

Проблемы Музыкальной науки

MUSIC SCHOLARSHIP

2014, № 1 (14)

ISSN 1997-0854

Российский научный
специализированный журнал

Russian Journal
of Academic Studies

Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна

Editor in Chief

Liudmila Shaimukhametova

Редакционная коллегия

д-р иск. Г.В. Алексеева
д-р иск. И.В. Алексеева
д-р иск. Б.Г. Ашхотов
д-р иск. С.В. Галицкая
д-р иск. В.Э. Девуцкий
д-р иск. А.И. Демченко
д-р иск. Л.П. Казанцева
д-р иск. Т.И. Калужникова
д-р иск. М.Г. Кондратьев
д-р иск. Г.Р. Консон
д-р иск. А.Г. Коробова
д-р культ. А.В. Крылова

д-р иск. В.И. Нилова
д-р иск. И.В. Полозова
д-р иск. Е.Е. Полоцкая
д-р пед. н. Л. Г. Сухова
д-р иск. В.Н. Сыров
д-р иск. Г.Р. Тараева
д-р иск. Е.Б. Трёмбовельский
д-р иск. В.Н. Холопова
д-р иск. О.Е. Шелудякова
д-р иск. Б.А. Шиндин
д-р иск. А.М. Цукер
д-р иск. А.Н. Якупов

Members of the Editorial Board

Dr. Galina Alexeyeva
Dr. Irina Alexeyeva
Dr. Beslan Ashkhotov
Dr. Savolina Galitskaya
Dr. Alexander Demchenko
Dr. Vladislav Devutsky
Dr. Liudmila Kazantseva
Dr. Tatiana Kaluzhnikova
Dr. Mikhail Kondratiev
Dr. Grigoriy Konson
Dr. Alla Korobova
Dr. Alexandra Krylova

Dr. Vera Nilova
Dr. Irina Polozova
Dr. Elena Polotskaya
Dr. Larisa Sukhova
Dr. Valery Syrov
Dr. Galina Tarayeva
Dr. Evgeny Trembovelsky
Dr. Valentina Kholopova
Dr. Oksana Sheludyakova
Dr. Boris Shindin
Dr. Anatoly Tsuker
Dr. Alexander Yakupov

Редакционная коллегия Международного отдела

д-р Ильдар Ханнанов
д-р Антон Ровнер
д-р Эдвард Грин
д-р Лелло Галлотти

д-р Николас Меюс
д-р Кеннет Смит
д-р Людвиг Хольтмаер
д-р Фарогат Азизи

Members of the Editorial Board of the International Department

Dr. Ildar Khannanov
Dr. Anton Rovner
Dr. Edward Green
Dr. Lello Gallotti

Dr. Nicolas Meeüs
Dr. Kenneth Smith
Dr. Ludwig Holtmeier
Dr. Farogat Azizi

Учредители:

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова –
редакция и издательство

Астраханская государственная консерватория (академия)
Воронежская государственная академия искусств
Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки
Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова
Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова
Северо-Кавказский государственный институт искусств
Тамбовский музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова
Уральская государственная консерватория (академия) им. М.П. Мусоргского
Петрозаводская государственная консерватория (академия) им. А.К. Глазунова

Founders:

The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts –
editorial board and publishing house
The Astrakhan State Conservatory (Academy)
The Voronezh State Academy for the Arts
The Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory (Academy)
The Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (Academy)
The Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory (Academy)
The Saratov State L.V. Conservatory (Academy)
The Northern Caucasus State Institute for the Arts
The Tambov Musical Pedagogical S.V. Rachmaninoff Institute
The Urals State M.P. Mussorgsky Conservatory (Academy)
The Petrazavodsk State A.K. Glazunov Conservatory (Academy)

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

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State
Academy for the Arts: 450008, Republic of Bashkortostan,
Ufa, ulitsa Lenina 14. Telephone: (347) 272-49-05.
License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.
ISSN 1997-0854

© Проблемы музыкальной науки, 2014, № 1 (14)

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 Bowker.

© Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki, 2014, no. 1 (14)

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian
Scholarly Electronic Library (RUNEБ): elibrary.ru
The publication is registered as "Music Scholarship / Problemy muzykal'noj
nauki" at the International Database and the International Scholarly Index of
Citations: "Music Index / EBSCO," as well as the International Database:
"Ulrich's Periodicals Directory" of the Bowker publishing house in the USA.
The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of
Mass Communications, Connections and Preservation of Cultural Heritage under
the testimony of registration: PI No FS77 – 29960 from October 17, 2007.
The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency
"Post Office of Russia" is 80018.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых ком-
муникаций, 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 – академик, действительный член РАЕ, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Башкортостан, зав. Лабораторией музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова
Телефон: +7 (347) 272-49-05; e-mail: lab234nt@yandex.ru

Выпускающий редактор

Карпова Елена Константиновна – кандидат искусствоведения, профессор, старший научный сотрудник Лаборатории музыкальной семантики

Научный редактор

Угрюмова Татьяна Степановна – кандидат искусствоведения, профессор

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии
Международного отдела

Ровнер Антон Аркадьевич – доктор философии (Ph.D.) Университета Ратгер (штат Нью-Джерси, США), магистр музыки Джульярдской школы (Нью-Йорк), магистр музыкальной теории (Колумбийский Университет, Нью-Йорк), кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Администратор журнала ПМН

Данилова Яна Юрьевна
e-mail: danilova.yana.ufa@yandex.ru
Дизайн: **Аскарров Р. Н.** Верстка: **Грицаенко Ю. В.**

Editorial Staff

Editor in Chief

Liudmila Shaimukhametova – Academician, Active Member of the Russian Academy of Natural Sciences, Doctor of Arts, Professor, Merited Activist of the Arts of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan, Director of the Laboratory of Musical Semantics, of the Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts

Executive Editor

Elena Karpova – Candidate of Arts (PhD), Professor, Senior Research Associate of the Laboratory of Musical Semantics

Science Editor

Tatiana Ugryumova – Candidate of Arts (PhD), Professor

Editor and Translator, Member of the Editorial Board
of the International Department

Anton Rovner – PhD in Music Composition from Rutgers University (New Jersey, USA), MM from The Juilliard School (New York), studies in music theory at Columbia University (New York), Candidate of Arts (PhD) from the Moscow State Conservatory, faculty member at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists at the Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory

Administrator of the "Problemy muzykal'noj nauki /
Music Scholarship" journal

Yana Danilova
e-mail: danilova.yana.ufa@yandex.ru
Design: **Askarov R.N.** Coding: **Gritsaenko Yu.V.**

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 учреждений и авторские средства.

Выходит 4 раза в год.

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists.

Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board.

The publication is carried out by means of combined monetary contributions of the founders of the journal and the authors of the articles.

Published four times a year.

Подписано в печать 25.04.2014 г. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 21,39. Усл.-печ. л. 10,73.

Тираж 1000 экз. Заказ № 140414

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

Отпечатано на оборудовании печатного салона «Идель Пресс» ООО «Арсис» 450001, г. Уфа, проспект Октября, 7/1. Тел./факс: +7 (347) 292-11-62, e-mail: www.идельпресс.рф

Signed in for printing 25.04.2014. Format: 60 x 84¹/₈. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 21,39. Printing l. 10,73.

Run of 1000 copies. Order No. 140414

Publishing House of the Ufa State Academy for the Arts: 450008, Ufa, ulitsa Lenina, 14.

Printed on the printing facilities of the printed salon "Idel Press" "Arsis" Co. Ltd 450001, Ufa, prospect Oktyabrya, 7/1 Tel./fax: +7 (347) 292-11-62, e-mail: www.идельпресс.рф

СОДЕРЖАНИЕ

- 4 Музыкальная культура народов мира**
4 Айзеништадт С. А.
 Восточный романтизм и его трансформации
 в китайском фортепианном исполнительстве
- 10 Чэнь Ин**
 Адаптация европейских музыкальных традиций
 в Китае на примере «школьной песни»
- 14 Музыкальная культура народов России**
14 Полковникова Т. В.
 Творчество чувашских композиторов:
 к проблеме *новой музыки* в национальном искусстве
- 19 Сагадеева Р. Г.**
 Гармоника в творчестве первых композиторов Башкирии
 (на примере сочинений М. М. Валеева)
- 25 Духовная музыка**
25 Балановская Т. П.
 Особенности пения «по напевке» ирмосов
 «Отверзу уста» в общине старообрядцев села Дерсу
 Приморского края
- 32 Анонс**
- 33 Музыкальный жанр и стиль**
33 Алексеева И. В.
 Синтаксическая организация тематизма
 басса-остинатных жанров в ансамблевых сочинениях
 западноевропейского барокко
- 39 Гагарина О. А.**
 Французский балетный театр начала XX века:
 на пути к новому синтезу
- 46 Антипова Ю. В.**
 Романс в отечественной массовой музыке рубежа
 XX–XXI веков
- 51 Художественный мир музыкального произведения**
51 Романова Л. В.
 Специфика художественного мира
 в опере Золтана Кодая «Хари Янош»
- 58 Шеломенцева В. В.**
 Диалог музыки и слова
 в «Трёх стихотворениях Марины Цветаевой» А. Шнитке
- 63 Творческие портреты учёных**
63 Трёмбовельский Е. Б.
 Точнее, чем точно: о музыковедческих трудах
 М. Копытмана
- 70 Музыка в системе культуры**
70 Крылова А. В.
 «История музыки всех времён и народов»
 Л. Саккетти
- 75 Пронина А. Н.**
 Фисгармония как часть инструментального компонента
 органной культуры
- 80 Шеломенцева А. В.**
 Сюита Д. Д. Шостаковича на стихи Микеланджело
 и русская философская мысль XX века
- 85 Хоровая музыка**
85 Рыжинский А. С.
 Формирование основных принципов хорового письма
 Луиджи Ноно в сочинениях первой половины
 1950-х годов
- 91 Диссертационные советы**
91 Девуцкий В. Э.
 О Диссертационном совете
 Саратовской государственной консерватории

CONTENTS

- 4 Musical Culture of the Peoples of the World**
4 Sergei A. Eisenstadt
 Eastern Romanticism and Its Transformations
 in Chinese Piano Performance
- 10 Chen Ying**
 The Adaptation of European Musical Traditions in China
 on the Example of the “School Song”
- 14 Musical Cultures of Russia**
14 Tatiana V. Polkovnikova
 The Music of Chuvash Composers:
 Concerning the Issue of *New Music* in National Art
- 19 Rashida G. Sagadeyeva**
 The Accordion in the Music of the First Bashkirian Composers
 (on the Example of the Works of Masalim Valeyev)
- 25 Sacred Music**
25 Tatiana P. Balanovskaya
 The Peculiar Features of Singing “Following the Napevka”
 of the Irmoses “I Shall Open My Mouth” in the Community
 of Old-Believers in the Village of Dersu in the Primorye Region
- 32 Announcements**
- 33 Musical Genre and Style**
33 Irina V. Alexeyeva
 The Syntactic Organization of the Basso Ostinato Genres
 in Works for Instrumental Ensembles by Western European
 Baroque Composers
- 39 Oksana A. Gagarina**
 The French Ballet Theater of the Early 20th Century:
 On the Path Towards a New Synthesis
- 46 Yulia V. Antipova**
 The Romance Song In Russian Verbacular Music
 of the Turn of the 20th and 21st Centuries
- 51 The Creative Worlds of Musical Compositions**
51 Larisa V. Romanova
 The Specificity of the Artistic World
 in Zoltan Kodaly’s Opera “Hary Janos”
- 58 Veronika V. Shelomentseva**
 The Dialogue of the Music and the Text
 in Alfred Schnittke’s “Three Poems by Marina Tsvetayeva”
- 63 Creative Profiles of Musicologists**
63 Evgeny B. Trembovsky
 “More Precisely than Precise”: About the Musicological
 Works of Mark Kopytman
- 70 Music in the System of Culture**
70 Alexandra V. Krylova
 “The History of Music of all Times and Peoples”
 by Liveriy Sacchetti
- 75 Anna N. Pronina**
 The Harmonium as Part of the Instrumental Component
 of the Organ Culture
- 80 Anzhelika V. Shelomentseva**
 Dmitri Shostakovich’s Suite on Verses by Michelangelo
 and 20th Century Russian Philosophical Thought
- 85 Choral Music**
85 Alexander S. Ryzhinsky
 The Formation of the Basic Principles
 of Luigi Nono’s Choral Writing
 in the Compositions of the Early 1950s
- 91 Dissertation Boards**
91 Vladislav E. Devutsky
 About the Dissertation Board
 of the Saratov State Conservatory



С. А. АЙЗЕНШТАДТ

Дальневосточная государственная академия искусств



УДК 78.071.2

ВОСТОЧНЫЙ РОМАНТИЗМ И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИИ В КИТАЙСКОМ ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

В настоящей статье предпринята попытка анализа взаимодействия стилиевых процессов, определяющих пути развития современного фортепианного исполнительства Китая, с рядом общих тенденций мировой пианистической культуры.

Обозначая признаки художественного мышления пианистов Китая, исследователи из этой страны, как правило, указывают на тяготение к светлой ясности, душевному покою, уравновешенности (проявляющееся как в самом характере исполнения, так и во внешнем сценическом поведении), стремление к изысканному, «любовно-тонкому» совершенству детализации. При этом подчёркивается связь с национальными культурными традициями [4, с. 106–108]. С точки зрения автора данной работы, указанные качества можно рассмотреть и в более широком этнокультурном аспекте, связав их со стилиевой платформой, актуальной для восточного мирозерцания в целом. Эту платформу, используя понятийный аппарат, активно разрабатываемый в отечественном литературоведении (С. Каганович, Н. Пригарина и др.), можно обозначить как «восточный романтизм». Данной форме романтического мироощущения чужды многие системообразующие факторы европейского романтизма – душевная раздвоенность, бегство от реальности, пафос бунтарского отрицания действительности. Восточный романтизм характеризует ощущение полноты бытия, восторженное приятие гармоничного в своей основе мира, стремление не столько к интеллектуальному, сколько к чувственно-конкретному постижению реальности, наслаждению её таинственной, чудесной, «подробной» красотой¹.

Соответствующие стилиевые признаки китайского фортепианного искусства можно усмотреть уже в пору его становления (рубеж 50–60-х годов XX века). Оптимизм мироощущения, ярко выраженное пристрастие к фортепианной декоративности, «радостное любование» мельчайшими деталями динамического и ритмического рисунка, стремление к «блистательной безупречности» технического воплощения отличало искусство тогдашних молодых лидеров китайского пианизма – Лю Шикуня, Инь Ченцзуна, Фу Цуна².

Данные черты, бесспорно, сообщали притягательность, особое обаяние исполнительским об-

разам молодых музыкантов. В то же время уже тогда выявилась и определённая ограниченность художественного мышления, связанного с восточно-романтической стилиевой платформой. Многообразие мировой фортепианной музыки решительно не укладывалось в его эстетические рамки. Безоблачный оптимизм, принципиальная позитивность художественного подхода, постоянное тяготение к «чувственному наслаждению» далеко не всегда отвечали внутренней сущности шедевров, созданных гениями европейского музыкального искусства. Это приводило к ограничениям в репертуаре и сужению образно-эмоционального содержания.

Половина столетия, прошедшая с начала творческой деятельности первых выдающихся пианистов КНР, в целом не изменила стилиевую ситуацию. В исполнительском творчестве виднейших современных китайских музыкантов – Ли Юньди, Ланг Ланга, Чен Са и др. – восточный романтизм по-прежнему доминирует практически безраздельно. Столь значительная устойчивость связана не только с верностью базовым традициям национального искусства. Важная роль принадлежит также общемировым и социокультурным факторам, роль которых далеко не во всём однозначно положительна.

Как отмечает Н. Кириллова, характерными чертами культурной парадигмы общества эпохи глобализации на рубеже XX и XXI столетий явились ориентация на эстетический компромисс «массового» и «элитарного», тяготение к размыванию границ между ними [7, с. 5]. Явления элитарного искусства, вовлекаясь в пространство массовой культуры, неизбежно усваивают её типические черты – непрременную позитивность мироощущения, гедонизм, стремление к чувственному наслаждению, «телесность», культ безупречной, «внешней красивой», изысканной отделки деталей. Для фортепианного исполнительства как одной из сфер академического музыкального искусства, в наибольшей степени ориентированных на широкие слушательские массы, данные тенденции достаточно актуальны. С этой точки зрения закономерно, что отмеченные «восточно-романтически» свойства китайского пианизма оказались весьма востребованными. При этом данная стилиевая платформа в творчестве пианистов Китая под-



вергается трансформациям, отвечающим соответствующим веяниям времени.

В наиболее традиционном виде восточный романтизм воплотился в исполнительском творчестве Ли Юньди. Ясность, уравновешенность, гармоничная непосредственность эмоционального мира выступают в его исполнительском облике чрезвычайно отчетливо. Как и у предшественников – Лю Шикуня, Инь Ченцзуна – виртуозность молодого пианиста имеет скорее «празднично-пышный», декоративный характер, а лирическое высказывание отмечено не столько глубиной и напряжением, сколько мягкой, благородно-взволнованной, элегантно-обаятельной грацией. При этом характерная для китайской пианистической школы безупречность технической отделки выражена даже ярче – в этом отношении Ли Юньди заметно превосходит мастеров старшего поколения. В то же время достаточно ясно усматривается и эстетическая односторонность восточно-романтической стилиевой платформы. Это связано и с репертуарными предпочтениями, связанными прежде всего с популярными сочинениями Шопена, Листа и Шумана, и с характером интерпретаций, где, по обоснованному мнению большинства критиков, ощутим недостаток драматического начала³.

