; 1868), «Te Deum» (1884), Псалмы. Писал он и светские кантаты, предназначенные для праздников в монастыре. Псалмы и кантаты для солистов и хоров с различными инструментальными составами демонстрируют сильное барочное влияние. Три мессы Брукнера продолжают традицию Й. Гайдна, Л. ван Бетховена и Ф. Шуберта в этом жанре.

Четырёхголосные мужские хоры, а также работы для смешанного хора занимают особое место в творчестве Брукнера. Небольшие по масштабам церковные композиции – *мотеты (mottoes)* – сыграли значительную роль в его наследии, однако остаются малоисследованными. Попытаемся выявить, как соотносятся типовые и индивидуальные стилистические черты в мотетах А. Брукнера, какие особенности творческого почерка композитора проявились в них.

Практически полное отсутствие информации о мотетах композитора в отечественном музыковедении (за исключением упоминания о них в таких работах, как монография И. В. Белецкого [2] и статья Е. Ю. Юлпатовой [5]) отправляет к зарубежной литературе. Особенно ценными из иностранных источников являются работы А. Кроуфорда Хауи [6; 7]), а также статья «Мотет» в словаре Гроува [8], где даётся общее представление о жанре в разные исторические периоды. Важными для поставленной задачи материалами послужили сведения об истории создания мотетов, представленные в материалах А. Кроуфорда Хауи, некоторые биографические факты, имеющие отношение к определённым мотетам.

Существуют различные способы классификации мотета: по текстовому признаку, по способу изложения, по структурным компонентам. Обратимся к немецким и латинским композициям. Отметим, что истоки латин-

ского мотета восходят к Средневековью. В XVI веке мотет достиг своего классического синтеза в контексте франко-фламандского стиля Жоскена Депре и его последователей. Позднее появились разновидности в Англии (антем) и Германии, и с этих пор мотет характеризуется как «духовная полифоническая композиция с латинским текстом» [8], с инструментальным сопровождением или без него.

На немецкой почве латинский мотет был видоизменён. В начале XVI века латинская традиция в некоторых областях Германии прервалась (в связи с её запретом Реформацией, установившей использование диалектов). Сами музыкально-композиционные приёмы латинских сочинений сохранились в немецких композициях, но тексты были преобразованы на диалекты. Со второй половины XVI столетия постепенно возвращается господство латинских полифонических композиций католических авторов.

Обращение к мотету в XIX веке связано в основном с немецкой традицией: количественно преобладают мотеты на немецкие тексты Ф. Мендельсона¹, Р. Шумана, И. Брамса. К латинской традиции обращаются в основном композиторы австрийской школы Ф. Шуберт, А. Брукнер, а также Ф. Лист. «Широкое использование латинских текстов в музыке легко объясняется мелодичностью латинского языка, его вечной и неизменной красотой» – считают исследователи [4, с. 7]. Таким образом, в композиторской практике XIX столетия сохраняются два основных типа мотета – на немецком и на латинском языках. А. Брукнер – один из наиболее ярких композиторов, обратившихся к латинской традиции.

В Германии обращение к мотету было во многом связано с предшествующим развитием жанра в творчестве Г. Шютца, И. С. Баха (немецкие мотеты Людвига Зенфля появились ещё в начале XVI века). Примерно с 1830 года, как отмечается в словаре Гроува, «влиятельное Цецилианское движение стремилось активно заменить мирскую, симфоническую музыку венской школы “чистым” стилем, основанным на акапельных мессах и мотетах позднего Ренессанса» [8]². И далее: «Брукнер также внёс вклад в Цецилианское движение, хотя его собственная церковная музыка была основана на искренней вере и благоговении перед всей музыкальной традицией, поддерживавшей его» [там же]. Некоторые мотеты, написанные по просьбе сторонника Цецилианского направления И. Траумихлера, не всегда полностью отвечали этому стилю³.



Как известно, Брукнер не симпатизировал строгому, консервативному немецкому направлению. В отличие от немецких мотетов И. Брамса и Ф. Мендельсона, испытывавших в большей степени влияние немецкой традиции, в частности, баховских сочинений в этом жанре, его композиции на латинские тексты связаны с более древними, архаическими музыкальными пластами. Композитор знал творчество немецких барочных мастеров (особенно И. С. Баха) и продолжал пополнять свои теоретические знания во время работы церковным органистом, копировал и изучал фуги А. Кальдары, В. А. Моцарта, Й. Эйблера. Но всё же модель, которую избирает Брукнер, в меньшей степени связана с немецкой традицией. Композитор испытал также влияние итальянских полифонических мастеров эпохи Ренессанса.

Связь хорового стиля А. Брукнера с религиозным мироощущением отмечает Е. Ю. Юлпатова: «Всё мироощущение этого композитора покоилось исключительно на религиозной основе в духе средневекового католицизма» [5, с. 178]. Композитор опирается на стиль Дж. Палестрины и на стиль франко-фламандской полифонической школы. К числу важнейших признаков этого относятся: латинские тексты, элементы модальности, полифонические приёмы письма, использование характерных звучностей (конкорды, унисонные, октавные созвучия). В сочинении «Te Deum» заметно влияние параллельного органума: движение октавами, квинтами. То же явление наблюдается и в некоторых мотетах. Е. Ю. Юлпатова пишет о влиянии традиции древней культовой речитации на мотетное творчество Брукнера, в частности псалмодии. Например, в фактуре мотетов она обнаруживает характерное унисонное звучание с отсутствием чёткой метрической определённости, а также авторские ремарки «Choral» [там же].

Хотя элементы архаики – такие, как унисонное начало, узкий диапазон, модальные каденции – напоминают полифонию XVI века, Брукнер не следовал в точности правилам строгого контрапункта. Он широко использовал диссонансы, свободную имитационность (преимущественно ритмическую имитацию). Характерна для Брукнера специфическая трактовка тембров. Например, в мотетах Брукнер часто вводит тембры тромбона, струнных, необычно использует органную звучность. Инструментальное сопровождение нередко используется для усиления звучности в кульминациях; оно может выполнять также функцию второго хора.

Брукнеровские сочинения представляют «вершину католического мотета второй половины XIX столетия» [8]. А. Брукнер написал несколько мотетов, среди которых «Tantum Ergo», «Libera Me», «Ave Maria», «Pange Lingua», «Inveni David», «Iam Lucis Orto Sidere», «Corpus Christi», «Pange lingua», «Locus iste», «Christus Factus Est», «Tota Pulchra Es», «Os Justi», «Salvum Fac Populum Tuum», «Ecce Sacerdos», «Afferentur Regi», «Virga Jesse», «Vexilla Regis». Мотеты А. Брукнера, написанные в Линце или Вене с 1843 по 1892 годы связаны с его работой при церкви. Предназначенные для разных хоро-

вых коллективов, эти работы знаменуют начало карьеры А. Брукнера. Мотеты были сочинены к специальным случаям и посвящены знакомым или коллегам. Большинство мотетов акапельны, остальные звучат в сопровождении органа, тромбона, струнных инструментов.

Увлечённость Брукнера церковной музыкой и обращение к жанру мотета объясняется рядом жизненных обстоятельств. С детства определились его род занятий и интересы. В тринадцать лет, когда умер отец композитора (школьный учитель и церковный органист), мальчик поступил хористом в церковную школу монастыря Св. Флориана (которая находилась в нескольких десятках миль от Линца). Там же он учился игре на фортепиано и на органе. С 1848 года, став церковным органистом, Брукнер начал сочинять здесь духовную музыку.

К работам периода службы в монастыре Св. Флориана (1845–1855) относятся шесть композиций «Tantum ergo» (WAB 41, 42, 44), скорбное и величественное «Libera me» (WAB 22). Мотет «Tantum ergo» (WAB 42) написанный для пятиголосного хора с органом в 1846 году (перездан в 1888), выдержан в аккордовой фактуре. Подобные мотеты гармонического (аккордового) склада встречаются в музыке, начиная с XVI века. Произведение проникнуто моцартовским настроением. Тональность *D dur*, интонации верхнего голоса, мягкие хроматизмы, исполнительский состав (смешанный хор, сопровождаемый органом), модуляция в доминанту в конце первого предложения и небольшие масштабы – всё напоминает «Ave verum corpus» Моцарта. «Tantum ergo» Брукнера также перекликается с этим мотетом и по музыкальной форме: включает два раздела, повторенные с начала и до конца, и завершается трёхтактовым «Amen» (напомним, что у Моцарта наличествует двухчастная форма).