Другое, не столь типичное преломление восточного романтизма представлено в искусстве Ланг Ланга. В отличие от предыдущего, данного музыканта никак нельзя причислить к тем, чей исполнительский облик соответствует устоявшимся представлениям о типических чертах национального пианизма. Это относится как к исполнительской манере, отличающейся яркой, «открытой», нередко гипертрофированно-импульсивной, эксцентричной эмоциональностью, так и к сценическому поведению, характеризующемуся преувеличенно красноречивой мимикой: последнее прямо противоречит упомянутым выше установкам, сформулированным китайскими теоретиками фортепианного искусства, в соответствии с которыми непременным качеством китайского пианиста является внешняя сдержанность.

Тем не менее, для научной литературы КНР отнюдь не характерно стремление к исключению Ланг Ланга из отечественной традиции. Напротив, настойчиво ищутся «китайские корни» его творческой манеры. Так, Ню Яцань, привлекая терминологию древнекитайской системы саморегуляции организма «Цигун», утверждает, что в национальном пианизме наличествует два стиля художественного выражения – «Вэн» (спокойный) и «Ву» (воинственный). Признавая, что «Вэн» более соответствует национальным традициям, исследователь указывает, что «Ву» в начале XXI века «получил большое распространение», и что именно «в этой исполнительской манере работает ... Ланг Ланг» [10, с. 54].

Столь настоятельная потребность в истолковании художественного облика молодого пианиста с позиций «исконной культуры», по-видимому, связана с интуитивным ощущением: несмотря на непривычность манеры Ланг Ланга для «китайского уха», её ключевые стилиевые параметры всё же находятся в рамках базовых национальных эстетических традиций. Действительно, наряду с явными стилиевыми различиями в художественных обликах Ли Юньди и Ланг Ланга, нельзя не отметить и признаки принципиальной общности, определённой единством восточно-романтической стилиевой платформы: «всеплощающую позитивность» эмоционального мира, ярко выраженное тяготение к декоративности, «чувственному любованию» тонкими деталями.

Всё же следует признать, что трансформация восточного романтизма у Ланг Ланга по сравнению с Ли Юньди и пианистами старшего поколения весьма значительна. Это, в частности, повлияло и на репертуарные предпочтения. Так, Ланг Ланга выделяет отчётливое тяготение к венскому классицизму. Дробность и некоторая эксцентричность фразировки, присущая исполнительской манере этого музыканта, нередко оказывается более органичной для произведений Гайдна или раннего Бетховена (прежде всего – в юмористических страницах их опусов), чем для Шопена.

Как уже было отмечено, утверждение рассматриваемых качеств современного китайского пианизма не следует обуславливать только лишь национальной традицией. Истоки исполнительской эстетики Ли Юньди и Ланг Ланга во многом связаны с тем направлением западноевропейского фортепианного искусства, которое нередко называют «салонно-виртуозным» (см., например: [13, с. 19]). При этом творчество Ли Юньди можно связать с его «камерной» ветвью, представленной именами И. Гуммеля, М. Мошковского, Х. Итурби и др., а Ланг Ланг в известной мере выступает наследником «концертной» линии, связанной с такими фигурами, как, например, А. Дрейшок, М. Розенталь, А. Браиловский и др. Подчеркнём, что актуализация в творчестве ведущих современных китайских пианистов подобной исполнительской манеры, которая признавалась исследователями «устаревшей» ещё в середине прошлого столетия⁴, совпала с ростом интереса к ней со стороны широких слушательских кругов. Гедонистические установки салонно-романтического пианизма, ориентированного в первую очередь на «доведение удовольствия» слушателю (декоративный шарм «технического всемогущества», томно-чувственная красота звучания в лирических эпизодах, изысканная прихотливость фразировки) вступили в резонанс не только с восточно-романтической стилиевой платформой, но и эстетическими потребностями значительной части мировой слушательской аудитории⁵.

Укажем ещё на один аспект стиливого сближения между крупнейшими китайскими пианистами и выдающимися представителями мировой фортепианной школы. Он связан с наследованием того качества современного пианизма, которое Б. Бородин назвал «кинематографичностью» [3]. По справедливому мнению исследователя, наиболее ярко и последовательно это проявилось в искусстве В. Горовица. Характерные для многих интерпретаций великого мастера театральнo-броская эксцентричность фразировки, эффектное заострение тембродинамических и темповых контрастов, не столько подчёркивающих драматизм содержания и психологическую глубину образов, сколько создающих некое ощущение блистательной и остроумной игры, свидетельствуют о впитывании эстетики массово-зрелищных искусств – прежде всего, кинематографа. Яркий пример подобного Б. Бородин усматривает в горовицевской обработке Второй рапсодии Ф. Листа. Исследователь находит здесь явные ассоциации с драматургическим решением знаменитого американского мультфильма «Кошачий концерт» (The Cat Concerto), где кот Том представлен в образе пианиста, исполняющего эту рапсодию, а комические проделки всячески мешающего ему озорного мышонка Джерри одновременно снижают пафос листовской виртуозности и, в то же время, подчёркивают головоломную сложность «фортепианной акробатики».

Сходные тенденции броской, эффектно «кинематографичной», «наглядно зримой» и пронизанной эксцентрикой театральности в высшей степени характерны для драматургических решений Ланг Ланга. Показательно при этом, что сам пианист в качестве своих первых, наиболее ярких музыкальных впечатлений, повлиявших на творческую манеру, называл именно этот мультфильм, а также китайские сказочные киноленты и комиксы о похождениях царя обезьян Сунь Укуна⁶. Таким образом, можно констатировать, что в том варианте восточного романтизма, который представляет собой искусство этого китайского пианиста, соединилось влияние эксцентрики массового американского кинематографа и традиционного национального театра.

Трактовки Ланг Ланга нередко выступают свидетельством гораздо более последовательного, чем у его великого предшественника, взаимодействия с принципами художественного мышления, присущими массовому искусству. При этом эстетический результат трудно назвать однозначно-позитивным. Так, Г. В. Ковалевский в аргументированной рецензии на петербургский концерт пианиста вполне справедливо усматривает в его драматургических решениях черты весьма распространённого в наши дни социально-психологического феномена, известного, как «клиповое сознание». Способ восприятия

действительности в этом случае аналогичен принципу построения музыкальных видеоклипов, представляющих череду слабо связанных между собой образов⁷. Вместе с тем, с точки зрения автора настоящей статьи, невозможно согласиться и с выраженным в данной рецензии (и достаточно распространённым в наши дни) мнением, что главное свойство Ланг Ланга как типичного представителя «азиатской волны исполнителей» – «способность виртуозно копировать европейские модели и принципы» [9]. Как показано выше, черты творческой личности пианиста во многом коренятся в национальной традиции.

В китайском фортепианном исполнительстве можно указать и на другое направление трансформации восточного романтизма, которое не связано ни с салонной виртуозностью, ни с активным влиянием массовой культуры. Именно оно, с точки зрения автора настоящей работы, привело к появлению наиболее значительных художественных ценностей в современном исполнительском искусстве Китая. Это направление определено творческим феноменом Фу Цуна. Генетическая общность исполнительской манеры с восточным романтизмом здесь вполне отчётлива. Она – в повышенном внимании к детализации фактуры, изысканной «отделке» звукового материала, в чрезвычайно дробной фразировке. Достаточно типичен и репертуар, где доминирует музыка Шопена, Шумана, французских импрессионистов, а среди венских классиков наиболее заметное место принадлежит Моцарту. Однако у этого пианиста трудно усмотреть базовые свойства данной стиливой платформы – безоговорочный оптимизм и радостную чувственность мироощущения. Образно-эмоциональный мир Фу Цуна нередко мрачен и загадочен. Тончайшая проработка фактуры и мельчайших деталей мелодии порой производит впечатление странно-хрупкого излома, разорванности или гипертрофированно-театральной приподнятости. Подобная манера далеко не всегда приводит к творческим победам. Так, с нашей точки зрения, нельзя назвать в полной мере удачной осуществлённую Фу Цуном запись «Детских сцен» Шумана (Meridian B 0002 MRTGY). В то же время, например, в интерпретации «Полонеза-фантазии» Ф. Шопена (Sony B 00000291 D) пианист поднимается до подлинно трагических высот.

И у этого китайского мастера не следует искать стиливые аналогии только лишь в национальной традиции. Выраженное стремление к эстетизации исполнительской речи, утончённая безупречность прихотливой и дробной отделки материала свидетельствуют об определённой близости Фу Цуна к европейскому модерну. Для восточного пианиста оказались востребованными далеко не все стиливые приметы европейского художественного направления рубежа XIX–XX столетий. В частности, трудно усмотреть в творчестве Фу Цуна характерные для



модерна стремление к стилизации, черты острого пародийности. В то же время для него оказался актуальным определяющий стилиевой параметр модерна, который И. Скворцова обозначила как «установку на декоративность, выраженную в культе украшений. ... Украшение в эстетике модерна теряет свой прикладной характер ... обретает самостоятельность и самооценку, оказываясь целью, смысловой основой художественного произведения» [12, с. 23].

Следует подчеркнуть, что европейский модерн во многом сформировался под влиянием культуры Востока. Присущая модерну «установка на декоративность» до известной меры связана по своему происхождению с отмеченным в начале данной статьи важным эстетическим свойством восточного романтизма – «чувственным любованием подробностями». С этой точки зрения претворение европейского модерна в исполнительстве китайского пианиста, чьи художественные устремления сформировались в рамках восточно-романтической стилиевой платформы, явилось чрезвычайно органичным и плодотворным. С точки зрения автора настоящей работы, именно это направление развития восточного романтизма, которое, по аналогии с восточным романтизмом, можно назвать «новым восточным модерном», может привести к наиболее значительным художественным результатам в фортепианном искусстве Китая.

Итак, восточный романтизм, явившись доминирующей стилиевой платформой китайского пианизма второй половины прошлого столетия и продолжая оставаться таковой в начале нынешнего века, демонстрирует значительную устойчивость,

обусловленную генетической связью с национальными традициями. При этом в творчестве ведущих современных исполнителей Китая можно наблюдать трансформации данного стилиевого направления, характер которых определен в первую очередь влиянием факторов, обусловленных художественной культурой Запада. Среди этих факторов можно выделить следующие: рост воздействия форм художественного мышления, присущих массовому искусству; интенсивное развитие исполнительской манеры, генетически связанной с салонно-виртуозным музицированием; нарастание общности с рядом эстетических установок европейского модерна.

Китайский пианизм – часть художественной культуры страны, на протяжении тысячелетий демонстрирующей поистине беспрецедентную цивилизационную жизнестойкость, способность, отвечая на исторические вызовы, находить внутренние ресурсы для обновления. «Важнейшей предпосылкой этого выступает её [китайской цивилизации. – С. А.] высочайшая адаптивность, ориентированность на самосовершенствование и изучение опыта других культур» [8, с.16].

По убеждению автора настоящей статьи, не соответствует действительности широко бытующее в наши дни утверждение, что ведущие китайские пианисты современности являются всего лишь чуткими трансляторами новых мировых стилиевых веяний. Как это имеет место практически во всех областях китайской культуры, адаптация западных ценностей и в данном случае теснейшим образом увязана с органичным претворением коренных национальных традиций.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Об этом см.: [1].

² Вспомним, что главную примету исполнительского облика Лю Шикуня в пору его выступления на Конкурсе им. Чайковского (1958) Л. Баренбойм определил как «тему радости» [2, с. 98]. Соответствующие стилиевые качества отличают и наиболее популярное исполнительское достижение Инь Ченцзуня – фортепианный концерт «Хуанхэ» (при этом молодой музыкант выступил не только в качестве первого исполнителя, но принял и весьма активное участие в создании данного сочинения).

³ См., например, весьма схожие в плане оценок отзывы российского и американского рецензентов на концерты Ли Юньди в Петербурге и Нью-Йорке. В первом [5] отмечены «разнообразие звуковой палитры» и «изысканное туше» в шопеновских мазурках и, одновременно, «неспособность мыслить масштабными построениями» в Сонате *b moll* Ф. Шопена. Второй [14] подчёркивает «аристократическую элегантность» и «изысканный артистизм» миниатюр Шопена и неубедительность монументальных «Картинок с выставки» М. Мусоргского.

⁴ См., например, стилиевые характеристики исполнительского творчества А. Брайловского и Х. Итурби, данные Д. Рабиновичем в 60-х годах XX века [11, с. 12–17, 52–57].

⁵ В подтверждение приведём отзыв на концерт Дениса Мацуева – российского пианиста, чьё творчество во многом развивается в русле обозначенных тенденций: «Сегодняшний возврат интереса публики к виртуозному эффекту перекликается с эпохой господства салонных виртуозов... Тогда публика в салонах тоже жаждала развлечений. Мацуев почувствовал некий возврат моды, столь типичное сегодня стремление найти развлечение даже там, где оно традиционно не выводилось на авансцену» [курсив мой. – С. А.] [6].

⁶ *Сунь Укун* – чрезвычайно популярный в Китае персонаж классического средневекового фантастико-сатирического романа «Путешествие на Запад». Ловкий и умный проказник, герой многочисленных театральных постановок, фильмов и комиксов. Сценическое воплощение образа Сунь Укуна (как это имеет место и в отношении мышонка Джерри) непременно сопряжено с акробатическими прыжками и трюками. О значении американского и китайского мультперсонажей

для формирования творческого облика артиста свидетельствуют названия глав его автобиографической книги: «Том и Джерри» [15, с. 29] и «Царь обезьян» [там же, с. 43].

⁷ Об исполнении четырёх баллад Ф. Шопена: «С помощью темпа, агогики, артикуляции и туше пианист превратил музыкально-философские полотна в захватывающие блокбастеры. Медленные эпизоды игрались ещё медленнее, а бы-

стрые наоборот ускорялись до невероятных темпов, за счёт этого появлялись чёткие монтажные склейки... Ланг Ланг верно почувствовал особенности «клипового сознания» современного слушателя, который не может долго сосредоточиться на одном предмете или пускаться в длинные философские рассуждения» [9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С. Стилевые искания в фортепианном исполнении стран Дальневосточного региона // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 8. С. 6–11.
2. Баренбойм Л. Размышления о прошедшем конкурсе // Советская музыка. 1958. № 7. С. 93–98.
3. Бородин Б. «Кинематограф» Владимира Горовица. URL: <http://berkovich-zametki.com/2008/Zametki/Nomer12/BBorodin1.php>.
4. Бянь Мэн. Очерки становления и развития китайской фортепианной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1994. 140 с.
5. Дымова С. Юнди в Мариинке–3. Легенда разрушена. URL: <http://www.fontanka.ru/2010/07/01/158/>.
6. Картуш П. Скользящий по волнам славы // Piano Форум. 2010. № 2. С. 14–16.
7. Кириллова Н. Медиакultura: от модерна к постмодерну. М.: Академический проект, 2005. 448 с.
8. Кобзев А. Духовная культура Китая // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 6 т. М., 2006–2010. Т. 1. С. 13–32.

9. Ковалевский Г. Пианист нашего времени // Играем с начала. 2013. № 4 (106). С. 12.
10. Нью Яцань. Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход: дис. ... канд. пед. наук. М., 2009. 197 с.
11. Рабинович Д. Исполнитель и стиль: критико-публицистические этюды. М.: Сов. композитор, 1981. Вып. 2. 230 с.
12. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2010. 37 с.
13. Чинаев В. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1995. 46 с.
14. Ivry B. Why Yundi Li Got Cut. URL: <http://europe.wsj.com/home-page>.
15. Lang Lang, Ritz D. Journey of a Thousand Miles: My Story. Spiegel & Grau. 2009. 256 p.

REFERENCES

1. Eisenstadt S. Stilevye iskaniya v fortepiannom ispolnitel'stve stran Dal'nevostochnogo regiona [The Stylistic Search in Performance on the Piano in the Countries of the Far-Eastern Region] *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2011, no 2, pp. 184–188.
2. Barenboim L. Razmyshleniya o proshedshem konkurse [Reflections on the Past Competition]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1958, no. 7, pp. 93–98.
3. Borodin B. «Kinematograf» Vladimira Gorovitsa [The “Cinema” of Vladimir Horowitz]. URL: <http://berkovich-zametki.com/2008/Zametki/Nomer12/BBorodin1.php>
4. Byan' Men. *Ocherki stanovleniya i razvitiya kitayskoy fortepiannoy kul'tury: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Sketches of Formation and Development of the Chinese Piano Culture: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 1994. 140 p.
5. Dymova S. *Yundi v Mariinke–3: Legenda razrushena* [Yundi at the Mariinsky Theatre–3: a Legend is Destroyed]. URL: <http://www.fontanka.ru/2010/07/01/158/>.
6. Kartush P. *Skol'zyashchiy po volnam slavy* [Gliding on the Waves of Glory] *Piano Forum*, 2010, no. 2, pp. 14–16.
7. Kirillova N. *Mediakul'tura: ot moderna k postmodernu* [Media Culture: from the Modernist Style to Postmodernism]. Moscow: Akademicheskiiy proyekt, 2005. 448 p.
8. Kobzev A. *Dukhovnaya kul'tura Kitaya* [The Sacred Culture of China] *Dukhovnaya kul'tura Kitaya: entsiklopediya:*

9. Kovalevsky G. *Pianist nashego vremeni* [A Pianist of Our Time]. *Igraem s nachala* [Let Us Play from the Beginning]. 2013, no. 4 (106), pp. 12.
10. Nyu Yatsan'. *Fortepiannaya pedagogika Rossii i Kitaya: integrativnyy podkhod: dis. ... kand. ped. nauk* [Piano Pedagogy in Russia and China: An Integrated Approach: Dissertation for the Degree of Pedagogic Sciences]. Moscow, 2009. 197 p.
11. Rabinovich D. *Ispolnitel' i stil': kritiko-publitsisticheskie etyudy* [The Performer and Style: Critical and Journalistic Essays], issue 2. Moscow: Sovetskiy Kompozitor Press, 1981. 230 p.
12. Skvortsova I. *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Modern Style in Russian Musical Art of the Turn of the 19th and 20th Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2010. 37 p.
13. Chinaev V. *Ispolnitel'skie stili v kontekste khudozhestvennoy kul'tury XVIII–XX vekov: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Performing Styles in the Context of the Artistic Culture of the 18th–20th Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 1995. 46 p.
14. Ivry B. *Why Yundi Li Got Cut*. URL: <http://europe.wsj.com/home-page>.
15. Lang Lang, Ritz D. *Journey of a Thousand Miles: My Story*. Spiegel & Grau, 2009. 256 p.