Огромное влияние на становление брукнеровского мышления, стиля оказали занятия по гармонии и контрапункту в Венской консерватории под руководством профессора Симона Зехтера в 1855–1861 годы. Уже в 1856 году Брукнер стал церковным органистом в Линце. В период пребывания там (1856–1868) композитор продолжал сочинять мотеты. По окончании обучения у Зехтера, он некоторое время совмещал работу композитора и органиста-импровизатора. Семиголосная акапельная композиция «Ave Maria» (WAB 6) была написана в Линце и впервые исполнена 12-го мая 1861 года.

«Ave Maria» – марианский антифон, основанный на тексте из Благовещения. Мотет строится на противопоставлении разных фактурных приёмов. Так, в первом разделе трёхчастной формы (abc) контрастируют трёхголосный женский хор и отвечающий ему четырёхголосный мужской хор (чередование групп хора). Оба хора соединяются в общем крещендо в момент произнесения имени «Иисус». Во втором разделе имитационная полифония (ритмические имитации на словах «Sancta Maria») сменяется аккордовым складом («молитва за нас» – «ora pro nobis»), сохраняющимся в третьем разделе.

В мотете используются динамические контрасты, связанные с эмоциональным наполнением текста. В первом и втором разделах, где сопоставляются *p* и *f*, *pp* и *ff*, они более яркие, в завершении композиции контрасты сглаживаются. При переходе к третьему разделу используется эффект диминуэндо, при этом тихая, мягкая звучность остаётся до конца.

Композиция оффертория «Inveni David» (WAB 19) для мужских голосов и четырёх тромбонов была написана в один год с «Pange lingua» (WAB 33) (1868). Восходящее по трезвучию унисонное начало (продублированное в октаву) с пунктирным ритмом и мягкое аккордово-хоральное завершение первой фразы составляют двухэлементное ядро темы. Краткие имитации превосходят второй полифонический раздел мотета – «Alleluja».

Введение инструментальных тембров не случайно: тромбоны создают эффект второго хора, придавая воинственное звучание. Четыре тромбона включаются в моменты динамического роста, усиливая контраст к тихим разделам. Кроме участия в неожиданных динамических сменах (*ff-pp*), тромбоны образуют вместе с хором антифонный эффект, отвечая хоровому четырёхголосию своим «инструментальным хором». Минорное унисонно-хоральное начало противопоставлено мажорному полифоническому «Alleluja» в заключении. В кульминационном завершающем разделе тромбоны дублируют гармоническую вертикаль хора, усиливая звучность.

Чередование унисонов, четырёхголосия и полифонических разделов с кульминационным ростом к концу произведения (от более простых соединений к сложному контрапункту голосов), применение смелых имитационных смещений (секундовые, терцовые ответы) придают мотету особую силу выразительности благодаря мастерской технике сочинения.

Градual «Locus iste» (WAB 23) для смешанного хора без сопровождения, посвящённый другу композитора, отцу Оддо Лойдолу, знаменует начало венского периода в творчестве А. Брукнера (1869–1892). Он сочинён в 1869 году для новой капеллы (Votive-cappella) Линца. Структура abab с кодой («Deo») основана на противопоставлении хорального письма крайних разделов центральному полифоническому разделу, основанному на ритмической имитации (басовой пропосте отвечают три верхних голоса) (пример № 1). Одна из стилистических черт брукнеровского письма – секвенция с большесекундовым шагом, применяемая в кульминации.

Пример № 1 А. Брукнер. «Locus iste»

Первая духовная работа Брукнера в жанре мотета, сочинённого для исполнения в Вене – градуал «Christus factus est» (WAB 10) (1873) для восьмиголосного смешанного хора, трёх тромбонов и струнных. «Christus factus est» – удивительный пример гармоничного соединения традиции и новаторства: применения как мягких, так и самых смелых диссонансов, новых гармонических красок с сохранением связи со старинной музыкой (оттенки модальности, мелодика, основанная на двух-трёхзвучных попевах). Звук *es*, чаще всего трактуемый как звук, ведущий в новую тональность (например, в 3–4 тактах это IV ступень тональности *B dur*), в момент наивысшего напряжения становится элементом фригийского лада (*d*-фригийский) (пример № 2).

Пример № 2 «Christus factus est»

Секвенции как один из характерных для Брукнера приёмов – секвенционное повторение слов («obediens»), движение к кульминации («quod est super»), – сопутствуют и здесь другим средствам выразительности. Гармонии наполнены терпкими созвучиями секундовой структуры – современный музыкальный язык тесно переплетается с элементами старинного письма.

Марианский антифон «Tota pulchra es, Maria» (WAB 46) был сочинён пять лет спустя (1878). Мотет был заказан в честь празднования 25-й годовщины Епископа и впервые исполнен в новом соборе Линца. Соло тенора (диатоническая тема) уподоблено *cantus planus*, за которым следует хоровой ответ с гармонизацией той же темы. Органное сопровождение используется лишь в особые (подчёркнутые динамической кульминацией) моменты, например, на словах «Tu gloria Jerusalem». В фактуре главенствует принцип чередования партий солиста и хора.

Возвышенная четырёхголосная композиция градуала «Os justi» (WAB 30) была написана в 1879 году по просьбе Игнаца Траумихлера (регента хора в монастыре Св. Флориана). Текст градуала взят из Псалма 37: 30–31. В «Os justi», как Брукнер указал в сопроводительном письме к Траумихлеру, применены Цецилианские принципы: из начала градуала исключены знаки альтерации, септаккорды, квартсекстаккорды и другие современные средства музыкального языка. Мотет «строго модален: начинаясь и заканчиваясь в лидийском ладу, с фугированной средней частью, он завершается миксолидийской каденцией и стихающими повторами *F dur*'ного аккорда» [6, р. 60]. Второй раздел (форма aba,) по харак-



теру тематизма ассоциируется со старинной полифонией. Ещё один элемент архаики – унисонно изложенное «Alleluja» в конце мотета. Динамические контрасты, так же, как и во многих других мотетах Брукнера, отражают эмоционально-смысловое движение текста.

«Esse sacerdos» (WAB 13), написанный в 1885 году, был задуман к празднованию тысячелетнего юбилея епархии Линца. Его торжественное звучание, подчёркнутое мощными тембрами тромбона и органа, с одной стороны, берёт своё начало от *santus planus* (унисонное звучание нескольких голосов хора, пустые кварто-квинтовые созвучия). С другой стороны, смелость гармонического развития (проявленная в сопоставлении далёких аккордов, неожиданных гармонических переходах) свидетельствует о современных тенденциях. Возвращение первой темы чередуется то с унисонными фрагментами, то с разделами в духе старинной полифонии. Один из таких фрагментов обозначен как «Choral». Тематический контраст между разделами усилен динамикой (резкие противопоставления типа *fff-p*).

«Virga Jesse» (WAB 52) на стихи «Alleluja» восходит к градуалу в честь Святой Девы. Мотет сочинён в 1885 и посвящён Игназу Траумхлеру. Появившись в один год с «Esse sacerdos», «Virga Jesse» является ярким примером драматизма, выраженного через неожиданные динамические контрасты, через рассекающие музыкальный текст продолжительные паузы, неоднократные словесные повторы. Гармонически «жесткие» параллелизмы всех четырёх голосов демонстрируют специфически брукнеровский приём: уникальный сплав «старого» (параллелизмы) и «нового» (гармоническая смелость). Старинный стиль отражён в «пустых» созвучиях (квинты-октавы), параллелизмах голосов, завершении минорной композиции мажорным разделом. В то же время используются далёкие тональные сопоставления – *c moll, es moll, Ges dur, h moll*.