Восточный романтизм и его трансформации в китайском фортепианном исполнительстве

В статье анализируется взаимодействие стилевых процессов, определяющих пути развития современного фортепианного исполнительства Китая с рядом общих тенденций мировой пианистической культуры. Главную стилевую платформу китайского фортепианного искусства автор определяет как восточный романтизм, характеризующийся принципиальным оптимизмом и гармоничностью мироощущения, особым вниманием к декоративности и чувственному наслаждению подробностями. Устойчивость данной стилевой платформы обусловлена как соответствием базовым национальным традициям, так и воздействием общемировых социокультурных тенденций. Вместе с тем, в творчестве ведущих современных

исполнителей Китая можно наблюдать её трансформации, характер которых в первую очередь определён воздействием факторов художественной культуры Запада. Среди них выделяются следующие: рост воздействия форм художественного мышления, присущих массовой западной культуре; интенсивное развитие исполнительской манеры, генетически связанной с салонно-виртуозным музицированием; нарастание общности с рядом эстетических установок европейского модерна.

Ключевые слова: музыкальная культура Китая, фортепианное исполнительство Китая, массовая культура, модерн, романтизм, салонный стиль исполнения, фортепиано

Eastern Romanticism and Its Transformations in Chinese Piano Performance

The article presents an analysis of the stylistic processes that have determined the paths of development in present-day piano performance in China with a set of basic tendencies of the world culture of piano playing. The main stylistic platform of the Chinese art of piano performance is determined by the author as Eastern romanticism, which is characterized by a principled optimism and a harmoniousness of world-perception, as well as special attention towards ornamentality and sensual pleasure in details. The firmness of the given stylistic platform is stipulated both by the correspondence to the basic national traditions and by the impact of worldwide social and cultural tendencies. At the same time, in the performances of the leading present-day Chinese

musicians one can observe its transformations, the character of which is primarily determined by the impact of factors of the Western artistic culture. Among the latter the following are most conspicuous: the acceleration of impact of forms of artistic thought inherent in Western mass culture, an intensive development of the manner of performance genetically connected with salon virtuosic music-making, as well as an intensification of commonality with a number of aesthetic attitudes of European modernism.

Keywords: musical culture of China, piano performance in China, mass culture, modern, romanticism, salon style of performance, piano

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 Specialized Piano Department
E-mail: eisenstadt1955@mail.ru
The Far-Eastern State Academy for the Arts
Russian Federation, 690990 Vladivostok



ЧЭНЬ ИН

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

УДК 784.6

**АДАПТАЦИЯ ЕВРОПЕЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ
В КИТАЕ НА ПРИМЕРЕ «ШКОЛЬНОЙ ПЕСНИ»**

Между Европой и Китаем с давних пор существовали культурные контакты. Процесс взаимопроникновения двух культур шёл на протяжении нескольких столетий, но наиболее активным и плодотворным стал на рубеже XIX и XX веков, в эпоху династии Цин. К этому времени тенденция обучения европейской музыке распространилась по всей стране. Но если до этого проникновение европейской культуры можно определить как пассивное, то есть именно иностранцы привозили новые музыкальные инструменты, открывали школы, создавали оркестры, то постепенно китайские музыканты сами более активно адаптируют иностранные традиции. Ярким примером такой адаптации можно назвать Сюэ тан юэй гэ (学堂乐歌) – «школьную песню», положившую начало новому периоду в развитии китайской музыкальной культуры. Выражение «Сюэ тан юэй гэ» имеет два значения. Первое обозначает учебную дисциплину (пение и музыка в школе), а второе – новый песенный жанр Юэй гэ (乐歌 – песни для школьников).

Как художественное явление Сюэ тан юэй гэ зародилось в Японии – стране, с которой Китай имел давние культурные связи. Период конца XIX – начала XX века в Японии – время правления императора Мин Чжи (1868–1926), проводившего в стране значительные социальные и политические реформы, затронувшие, в том числе, образование. Особое место при этом отводилось обучению музыке, игравшей, по мнению Мин Чжи, большую роль в воспитании гражданина. В школе вводились уроки пения, игры на различных инструментах, преподавались дирижирование, вокал и теоретические дисциплины. Приглашались зарубежные музыканты, педагоги, которые не только обучали, но и вели исследования в области музыки, находя точки соприкосновения японской и европейской культур. Японская система музыкального образования быстро развивалась, активно адаптируя европейский опыт [6, с.12].

Под влиянием Японии в Китае также началось движение за реформы в области образования. Многие передовые представители интеллигенции осознавали важность не только преподавания точных наук, но и развития художественного образования в целом. Обучение музыке стало важной частью эстетического воспитания молодого поколения. Если до этого

музыкальное образование в основном было связано с церковными школами, то постепенно уроки музыки становятся обязательным предметом в общеобразовательных школах. Одним из первых ввёл уроки пения Чжан Чжидун в частной школе Сань тян, куда он специально пригласил японских преподавателей (1881). В 1891 году известный политический деятель Кан Ювей призвал более активно внедрять европейский опыт музыкального образования в образовательную систему Китая. В первую очередь на призыв Кан Ювея откликнулись частные учебные заведения. И в 1898 году в частной женской школе Дин Чжен (Шанхай) было введено обязательное обучение игре на фортепиано. Чуть позже, в 1902 году, известный педагог Цай Юаньпэй (蔡元培) вводит пение как особый предмет обучения в женской школе Ай Гуо (Шанхай). Но явление ещё не получило широкого распространения в стране, поскольку существовало только в отдельных частных школах и не имело поддержки со стороны правительства династии Цин [1, с. 29].

Тем не менее в 1901 году правительство приступило к реформе системы образования, благодаря которой музыка заняла весьма важное место в учебных программах [5, с. 212]. В 1904 году вышел «Закон об образовании», обеспечивший проведение реформы в школах и учебных заведениях всей страны. С этого момента начинается отсчёт периода современного музыкального образования в Китае. Но окончательно, как школьная дисциплина, музыка укрепилась лишь в 1912 году, после того, как был свергнут император и установилась Китайская республика.

В развитии Сюэ тан юэй гэ как художественного явления можно обозначить несколько этапов. Первый укладывается в десятилетие до революции Синь Хай (октябрь 1911 года), свергнувшей власть династии Цин и повернувшей развитие Китая по капиталистическому пути; в этот период музыка как предмет школьного образования утвердилась благодаря вкладу известного педагога Цай Юань пэя и композитора Ли Шутуна. Второй этап включает годы после революции Синь Хай, когда Китай стал республикой. Здесь «школьная песня» активно представлена в творчестве многих композиторов и педагогов, например, Шень Синьгуна, Зэн Чжимины, Кэ Чжэнхэа, Синь Хана. Многие из них получили образование в

Европе и Японии, способствуя привлечению европейских традиций образования в Китай [2, с. 308]. Третий период связан с молодёжным движением «Четвёртого Мая» (五四运动), носившим массовый антиимпериалистический характер. Культура и искусство Китая начинают более тесно взаимодействовать с европейской традицией, китайцы стремятся больше узнать о европейской науке, приобщиться к новейшим открытиям в разных областях. Этот период охватывает временной отрезок от мая 1919 года до начала японо-китайской войны 1937–1945 годов.

Содержание песен было направлено на воспитание патриотических чувств молодых китайцев, но при этом тексты отражали самые разные стороны жизни страны: укрепление военной мощи Китая, строительство нового демократического государства, борьба за права женщин, возрастание их роли в жизни общества, стремление узнать новейшие достижения науки и культуры других стран, сохранение традиций конфуцианства.

Песни записывали с помощью традиционной европейской пятилинейной нотации, но существовал и более простой вариант нотации – цифровой – для тех, кто не знал нот. Песни записывались в виде одногласной мелодии, которая могла быть как с аккомпанементом, так и вовсе без сопровождения [1, с. 33]. Часто основой для школьной песни служили известные мелодии (из европейской музыки), для которых специально создавался текст на китайском языке. Появление таких песен связано, во-первых, с традицией китайских музыкантов сочинять стихотворный текст на уже ранее написанный мотив. Во-вторых, обращение к европейской музыке было обусловлено невысоким профессиональным уровнем музыкантов, которые не столько создавали оригинальные сочинения, сколько адаптировали уже известные ранее. Возникали случаи, когда на одну и ту же мелодию одновременно несколько авторов писали песню, но каждый со своим текстом. В-третьих, эта традиция существовала и в Японии, где получили образование многие китайские музыканты. Например, песни «Когда проснётся страна» (何日醒), «Свободу женщине» (勉女权) написаны на мелодии японских песен, слова на китайском языке для которых сочинили Ся Сун Лай и Цью Тинь [1, с. 34].

Большую роль в развитии школьной песни сыграл Шэнь Синьгун (1870–1947), получивший образование в Японии и стоявший у истоков современного музыкального образования в китайских школах [3, с. 6]. Его называли «отцом» Юэй гэ. Мелодии многочисленных песен он нередко заимствовал из зарубежной музыки. Так, на мелодию религиозной песни «Родник» американского композитора Лоуэлла Мейсона (1792–1872) Шэнь Синьгун написал песню «Весеннее путешествие» (春游), а основой для песни «Трудный путь» (拉纤行) послужила русская народная песня «Эй, ухнем» [1, с. 36].

Подобными приёмами пользовался и композитор Ли Шутун. В песне «Великий Китай» (大中华) (пример № 1) он использовал тему марша из первого действия оперы Беллини «Норма» (пример № 2).

Пример № 1

Песня «Великий Китай»
на сл. Ли Шутуна

Пример № 2

В. Беллини. Марш
из оперы «Норма»

Как видим, композитор адаптирует инструментальную тему к вокальному исполнению. Для этого ему понадобилось перенести мелодию из *F dur* в *C dur*, более удобный по тесситуре для голоса и, возможно, более простой для чтения с листа. Поскольку к мелодии добавлен текст, то Ли Шутун несколько меняет фразировку. Вместо трёхзвучного мотива Беллини, объединяющего пунктирную формулу с четвертью, в песне Ли Шутуна мелодия разбивается на более короткие мотивы, отделяющие пунктир от четверти. Песня приобретает торжественный характер, напоминая в большей степени гимн, нежели марш. Четырёхголосное изложение не подразумевает звучания четырёх голосов хора, а рассчитано на одноголосное пение хора в сопровождении фортепиано.

К песне «Прощание» (送别) Ли Шутун написал собственный текст, заимствовав музыкальный материал у американского композитора Джона Ордуэя («Мечты о доме и матери») [7, с. 24].

Среди сочинений Ли Шутуна – хор «Урожайный год» (丰年), написанный на мелодию песни подружек невесты из оперы Вебера «Вольный стрелок». Известность приобрела хоровая миниатюра «Весеннее путешествие» (春游) Ли Шутуна для хора с сопровождением на собственную мелодию и текст. Это сочинение положило начало особой области в творчестве

китайских композиторов, опирающейся на традиции западного хорового многоголосия.

В качестве мелодических прототипов в песнях Юэй гэ можно встретить сочинения, принадлежащие разному времени и разным национальным традициям. В песне Е Чжунлэн «Танцевальный бал» (跳舞会) узнаётся английский гимн того времени, Фен Лян использует мелодию из оперы «Деревенский колдун» Жан-Жака Руссо в песне «Дух шан у» (尚武精神).

Профессор Шанхайской консерватории, музыковед Цянь Женькан, в своей книге «Источники Сюэ тан юэ гэ» провёл анализ 392 Юэй гэ, из которых 98 песен оказались написаны на мелодии из западной музыки. В том числе 29 песен – на основе мелодий из немецкой музыки, 5 – французской, 14 – английской, 13 – американской, 4 – итальянской и испанской, 21 – на религиозные гимны. Таким образом, европейская музыкальная традиция активно проникала в китайскую культуру через массовые песни [4, с. 30].

Небольшое количество Юэй гэ созданы на китайские мелодии, к которым сочинялся новый текст. Например, песни «На уроке» (上课), «Женщины-солдаты» (女革命军) написаны на традиционные мелодии с текстом Хуа Ханчэня. Подобный пример – песня «Собирать чай» (采茶歌) на слова Шэнь Синьгуна. Малочисленность таких произведений объясняется, с одной стороны, продолжением японской традиции (писать на чужой материал). С другой, – многие музыканты, поддерживая образовательные реформы, считали песню важной частью знакомства с европейским опытом, осмысления его и внедрения в музыкальную практику Китая. Такой взгляд отодвигал традиционную китайскую музыку на второй план. Со временем эта точка зрения подверглась критике. Реформы не означали отказа от национальных традиций в пользу иностранного опыта, но подразумевали диалог своего и чужого опыта, на основе которого рождалась некая новая система.

Во второй и третий периоды развития Сюэ тан юэй гэ (1911–1937) важную роль в развитии современной музыкальной культуры Китая сыграли Сяо Юмей, Ли Диньхуэ, Чжао Юаньжень. Особое место занимает Сяо Юмей (1884–1940), вошедший в историю как создатель первой государственной консерватории в Шанхае (1927). Высокообразованный музыкант, известный педагог, музыковед, композитор – Сяо Юмей являлся автором целого ряда теорети-

ческих работ, многие из которых использовались в учебном процессе. Он создал учебные пособия по гармонии, элементарной теории музыки, проблемам педагогики и методики преподавания самых разных дисциплин. Именно по его предложению с 1922 года в общеобразовательных школах Китая была введена новая обязательная дисциплина – «Музыка». До этого Юэй гэ существовала как дополнительная дисциплина, которую проходили по желанию [6, с. 5].

Сюэ тан юэй гэ рассчитаны на привлечение широкого круга участников, не все из которых имеют достаточный уровень образования. Поэтому песни писались в простой доступной форме и не требовали особого мастерства для исполнения. Поскольку композиторы часто использовали мелодии из европейской музыки, то через Юэй гэ с ней знакомились жители Китая. Авторы песен могли сохранять форму и тип изложения той музыки, из которой заимствована мелодия, вместе с тем, им приходилось адаптировать её к вокальному исполнению непрофессионалами. Таким образом, в Юэй гэ, благодаря использованию чужого материала, удивительным образом соединялись национальная китайская традиция и европейская.

Юэй гэ сыграли важную роль в музыкальной культуре Китая. В первую очередь, они стали частью патриотического воспитания широких масс населения страны, включая школьников и молодёжь. Во-вторых, Юэй гэ невольно способствовали более широкому и активному проникновению традиций европейской культуры в Китай, в том числе, они знакомили с популярной оперной европейской классикой. В-третьих, песни сыграли особую роль в развитии современной китайской музыки. Композиторы и исполнители, обучаясь по европейской системе, переносили её в свое творчество. Появляются первые китайские оперы, воспроизводившие европейскую модель. Кроме того, Юэй гэ способствовали становлению новой вокальной школы, ориентированной на западную традицию и значительно отличавшейся от традиционной, народной манеры пения. Создание новой вокальной школы позволило в 1956 году осуществить первую постановку европейской оперы силами китайских исполнителей. В Пекинском экспериментальном театре была поставлена «Травиата» Дж. Верди, положившая начало оригинальным оперным постановкам и подготовившая появление европейского оперного репертуара на сценах китайских театров.

ЛИТЕРАТУРА

1. 汪毓和. 中国近现代史. 北京: 人民出版社. 2005. 377页 [Ван Юйхэ. История современной китайской музыки. Пекин, 2005. 377 с.]
2. 黎孟德. 中国音乐简史. 四川: 文艺出版社. 2009. 318页 [Ли Мэндэ. Краткая история китайской музыки. Сычуань, 2009. 318 с.]

3. 马学强. 西学东渐第一校—1850—2010从徐汇公学到徐汇中学 上海. 2010. 353页 [Ма Сюэйцян. История развития шанхайской школы Сюй Хуэ 1850–2010. Шанхай, 2010. 353 с.]
4. 冯长春. 中国近代音乐思潮研究. 北京: 人民音乐出版社. 2007. 400页. [Фэн Чжанчуэнь. Исследование течений современной музыки Китая. Пекин, 2007. 400 с.]



5. 陶亚兵. 明清间中西音乐交流. 北京: 东方出版社. 2001. 230页 [Tao Yabin. Музыкальные контакты Китая с европейскими странами во время династии Мин и Цин. Пекин, 2001. 230 с.]

6. 钱仁康. 学堂乐歌考源. 上海: 上海音乐出版社. 2001. 317页 [Цянь Женькан. Источники Сюэ тан юэй гэ. Шанхай, 2001. 317 с.]

7. 陈净野. 李叔同学堂乐歌研究. 北京: 中华书局. 2007. 168页 [Чэнь Зиньье. Исследование юй тан юэй гэ на примере творчества Ли Шутуна. Пекин, 2007. 168 с.]

REFERENCES

1. Wang Yuhe. *Zhong guo jin xian dai yin yue shi*. Beijing: Ren min yin yue chu ban she. 2005. 377 ye. (In Chinese) [Wang Yuhe. The Modern History of Chinese Music. Beijing: People's Music Press, 2005. 377 p.]

2. Li Mengde. *Zhong guo yin yue jian shi*. Sichuan: Wen yi chu ban she. 2009. 318 ye. (In Chinese) [Li Mengde. A Brief History of Chinese Music. Si Chuan: Artistic Publishing House, 2009. 318 p.]

3. Ma Xueqiang. *Xi xue dong jian di yi xiao – 1850–2010 cong xu hui gong xue dao xu hui zhong xue*. Shang hai. 2010. 353 ye. (In Chinese) [Ma Xueqiang. The First School Which One Learned From the West, and Changed the East – 1850–2010 from Xu Hui School to Xu Hui Middle School. Shang Hai, 2010. 353 p.]

4. Feng Changchun. *Zhong guo jin dai yin yue si chao yan jiu*. Beijing: Ren min yin yue chu ban she. 2007. 400 ye. (In

Chinese) [Feng Changchun. Ideological Research of Chinese Modern Music. Beijing: Peoples Music Press, 2007. 400 p.]

5. Tao Yabing. *Ming Qing jian zhong xi yin yue jiao liu*. Beijing: Dong fang chu ban she. 2001. 230 ye. (In Chinese) [Tao Yabing. The Chinese-Western Exchange of Music Between Ming and Qing. Beijing: Eastern Publishing House, 2001. 230 p.]

6. Qian Renkang. *Xue tang yue ge kao yuan*. Shang hai: Shang hai yin yue chu ban she. 2001. 317 ye. (In Chinese) [Qian Renkang. Consider the Source of School Songs. Shang Hai: The Musical Publishing House, 2001. 317 p.]

7. Chen Jingye. *Li Shu tong xue tang yue ge yan jiu*. Beijing: Zhong hua shu jv. 2007. 168 ye. (In Chinese) [Chen Jingye. Study of Li Shutong's School Songs. Beijing: Zhonghua Press, 2007. 168 p.]

Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере «школьной песни»

Диалог музыкальных культур Европы и Китая складывается на протяжении нескольких столетий, но наиболее активным становится в XX веке. Одним из способов адаптации европейских традиций к культуре Китая стала «школьная песня», представленная в статье как особый феномен китайской музыкальной культуры. Впервые выделены основные истоки, этапы развития этого жанра, а также обозначены его наиболее важные черты. Делается вывод об особой роли данного

явления в развитии современной китайской музыки, в становлении новой вокальной школы, значительно отличавшейся от традиционной, народной. Именно «школьная песня» во многом подготовила расцвет современной китайской оперы и её успех на оперных сценах многих стран мира.

Ключевые слова: Музыка Китая, школьная песня в Китае, китайская опера

The Adaptation of European Musical Traditions in China on the Example of the “School Song”

The dialogue between the musical cultures of Europe and China has been formed during the course of several centuries, having reached its most active stage during the 20th century. One of the means of adaptation of European traditions to Chinese culture was the “school song,” presented in the article as a special phenomenon of Chinese musical culture. For the first time the main sources and stages of development of the “school songs” are highlighted, and also the most important characteristics of this phenomenon are indicated. The conclusion is arrived at

about the special role of the “school song” in the development of contemporary Chinese music, in the formation of a new vocal school, which differs considerably from the traditional folk type. It is the “school song,” in particular, which in many ways prepared the flourishing of contemporary Chinese opera and its success on the opera stages of many countries of the world.

Keywords: Chinese music, the school song in China, Chinese opera

Чэнь Ин

аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: cynthialikemusic@gmail.com

Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки

Российская Федерация, 603600 Нижний Новгород

Chen Ying

Post-graduate student at the Music History Department

E-mail: cynthialikemusic@gmail.com

Nizhni-Novgorod State M.I. Glinka Conservatory
Russian Federation, 603600 Nizhni Novgorod





Т. В. ПОЛКОВНИКОВА

*Чувашский государственный педагогический университет
им. И. Я. Яковлева*



УДК 78.071.1

ТВОРЧЕСТВО ЧУВАШСКИХ КОМПОЗИТОРОВ: К ПРОБЛЕМЕ *НОВОЙ МУЗЫКИ* В НАЦИОНАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Композиторское искусство Чувашии – один из феноменов современной отечественной музыкальной культуры, получивший отражение в музыковедении. Его можно назвать одним из «оазисов» национальной самобытности, сформированных в XX столетии в так называемой пентатонной зоне Волго-Уральского региона. Пентатоника же (или шире, – пентатонные ладовые системы), «отражая в своей организации наиболее глубинные общие черты жизни, мирозерцания, характерных образов и идеалов» [7, с. 56], оказалась жизнеспособной основой и внешней приметой стиля музыки чувашских композиторов. Во второй половине века композиторская практика постепенно привела к формированию в Чувашии развитой музыкально-профессиональной среды, устойчивых представлений о композиторском труде, как следствие – целой композиторской школы. Такое явление получило распространение не только в связи с развитием поволжских музыкальных культур (кроме чувашской – стадияльно и этнокультурно родственных ей татарской, башкирской, марийской), но также и историко-типологически сходных процессов в культурах Средней Азии, Дальнего Востока (в том числе Японии, Китая) и др. Оно активно изучается и получило в трудах современных исследователей определение *молодые национальные композиторские школы* (НКШ, МНКШ)¹.

Своеобразие чувашской композиторской школы определила её эволюция на протяжении XX столетия, благодаря которой выстраивалась любопытная «кривая», протягивающаяся от рождения первых национальных опусов к творчеству современных композиторов. Возникшее в чувашской музыке в середине 1950-х годов национально-традиционное направление (термин М. Г. Кондратьева²) сменилось на ново-национальное, связанное с освоением и преломлением на национальной основе новых для чувашского искусства композиционных техник из арсенала авангардной традиции в отечественной музыке второй половины XX века. В современном музыковедении подобная проблема ещё мало затронута. Точнее, её изучают «раздельно». Вопросы современной композиции и техники изучаются на примере опыта крупнейших мастеров мира. При этом проблематика становления новых региональных (местных) компо-

зиторских школ не попадает в поле зрения теоретиков и рассматривается вне данного опыта, скорее в историческом ракурсе как освоение тех или иных его аспектов (фрагментов) – например, в статьях рубрики «Музыкальная культура народов мира» Н. В. Чахвадзе, Л. П. Белозёр [1; 9]. В настоящей статье делается попытка преодолеть это разделение, показать, что опыт местных мастеров является частью общекультурных процессов современности.

В сущности, предьсторию нового национального искусства составили несколько явлений композиторского творчества Чувашии, обозначивших панораму его развития в XX веке.

Первое крупное явление связано с *зарождением композиторского искусства* в Чувашии, ознаменованное деятельностью первопроходцев-композиторов, прежде всего, двух крупных фигур – *Фёдора Павловича Павлова* (1982–1931) и *Степана Максимовича Максимова* (1982–1951). Суть его – в создании мощного фундамента национальных традиций в профессиональном искусстве.

Их заслуга как фольклористов и композиторов связана не только с собиранием чувашских народных песен³, но и созданием одного из центральных жанров национального творчества – обработки чувашской народной песни. По мысли А. Л. Маклыгина, автора крупного исследования, посвящённого феномену становления профессионализма в музыкальных культурах Среднего Поволжья, техника *пентатонной гармонизации* явилась одним из первых шагов к постижению чувашскими (а также татарскими, марийскими) композиторами профессионализма. В числе первых оригинальных опусов чувашских композиторов-основоположников М. Г. Кондратьев выделяет хоровую пьесу «Хура вярман урлă эп каşнă чух» С. М. Максимова на стихи одноимённой народной песни из сборника «Образцы мотивов чувашских народных песен и тексты к ним». Им же в труде «Чувашская музыка: от мифологических времен до становления профессионализма» (2007) творчество первых композиторов теоретически обосновывается как комплексное явление, хронологически определённое в 1917–1920-е годы.

Следующим явлением в истории развития чувашской музыки следует считать собственно *ста-*



новление композиторского профессионализма, в Чувашии тесно связанное с фигурой *Геннадия Васильевича Воробьева* (1918–1939). А. Л. Маклыгин, сопоставляя подобные фигуры на примере татарской (Н. Г. Жиганов, Ф. З. Яруллин), марийской (К. А. Смирнов), чувашской музыки (Г. В. Воробьев) того времени, объединяет их в разряд «музыкантов академического типа», которые стали «репрезентантами эпохи, «сердцевиной» музыкальной коммуникативности, вершиной музыкальной иерархии. «Именно с появлением такого типа композиторов в национальных республиках начали формироваться творческие союзы», – пишет автор [6, с. 160] (в Чувашии Союз композиторов был создан в 1940 году).

На фоне заметного роста композиторской среды в середине 1930-х годов – В. М. Кривонос (1904–1941), И. В. Люблин (1906–1938), С. И. Габбер (1896–1946), В. Г. Иванишин (1908–1946) – произошёл стремительный творческий взлёт молодого композитора (не последнюю роль в этом сыграло обучение в Московской консерватории в классе Г. И. Литинского, а потом и Н. Я. Мясковского). Одним из ярких примеров того, как композиторы Поволжья в сонатно-симфонических циклах тех лет начали «менять привычный пентатонный стиль, его интонационную и ритмическую природу» [2, с. 140], Л. В. Бражник называет Симфонию *c moll* (1939) Г. В. Воробьева. Не только в ней, но, в особенности, фортепианных произведениях, композитор сумел выйти за рамки привычных средств музыкального языка. Так, например, в фортепианных пьесах встречаются освежающие пентатонную музыкальную ткань оригинальные политональные сочетания («Колыбельная», «Петухи и куры»). Как отмечает М. Г. Кондратьев, «Воробьев первым “прорвал” пределы замкнутости чувашской музыки в кругу средств вокально-хоровых жанров и создал модели инструментального тематизма (фортепианного, оркестрового) и его развития. Он вывел чувашскую музыку из сфер этнографизма и песенности на простор большого искусства» [5, с. 30]. И. В. Данилова в своём исследовании справедливо объединяет два вышеуказанных явления в единый (первый) этап становления чувашской композиторской школы, охваченный рамками 1920–1930-х годов.

В эпицентре рассматриваемой нами панорамы находится третье явление, завершившее, по мнению М. Г. Кондратьева, развитие «чувашской музыкальной классики», протекавшее под девизом 1930-х годов «от одноголосной песни к симфонии и опере» [5, с. 9]. Это целое художественное течение, получившее название *национально-традиционного направления*, представлено именами следующих чувашских композиторов: Г. Я. Хирбю (1911–1983), Г. С. Лебедев (1913–1980), Ф. М. Лукин (1913–1994), В. А. Ходяшев (1917–2000), Ф. С. Васильев (1920–2000), А. В. Асламас (1924–2000) и др. Масштабность их

творческих достижений отмечалась ещё в 1970-е годы Ю. А. Илюхиным, автором раздела «Чувашская АССР» в многотомной «Истории музыки народов СССР» (1974), а также книги библиографических очерков «Композиторы Советской Чувашии» (1978, 2-е изд. 1982). М. Г. Кондратьеву принадлежит, кроме собственно определений национально-традиционного направления и национально-традиционного стиля, обоснованных им по отношению к чувашской музыке этого периода [5, с. 17], собрание и издание научных работ разных авторов, посвящённых творчеству представителей данного направления⁴.

Ярко проявившее себя в период середины 1950-х – начала 1970-х гг. национально-традиционное направление пропагандировало сугубо национальное по духу и традиционное по средствам выражения композиторское творчество в чувашской музыке (отсюда и название направления), специфику которого, отчасти, определило возникновение его в условиях советской идеологии, подчинения установке на творчество «социалистическое по содержанию и национальное по форме». Идеолого-политическая конъюнктура, например, повлияла на появление жанра *советской массовой песни*⁵, получившей наибольшее распространение в творчестве Ф. М. Лукина, Г. С. Лебедева, Г. Я. Хирбю, А. М. Токарева.

Главной целью композиторов национально-традиционного направления было освоение жанров академической музыки. В течение нескольких десятилетий в Чувашии возникли произведения во всех крупных жанрах: в инструментальной музыке – первые *чувашские сюиты*, *чувашский инструментальный концерт*, *концертные увертюры*, *симфонии* (вместе с тем отмечалось, что «ни в художественном, ни в технологическом отношении ни одна из появившихся симфоний не смогла приблизиться к уровню упоминаемого сочинения Г. Воробьева» [3, с. 18]), в музыкальном театре – *балеты*, в хоровых жанрах – многочисленные *оратории*, *кантаты*. Появление и развитие национального *оперного искусства* означало завершение реализации в чувашской музыке идеи развития «от симфонии к опере», начатой ещё Г. В. Воробьевым в довоенное время (репертуарными на сегодняшний день остаются две оперы: «Шывармань» («Водяная мельница») Ф. Васильева и «Нарспи» (1967) Г. Хирбю)⁶.

Наиболее полную характеристику творческая деятельность представителей данного направления получила в исследовании И. В. Даниловой, которая выделяет его в рамках второго периода развития чувашской композиторской школы как этап экстенсивного развития в середине 1950-х – первой половине 1970-х гг. Возникновение его автор связывает с расцветом и окончательным утверждением местной НКШ, а также указывает, что впервые в чувашской культурной среде появился «монолитный композиторский корпус»,

сложились благоприятные *инфраструктурные условия* для композиторского творчества [3].

Новая музыка⁷ в Чувашии заявила о себе грани 1960–1970-х, когда традиционализм как композиторское направление начал терять свою актуальность (в числе причин замкнутости данного направления критика указывала шаблонность развития музыкального материала, повторяемость жанрово-интонационных моделей). Он уступил место творчеству молодых чувашских композиторов, которое развивалось в ногу с новейшими стилевыми тенденциями отечественной музыки второй половины XX века, став альтернативой традиционному национальному искусству.

Зарождение *ново-национального направления* – четвёртое по счёту явление в предлагаемой панораме развития чувашской музыки. Оно связано с радикальным новаторством, представленным, главным образом, в творчестве крупнейших чувашских композиторов – *Михаила Алексеевича Алексева* (1933–1996) и, отчасти, *Александра Георгиевича Васильева* (1948–2012). Их творчество стало кульминацией композиторских исканий чувашской музыки XX века.

Как отмечает М. Г. Кондратьев, «к проблемам обновления языка чувашской музыки подошли профессионалы новых поколений, имевшие доступ к процессам в сфере искусства, шедшим тогда в столице» [4, с. 19]. С деятельностью этих композиторов начало формироваться пространство новой чувашской музыки – сначала в Москве (с 1967 года оба находились в столице – Алексей там жил и работал по 1996 год, для Васильева 1967–1972 годы были временем учёбы в классе Г. И. Литинского), затем, с возвращением А. Г. Васильева, – в республике. Оба восприняли те стилевые тенденции, которые охватил отечественный музыкальный авангард начала 1960-х годов и по своему, индивидуально претворили на национальной основе.

Можно утверждать, что авангардизм как эстетический феномен в чувашской музыке нашёл своё особое претворение. Речь идёт не об образовании целых течений, художественных группировок того времени – в республике их, конечно, не было, – а о радикальном обновлении эстетики и техники композиции в чувашской музыке на примере творчества двух крупных композиторов периода 1970–1990-х годов. Авангардная эстетика позволила Михаилу Алексеву и Александру Васильеву подойти к уникальному сочетанию чувашской национальной поэтики и авангардных композиционных средств в своём творчестве. Подобные процессы параллельно происходили и в чувашском изобразительном искусстве. «Такие художники, как ... А. И. Миттов, в 1960-е использовали в некоторых работах элементы абстракционизма и лучизма, но это не стало определяющим в их творчестве. Новые веяния в чувашское искусство проникли в 1970–80-е гг. и отразились, главным образом, в

станковой живописи художников-монументалистов и прикладников – В. П. Петрова (Праски Витти), А. А. Силова» [8, с.16].