Последний из своих мотетов – «Vexilla regis» (WAB 51), композицию, предназначенную для воскресно-

го Пассиона, А. Брукнер написал в 1892 году. Мотет воссоздаёт фактуру старинной модальной полифонии – квинтово-октавные созвучия, унисонные начала фраз, отсутствие постоянной тональной опоры (пример № 3).

Пример № 3

«Vexilla regis»

The image shows a musical score for the motet 'Vexilla regis' by Anton Bruckner. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is written in a single system with four staves. The lyrics are: 'Ve - xil - la re - gis pro - de - unt'. The tempo and dynamics are marked 'Molto sostenuto' and 'p' (piano). There are also markings for 'cresc. sempre' (crescendo sempre) in several places. The notation includes various rhythmic values and rests.

Неповторимость брукнеровской личности точно характеризует Э. Курт: А. Брукнер «есть» фигура надвременная, выражающая главную историческую линию европейского духа, которая берёт своё начало в средневековье» [3, с. 90–91]. Мотеты А. Брукнера, с одной стороны, явились ярким воплощением тенденции времени: возрождения старинного стиля. С другой стороны, в них, безусловно, проявился индивидуальный стиль композитора: необычное использование инструментальных тембров, смелый гармонический язык (введение диссонансов, сопоставление далёких аккордов, неожиданные гармонические переходы), принципы динамического контраста, имитации в секунду, терцию, секвенцирование. В некоторых мотетах композитор намеренно отступает от современных приёмов, используя модальность; при этом он наполняет композиции особым настроением духовного смирения и молитвенной сосредоточенности. В мотетах нашло отражение важнейшее свойство брукнеровского гения – слияние искренней веры и тончайшего рационализма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Часть мотетов Ф. Мендельсона представлены на немецком языке, другие – на латинском.

² Здесь и далее перевод автора статьи.

³ Цецилианское движение касалось реформы церковной музыки, стремящейся возродить в XIX веке в Австрии акапельный хоральный стиль Палестрины.

⁴ Творчество И. С. Баха, в свою очередь, основано на сложившейся к началу XVIII столетия немецкой практике сочинения мотетов.

⁵ Должность, которую Брукнер занял в связи с отъездом его учителя Катингера в Кремсмюнстер в 1850 году.

⁶ У Моцарта ещё добавлены струнные инструменты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Брукнер // Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. С. 86–91.

2. Белецкий И. В. Антон Брукнер 1824–1896: краткий очерк жизни и творчества: популярная монография. Л.: Музыка, 1979. 88 с.

3. Курт Э. Брукнер как мистик // Homo musicus. М., 1999. С. 79–92.

4. Лебедев С., Поспелова Р. Musica latina. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. СПб.: Композитор, 2000. 256 с.

5. Юлпатова Е. Ю. «Стилевой диалог» в хоровой музыке от Брукнера до Шнитке // Русская музыка в контексте мировой художественной культуры: мат. науч. конф. в рамках III междунар. конкурса молодых пианистов им. П. А. Серебрякова 12–13 апреля 2002 г. Волгоград; Саратов, 2002.

6. Howie A. Crawford. Bruckner and the motet // The Cambridge Companion to Bruckner. Part 2: Choral music / ed. by John Williamson. Cambridge University Press, 2004, pp. 54–63.



7. Howie A. Crawford. Bruckner's secular vocal compositions // *The Cambridge Companion to Bruckner. Part 2: Choral music* / ed. by John Williamson. – Cambridge University Press, 2004, pp. 64–78.

8. Motet // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol.16. Martin y. Coll to Monn / ed. by Stanley Sadie, John Tyrrell. 2nd ed. Oxford; New York: Grove, 2001.*



REFERENCES



1. Asaf'ev B.V. Bruckner // Asaf'ev B. V. *O simfonicheskoy i kamernoy muzyke* [About the Orchestral and Chamber Music]. Leningrad: *Muzyka* Press, 1981, pp. 86–91.

2. Beletskiy I. V. *Anton Bruckner 1824–1896: kratkiy ocherk zhizni i tvorchestva: populyarnaya monografiya* [Anton Bruckner 1824–1896: A Brief Sketch of his Life and Music: A Popular Monographic Book]. Leningrad: *Muzyka* Press, 1979. 88 p.

3. Kurth E. Bruckner kak mistik [Bruckner as a Mystic]. *Homo musicus*. – Moscow, 1999, pp. 79–92.

4. Lebedev S., Pospelova R. *Musica latina. Latinskie teksty v muzyke i muzikal'noy nauke* [Musica Latina. Latin Texts in Music and Musicology]. Saint Petersburg: *Kompozitor* Press, 2000. 256 p.

5. Yulpatova E. Yu. “Stilevoy dialog” v khorovoy muzyke ot Brucknera do Shnitke [“The stylistic Dialogue” in the Choral Music of Composers from Bruckner to Schnittke]. *Russkaya muzyka v kontekste mirovoy khudozhestvennoy kul'tury: mat.*

nauchnoy konferentsii v ramkakh III mezhdunarodnogo konkursa molodykh pianistov im. P.A. Serebryakova 12–13 aprelya 2002 g. [Russian Music in the Context of World Culture: Proceedings of the Conference as Part of the Third International P.A. Serebriakov Competition for Young Pianists., April 12–13, 2002]. – Volgograd; Saratov, 2002.

6. Howie A. Crawford. *Bruckner and the motet. The Cambridge Companion to Bruckner. Part 2: Choral music*. Ed. by John Williamson. Cambridge University Press, 2004, pp. 54–63.

7. Howie A. Crawford. *Bruckner's secular vocal compositions. The Cambridge Companion to Bruckner. Part 2: Choral music*. Ed. by John Williamson. Cambridge University Press, 2004, pp. 64–78.

8. Motet. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol.16: Martin y. Coll to Monn. Ed. by Stanley Sadie, John Tyrrell. 2nd ed. Oxford; New York: Grove, 2001.*

Латинский мотет в творчестве А. Брукнера: к вопросу о традиции и новаторстве

В статье характеризуются латинские мотеты Антона Брукнера, не исследованные ранее российскими музыковедами. Помимо русскоязычных публикаций, автор привлекает документальные материалы, изданные британским учёным А. Кроуфордом Хауи. В статье выявляется соотношение в мотетах Брукнера типовых стилистических черт и индивидуальных, отразивших мировоззрение композитора. Мотет как композиция, основанная на тексте религиозного содержания, в XIX веке существует на латинском и немецком языках.

Мотеты Брукнера представляют латинскую линию и опираются на архаические стилиевые пласты: средневековый мотет, музыку Палестрины и нидерландских композиторов. Автор прослеживает связь мотетов с церковной деятельностью

Брукнера. В статье рассматриваются особенности хорового письма марианских антифонов «Ave Maria», «Tota pulchra es, Maria», оффертория «Inveni David», градуалов «Locus iste», «Christus factus est», «Os justi», «Ecce sacerdos», «Virga Jesse», «Vexilla regis». Для мотетов Брукнера характерны небольшие масштабы, использование наряду с хоровым составом инструментальных партий; излюбленными приёмами становятся яркие динамические контрасты, секвентное развитие, сложные гармонические сочетания. В мотетах Брукнера соединились элементы архаики с яркими чертами индивидуального стиля.

Ключевые слова: мотет, латинский мотет, Антон Брукнер, полифоническая композиция, Howie A. Crawford

The Latin Motet in the Musical Legacy of Anton Bruckner: Concerning the Question of Tradition and Innovation

The article provides characterization to the Latin Motets of Anton Bruckner, which have not been researched before by Russian musicologists. In addition to his publications in Russian, the author of the article presents documentary materias published by British musicologist A. Crawford Howie. The article demonstrates the correlation in Bruckner's Motets of typical stylistic features with individual ones, which have expressed the composer's worldview. In the 19th century the motet, as a composition based on religious subject matter, contains texts in Latin, as well as in German.