Наиболее экспериментальным в своих авангардистских устремлениях был композитор *М. А. Алексеев*. Собственно новаторским можно назвать зрелый этап его творчества (1967–1996), который представляет собой полный отказ от традиционного тонально-модального мышления и опирается на атонализм. Как отмечал М. Г. Кондратьев, в зрелых и поздних сочинениях композитор уходит «в сферу атональных звуковых конструкций, своего рода музыкальной графики (парадоксально сочетавшихся с пентатонизмом и даже фольклорными цитатами)» [5, с. 30]. Преломление атональной техники осуществлялось им на уровне мотивной комбинаторики, рождающей интересный синтез атонализма с национальной интонационностью в таких значительных сочинениях зрелого периода, как макроцикл «Чувашские мелодии», включающий сонаты для флейты, гобоя, кларнета, фагота с фортепиано и Квintет для деревянных духовых и фортепиано (1963–1977), поэмы для камерного оркестра «Причуды» и «Сельские эскизы» (1969), фортепианный цикл «48 полифонических образов» (1979), Симфония-концерт для скрипки и фортепиано с оркестром (1985) и др. В них отразились основные черты творческого почерка Алексева: смелое экспериментирование с композиторскими техниками (атональность, серийность, сонорика, алеаторика), сохранение «национальной интонационности» в микроструктурах тематизма, обращение к национальной поэтике (литературные и фольклорные сюжеты, связанные с культурой и бытом чувашского народа, а также обобщённые темы села, сельских гуляний и игр), стремление к концертности в показе тембровой драматургии (прежде всего, оркестровых произведений), программности или цикличности (как в скрытой, так и явной форме).

В творчестве другого композитора – *А. Г. Васильева* новаторские искания проявились по-иному. В них заметна эволюция. Собственно, авангардными поисками отмечен ранний этап творчества композитора, когда он работал преимущественно в инструментальных жанрах (это Струнный квартет № 2 (1969), Одиннадцать пьес для фортепиано (1970), Соната № 2 для фортепиано (1974) и др.). В 1980-х годах, когда композитор обратился к хоровой музыке, кульминацией таких поисков стал его многочастный хоровой цикл «Уяв» («Весенние хороводы», 1985). Именно это сочинение впервые привлекло внимание к новой чувашской музыке многих известных исследователей и коллег-композиторов.

В зрелом периоде своего творчества А. Г. Васильев сумел «переступить» ту новизну, которую предложил отечественный авангард 1960-х годов и, встав на путь возвращения к прежним ценностям (но на другом уровне), двинулся в направлении к полистили-



стике, применяя и сопоставляя в широком стилевом контексте как традиционные средства, так и новейшие. Самыми яркими полистилистическими опусами Васильева зрелого периода являются «Тухья мерченё таканчё» («Осыпались с тухьи кораллы», 1981), «Ѕёлен эрни» («Бабье лето», 1991). Среди инструментальных сочинений выделяются две пьесы для струнного оркестра: «Песня» и «Такмак» (1984). Последняя завоевала особую популярность и имеет даже несколько версий-переложений. В вышеперечисленных сочинениях творческая манера автора оказалась чрезвычайно индивидуализированной – чувашская интонационность вступает в оригинальные сочетания с ренессансными, необарочными, романсо-ламентозными, православно-каноническими и другими языковыми моделями. Такая переработка фольклора, осуществленная Васильевым в новых условиях, никогда не наблюдалась ранее в чувашской музыке.

При всём различии творческих установок Алексея и Васильева, и тот, и другой пути следует считать новаторскими. Их фигуры можно сравнить с вершиной айсберга, возвышающегося в море имён чувашских композиторов XX века. Не случайно по аналогии с национально-традиционным стилем в чувашской музыке рассматривался стиль «национально-нетрадиционный», позднее названный «национально-инновационным»⁸. Однако, несмотря на уже определившийся огромный интерес со стороны музыковедов к данному явлению, оно остаётся открытым для изучения. Например, требует специального рассмотрения специфика преломления композиционных техник XX века на национальном материале, породившая новые типы композиции в чувашской музыке, различаемые по преобладанию той или иной композиторской техники – атональной (серийной, алеаторной, сонористической), полистилистической. Особого внимания также заслуживает фигура композитора-новатора М. А. Алексея, роль личности и творчества которого по отношению к чу-

вашской музыке до сих пор остается неизученной.

Если с деятельностью «композиторов-авангардистов» ново-национальное направление в Чувашии только зарождалось, то окончательно сформировалось оно относительно недавно. Творчество современных чувашских композиторов или, собственно, *ново-национальное направление* (по нашей типологии – пятое явление), представленное именами Ю. П. Григорьева (р. 1955), А. Н. Никитина (р. 1948), Л. Л. Быренкова (р. 1959), Л. В. Чекушкиной (р. 1965), Н. Н. Казакова (р. 1962), А. П. Галкина (р. 1961), В. Г. Салиховой (р. 1965) и др., замыкает круг явлений в нашей панораме. Их творчество следует рассматривать как продукт действующей чувашской НКШ, сложившейся на протяжении века. У каждого из композиторов обозначился свой подход в выборе жанрово-стилевой сферы. Так, индивидуальность Л. Быренкова более всего проявилась в музыке для детей, Ю. Григорьева – в музыке для театральных спектаклей, Л. Чекушкиной – в фольклорных обработках для вокально-хореографических сценических постановок, Н. Казакова — эстрадном творчестве (рок-опера «Нарспи», 2009) и др.

Проявления нового в чувашской музыке сыграли решающую роль в направлении развития национального искусства вплоть до сегодняшнего дня. Первые «авангардистские» успехи Михаила Алексея на концертной эстраде, а затем расцвет его творчества в московском пространстве 1970-х и движение к новой чувашской музыке 1980-х гг., появление ранних «сложных» московских опусов и признание, начиная с 1980-х, *нового* творчества на родине Александра Васильева, а затем продолжение современных тенденций в творчестве композиторов следующего поколения, перешагнувших порог XXI века, – всё вместе даёт повод говорить о *новом этапе* в развитии чувашской композиторской школы и, вместе с тем, рождении феномена *новой чувашской музыки*.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Новосибир. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2004. 280 с. Несколько ранее понятие «национальной композиторской школы советского типа» разрабатывалось на конкретно чувашском материале в трудах И. В. Даниловой. См. её диссертацию: [3].

² Введён в статью: Кондратьев М. Г. Стилиевые поиски в камерно-инструментальном творчестве композиторов Чувашии // Чувашское искусство. Поиски и решения / ЧНИИ. Чебоксары, 1983. С. 38.

³ Наряду с Павловым и Максимовым этим занимались В. П. Воробьёв (1887–1954), Г. Г. Лисков (1890–1963).

⁴ Так, например, им составлены сборники: «Композитор Александр Васильев. Творчество в контексте времени и событий» (1999), «Композитор Григорий Хирбю и его время»

(2003), «Филипп Лукин. Музыкант. Общественный деятель» (2008), «Искусство композиторов Чувашии. История и современность» (2012), а также книга очерков «Мастера музыкального искусства» (2009).

⁵ Феномен чувашской массовой песни впервые стал объектом исследовательского интереса в трудах М. Г. Кондратьева: «О песенном творчестве чувашских композиторов в 70-е годы» (1981), «Чувашская песня сегодня» (Музыка России. Вып. 5. М., 1984), «Песенное творчество чувашских композиторов в 80-е годы. Очерк первый: песенное творчество Ф. М. Лукина» и «Очерк второй: песенное творчество А. Асламаса» (Чебоксары, 1990). Затем он получил специальное внимание в научных разработках Т. Аbruковой («Песенное творчество В. М. Кривоносова и его учеников», 2007).

⁶ Это явление отражено в ряде работ, например, «Чувашская опера» Т. Эррэ (Чебоксары, 1979), «Музыкальный театр.

Надежды и действительность: Чувашский музыкальный театр» С. Макаровой (Поиски и решения: сб. науч. тр. РИИ. М., 1993).

⁷ Понятие *новая музыка* с середины XX века используется в трудах западных музыковедов для характеристики творчества композиторов авангардистских направлений. См., например, работы Т. Адорно («Философия новой музыки», 1949), Х. Штуккеншмидт («Новая музыка», 1951), сборник

“Musiques Nouvelles” (1968) и др.

⁸ См. в указанных работах М. Г. Кондратьева. О новом стиле в творчестве Алексева размышляет И. В. Данилова в статьях: «Михаил Алексеев: поиск нового стиля чувашской музыки» (Чувашское искусство. Вопросы истории и теории: сб. ст. Чебоксары: ЧГИГН, 2009. Вып. 6. С. 34–60), «К новому стилю национальной музыки: 60-е – первая половина 70-х годов XX века» [4, с. 34–55].

ЛИТЕРАТУРА

1. Белозёр Л. П. Синтез традиций народной и профессиональной музыки в фортепианных сонатах композиторов Казахстана // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 18–22.

2. Бражник Л. В. Ангемитоника в модальных и тональных системах. На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья / Казанская гос. консерватория. Казань, 2002. 283 с.

3. Данилова И. В. Этапы развития чувашской национальной композиторской школы. К проблеме становления национальной композиторской школы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 26 с.

4. Искусство композиторов Чувашии. История и современность / науч. ред. М. Г. Кондратьев. Чебоксары: ЧГИГН, 2012. 232 с.

5. Композитор Александр Васильев: творчество в контексте времени и традиций: сб. ст. Чебоксары: ЧГИГН, 1999. 184 с.

6. Маклыгин А. Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья. Становление профессионализма / Казанская гос. консерватория. Казань, 2000. 309 с.

7. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.

8. Хузангай А. П., Мордвинова А. И., Кондратьев М. Г. Авангардизм // Чувашская энциклопедия: в 4 т. Чебоксары, 2006. Т. 1. С. 16–17.

9. Чахвадзе Н. В. О «Лирической поэме» В. А. Успенского и её роли в истории узбекской симфонической музыки // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 12–17.

REFERENCES

1. Belozer L. P. Sintez traditsiy narodnoy i professional'noy muzyki v fortepiannykh sonatakh kompozitorov Kazakhstana [The Synthesis of Folk and Classical Musical Traditions in the Piano Sonatas of Kazakh Composers]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2013, no. 2 (13), pp. 18–22.

2. Brazhnik L. V. *Angemitonika v modal'nykh i tonal'nykh sistemakh. Na primere muzyki tyurkskikh i finno-ugorskikh narodov Povolzh'ya i Priural'ya* [Anhemitonics in Modal and Tonal Systems. On the Example of Music of the Turkic and Finno-Ugric People of the Volga and near-Ural Regions]. Kazan State Conservatory. Kazan', 2002. 283 p.

3. Danilova I. V. *Etapy razvitiya chuvashskoy natsional'noy kompozitorskoy shkoly. K probleme stanovleniya natsional'noy kompozitorskoy shkoly: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Stages of Development of the Chuvash National School of Composition: Concerning the Issue of the Formation of a National School of Composition: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2003.

4. *The Musical Art of Composers of Chuvashia: History and Present.* (In Russian). Ed. M. G. Kondrat'ev. Cheboksary:

Chuvash State Pedagogical University, 2012. 232 p.

5. *Composer Alexander Vasilyev: Creativity in a Context of Time and Traditions. Collection of Articles.* (In Russian). Chuvash State Pedagogical University. Cheboksary, 1999. 184 p.

6. Maklygin A. L. *Muzykal'nye kul'tury Srednego Povolzh'ya. Stanovlenie professionalizma* [The Musical Cultures of the Central Volga Region. The Formation of Professionalism]. Kazan State Conservatory. Kazan', 2000. 309 p.

7. Nazaykinskiy E. V. *Stil' i zhanr v muzyke* [Style and Genre in Music]. Moscow: Vlados, 2003. 248 p.

8. Huzangay A. P., Mordvinova A. I., Kondrat'ev M. G. *Avangardizm* [Avant-Gardism]. *Chuvashskaya enciklopediya* [Chuvash Encyclopedia]. In 4 vol. Vol. 1. Cheboksary, 2006, pp. 16–17.

9. Chakhvadze N. V. O «Liricheskoy poeme» V. A. Uspenskogo i ego roli v istorii uzbekskoy simfonicheskoy muzyki [About V. A. Uspenskiy's "Lyrical Poem" and its Role in the History of Uzbek Orchestral Music]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2013, no. 2 (13), pp. 12–17.

Творчество чувашских композиторов: к проблеме *новой музыки* в национальном искусстве

Автор охватывает панораму развития чувашского композиторского искусства от периода становления профессионализма до творчества современных чувашских композиторов. Обозначена проблема новой музыки по отношению к периоду второй половины XX века в развитии национального музыкального искусства. Впервые характеристику получает ново-национальное направление, возникшее в чувашской музыке в конце 1960-х – начале 1970-х годов и представленное творчеством композиторов-авангардистов М. А. Алексева

и А. Г. Васильева. Автор подчёркивает различия в эстетических ориентирах композиторов, экспериментальный характер преломления авангардных техник у Алексева и особый полистилистический метод у Васильева. Делается вывод об актуальности исследования нового искусства Чувашии, специфически преломившего традиции российского музыкального авангарда.

Ключевые слова: музыка России, чувашские композиторы, музыкальный авангард

**The Music of Chuvash Composers:
Concerning the Issue of *New Music* in National Art**

The author covers the panorama of development of Chuvash music, starting from the period of formation of professionalism to the works of contemporary Chuvash composers. The issue of new music in regards to the period of the second half of the 20th century in the development of the national musical art is designated. For the first time characterization is given to the neonational direction, which appeared in Chuvash music in the late 1960s and early 1970s and represented by the music of the avant-garde composers M.A. Alexeyev and A.G. Vasiliev.

The author stresses the differences in aesthetical and stylistic directions of the composers, the experimental character and personal interpretation of avant-garde techniques in Alexeyev's music and the special poly-stylistic method in Vasiliev's music. The conclusion is made of the relevance of the research of the new music of Chuvashia, which has interpreted in a specific way the traditions of Russian avant-garde music.

Keywords: the music of Russia, Chuvash composers, avant-garde music

Полковникова Татьяна Валерьевна

соискатель кафедры теории и методики музыки

E-mail: tatpolko@mail.ru

Чувашский государственный

педагогический университет им. И. Я. Яковлева

Российская Федерация, 428000 Чебоксары

Tatiana V. Polkovnikova

Post-graduate student at the Music

Theory and Musical Methodology Department

E-mail: tatpolko@mail.ru

The Chuvash State I. Ya. Yakovlev

Pedagogical University

Russian Federation, 428000 Cheboksary



Р. Г. САГАДЕЕВА

Уфимская государственная академия искусств

им. З. Исмаилова



УДК 78.06

**ГАРМОНИКА В ТВОРЧЕСТВЕ
ПЕРВЫХ КОМПОЗИТОРОВ БАШКИРИИ
(на примере сочинений М. М. Валеева)**

Ручная гармоника с горизонтальным движением меха¹ в XIX веке получила стремительное распространение в Европе и России. Её необычайная популярность объясняется рядом преимуществ перед другими инструментами. Основное из них – возможность одновременного исполнения мелодии и басо-аккордового аккомпанемента², что как нельзя лучше отвечало музыкальным требованиям времени – популяризации мелодико-гармонического стиля: «...инструмент полнее всего соответствовал новому утвердившемуся строю музыкального мышления народа, а именно: мышлению гомофонно-гармоническому» [10, с. 71]. Даже термин «гармоника» происходит от греческого «harmonikos» – «слаженный», «соразмерный», как и наука о согласии, стройности аккордов именуется «гармония».

В Башкирии диатоническая гармоника появилась в конце XIX века, со значительным опозданием по сравнению с другими регионами России, а с 1920-х годов началось освоение баяна – самой совершенной

гармоники с хроматическим звукоорядом правой клавиатуры и полным набором хроматического басо-аккордового сопровождения в левой клавиатуре.



Башкирские разновидности гармоник:
тальянки, хромка, баян

На роль гармоники в становлении национального многоголосия впервые обратил внимание Л. Лебединский: «...гармонь ... несла с собой зачатки многоголосья и новую динамику звучаний тоники»

доминантовых отношений» [11, с. 64]. Эти вопросы были затронуты и в других исследованиях, например, Р. Рахимова, отметившего, что на примере гармоник прослеживается логика формирования многоголосия, «... инспирированная исполнительскими традициями» [16, с. 92], и что «... здесь монодийная культура осваивала структурное многоголосие посредством самой конструкции гармонии» [там же, с. 36]³.

Обратимся к произведениям Масалима Мушароповича Валеева – первого председателя Башкирского отделения Союза композиторов РСФСР, «... первооткрывателя во многих областях башкирской профессиональной музыки» [2, с. 3], с позиции выявления роли гармонии в его творчестве.

Гармоника в башкирских театральных спектаклях

В 20–30-е годы XX века начальные шаги в поисках средств и приёмов адаптации национальной монодии к академическому многоголосию были сделаны руководителями хоровых, инструментальных, театральных коллективов Башкирии. Среди них – М. М. Валеев (1888–1956), С. Х. Габяши (1891–1942), Х. К. Ибрагимов (1894–1959), К. Ю. Рахимов (1900–1978), составившие старшее поколение башкирских композиторов.

Обратим внимание на факты владения игрой на гармонике многими из них, так как начало их творческого пути относится к периоду активного участия гармоник в культурном переустройстве.

Из биографических сведений известно, что композитор Масалим Валеев «...шестилетним ребенком играл на гармонии» [1, с. 54], Султан Габяши в детские годы «...научился играть народные песни на кубызе и гармошке» [17]⁴, с юного возраста «...научился играть на тальянке» Хабибулла Ибрагимов [7, с. 100].

О значимости баяна в творческой биографии М. Валеева говорит один из её ранних эпизодов, связанный с именем известного педагога Азария Иванова⁵, работавшего в Оренбургском музыкальном техникуме в конце 1920-х годов. Его теоретические занятия М. Валеев посещал как вольнослушатель и много лет спустя с большой теплотой вспоминал о них. В то время он работал руководителем школьного хора, для которого написал песни «Белая берёза» и «Красивая долина», положившие начало его известности как композитора не только в Оренбурге, но и в Казани, Уфе. Как писал Л. Лебединский, «молодой хоровик оценил огромное значение русской городской песни, под благотворным влиянием которой изменялась башкирская и татарская музыка. Его привлекла выразительность и динамика новых ладов – мажора и минора, пришедших в народный быт Башкирии вместе с русской и, частично, украинской песней, а также с часто звучащими в народном быту гармошкой, баяном и гитарой» [12, с. 8–9].