Bruckner's Motets present the Latin trend and are based on archaic stylistic categories, such as the medieval motet, the music of Palestrina and the Dutch composers. The author of the article traces the connection of Bruckner's motets with his ecclesiastical

activities. The article examines the peculiarities of choral writing in the Marian antiphons, “Ave Maria,” “Tota pulchra es, Maria”, the offertorium “Inveni David”, the graduals “Locus iste,” “Christus factus est,” “Os justi,” “Ecce sacerdos,” “Virga Jesse” and “Vexilla regis.” Bruckner's Motets are characterized by small proportions, as well as the incorporation of instrumental parts along with the chorus; his favorite stylistic devices include bright dynamic contrasts, sequential development and complex harmonic combinations. In Bruckner's motets elements of archaic stylistic features have been successfully combined with bright features of an individual style.

Keywords: motet, Latin motet, Anton Bruckner, polyphonic composition, Howie A. Crawford

Колдаева Анна Николаевна

аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: any.koldaeva@yandex.ru

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова

Российская Федерация, 410012 Саратов

Anna N. Koldayeva

Post-graduate student at the Music History Department

E-mail: any.koldaeva@yandex.ru

Saratov State L.V. Sobinov Conservatory

Russian Federation, 410012 Saratov



Т. Б. РЕЗНИЦКАЯ
*Оренбургский государственный
институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей*

УДК 784.3

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ИНТОНИРОВАНИЯ И ТИПОВ СЦЕНИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ В ПЕСНЯХ ХУГО ВОЛЬФА

Вклад австрийского композитора Хуго (Гуго) Вольфа (1860–1903) в развитие жанра австро-немецкой *Lied* прежде всего ассоциируется с проблемой преломления в его камерно-вокальных сочинениях поэтического текста. Как указывает в первой полномасштабной монографии на русском языке исследователь творчества композитора В. Коннов, именно поэзия стала мощной побудительной силой, «божественной искрой» [5, с. 5], которая позволила в полной мере раскрыться его уникальному творческому дарованию.

Свидетельство тому – более трёхсот песен, написанных Вольфом за сравнительно небольшой период его композиторской деятельности. Среди них – отдельные, по преимуществу, ранние песни на стихи немецких поэтов-романтиков (Н. Ленау, Г. Гейне, Х. Фаллерслебен, Ф. Рюккерт, Р. Райник) и представителей других национальных школ, различных эпох и направлений (В. Шекспир, Дж. Байрон, Г. Ибсен, А. Шамиссо). Но основу творческого наследия композитора составляют крупные песенные циклы: сочинения на стихи Э. Мёрике, Й. Эйхендорфа, И. В. Гёте, положенные на музыку образцы авторской и народной поэзии Испании и Италии в переводе Э. Гейбеля и П. Хейзе, цикл песен на стихи швейцарского поэта Г. Келлера, а также венчающий его творческий путь песенный цикл на стихи Микеланджело Буонарроти в переводе В. Роберт-Торнова.

Отталкиваясь от образной стороны поэтического текста, Вольф стремился к максимально правдивому и многостороннему отображению заложенной в поэтическом первоисточнике художественной действительности. А его уникальная способность дистанцироваться от лирических героев своих сочинений, словно бы наблюдая за ними со стороны и не допуская столь свойственного романтикам личного отклика-высказывания на представляемые события, позволяла достичь предельно достоверной психологической точности в передаче характеров и настроений. При этом Вольф достигает особой степени зримости, наглядности музыкального образа, когда сценическое, действенное начало проникает в несвойственные для него, на первый взгляд, сферы лирического высказывания либо монологического повествования.

Эту особенность стиля композитора впервые в отечественном музыковедении подметил П. Вульфийус в своём исследовании, посвящённом взаимодействию романтических и реалистических тенденций в песнях Х. Вольфа. Неоднократно подчёркивая уникальный дар композитора воспринимать окружающий мир в нераз-

рывном единстве музыкального, поэтического и изобразительного начал, П. Вульфийус вводит понятие «интонационной наглядности» [2, с. 51]. По его мнению, «именно в способности Вольфа сделать видимое слышимым, а в слышимом улавливать очертания зримого и заложен секрет той многогранной наглядности, которая превращает каждую его песню в точно очерченное обособленное явление» [2, с. 66]. На взаимодействие жестко-пространственных двигательных представлений и интонационной характеристики персонажей песен Хуго Вольфа, на «ассоциативное проявление “наглядности” музыкального образа» указывает в своём исследовании, посвящённом камерно-вокальному творчеству композитора и В. Коннов [4, с. 66].

Эффект сценической зримости во многом зависит и от музыкального воплощения типа высказывания лирического героя, одного или нескольких персонажей песни. В песнях Хуго Вольфа можно выделить как монологический, так и диалогический тип высказывания. Соответственно особенностям поэтического первоисточника в музыкальном повествовании могут наблюдаться и черты полилога.

Данные сценические формы, являясь неотъемлемой частью драматургических жанров, выступают в неразрывном единстве с особенностями интонационного высказывания, которые, в свою очередь, опираются на два основополагающих принципа – декламационный и песенный, составляющие, по мнению В. Васиной-Гроссман «самую сущность вокальной мелодики» и определяющие своим взаимодействием «все её формы, начиная от самых простых песен, исполняемых голосом без сопровождения, кончая самыми сложными вокальными произведениями» [1, с. 7].

Умело оперируя различными типами интонирования, Вольф выдвигает на первый план то песенное, то декламационное начало, порой объединяя их в самых разнообразных формах, но всегда подчиняя интонационные средства единой задаче точного воплощения в музыке художественного образа поэтического первоисточника.

В музыкальных повествованиях «от первого лица», прежде всего, выделяется собственно монолог – окрашенное теми или иными эмоциональными оттенками доверительное высказывание от лица лирического героя песни. Спектр настроений и эмоциональных состояний в таких песнях очень широк. Это и лирико-философское, религиозно-философское высказывание («На

заре», «Спящий младенец Иисус» на стихи Э. Мёрике; «Границы человечества» на стихи И. Гёте), и собственно лирическая исповедь («Затаённая любовь» на стихи Й. Эйхендорфа; «К возлюбленной» на стихи Э. Мёрике), и философски-жизнеутверждающее приятие бытия во всех его проявлениях («Кюфтская песня I, II», «Дерзко и весело I, II», «Гениальное житьё» на стихи И. Гёте). Интонационное наполнение песен этой группы зависит от их содержательной направленности: в сочинениях с философским акцентом, как правило, преобладает речитативно-декламационный стиль, лирические миниатюры обнаруживают песенные или романсные черты.

Отдельную группу сочинений монологического склада составляют песни, где высказывание вложено в уста конкретного персонажа, ярко выраженного типажа, представителя того или иного социального слоя, либо мифологического существа («Барабанщик», «Охотник», «Русалка» на стихи Э. Мёрике; «Крысолов», «Очарованная» на стихи И. Гёте; «Музыкант», «Солдат I», «Школяр» на стихи Й. Эйхендора). Большинство из этих песен опираются на жанровые разновидности бытовой и общественной песни (солдатская, студенческая, охотничья, застольная; песня профессий, серенада, баркарола), других песенно-танцевальных жанров (тарантелла, лендлер) либо «песни в народном духе» (*Lied im Volkston*). При этом Вольф не стилизует в полной мере тот или иной жанр, но использует его характерные интонационно-ритмические особенности для характеристики конкретного персонажа, используя общие, типические черты жанра в целях индивидуализации.

К следующей группе монологического типа можно отнести песни-повествования, в которых рассказчик, выступая в роли автора, описывает некие события. При этом в такие описания могут включаться отдельные реплики или даже более обширные высказывания персонажей – участников этих событий. Для этой группы наиболее типичны балладные повествования («Певец», «Свадебное путешествие рыцаря Курта» на стихи И. Гёте, «Огненный всадник» на стихи Э. Мёрике). Иногда перед глазами слушателя проходит красочная игровая ситуация, сценка с шутливым или ироничным контекстом («Венчание», «Встреча» на стихи Э. Мёрике, «Сотворение и одухотворение», на стихи И. Гёте). Не нарушая общего повествовательного тона и в какой-то степени становясь своеобразными монологами внутри рассказа, подобные «вставки» нередко содержат в себе оттенок характерности, которая, как правило, связана с внедрением в музыкальную ткань речевых интонаций, иногда опосредованных, а иногда и заострённых. В балладных жанрах, отличающихся многосоставной формой и сквозным развитием, смена эпизодов нередко ведёт и к смене интонационного изложения: песенность и декламационность сменяют друг друга или образуют своеобразный синтез в рамках отдельного эпизода.

Часто своеобразными участниками описываемых в монологической манере событий становятся образы природы. Порой Вольф персонифицирует их, следуя

заложенной в романтической поэзии традиции одухотворения природных явлений, либо его лирический герой сливается с природой, проникаясь её обаянием, наблюдая, вживаясь в открывающиеся его взору картины. Примеры такой проникновенной психологизированной музыкальной пейзажности можно встретить в песнях на стихи Э. Мёрике: «Весенняя песня», «В дороге», «Весной», «Полночь», «Морозник I, II»; в песнях на стихи Й. Эйхендорфа: «Ночь», «Ночные чары». Особая лиричность, задушевность высказывания обуславливает обращение к романсному типу изложения, предусматривая более развитую мелодическую линию, и более богатую гармоническими и фактурными красками фортепианную партию. В некоторых случаях композитор прибегает к изысканно-рафинированной мелодизированной декламации, гибко реагирующей на все интонационные изгибы стиха, либо напротив, обращается к форме, близкой бытовой лирической песне.

Принцип диалогичности, прежде всего, связан с усилением сценического начала, проникающего в жанр вокальной миниатюры на драматургическом уровне. Он же обуславливает усиление речевого компонента, проникающего в песню на уровне интонационном. Эмоционально окрашенные реплики или развёрнутые высказывания героев, построенные по типу «согласия-несогласия», вносят в музыку песен ярко выраженную декламационность. Кроме того, являясь носителем речевой интонации и выполняя функцию «внемusыкальных прообразов» [6, с. 17], они содержат в себе информацию о жестах, движениях и мимике персонажей, что позволяет Вольфу раздвинуть рамки камерного жанра, привнося в него элементы музыкально-драматического стиля.

Среди песен Хуго Вольфа, которые в той или иной мере опираются на принцип диалогичности, также можно выделить несколько групп. В первую очередь необходимо сказать о песнях, в которых диалогическое начало завуалировано, скрыто «под маской» монолога. В таких песнях герой раскрывает свой внутренний мир, поверяет свои мысли и чувства, но его монолог неизменно предусматривает в качестве воспринимающего объекта не собственно слушателя, а некоего другого «безмолвного» персонажа. Как это, например, происходит в гимнах на стихи И. Гёте «Ганимед» и «Прометей». В первом случае прекрасный юноша Ганимед, согласно греческому мифу из-за своей красоты похищенный Зевсом и унесённый им на Олимп, простирает свои руки к небесам, взывая и устремляясь к высшим прекрасным, природным силам, которые для Гёте, как последователя Спинозы, представляли собой «высшее божество» [3, с. 478]. Во втором – титан и богоборец Прометей бросает вызов всё тому же всемогущему Зевсу, отстаивая право на свободу и смелое, дерзновенное творчество. Черты сценической мелодекламации, по-разному окрашенной, в зависимости от содержания этих песен, определяют их общий интонационный контур.

Следующий тип выстраивания диалога предусматривает «выход из безмолвия» второго действующего



лица. Однако его образ еще не наделён словесной характеристикой и обрисовывается при помощи фортепианной партии. Так происходит в песне на стихи Э. Мёрике «Аисты-вестники», повествующей о том, как супружеская пара аистов принесла пастуху весть о рождении близнецов. Диалог пастуха с безмолвными птицами, которые «и рады были бы поговорить, если бы могли», его попытки по их жестам и движениям понять содержание принесённой ими вести, и даже радостное хлопанье крыльями счастливых птиц в ответ на верную «расшифровку» их послания – всё это великолепно передано и в вокальной, и в фортепианной партиях.

В другую группу входят песни, включающие в себя собственно диалоги между двумя и более персонажами. Яркий пример тому – песня «Прощание», номер, завершающий цикл песен на стихи Э. Мёрике. В центре сочинения – диалог автора и некоего критика, вошедшего к нему без стука и с порога объявившего, о том, что «имеет честь быть его рецензентом». При этом критической оценке подвергается не столько творчество автора, сколько его внешний вид, а именно его чрезмерно выступающий нос, который автор пытается отстоять, называя его «носом мирового масштаба». Вкрадчиво-настойчивая, а затем и суетливо-напористая речь рецензента, иронично-спокойная речь автора, «раскусившего» незваного гостя, дополняется музыкальным оформлением фортепианной партии, которая «дорисовывает» жесты, положение тела и даже движение персонажей между репликами вплоть до того момента, как «глубокоуважаемый господин рецензент» кубарем катится с лестницы после ненавязчивого, но не вполне добродушного «подталкивания» автора.

Примером того, как в песнях Вольфа могут перекрещиваться несколько диалогов, превращая их в своеобразный полилог, может служить баллада на стихи И. Гёте «Добрый муж и добрая жена». В стихотворении Гёте обыгрывается сюжет известной английской баллады о споре между супругами, кому закрывать дверь. Диалог между муженьком и жёнущкой, собравшимися отдохнуть после приготовлений ко Дню святого Мартина и не желающими выбираться из тёплой постели только лишь для того, чтобы задвинуть щеколду на двери, сменяется диалогом случайных прохожих. Радостно уплетая хозяйский пудинг, они предвкушают удовольствие от хозяйского вина и даже представляют, как будут наливать из приглянувшейся бутылки: «Я лью тебе, ты мне нальёшь – так подкрепимся всласть». Это мастерски передаётся Вольфом в синкопированном, слегка «пошатывающемся», мелодически неустойчивом интонационном рисунке фраз, каждая из которых соответствует жесту персонажа, наливающего другому очередную чарку.

Отдельно можно выделить песни, где герой, ведя повествование от своего лица, в какой-то момент перевоплощается в другого персонажа, произносит его реплики, словно разыгрывая по ролям сам с собой ту или иную сценку. В таких песнях монологическое и диалогическое начала объединяются, создавая своеобразный уникальный синтез. Такова «Цыганка» на стихи Й. Эй-

хендорфа. Персонаж этой песни – свободлюбивая и сильная натура, не скованная социальными правилами и условностями. Её своенравный, порывистый характер великолепно передают прихотливые интонации, которые словно раскачивают мелодическую ровность и ритмическую устойчивость, закруглённость шестидольного метра песни. Возлюбленный, которого она ждёт, под стать ей – «смугл, с бородой на венгерский манер, с вольным сердцем лихого бродяги». А вспоминая другого кавалера, самоуверенного гордеца, высокомерно заигрывающего с приглянувшейся ему цыганкой и хвастливо угрожающего «подпалить мех этой дикой кошке», она тотчас предстаёт в его обличье, актёрски изображая его в прямой речи, «не одетой» в слова автора. Как точно подметил в отношении этой песни П. Вульфус, «реплика охотника даётся под углом зрения восприятия её цыганкой» [2, с. 47]. Оттого завершающий эту реплику смех, переданный в вокальной партии и подхваченный фортепианным сопровождением, можно отнести и к фигуре кавалера, и к самой цыганке.

Принцип диалогичности, проникающий порой на микроуровне и в песни-монологи (когда герой обращается к самому себе, к своей душе, своему сердцу, либо к неким абстрактным возвышенным понятиям – любви, весне), на макроуровне может распространяться на структуру песенного цикла в целом. Подобный драматургический принцип, впервые опробованный Вольфом в цикле песен на стихи И. Гёте, куда он включил часть стихотворений – диалогов Хатема и Зулейки из «Книги Зулейки» «Западно-восточного дивана», наблюдается далее в «Испанской книге песен» и «Итальянской книге песен».