В 1932 году дирекция Башкирского драматического театра поручила композитору музыкальное оформление драмы С. Мифтахова «Хакмар». Удивительно, но никто из исследователей «молодой национальной композиторской школы»⁶ не обратил внимания на то, что музыкальная пьеса (как называл своё сочинение М. Валеев), ставшая основой первой башкирской оперы, написана для баяна (!) (см. пример № 1).

Пример № 1 М. Валеев. Песня Айхылу из музыки к драме «Хакмар» (т. 13–20)

Уже при начальном, визуальном прочтении нотного текста привлекают внимание характерные для баянной фактуры особенности изложения музыкального материала, связанные с «исполнительским комфортом» (термин Р. Рахимова) – удобством исполнения.

Нотный материал спектакля «Хакмар» свидетельствует не просто о знакомстве с баяном и особенностями нотной записи для него, но и о наличии у М. Валеева определённых навыков игры на баяне⁷.

Приведём основные результаты фактурного анализа музыкальной пьесы «Хакмар» с позиций «исполнительского комфорта» и конструктивных особенностей правой и левой клавиатур баяна.

Среди особенностей композиторского письма Валеева, связанных с фактурной организацией музыкальных номеров в спектакле «Хакмар», наиболее характерны следующие:

1. Мелодическая линия дублируется в партии правой руки. Такая форма гетерофонного аккомпанемента, когда кураист или гармонист вариационно вторят певцу, присуща устной исполнительской традиции.

2. Партия правой руки чаще всего изложена в первой исполнительской позиции, реже – во второй, с использованием удобной аппликатуры.

Если первая особенность фактурной организации не требует комментариев благодаря ярко выраженной наглядности, то второй тезис требует пояснений. Рассмотрим подробнее.

Направление движения пальцев и кисти правой руки вниз или вверх по грифу в первой игровой позиции соответствует восходящему или нисходящему поступенному движению мелодической линии. При этом задействованы наиболее употребимые пальцы, что отвечает основному приёму игры «на каждый ряд

– свой палец» (термин Аз. Иванова [см. примеч. 5]) или «по косым рядам» (термин А. Онегина [13]) – расположение второго, третьего и четвёртого пальцев правой руки соответственно на первом (от корпуса инструмента), втором и третьем рядах правой клавиатуры инструмента. Применение этой игровой позиции характерно для большинства фольклорных исполнителей на гармонии и баяне.

Подтверждением данного тезиса служат все плясовые номера спектакля, основанные на башкирских народных мелодиях «кыска-кюй». Партия правой руки в них изложена позиционно и исполняется практически тремя пальцами.

Исполнительский анализ музыки к спектаклю «Хакмар» свидетельствует о наличии у М. Валеева значительной практики игры на баяне.

При анализе партии левой руки – басо-аккордового аккомпанемента, основного атрибута исполнительства на гармонике (баяне) – можно отметить, что М. Валеев использует следующие приёмы:

1. Гармонизация основана на принципе одноимённости мелодического и басового звука, и это означает, что «... при всех внешних признаках общераспространённой басо-аккордовой фактуры, башкирские композиторы интуитивно следуют логике народной гармонизации и также мелодизируют партию сопровождения...» [16, с. 95].

2. Партия левой руки исполняется, в основном, на клавишах смежных рядов, отображающих основные гармонические функции: T – D или T – S – D. К примеру, все танцевальные номера рассматриваемой постановки основаны на тонико-доминантовой гармонии, имитирующей игру на левой клавиатуре простейшей диатонической гармони-тальянки.

3. Для партии левой руки характерно нисходящее, поступательное движение басо-аккордового аккомпанемента по смежным рядам, образующим нисходящую гармоническую последовательность: I – IV – VII – III. В этом движении часто пропускается второй бас (см. пример № 1, т. 17–19: *c – (-f) – B₇ – E₅*; пример № 2, т. 19–22: *e – (-a) – D₇ – G – C*), что свидетельствует о своеобразии внедрения инструмента, имеющего в основе своей конструкции гомофонно-гармонический фактурный признак, в башкирскую монодийную культуру.

4. В партии левой руки отсутствуют скачки на более чем через четыре клавиши (кнопки). Максимальным является скачок по основному басовому ряду вверх через четыре кнопки, который связан с кадансированием: VI – D – T.

Рамки статьи не позволяют полностью показать последовательность проведённого анализа, поэтому далее приведём только выводы:

1. М. Валеев имел значительную практику игры на баяне и диатонической гармони-тальянке.

2. Конструкция гармоники (баяна) и особенности национального исполнительства нашли отражение в

фактурной организации музыкальной пьесы «Хакмар».

Элементы гетерофонного сопровождения

Всё вышеизложенное находит подтверждение и в двух других обнаруженных нами сочинениях для баяна М. Валеева: музыке к драме М. Гафури «Черноликые» (1940) и музыке к пьесе И. Абдуллина «Прекрасные берега реки Белой» (1950)⁹.

У Л. Атановой читаем: «Одной из творческих удач этого периода явилась музыка к драме “Черноликые” М. Гафури... Трагическая повесть о девушке... глубоко взволновала композитора и вызвала целый ряд выразительных, драматических эпизодов, в том числе и песня Галимы» [2, с. 10] (см. пример № 2).

Пример № 2 М. Валеев. Песня Галимы из музыки к драме «Черноликые» (т. 8–22)

Фактура музыкального сопровождения к спектаклю «Черноликые» имеет те же характерные особенности, что и в рассмотренной выше пьесе «Хакмар»:

1. Гетерофонный аккомпанемент связан с принципом одноимённости мелодического и басового звука (см. пример № 2, т. 8–14);

2. Имеется нисходящее поступательное движение басо-аккордового аккомпанемента: *e – (-a) – D₇ – G – C* (там же, т. 19–22);

3. Очевидно удобство исполнения на баяне («исполнительский комфорт»).

Отметим яркий фактурный приём, отражающий драматургию спектакля: все музыкальные номера основаны на традиционном типе изложения, кроме ставшей лейтмотивом песни Галимы.

На наш взгляд, повторяющийся восходящий мотив-песни интонационно-ритмически близок мотиву башкирской народной мелодии «Сынграу торна» («Звнящий журавль»). Однако лишь начало песни

изложено в традиционной манере, далее, в кульминации Валеев использует классическую гармонию (аккордовую фактуру), отразив тем самым внутреннее преобразование образа главной героини. Как пишет Л. Атанова, «...инструментальное вступление и сопровождение вокальной партии звучит очень просто, но содержит весьма характерные для стиля М. Валеева детали. Например, в кульминации применены аккорды гармонического минора» [2, с. 11–12].

Так с помощью фактурного сопоставления, обусловленного отличием западноевропейской гомофонно-гармонической культуры от восточной монодийной, композитор выразил основную идею драмы – противостояние личности и общества.

Отметим, что в гармонической последовательности, получившей широкое распространение в европейской музыке («золотая секвенция»), Валеев вновь пропускает второй аккорд (см. пример № 2, т. 19–22; пример № 1, т. 17–19), что свидетельствует о сформированности его композиторского письма.

«Песня Галимы» и «Песня косарей» из музыки к спектаклю «Черноликие» опубликованы в авторском сборнике М. Валеева с некоторыми изменениями, связанными с фортепианным изложением партии аккомпанемента [3, с. 65–67; с. 32–33]. Так, в «Песне Галимы» тональность изменена на *f moll*, хотя для исполнения на баяне более удобна тональность *e moll*. Однако фактура фортепианного аккомпанемента, за исключением октавных удвоений в партии левой руки в кульминации сочинения, сохранена почти без изменений.

На примере анализа музыки М. Валеева к спектаклям можно проследить роль баяна и его конструктивных особенностей в становлении и формировании творческого почерка композитора.

Фортепианные сочинения

При первом же визуальном знакомстве с нотным материалом фортепианных сочинений М. Валеева [4] обнаруживается не только присутствие, но даже преобладание баянной фактуры.

Перечислим её характерные признаки:

1. Гомофонно-гармоническая фактура с ярко выраженным басо-аккордовым аккомпанементом партии левой руки: мажорные и минорные трезвучия и их перемещения, малые мажорные септаккорды в диапазоне от *g* малой октавы до *fis* первой.

2. Удобство исполнения, обусловленное конструкцией инструмента:

- а) изложение партии правой руки – позиционная игра, как правило, интервал или аккорд – в пределах октавы и в диапазоне от *f* малой октавы до *e* третьей.
- б) изложение партии левой руки – использование басов и аккордов основных гармонических функций T – S – D, располагающихся на смеж-

ных рядах, отсутствие скачков более чем через три–четыре клавиши.

3. Движение басового голоса (с прилегающим к нему аккордом и иногда с использованием вспомогательного ряда) вниз по смежным рядам левой клавиатуры на три и более баса, завершающееся, как правило, характерным скачком вверх, связанным с гармонизацией каданса, или подобное движение басового голоса вверх по смежным рядам (что встречается реже).

Фактурный анализ фортепианной пьесы М. Валеева «Пиццикато» в контексте баянного исполнения подтверждает следующее:

1. Партия правой руки соответствует баянному позиционному изложению.

2. Партия левой руки – типичный пример баянного аккомпанемента; басо-аккордовая фактура более характерна для баянного, нежели фортепианного типа изложения (см. примеры № 3, 4).

3. Бас и аккорд прямо соответствуют одной гармонической функции (пример № 3: *G dur* – A_7 – *D dur*; пример № 4: *g moll* – *c moll* – F_7 – *B dur* – D_7 – *g moll*).

4. Кварто-квинтовое строение аккомпанемента ряда эпизодов пьесы представляет собой нисходящее движение по смежным рядам левой клавиатуры баяна с басо-аккордовым чередованием (пример № 3: A_7 – *D* – *G* – *C*; пример № 4: *g* – *c* – F_7 – *B*).

5. Гармонизация каданса (пример № 4, т. 20–21) отражает типичный исполнительский приём, связанный со скачком пальцев левой руки вверх через четыре ряда клавиатуры: *B* – D_7 – *g* (с захватом смежного с D_7 баса *A*).

Пример № 3 М. Валеев. Пиццикато (т. 7–10)



Пример № 4 М. Валеев. Пиццикато (т. 17–21)



Из сказанного можно сделать вывод, что фортепианная пьеса «Пиццикато» имеет все признаки баянной фактуры.

Данный тезис подтверждают другие фортепианные пьесы. К примеру, в организации музыкаль-

ного материала пьесы М. Валеева «Полька» для фортепиано [4, с. 12–13] присутствуют все элементы, свидетельствующие о знакомстве композитора с возможностями баяна. Более того, можно смело утверждать, что баян – первоисточник «Польки». Сочинение опубликовано в одном из первых нотных сборников для баяна башкирских композиторов в переложении Ф. Сиразетдинова, часто используется в концертно-педагогическом репертуаре баянистов [15, с. 22–24].

Результаты проведённого анализа показали, что в фактурной организации большей части инструментальных сочинений М. Валеева отражаются основные конструктивные особенности правой и левой клавиатур гармоника (баяна). Это говорит не только о знакомстве с данным инструментом, но и о профессиональном владении композитора игрой на нём. Таким образом, гармонику (баян) можно считать основным фактором освоения башкирскими композиторами академической культуры многоголосия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Согласно классификации Э. Хорнбостеля и К. Закса гармоника относится к классу аэрофонов с набором проскакивающих язычков. Индекс 412.132.

² Наряду с основной существуют и ряд других причин широкой популярности гармоника, см.: [9, с. 123–146].

³ Аналогичным образом гармоника внедрялась и в другие монодийные культуры. К примеру, в Казахстане «гармоника была первым в казахской степи инструментом, обладающим стабильным темперированным строем. Пригодность для исполнения многоголосной фактуры, для одновременного воспроизведения мелодии и сопровождения таила определённые перспективы в развитии функционального гармонического мышления» [5, с. 38].

⁴ Отец Султана Габяши «...хорошо играл на курае и немецкой гармонике» [6, с. 63].

⁵ Иванов Азарий Иванович (1895–1956) – педагог, композитор. Автор популярного методического пособия «Начальный курс игры на баяне» (Л., 1941). См.: Басурманов А. П. Баянное и аккордеонное искусство: справочник / под общей ред. Н. Я. Чайкина. М.: Кифара, 2003.

⁶ Термин, введённый М. Н. Дрожжиной для обозначения «... феномена, сложившегося к середине XX столетия в результате становления профессионализма композиторского типа в новых для него условиях» [8, с. 3].

⁷ Рукописный нотный материал хранится в Музыкальном отделе Национальной библиотеки имени Ахмет-Заки Валиди Республики Башкортостан. Отметим, что М. Валеев полностью прописывает партию левой руки, не сокращая нотную запись, что позволяет предположить использование автором инструмента с нестандартным малым мажорным септаккордом со звучащей квинтой. Он также полностью обозначает функцию аккорда, подписывая над ним «D7». В современной баянной практике применяются малые мажорные септаккорды с пропущенной квинтой, традиционное обозначение – «7».

⁸ Нумерация пальцев даётся по А. Полетаеву [14].

⁹ Рукописный нотный материал хранится в Музыкальном отделе Национальной библиотеки имени Ахмет-Заки Валиди Республики Башкортостан.

ЛИТЕРАТУРА

1. Атанова Л. П. Валеев М. // Композиторы и музыковеды Башкортостана: очерки жизни и творчества / ред.-сост. Е. Р. Скурко. Уфа, 2002. С. 54–56.

2. Атанова Л. П. Масалим Валеев. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1970. 28 с.

3. Валеев М. М. Песни. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1958. 72 с.

4. Валеев М. М. Фортепианные произведения. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1988. 65 с.

5. Гайсин Г. А. Гармоника и её разновидности в музыкальной культуре Казахстана (к проблеме взаимодействия национальных культур): дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1986. 157 с.

6. Давыдова Э. М. Габяши С. // Композиторы и музыковеды Башкортостана: очерки жизни и творчества / ред.-сост. Е. Р. Скурко. Уфа, 2002. С. 63–66.

7. Давыдова Э. М. Ибрагимов Х. // Там же. С. 100–102.

8. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2005. 346 с.

9. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.

10. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 352 с.

11. Лебединский Л. Н. Башкирские народные песни и наигрыши. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Музыка, 1965. 246 с.

12. Лебединский Л. Н. Композиторы Башкирии. М.: Музфонд, 1955. 37 с.

13. Онегин А. Е. Азбука баяниста. М.: Музгиз, 1963. 80 с.

14. Полетаев А. И. Пятипальцевая аппликатура на баяне (правая клавиатура). М.: Союз композиторов, 1962. 28 с.

15. Пьесы для баяна башкирских композиторов / ред. К. Ю. Рахимов, сост. Р. В. Сальманов. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1965. 96 с.

16. Рахимов Р. Г. Фактура башкирской инструментальной монодии. Уфа: Узорица, 2001. 130 с.

17. Султан Габяши. URL: <http://www.kazan.ws/cgi-bin/people/print.pl> (дата обращения: 25.02.2013).

REFERENCES

1. Atanova L. P. Valeev M. [Valeev M.]. *Kompozitory i muzykovedy Bashkortostana: Oчерki zhizni i tvorchestva*

[Composers and Musicologists of Bashkortostan: Essays on their Lives and Works]. Ed. E. R. Skurko. Ufa, 2002, pp. 54–56.

2. Atanova L. P. *Masalim Valeev* [Masalim Valeev]. Ufa: Bashk. kn. izd-vo [Bashkir Book Publ.], 1970. 28 p.
3. Valeev M. M. *Pesni* [Songs]. Ufa: Bashk. kn. izd-vo [Bashkir Book Publ.], 1958. 72 p.
4. Valeev M. M. *Fortepiannye proizvedeniya* [Piano Compositions]. Ufa: Bashk. kn. izd-vo [Bashkir Book Publ.], 1988. 65 p.
5. Gaysin G. A. *Garmonika i ee raznovidnosti v muzykal'noy kul'ture Kazakhstana (k probleme vzaimodeystviya natsional'nykh kul'tur): avtoreferat dis. ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Accordion and its Varieties in the Musical Culture of Kazakhstan (Concerning the Issue of Interaction of National Cultures): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1986. 157 p.
6. Davydova E. M. Gabyashy S. [Gabyashy S.]. *Kompozitory i muzykovedy Bashkortostana: ocherki zhizni i tvorchestva* [Composers and Musicologists of Bashkortostan: Essays on their Lives and Works]. Ed. E. R. Skurko. Ufa, 2002, pp. 63–66.
7. Davydova E. M. Ibragimov Kh. [Ibragimov Kh.]. *Ibid.*, pp. 100–102.
8. Drozhzhina M. N. *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka: avtoreferat dis. ... doktora iskusstvovedeniya* [Young National Schools of Composition of the East as a Phenomenon of 20th Century Musical Art: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirsk, 2005. 346 p.
9. Imkhanitskiy M. I. *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva* [History of the Art of Playing the Bayan and Accordion]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2006. 520 p.
10. Imkhanitskiy M. I. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh* [History of Performance on Russian National Instruments]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 2002. 352 p.
11. Lebedinskiy L. N. *Bashkirskie narodnye pesni i naigryshi* [Bashkir National Songs and Folk Tunes]. 2nd edition. Moscow: Muzyka Press, 1965. 246 p.
12. Lebedinskiy L. N. *Kompozitory Bashkirii* [The Composers of Bashkiria]. Moscow: Muzfond, 1955. 37 p.
13. Onegin A.E. *Azbuka bayanista* [The Alphabet of the Bayan Performer]. Moscow: Muzgiz, 1963. 80 p.
14. Poletaev A.I. *Pyatipal'tsevaya applikatura na bayane (pravaya klaviatura)* [Five-Manual Fingering on the Bayan (Right Keyboard)]. Moscow: Soyuz Kompozitorov, 1962. 28 p.
15. *Pieces for Bayan by Bashkir Composers*. (In Russian). Ed. K. Yu. Rakhimov, comp. R.V. Sal'manov. Ufa: Bashk. kn. izd-vo [Bashkir Book Publications], 1965. 96 p.
16. Rakhimov R. G. *Faktura bashkirskoy instrumental'noy monodii* [The Texture of the Bashkir Instrumental Monody]. Ufa: Uzoritsa, 2001. 130 p.
17. *Sultan Gabyashy* [In Russian]. URL: <http://www.kazan.ws/cgi-bin/people/print.pl> (25.02.2013).