С усложнением художественных задач, которые композитор ставит перед собой, решая в отдельных песнях или в цикле в целом определённую музыкально-сценическую задачу, усложняются и интонационные формы музыкального изложения, в связи с чем можно говорить о различных проявлениях синтеза песенных, романсных и речитативно-декламационных интонаций, о насыщении интонационной сферы камерно-вокального жанра оперными и симфоническими элементами.

Анализ взаимодействия типов интонирования и типов сценического высказывания позволяет проследить чёткую тенденцию тяготения к сценическим формам выражения музыкального материала, к театральности, проникающей в жанр *Lied* в камерно-вокальном творчестве Хуго Вольфа. С одной стороны, это явилось следствием творческой индивидуальности композитора, повышенной эмоциональности и психологически обострённого восприятия окружающей его жизни. С другой стороны, говоря словами В. Коннова, «путь Вольфа к музыкальному театру был генеральной линией его незавершённой творческой эволюции» [5, с. 198]. Создавая свои песенные шедевры, композитор словно компенсировал свою неудовлетворённую страсть к оперному жанру. Оперу «Коррехидор», первую и единственную законченную из двух своих опер, композитор написал, будучи уже зрелым мастером камерно-вокального жан-



ра. Возможно поэтому действенное, сценическое начало так ярко проявляет себя в песнях Х. Вольфа, приводя к «стихийно возникающему сближению вокального цикла и “песенной оперы”» [там же]. Соединяя исконно

музыкальные и исконно драматургические формы, композитор обогащает австро-немецкую романтическую песню, расширяя возможности жанра и открывая новые перспективы в его развитии.



ЛИТЕРАТУРА



1. Васина-Гроссман В. Вокальные формы. М.: Музгиз, 1963. 40 с.
2. Вульфийус П. Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа». М.: Музыка, 1970. 72 с.
3. Гёте И. Собрание сочинений: в 10 т. / под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста; сост. Н. Вильмонт, Б. Сучков; вступит. ст. Н. Вильмонта; коммент. А. Аникста.

- М.: Худ. литература, 1975. Т.1: Стихотворения. 525 с.
4. Коннов В. Песни Гуго Вольфа. М.: Музыка, 1988. 96 с.
 5. Коннов В. Гуго Вольф. Жизнь и творчество. СПб.: Петербург – XXI век, 2005. 324 с.
 6. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. М.: Музыка, 1977. 158 с.



REFERENCES



1. Vasina-Grossman V. *Vokal'nye formy* [Vocal Forms]. Moscow: Muzgiz, 1963. 40 p.
2. Vul'fius P. *Gugo Vol'fi ego «Stikhotvoreniya Eikhendorfa»* [Hugo Wolf and his "Songs to the Poems of Eichendorff"]. Moscow: Muzyka Press, 1970. 72 p.
3. Gete I. *Sobr. soch.: v 10 t.* [Johann Wolfgang Goethe. Collected Works in 10 Volumes]. *Vol. 1. Stikhotvoreniya* [Volume 1. Poems]. Edited by N. Vil'mont, B. Suchkov, A. Anikst. Compiler N. Vil'mont, B. Suchkov. Prolusion N. Vil'mont.

- Comments A. Anikst. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura Press, 1975. 525 p.
4. Konnov V. *Pesni Gugo Vol'fa* [Songs by Hugo Wolf]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 96 p.
 5. Konnov V. *Gugo Vol'f. Zhizn' i tvorchestvo* [Hugo Wolf. His Life and Works]. St. Petersburg: Petersburg-XXI vek Press, 2005. 324 p.
 6. Ruch'evskaya E. *Funksii muzykal'noy temy* [Functions of the Musical Theme]. Moscow: Muzyka Press, 1977. 158 p.

О взаимодействии типов интонирования и типов сценического высказывания в песнях Хуго Вольфа

Статья посвящена изучению камерно-вокального творчества австрийского композитора XIX века Хуго Вольфа в аспекте единства музыкального, поэтического и изобразительного начал. Автор показывает общность знаково-информативной природы музыки и жеста. Данное явление рассматривается как одна из характерных черт стиля композитора. Особое внимание уделяется взаимосвязи сценических форм и принципов музыкального интонирования. На примере различных видов монологической, диалогической речи и полилога в их взаимодействии с типами вокальной мелодики

прослеживается тяготение Х. Вольфа к сценическим формам воплощения музыкального образа. Следствием данного процесса становится театрализация жанра *Lied* в творчестве композитора. Подчеркивается особая роль Х. Вольфа в расширении возможностей австро-немецкой романтической песни через соединение сценических и музыкальных типов высказывания.

Ключевые слова: Хуго Вольф, камерно-вокальная музыка, романтическая *Lied*, декламационность, песенность, речевая интонация

About the Interaction of Intonating and Types of Scenic Utterance in the Songs of Hugo Wolf

The article is devoted to the study of the chamber vocal music by 19th century Austrian composer Hugo Wolf in the aspect of the unity of the musical, poetical and pictorial elements. The author demonstrates the common features of the sign-informative natures of music and gesture. The present phenomenon is examined as one of the characteristic features of the composer's style. Special attention is given to the interconnection between the scenic forms and the principles of musical intonating. On the example of various types of monologue and dialogic speech and polylogue in their interaction with types of vocal melodicism

one can trace Hugo Wolf's aspiration towards scenic forms of embodiment of the musical image. This process resulted in the implementation of theatrical qualities in the composer's musical output. Special mention is made of the special role of Hugo Wolf in the expansion of the possibilities of the Austrian-German Romantic songs by means of combination of scenic and musical types of utterance.

Keywords: Hugo Wolf, chamber vocal music, the Romantic Lied, declamatory characteristics, song qualities, speech intonation

Резницкая Татьяна Борисовна

доцент кафедры специального фортепиано и ансамблевой подготовки

E-mail: resniz@inbox.ru

Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей

Российская Федерация, 460000 Оренбург

Tatiana B. Reznitskaya

Assistant Professor of the Department of Piano Major and Preparation of Ensemble Performance

E-mail: resniz@inbox.ru

Orenburg State L. And M. Rostropovich Institute for the Arts

Russian Federation, 460000 Orenburg



И. В. ГРИНЧЕНКО

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

УДК 78.087.684

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ПОЭТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕСТОВ В ЖАНРЕ ХОРОВОЙ МИНИАТЮРЫ (НА ПРИМЕРЕ ХОРА «ВЕСНА» ИЗ ЦИКЛА В. ХОДОША «ВРЕМЕНА ГОДА»)

Развитие русской хоровой музыки второй половины XX века обнаруживает действие тенденций, следствием которых явился возросший интерес к жанру хоровой миниатюры. На первый взгляд суть этих тенденций не нова. Речь идёт о процессах жанрового взаимообогащения и глубинного взаимодействия поэтического слова и музыки. «Уже на рубеже XIX и XX веков поэзия и музыка явно идут навстречу друг другу, – пишет В. Васина-Гроссман. – В поэзии это проявляется в особом внимании к звуковой стороне стиха, например, к симметрии повторов, аллитерации и другим приёмам. В музыке – в насыщении этого искусства литературной, а подчас литературно-философской программностью» [4, с. 167]. Поэтому не случайно, что пристальный интерес к творчеству русских и зарубежных поэтов со стороны отечественной композиторской элиты предопределил рождение большого числа вокально-хоровых сочинений – хоров, хоровых циклов, кантат, концертов. В контексте этих жанров особое значение приобретает хоровая миниатюра, наиболее «чуткая» к раскрытию поэтического текста.

Творчество композиторов Дона развивалось в русле отмеченных процессов. Среди широко известных сочинений назовём произведения В. Красноскулова – хоровой концерт «Я люблю человеческий голос» на стихи Г. Лорки, хоровую тетрадь «Птицы, листья и снег» на стихи М. Цветаевой и В. Тушновой, хоры на стихи А. Пушкина, Р. Гамзатова, Д. Самойлова; В. Ходоша – хоровой концерт «Зорюшки-зори» на стихи Л. Мея, кантату «По прочтении “Архиерея” Чехова» на стихи А. Пушкина, Б. Пастернака, хоры на стихи С. Есенина, М. Цветаевой; Л. Клиничева – хоровые циклы на стихи А. Пушкина, А. Блока; Г. Гонтаренко – кантату «Окаянные дни» и др.

К выделенным произведениям следует добавить цикл Виталия Ходоша «Времена года» на стихи В. Брюсова для смешанного хора а cappella, представляющий интерес в плане разработки основополагающих черт жанра хоровой миниатюры, формирующегося в процессе встречного движения двух искусств – поэзии и музыки. В связи с этим обратим внимание на особенности положенного в основу цикла В. Ходоша художественного текста, выделим некоторые

важные для композитора его структурные принципы, определим параметры взаимодействия поэтической и музыкальной форм.

На создание хорового цикла «Времена года» В. Ходоша вдохновила поэзия В. Брюсова – признанного лидера русского символизма, поэта «отточенной и завершённой» фразы:

Есть тонкие властительные связи
Меж контуром и запахом цветка.
Так бриллиант невидим нам, пока
Под гранями не оживёт в алмазе.

Так образы изменчивых фантазий,
Бегущие, как в небе облака,
Окаменев, живут потом века
В отточенной и завершённой фразе.

Поэзия символизма, «видевшая» в стихах «музыку прежде всего», закрепила её главенство. Мысль о том, что поэзия – это звучащий текст, что стихи рассчитаны на слуховое восприятие, стала общепринятой¹.

Основу хорового цикла «Времена года» Ходоша составили четыре стихотворения поэта: «Весна», «Знойный день», «Осеннее чувство», «Холод». В результате выполненной автором музыки компоновки поэтических строф сложился философский контекст с глубоко символическими лирико-пейзажными зарисовками. На наш взгляд, по характеру взаимопроникновения музыки и поэтического слова, части цикла Ходоша представляют типичные образцы жанра хоровой миниатюры, поэтому целью анализа одного из хоров стало выявление ряда преобразований поэтического текста и особенностей его музыкального воплощения, значимых для подобного жанра.

Стихотворение «Весна» относится к раннему творчеству поэта. Опубликовано оно было с подзаголовком «Видения». Образная концепция хоровой миниатюры «Весна» основана на идее ожидания человеком счастья на заре его жизненного пути, его внутренней открытости всему прекрасному и стремления к душевной гармонии. Текст, положенный в основу сочинения, представляет собой фрагмент стихотворения Брюсова «Весна», однако приведём его полностью:

Белая роза дышала на тонком стебле.
 Девушка вензель чертила на зимнем стекле.
 Голуби реяли смутно сквозь призрачный снег.
 Грёзы томили всё утро предчувствием нег.
 Девушка долго и долго ждала у окна.
 Где-то за морем тогда расцветала весна.
 Вечер настал, и земное утешилось сном.
 Девушка плакала ночью в тиши, – но о ком?
 Белая роза увяла без слёз в эту ночь.
 Голуби утром мелькнули – и кинулись прочь.

Композитор озвучил лишь три строфы и не использовал последние две, в которых спектр эмоциональных состояний меняется в сторону печального настроения. Последняя строка третьей строфы: «Где-то за морем тогда расцветала весна», на которой заканчивается используемая часть текста, имеет смысловое наполнение, вызывающее ассоциации со счастьем, радостью весеннего обновления. Именно это состояние оказывается доминирующим для композитора, который, желая утвердиться в данном эмоциональном ключе, искусственно наращивает объём текста посредством повторов: подхватив синтагму «расцветала весна», автор сосредоточивает на ней внимание, создавая канву для музыкального построения единого развития, являющегося кульминацией всего хора. Завершает композитор стихотворение возвращением первой строки текста, создающей возможность для формирования тексто-музыкальной репризы с чертами коды. Как итог подобной трансформации стихотворения, в соответствии с художественным замыслом Ходоша, образуется вторичная текстовая форма. Рассмотрим её музыкальное воплощение.

Строфика текста находит непосредственное отображение в музыкальной структуре, поэтому для объединения одним термином всего многообразия музыкальных построений – аналогов поэтических строф – будем использовать понятие «музыкальная строфа»². Главным принципом, обусловившим логику формообразования, явился принцип последования различных музыкально-поэтических строф – однородных (однотемных) и контрастных (разнотемных)⁵.

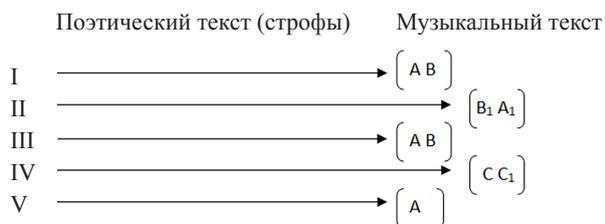


Рис. 1. Строфическая форма

Композиторское решение по преодолению «чистой» строфичности как дробной по своей идеологии структуры, стремление придать целому черты единства и стройности сопряжено с внесением призна-

ков другой формы. Ведущую композиционную роль музыки объясняет М. А. Арановский: «... в литературных текстах смысл воспринимается *непосредственно*, в то время как структуры текста *скрыты*. В музыке же дело обстоит противоположным образом. Структуры даны *непосредственно в самом нотном тексте*, а смысл становится объектом рефлексии... [курсив автора. – И. Г.]» [1, с. 9].

Представим схему данного произведения как объединение или «стягивание» строфичности в трёхчастную структуру. Такой вариант строения в вокально-хоровых жанрах рассматривает К. Н. Дмитриевская: «Чаще всего одна из последних строф совпадает по материалу с первой строфой. Таким образом, возникает репризность и, следовательно, своеобразная трёхчастность» [5, с. 16]:

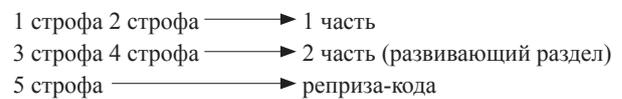


Рис. 2. Трёхчастная форма

Проанализируем музыкальный материал строф. Тема первой строфы – экспозиционного характера, она статична и уравновешенна, является воплощением повествовательного типа образности. Во второй строфе смысл текста переключается на раскрытие внутренних чувств, что сразу отражается в музыкальном материале: происходит ускорение темпа (сокращение метрических долей в такте), наполнение хоровой звучности, усиление динамики, звуковысотное варьирование ступеней лада посредством переменности мелодических функций, неожиданные модуляционные повороты. Таким образом, повествовательность сменяется драматизацией, нацеленной на неуклонное восхождение к кульминации.

Начало третьей строфы воспринимается в качестве варьированной репризы первой: основная её тема проводится в теноровой партии. Во втором же предложении усилены черты серединного типа изложения: на фоне мелодической линии у сопрано происходит полифоническая активизация фактуры за счёт оттеняющих её контрапунктирующих голосов. Ткань тематизирована, поскольку контрапункты основаны на распевах сокращённого варианта текста второго предложения. В ладотональном отношении строфа разомкнута и переходит к неустойчивому в гармоническом отношении следующему строфическому построению.

Четвёртая строфа – построение сквозного развития. Происходящее в её рамках развёртывание формы связано с нарастающим акцентированием доминантного образа хоровой миниатюры – радостно будоражащего, неостановимого весеннего движения в природе и душе человека. Все средства музыкальной выразительности сконцентрированы на воплощении этого состояния: интенсивное тональ-



ное развитие, ускорение ритмической пульсации, особенности хорового изложения: имитационная фактура, использование специфических тембровых, выразительных качеств хора в целом и его партий, дублирование голосов, усиление декламационности в вокальной партии, хоровое глассандо, агогические сдвиги. Композитор создаёт музыкальную градацию⁴, используя повтор синтагмы «расцветала весна» как способ экспрессивного нагнетания эмоций. Строфа-кода способствует репризному «закруглению» целого, придающему произведению художественную завершённость.