Гармоника в творчестве первых композиторов Башкирии (на примере сочинений М. М. Валеева)

Автор обращается к проблеме внедрения в башкирскую национальную культуру ручной гармоники, характерной особенностью которой является басо-аккордовый аккомпанемент. Произведения Масалима Валеева – первого председателя Башкирского отделения Союза композиторов России – впервые рассматриваются с позиций выявления роли гармоники в его творчестве. Исполнительский анализ ряда сочинений (музыки к драматическим спектаклям «Хакмар», «Черноликие», фортепианных пьес «Пищикато», «Полька»)

свидетельствует о владении композитора игрой на гармонике (баян, гармонь-тальянка), а также влиянии конструктивных особенностей гармоники на фактурную организацию инструментальных сочинений. Гармонику (баян) можно считать основным фактором освоения башкирскими композиторами академической культуры многоголосия.

Ключевые слова: гармоника, баян, инструментальные сочинения Масалима Валеева

The Accordion in the Music of the First Bashkirian Composers (on the Example of the Works of Masalim Valeev)

The author turns to the issue of implementation of the hand accordion with horizontal movement of the fur (making it possible to perform simultaneously the melody and the bass and chord accompaniment) into the musical culture based on monody. The compositions of Masalim Valeev – the first Chairman of the Bashkir Section of the Composers' Union of Russia – are examined for the first time from the positions of disclosing the role of the bayan instrumental texture in his compositions. The analysis of the textures and performances of a number of compositions (such as the incidental music to the theatrical performances of the plays

“Khakmar” and “The Black Visaged,” as well as the piano pieces “Pizzicato” and “Polka”) testify of the composer's ability to play the accordion (the bayan or the single-row accordion), as well as the influence of the accordion's constructive peculiarities on the textural organization of the instrumental compositions. The diatonic accordion may be considered as the source for mastery by the Bashkir composers of the traditions of the culture of music with many-voices.

Keywords: accordion, bayan, instrumental compositions by Masalim Valeev

Сагадеева Рашида Гильмановна

старший преподаватель
кафедры оркестрового дирижирования
E-mail: sagdi@mail.ru
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова
Российская Федерация, 450008 Уфа

Rashida G. Sagadeyeva

Senior Faculty Member
at the Orchestral Conducting Department
E-mail: sagdi@mail.ru
The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts
Russian Federation, 450008 Ufa





Т. П. БАЛАНОВСКАЯ

Дальневосточный федеральный университет



УДК 783.271.2

ОСОБЕННОСТИ ПЕНИЯ «ПО НАПЕВКЕ» ИРМОСОВ «ОТВЕРЗУ УСТА» В ОБЩИНЕ СТАРООБРЯДЦЕВ СЕЛА ДЕРСУ ПРИМОРСКОГО КРАЯ*

В богослужебно-певческой культуре старообрядцев пение «по напевке» занимает особое место. Ещё в начале XX века после указа о веротерпимости (1905) обсуждался вопрос о выработке единой «напевки» и её последующей письменной фиксации, так как отличия в напеве в разных регионах, а иногда и разных храмах одного региона были настолько значительными, что делали практически невозможным участие в пении во время богослужения в «чужой» общине [3, с. 203]. Данная ситуация сохраняется и в настоящее время. Пение «по напевке» присутствует во всех современных старообрядческих общинах, даже тех, где крюковая грамотность певчих достаточно высока. И во всех общинах оно имеет свой репертуар и свои исполнительские особенности.

Несовпадения в напевке разных общин одного согласия в ходе экспедиции 1971 года обнаружила Т. Ф. Владышевская. В статье об изучении традиций древнерусского певческого искусства у старообрядцев она описала явления напевки и системы архаического интонирования в процессе устной формы бытования самогласнов малого знаменного распева [2].

С конца 70-х годов XX века исследованием вопроса о напевке занимался Н. Г. Денисов. Он изучил историографию вопроса, составил репертуарный список богослужебных песнопений, исполняемых «напевкой» в крупнейшей российской поповской старообрядческой общине – Рогожской, проводил сравнительный анализ поющих напевкой песнопений и их письменных источников в общинах разных регионов. Его исследования охватили Поволжье (общины с. Стрельниково, д. Дворище, г. Иваново), юго-западную часть России (Клинцы, Гомель), центр (Москва – Рогожское). По определению Н. Г. Денисова, ««напевка» – это исполнение какого-либо песнопения не по крюковым книгам (письменной версии), а изустно, по сложившейся в общине традиции» [3, с. 221].

Изучением певческих традиций старообрядцев Сибири, Алтая, Забайкалья (в том числе и расшифровкой пения «по напевке») занимаются учёные Новосибирской государственной консерватории [8]. Исследуются вопросы об относительной хронологии возникновения

напевки на примере конкретной региональной традиции – «семейских» Забайкалья, Т. Г. Казанцева (Федоренко) приходит к выводу о необходимости «развести понятия “напевка” и “устная форма бытования знаменного распева”» [9, с. 250]. Она определяет напевку как «систему интонационных отклонений от канонического текста, нетрадиционную реализацию типологических свойств знаменного распева, а также специфическую манеру интонирования, характерную для конкретной локальной традиции» [8, с. 37]. Е. В. Коныхина, на основе анализа репертуара и певческих традиций общин Невьянска – часовенного согласия и Арти – австрийского согласия, замечает, что понятие «напевка» употребляется самими старообрядцами по отношению к силлабическим песнопениям квантитативной ритмики, общинного исполнения и устной формы воспроизведения [4, с. 20]. И. В. Полозова, суммируя многочисленные высказывания саратовских старообрядцев о напевке, акцентирует несколько общих положений: напевка является локальным, специфическим элементом певческой культуры общины и стабильным признаком каждой общины; в основе исполнения песнопения по напевке лежит интонационная версия, зафиксированная в певческих рукописях; пение по напевке приводит к упрощению письменной версии песнопения и изменению темпа звучания; напевка применяется в хорошо знакомых всем клирошанам песнопениях [7, с. 280–282]. П. А. Павлова в старообрядческой общине храма Казанской иконы Божией Матери Казани исследует механизм перехода песнопения в «напевку» на примере Богородичного и Пасхального канонов. Ею проанализированы мелодико-ритмические строки ирмосов и рассмотрена их внутренняя организация с точки зрения интонационно-дуговой структуры, характеризующей псалмодический тип пения в Западной церкви, Византии и Древней Руси [6].

На Дальнем Востоке России (в Приморском крае) пение «по напевке» ещё не становилось предметом исследования по объективным причинам. Наибольший интерес напевка представляет в общинах с многолетней непрерывной богослужебно-певческой практикой¹, а в Приморье такие общины в советский

* Работа выполнена при поддержке проекта Научного Фонда ДВФУ «Семантические опоры византийско-русской православной культуры в АТР как ведущие факторы формирования метаязыка межкультурной коммуникации с Россией» – № 12-05-04-200-12/13.

период были разрушены. Первая община, в которой стало возможным исследовать аутентичность певческих традиций, появилась на Дальнем Востоке несколько лет назад. В 2009–2011 гг. на север Приморья (в село Дерсу) вернулись 15 семей (около 60 чел.) старообрядцев-беспоповцев часовенного согласия из Уругвая и Боливии. В этих семьях, проживавших вначале в Китае, а затем в Латинской Америке, сохранились дореволюционные особенности вербального языка, быт и богослужебные традиции старообрядческой общины, а также традиции крюкового пения, которые передаются из поколения в поколение. Община полностью сформировалась в 2011 году, когда все семьи переселенцев переехали в село Дерсу. По рассказам членов общины, в Латинской Америке их семьи жили достаточно изолированно от общества, регулярно проводили богослужения, сохраняя язык и традиционный старообрядческий быт. Все мальчики с 6–7 лет обучались богослужебному чтению и пению и принимали участие в богослужении, а наиболее способные с 14–15 лет осваивали крюковую грамоту. Поют во время богослужения исключительно мужчины и мальчики, начиная примерно с девятилетнего возраста.

В настоящее время нами установлен контакт с этой общиной, изучены певческие книги, во время общения с членами общины сделаны аудиозаписи пения «по напевке», а также некоторых вариантов осмогласных напевов и песнопений книг «Октай» и «Обиход». Наиболее полная информация о богослужебных традициях общины, а также ценный певческий материал получены от Федора Савельевича Килина, Ульяна, Петра, Ивана, Евстафия и Елисея Мурачевых.

Богослужебно-певческий материал, собранный в общине села Дерсу, сделал возможным провести сравнительный анализ версий напевки данной общины и опубликованных Н. Г. Денисовым расшифровок напевки общин других регионов России с целью выявления общих закономерностей и региональных особенностей напева. Материалом для анализа были выбраны богородичные ирмосы «Отверзу уста». Денисов, исследуя репертуар старообрядческих общин, пришёл к выводу, что «...по “напевке” поются ирмосы. То есть речь идёт о песнопениях одного конкретного жанра, силлабического и невматического склада, одного распева – знаменного. Письменная версия этих напевов изложена в певческой книге “Ирмосы”. В основном, это ирмосы воскресных канонов, так называемые “богородичные” (они исполняются в Богородичные праздники и часто, в качестве катавасии – ирмос первой песни “Отверзу уста моя”)... Частота употребления песнопений за богослужениями в течение года является основной причиной, объясняющей исполнение их “напевкой”» [3, с. 218]. В своей монографии Денисов приводит расшифровку крюковой записи из книги «Ирмосы» и 17 вариантов на-

пева этих ирмосов из 6 общин разных регионов России: Поволжья (общины с. Стрельниково, Дворищ, г. Иваново), юго-запада России (Клинцы, Гомель), центра (Москва – Рогожское) [3]. Использование в общине села Дерсу, как и в исследованных Денисовым общинах, певческой книги «Ирмосы» издания Л. Калашникова дало возможность не только сравнить варианты напевки разных общин, но и изучить степень соответствия напева дальневосточной общины крюковой записи.

Наше исследование включало в себя несколько этапов. Вначале была расшифрована фонографическая запись ирмосов «Отверзу уста», исполняемых в общине села Дерсу, и записана в виде нотного текста. Затем, с применением метода графической визуализации, были выделены в нотном тексте совпадающие места напевки дальневосточной общины в сравнении с крюковой записью и напевкой общин других регионов. При этом каждой общине был присвоен свой цвет:

- Стрельниковская община – красный;
- Дворищенская община – оранжевый;
- Иваново – зелёный;
- Клинцы – жёлтый;
- Гомель – фиолетовый;
- Рогожское – голубой;
- совпадение с «напевкой» всех общин – чёрный;
- совпадение с крюковой записью – серый.

Этот метод позволил наглядно продемонстрировать степень совпадения напева в общинах разных регионов. Основное внимание в исследовании было сосредоточено на следующих вопросах:

- изучение сходства и различия мелодического и ритмического строения напева в разных общинах на уровне законченных музыкально-ритмических построений (строк);
- определение специфических черт в манере исполнения напевки в общине села Дерсу (литургическое произношение, темп, звукоизвлечение, динамика, наличие или отсутствие фольклорных признаков в исполнении).

При анализе мелодико-ритмического строения ирмосов использована терминология Н. Г. Денисова. Соразмерные участки текста, выделенные знаками препинания, он называет «текстовой строкой», «складывающейся из трёх зон – иктовой, срединной и каденционной» [3, с. 236, 249]. В рассматриваемых нами напевах ирмосов мелодия разворачивается в объёме от c^1 до a^1 . Звук a^1 в напеве является мелодической вершиной, а в качестве конечного звука в песнопении чаще всего выступает звук e^1 , реже d^1 .

Метод графической визуализации даёт наглядное представление о совпадениях напевки общины села Дерсу с напевкой других общин². Механизмы изменения крюкового напева при переходе в устную форму бытования подробно описаны Н. Г. Денисовым, им же сделана расшифровка крюковой записи

[3]. Поэтому нами приводится подробный разбор ирмоса 1-й песни, а при анализе остальных ирмосов канона указываются лишь отличия в напевке общины села Дерсу.

Пример № 1 Ирмос 1 песни «Отверзу уста»

В ирмосе 1-й песни канона «Отверзу уста» нами обнаружено: в первой строке мелодическая вершина в иктовой зоне, срединная и каденционная зоны полностью совпадают с напевкой Дворищенской и Рогожской общин, а срединная и каденционная зоны – с общинами с. Стрельниково и г. Иваново. Вторая строка полностью совпадает с вариантами всех общин. В третьей строке мелодия напева общины села Дерсу ближе к крюковой записи, чем напевка других общин, так как в ней сохранены направление движения и звуковысота опорных тонов, а в версиях других общин в иктовой и срединной зоне преобладает речитация. В четвёртой строке иктовая зона совпадает с напевом Дворищенской общины, срединная зона – с напевом всех общин; в каденционной зоне в версии общины села Дерсу добавлен конечный звук f^1 , отсутствующий в крюковой записи. В пятой строке начальный речитатив иктовой зоны такой же, как в общине Иваново. В срединной зоне напев дальневосточной общины не совпадает ни с крюковой записью (происходит упрощение слогораспевов до речитации на g^1), ни с версиями других общин. В первом разделе каденционной зоны напев совпадает с вариантами Стрельниковской и Дворищенской общин, во втором разделе – с вариантом Рогожской общины Москвы. Конечный звук e^1 совпадает с крюковой записью и является общим для вариантов всех общин.

Ирмос «Твоя певцы» в напевке общины села Дерсу начинается восходящим ходом на кварту $c^1 - f^1$. При этом по сравнению с расшифровкой крюковой записи сохраняется направление мелодического движения, звуковысота опорных тонов, но упрощаются до речитации слогораспевы знаков стопица с очком и голубчик борзый. Во второй строке добавляется восходящий ход на g^1 , отсутствующий в крюковой записи и версиях напева других общин. В срединной

Пример № 2 Ирмос 3 песни «Твоя певцы»

зоне третьей строки ход $g^1 - f^1$ в крюковой записи и версиях всех общин исполняется ровно. В четвёртой строке в срединной и каденционной зонах к опорным тонам добавлены соответственно звуки g^1 и e^1 , отсутствующие в крюковой записи. В пятой строке также упрощаются до речитации слогораспевы знаков стопица с очком и голубчик борзый. В срединной зоне шестой строки в напевке дальневосточной общины изменено направление мелодического движения.

Пример № 3 Ирмос 4 песни «Седя и во славе»

Ирмос «Седя и во славе» в напевке общины с. Дерсу также начинается восходящим ходом на кварту $c^1 - f^1$, хотя помета указывает петь на первый слог «ре низкое». В иктовой зоне четвёртой строки ритмическая организация напевки села Дерсу ближе к крюковой версии, так как в дальневосточной общине чётко и ровно артикулируются две гласные «и» –

«прииде», а во всех остальных общинах – «прииде», с остановкой на \downarrow на иктовом звуке.

Пример № 4

Ирмос 5 песни
«Удивишася всяческая»

У - ди - ви - ша - ся - вся - чес - ка - я
о Бо - же - ствен - ней сла - ве Тво - ей
Ты бо жер - тва не - ис - ку - си - ма - я Де - ви - це
при ят во - ут - ро - бе на - до - все - ми Бо - га
и ро - ди ла е - си без - лет - на - го Сы - на
всем вос - пе - ва - ю щим Тя
ми по - да - ав - ю - ша.

В ирмосе «Удивишася всяческая» в напевке общины села Дерсу нами обнаружены добавочные звуки, заполняющие мелодические подводы в каденционных зонах первой, пятой и седьмой строк. В иктовой зоне второй строки так же, как и в предыдущих песнях, речитацией заменены слогораспевы знаков стопа с очком и голубчик борзый. В иктовой зоне седьмой строки вместо a^1 (как в общине села Дерсу), помета предписывает исполнять «фа низкое».

Пример № 5

Ирмос 6 песни
«Божественное се и всечестное»

Бо жест - вен - но - е се и все - чест - но - е
со - вер - ша - ю - ще празд - нест - во
Бо - го - муд - рен - ни - и Бо - жи - я Ма - те - ри
при - и - ди - те ру - ка - ми вос - пле - щем
от Не - я - рож - ша - го - ся ве - ро - ю сла - вя - ще.