Благодаря обнаруженной логике возникает единая линия развития произведения, «закованного» в русло стройной архитектурной идеи, органично совмещающей закономерности поэтической и музыкальной композиции.

Рассмотрим на примере первой строфы хора взаимодействие текстовых рядов – вербального и музыкального, заострив внимание на метроритмическом и интонационном уровнях. Конструктивную энергию создаёт в стихотворении дактилическая сложная рифма, где метрические акценты совпадают с ударными слогами. В этой метрической схеме интонирования текста проявляется внутреннее ритмическое наполнение, связанное со смысловыми акцентами, цезурами. Выразительность «встречного ритма» проявляется в смещённом квантитативном акценте на слабую долю такта и силлабическом распеве безударного слога синтагмы «на тонком стебле», являющемся логическим ударением поэтической строки, а также в длительном распеве в конце фразы⁵. В сочетании с устремлённым восходящим мелодическим движением ритм как нельзя более точно репрезентирует «ключевой» эмоциональный тон стихотворения – состояние светлого восторженного порыва. Таким образом, в вокальной мелодии ритмический рисунок и звуковысотность находятся в органическом единстве, своеобразно преломляя и опосредованно передавая речевую интонацию. Речевое интонирование (естественная мелодика речи) в синтезе с музыкальной интонацией образуют явление «встречного мелодического движения»⁶.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод, что в художественной структуре в сложном переплетении оказываются музыкальный и поэтический тексты. Сопряжение их специфических характеристик проявляется на интонационном, синтаксическом, ритмическом, метрическом, композиционном уровнях. Каждый из них складывается из противоположно направленных структурных механизмов, из которых один устанавливает конструктивную инерцию, «автоматизирует» её (поэтический текст), а другой выводит конструкцию из состояния «автоматизации», провоцируя к характерному движению (музыкальный текст). Иначе говоря, каждый уровень имеет двуслойную организацию⁷.

Таблица 1. Уровни взаимодействия поэтического и музыкального текста

Поэтический текст	Музыкальный текст
Интонация речевая	Интонация музыкальная (встречное мелодическое движение)
Ритм стиха	Ритм музыкальный (встречный ритм)
Метр стиха	Метр музыкальный (метрический, декламационный, кантиленный принцип трактовки стиха)
Композиция стихотворения	Композиция преобразованная
Синтаксис текста	Синтаксис мелодии (встречный синтаксис)

Предложенная таблица раскрывает характер взаимодействия музыкального и словесного рядов, помогает выявить особенности соответствия выразительно-конструктивных возможностей двух автономных искусств, способы их взаимовлияния.

«Возникающее порой единство никогда не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой, – отмечал Б. Асафьев, – а всегда результат борьбы, соперничества, если оно не “механистично”, не формально» [2, с. 233]. Это создаёт сложную диалектичность художественных явлений, живое, «играющее» соотношение элементов. Слиянию музыкального и поэтического текстов присуща внутренняя вибрация, придающая выпуклость и необычайную выразительность их переплетению. Очевидно, что развитие поэтического искусства рубежа XIX–XX веков, отразившее природу символа, привнесло в стихи многозначность, «игру смысловых оттенков». «Ярко-певучие» стихи Брюсова уносят от серых будней в яркий мир воображаемого грядущего, грёз и фантазий. Современное композиторское прочтение данного текста в полной мере отображает поэтический образ. «Мерцание» чувственных оттенков в музыкальной составляющей хора искусно воссоздаёт смену настроений стихов. Филигранная работа над воссозданием звуковой красочности поэтического текста привела композитора к созданию уникального композиционного решения, раскрывающего лирическую тему в широкой палитре колористических оттенков хоровой звучности с использованием различных типов фактуры. Тонкая техника хорового письма придаёт особое смысловое значение каждому элементу хорового звучания, что в полной мере соответствует эстетике жанра.

Таким образом, представленный анализ хоровой миниатюры В. Ходоша подтверждает, что именно взаимопроникновение музыки и поэзии на всех художественных уровнях произведения – синтезированное воплощение идеи, целостность системы, связывающей выразительные элементы музыки и поэзии и др. – определяет характерные черты жанра хоровой миниатюры рубежа XX–XXI веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. вступит. ст. А. Козловского [3, с. 8].

² О термине «музыкальная строфа» см. подробнее в статье В. П. Костарева «Строфичность и вокальное формообразование» (Советская музыка. 1978. № 10. С. 99–102).

³ Там же.

⁴ Градация в литературе – расположение ряда выражений, относящихся к одному предмету, в порядке повышающейся эмоциональной значимости.

⁵ О понятии «встречный ритм» см.: Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерной вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966.

⁶ Там же.

⁷ См.: Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. СПб.: Искусство–СПб, 1996.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский А. М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.

2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.

3. Брюсов В. Я. Избранное / сост., вступит. ст. и примеч. А. Козловского. М.: Правда, 1982. 464 с.

4. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2–3. М.: Музыка, 1978. 365 с.

5. Дмитриевская К. Н. Анализ хоровых произведений. М.; Сов. Россия, 1965. 170 с.

REFERENCES

1. Aranovskiy A. M. *Muzikal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor Press, 1998. 341 p.

2. Asaf'ev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. 2nd edition. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.

3. Bryusov V. Ya. *Izbrannoe* [Selected Poems and Writings]. Edited, with an Introduction and Annotations by A. Kozlovsky. Moscow: Pravda Press, 1982. 464 p.

4. Vasina-Grossman V. A. *Muzyka i poeticheskoe slovo. Chast' 2, 3* [Music and the Poetic Word. Part 2, 3]. Moscow: Muzyka Press, 1978. 365 p.

5. Dmitrevskaya K. N. *Analiz khorovykh proizvedeniy* [Analysis of Choral Compositions]. Moscow: Sovetskaya Rossiya Press, 1965. 170 p.

Взаимодействие поэтического и музыкального текстов в жанре хоровой миниатюры (на примере хора «Весна» из цикла В. Ходоша «Времена года»)

В статье рассматривается хоровая миниатюра российского композитора Виталия Ходоша для смешанного хора а cappella на стихи Валерия Брюсова. Автор анализирует поэтический источник и показывает пути его трансформации композитором. Каждая музыкальная строфа характеризуется в аспекте взаимоотношений речевой и музыкальной интонации, поэтического и музыкального ритма; сопряжение текстов выявляется на синтаксическом, композиционном уровнях. Музыкальный и поэтический тексты оказываются в слож-

ном переплетении, механизм взаимодействия предстаёт как противоположно направленный. Музыкальный текст преодолевает конструктивную инерцию, образуя «встречное движение». Внутренняя вибрация придаёт особую выразительность жанру хоровой миниатюры.

Ключевые слова: Виталий Ходош, Валерий Брюсов, хоры а cappella, музыкальная строфа, поэтическое слово и музыка

The Interaction of the Poetic and Musical Texts in the Genre of the Short Choral Composition (on the Example of Vitaly Khodosh's "Spring" from his Choral Cycle "The Seasons")

The article examines a short composition by Russian composer Vitaly Khodosh for mixed chorus a cappella set to a poem by Valery Bryusov. The author analyzes the poetical source and shows the means of its transformation by the composer. Each musical strophe is characterized in the aspect of the correlation of the verbal and musical intonation, the poetical and the musical rhythm; the connection of the texts is revealed on the syntactic and compositional levels. The musical and poetic texts find themselves in a complex interweaving, while the mechanism of

interaction between the poetry and the music presents itself as being directed in opposite sides from each other. The musical text overcomes the constructive inertia, provoking motion coming from the opposite direction. The inner vibration endows a special type of expressivity to the genre of the short choral composition.

Keywords: Vitaly Khodosh, Valery Bryusov, the a cappella chorus, the musical strophe, the poetical word and music

Гринченко Инна Викторовна

аспирантка кафедры теории музыки

E-mail: in.grinchenko@gmail.com

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Inna V. Grinchenko

Post-graduate student at the Music Theory Department

E-mail: in.grinchenko@gmail.com

The Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don