В ирмосе «Божественное се и всечестное» нами обнаружены расхождения в напевке общины села Дерсу как с крюковой записью, так и с версиями всех общин в срединных зонах первой, второй, четвертой и пятой строк. Мелодия напевки дальневосточной общины ближе к версиям общин других регионов

(совпадает звуковысота опорных тонов, но изменяется направление мелодического движения и ритмический рисунок напева), чем к крюковой записи. Напев третьей строки полностью не совпадает с версиями других общин, но, напротив, ближе к крюковой записи (сохранено направление движения и звуковысота опорных тонов).

Пример № 6

Ирмос 7-й песни
«Не послужиша твари»

Не по - слу - жи ша тва - ри
Бо - го - му - дре - ни - и па - че Зижд - и - те - ля
но ог - нен - но - е пре - ше - ни - е
му - жес - ки по - пра - зис - ра - до - ва - ху - ся по - ю - ще
пре - пе - ты - и и - же от - цем Гос - подь
и Бог бла - го - сло - вен е - ни

В ирмосе 7-й песни «Не послужиша твари» нами обнаружено почти полное совпадение напевки общины села Дерсу с напевкой общин других регионов в первой, второй, третьей и четвертой строках. В срединных зонах пятой и шестой строк наблюдается более плавное мелодическое движение, сохраняющее звуковысоту опорного тона, но отличающееся и от крюковой записи, и от версий других общин.

Пример № 7

Ирмос 8-й песни
«Отроки благочестивыя»

От - ро - ки бла - го - чес - ти - вы - я впе - щи
ро - жест - во Бо - го - ро - ди че спас - ло - есть
тог - да у - бо об - ра - зу - е - мо
ны - не же дей - ству - е - мо
все - лен - ну - ю всю возд - ви - же пе - ти
Гос - по - да вос - пе - вай - те де - ла
и пре - воз - но - си - те Е - го во ве - ки

Большое количество совпадений напевки общины села Дерсу с напевкой всех общин обнаружено нами в первой, второй, четвёртой, пятой и шестой строках ирмоса 8-й песни «Отроки благочестивыя». В срединной и каденционной зонах седьмой строки мелодия напевки дальневосточной общины протяжённа, распевна и не имеет черт сходства ни с крюковой записью, ни с версиями других общин.

Пример № 8 Ирмос 9-й песни «Всяк земен»

В ирмосе 9-й песни «Всяк земен» самобытен напев первой строки. В сравнении с крюковой записью произошло изменение направления мелодического движения (вместо нисходящего от g^1 – восходящий ход от начального f^1), а также снятие бинарного слогораспева во 2-м слого слова «земен». В каденционной зоне второй строки напевка дальневосточной общины ритмически ближе к крюковой записи, а в вариантах всех общин происходит увеличение длительности g^1 . В каденционной зоне третьей строки по сравнению с крюковым вариантом упрощён бинарный слогораспев в 1-м слого слова «естество». В остальных строках напевка совпадает с вариантами общин других регионов.

Таким образом, нами выявлено полное или частичное совпадение напевки села Дерсу с напевкой общин других регионов России в 46 строках из 49. Не совпадают с версиями других общин мелодия 3-й строки ирмоса первой песни, 3-й строки ирмоса шестой песни и 1-й строки ирмоса девятой песни. Причём в первой и шестой песнях напевка дальневосточной общины ближе к крюковой версии – сохранено направление движения и звуковысота опорных тонов.

Учитывая редкую для настоящего времени сохранность певческой традиции (на протяжении всего периода эмиграции община была практически изолирована от всех культурных, музыкальных, слуховых влияний), особенный интерес вызывает певческая манера и исполнительские особенности богослужебного пения в общине. Прежде всего, это ярко выраженная тембровая специфика – использование преимуще-

ственно грудного резонирования с небольшим носовым призвуком. Вопрос о тембровой окраске пения старообрядцев, отличной как от академической, так и фольклорной манеры интонирования, является на сегодняшний день наиболее неизученным [8, с. 257]. Исследователи и сами носители данной культуры отмечают некоторую «гнусавость» [там же], характерную для пения многих мужских старообрядческих клиросов. Однако методология изучения тембральной характеристики старообрядческой певческой манеры и терминология для её адекватного описания ещё не выработаны. Вопрос о причинах возникновения специфической тембральной окраски также остаётся пока открытым. Поэтому в самом общем виде можно предположить, что и особенности тембра (носовой призвук, появляющийся, по-видимому, от фиксированного использования верхнего певческого резонатора в среднем регистре), и певческая постанка (молитвенная поза со скрещёнными на груди руками, способствующая нижнерёберно-диафрагмальному дыханию) служат защитным механизмом голосового аппарата в условиях многочасового пения и чтения.

Остальные исполнительские особенности богослужебного пения в общине реализуются в рамках канона. Динамика – ровная на протяжении всей службы. Темп исполнения ирмосов – средний ($\text{♩} = 84$), по сравнению с другими общинами – более медленный, чем в Стрельниковской, Рогожской и общинах Клинцов и Гомеля, и более быстрый в сравнении с общинами Иваново и Дворищенской [3]. Ирмосы исполняются в едином ровном темпе, в отличие, например, от казанской традиции, где начальная и заключительная строки ирмоса пропеваются медленнее [6, с. 111]. Чёткая и дикция и твёрдая атака звука способствуют максимальному донесению слова до молящихся, литургическое произношение – истинноречное. Отсутствуют или чрезвычайно редки фольклорные признаки в исполнении (форшлаги, глиссандо, словообрывы). Отступления от унисона ситуативны, незначительны (участие певчих-подростков 11–15 лет приводит к тому, что иногда кто-нибудь забывает напев).

Суммируя полученные данные, можно сделать вывод, что особенностью пения «по напевке» ирмосов «Отверзу уста» в общине старообрядцев села Дерсу Приморского края является сходное с общинами других регионов изменение крюкового текста при переходе в устную форму бытования, а также высокая степень сохранности канонических исполнительских традиций.

Проведённый сравнительный анализ напевки ирмосов «Отверзу уста» общины села Дерсу Приморского края и напевки общин других регионов (центр России, Поволжье, юго-запад) подтверждает вывод Н. Г. Денисова, что в целом все устные версии напева, имея свои региональные особенности, находятся в типологическом единстве [3, с. 355]. Однако вопрос о причинах этого единства, приводящих к совпадению напева в отдалённых друг от друга общинах, ещё до

конца не исследован. Так, Денисов, подробно анализируя различия и региональные особенности в напевке разных общин, лишь вскользь замечает, что «... удивляют своей близостью напевы Клинцов и Гомеля» и «таких примеров сходства ... устных напевов (с точки зрения старообрядческих певцов) можно было бы привести ещё много» [там же, с. 353, 355, 356].

Большое количество совпадений в напевке села Дерсу с напевкой общин других регионов России может свидетельствовать об общности процессов на уровне лада и ритма, приводящих к одинаковым интонационным отклонениям от крюкового текста при переходе напева в устную форму бытования в разных регионах. Дальнейшего исследования в будущем требует гипотеза о связи имеющегося сходства и различий в напеве с особенностью обиходного звукоряда³. Напевка ирмосов «Отверзу уста» в вариантах всех общин находится в границах мрачного и светлого согласий. Опираясь на мнение С. Б. Лупиноса, который рассматривает согласия как ладовые объёмы, являющиеся «инструментом прогнозирования ладовых функций звуковысотных элементов фактуры» [5, с. 202], можно выдвинуть гипотезу о вариантной предсказуемости

напева. Предсказуемость, обусловленная, по его же мнению, «единораздельностью квартовых и терцовых ладовых объёмов в амбитусе обиходного звукоряда» [там же, с. 200], способна порождать точное совпадение вариантов напева в удалённых общинах. А «накопление памятью рефлексии ... ведущее к накоплению инакости» [там же], может являться причиной различий в напевке общин даже одного региона.

Продолжение исследований в общине является перспективным с точки зрения изучения проблем музыкальной медиевистики, связанных с исполнительскими характеристиками, механизмами трансмиссии певческой традиции, фиксацией и изучением устных форм воспроизведения канонических текстов (напевка, погласицы чтения, и т. д.).

Изучение старообрядческой певческой культуры Приморья позволяет представить культурные традиции России более полно, ведь традиционная певческая культура старообрядцев, возникшая в эпоху средневековья, продолжает и в настоящее время функционировать в Приморском крае, представляя значимую часть его культуры и требуя тщательного изучения, сохранения и развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Напевка» складывается не сразу: нужны многие смены и поколения певцов, нужно сильное влияние местных условий и вкусов, нужна, наконец, известная степень общей культурности и понимания искусства пения, чтобы петь то или другое песнопение именно так, а не иначе!» [3, с. 204].

² Подробный анализ зон совпадения амбитуса напева и высотных положений господствующего и конечного тонов каждого ирмоса см. в статье автора: [1].

³ Обиходный звукоряд – звукоряд, лежащий в основе древнерусской церковной монодии, знаменного распева [10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Балановская Т. П. Богослужбное пение старообрядческих общин Приморья как часть певческой культуры России // Гуманитарный вектор. Чита: Забайкальский государственный университет. 2013. № 2 (34). С. 104–112.
2. Владышевская Т. Ф. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства // Из истории русской и советской музыки / сост. А. И. Кандинский. М., 1976. Вып. 2. С. 40–61.
3. Денисов Н. Г. Стрельниковский хор Костромской земли. Традиции старообрядческого церковного пения. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 552 с.
4. Коняхина Е. В. Гласовая организация певческих стилей старообрядческой службы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 1999. 27 с.
5. Лупинос С. Б. К вопросу о единораздельности квартовых/терцовых ладовых объёмов в амбитусе обиходного звукоряда // Византийский след в культуре и искусстве Тихоокеанского побережья в пространстве полилога Китай–Корея–США–Австралия–Россия: мат. междунар. науч. конф. Владивосток, 2012. С. 200–206.

6. Павлова П. А. Ритмические особенности малого знаменного распева в певческой практике старообрядцев: на материале казанской традиции: дис. ... канд. искусствоведения. Казань, 2009. 346 с.
7. Полозова И. В. Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев в историческом аспекте: дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2009. 332 с.
8. Традиции духовного пения в культуре старообрядцев Алтая / Т. Г. Казанцева, Н. С. Мурашова, О. А. Светлова и др. Новосибирск: Наука, 2002. 494 с.
9. Федоренко Т. Г. К проблеме определения старообрядческой напевки // Старообрядчество: история, культура, современность: тез. докл. науч. конф. М., 1997. С. 249–251.
10. Холопов Ю. Н. Обиходный звукоряд // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1976. Т. 3. Стб. 1067–1069.

REFERENCES

1. Balanovskaya T. P. Bogoslužebnoe penie starobryadcheskikh obshchin Primor'ya kak chast' pevcheskoy kul'tury Rossii [Liturgical Singing of the Old-Believer Communities of the Primorye Region as a Part of the Russian Church Singing

Tradition]. *Gumanitarnyy vektor*. Chita: Publisher Trans-Baikal State University, 2013, no. 2 (34), pp. 104–112.

2. Vladyshevskaya T. F. K voprosu ob izuchenii traditsii drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva [Concerning Studies of



the Traditions of Early Russian Art of Church Singing]. *Iz istorii russkoy i sovetskoy muzyki* [From the History of Russian and Soviet Music]. Ed. A. I. Kandinsky. Issue 2. Moscow, 1976, pp. 40–61.

3. Denisov N. G. *Strel'nikovskiy khor Kostromskoy zemli. Traditsii staroobryadcheskogo tserkovnogo peniya* [The Strel'nikovskiy Choir in the Kostroma Region. The Traditions of the Old-Believers' Church Singing]. Moscow: Progress-Traditsiya Press, 2005. 552 p.

4. Konyakhina E. V. *Glasovaya organizatsiya pevcheskikh stiley staroobryadcheskoy sluzhby: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Glas Organization in the Singing Styles of the Old-Believers' Service: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Magnitogorsk, 1999. 27 p.

5. Lupinos S. B. K voprosu o edinorazdel'nosti kvartovykh/tertsovykh ladovykh ob'emov v ambituse obikhodnogo zvukoryada [Concerning the Issue of Unity and Division of the Quartal-Tertian Modal Proportions in the Ambitus of the Canonical Scale]. *Vizantiyskiy sled v kul'ture i iskusstve Tikhookeanskogo poberezh'ya v prostranstve poliloga Kitay–Koreya–SHSA–Avstraliya–Rossiya: materialy mezhdunar. nauch. konf.* [The Byzantine Trace in the Culture and Art of the Pacific Coast in the Spatial Polylogue of China–Korea–USA–Australia–Russia: Materials of the International Musicological Conference]. Vladivostok, 2012, pp. 200–206.

6. Pavlova P. A. *Ritmicheskie osobennosti malogo znamen-nogo rospeva v pevcheskoy praktike staroobryadtsev: na materiale kazanskoy traditsii: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Rhythmic Features of the Lesser Znamenny Chant in the Church Singing Practice of the Old-Believers: on the Materials of the Kazan Tradition: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kazan', 2009. 346 p.

7. Polozova I. V. *Tserkovno-pevcheskaya kul'tura saratovskikh staroobryadtsev v istoricheskom aspekte: dis. ... doktora iskusstvovedeniya* [The Culture of Church Singing of the Saratov Old-Believers in a Historical Aspect: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Saratov, 2009. 332 p.

8. *Traditsii dukhovnogo peniya v kul'ture staroobryadtsev Altaya* [The Traditions of Sacred Singing in the Culture of the Old-Believers of the Altai Region]. T. G. Kazantseva, N. S. Mura-shova, O. A. Svetlova etc. Novosibirsk: Nauka Press, 2002. 494 s.

9. Fedorenko T. G. K probleme opredeleniya staroobryadcheskoy napevki [Concerning the Issue of Determining the Napevki in the Old-Believers' Singing Tradition]. *Staroobryadchestvo: Istoriya, kul'tura, sovremennost'. Tezisy* [The Old-Believers: History, Culture, Modernity. Abstracts]. Moscow, 1997, pp. 249–251.

10. Kholopov Yu. N. The Canonic Scale. *Musical Encyclopedia* [In Russian]. Ed. Yu. V. Keldysh. Vol. 3. Moscow, 1976, pp. 1067–1069.

Особенности пения «по напевке» ирмосов «Отверзу уста» в общине старообрядцев села Дерсу Приморского края

Самобытным и до конца не изученным элементом старообрядческой богослужебно-певческой культуры является пение «по напевке» – устной, упрощённой версии крюкового напева, бытующей в общине. В 2012–2013 годах в ходе полевых исследований в старообрядческих общинах Приморского края автором собран и обработан обширный материал. Проведено сравнительное исследование пения «по напевке» ирмосов «Отверзу уста» в общине села Дерсу, сформировавшейся из семей эмигрантов, вернувшихся в Приморский край из Латинской Америки, и общинах других регионов России. Выявлялось сходство и различие данного пласта певческой культуры

с богослужебной практикой общин западных и центральных. Используя метод графической визуализации, автор показывает общность музыкального мышления дальневосточной общины с певческой культурой Древней Руси, сохранившейся в старообрядческих общинах России. Выдвигается гипотеза о связи имеющихся сходства и различий в напеве с особенностью обиходного звукоряда, описываются исполнительские особенности богослужебного пения в общине села Дерсу, намечаются перспективы дальнейшего исследования.

Ключевые слова: старообрядчество, богослужебно-певческие традиции, пение «по напевке»

The Peculiar Features of Singing “Following the Napevka” of the Irmoses “I Shall Open My Mouth” in the Community of Old-Believers in the Village of Dersu in the Primorye Region

An original element of the Old-Believers' liturgical singing culture, which has not been adequately studied, is the singing “following the napevka” – an orally transmitted simplified version of the kryuki chant, which is prominent in the community. In 2012–2013 as part of field research in the Old-Believers' communities of the Primorye Region, the author collected and processed an immense amount of musical material. A comparative analysis was made of singing “following the napevka” of the Irmoses “I Shall Open My Mouth” in a community of the village Dersu formed of families of émigrés who had returned to the Primorye Region from Latin America, as well as communities from other regions of Russia. The article demonstrates the similarities with and differences between this stratum of singing culture and the

liturgical practices of communities of Western and Central parts of Russia. By applying a method of graphical visualization, the author shows the commonality of musical thought of the Far-Eastern communities of Old-Believers with the singing culture of Early Rus, preserved in the communities of Old-Believers in Russia. The hypothesis is brought out of the connection between the similarities and the discrepancies in the chant with the canonical mode, the peculiarities of performance of liturgical singing in the community of the village of Dersu are described, and perspectives of further research are outlined.

Keywords: the Old-Believers, liturgical singing traditions, singing “following the napevka”

Балановская Татьяна Павловна

аспирантка кафедры культурологии

и искусствоведения

E-mail: tbvlad@mail.ru

Дальневосточный федеральный университет

Российская Федерация, 690091 Владивосток

Tatiana P. Balanovskaya

Post-graduate student at the Department of Culturology and Art Studies

E-mail: tbvlad@mail.ru

Far-Eastern Federal University

Russian Federation, 690091 Vladivostok





Причитания и песни традиционной уральской свадьбы: исследование, тексты, аудиоприложение / издание

подготовлено Т. И. Калужниковой. Екатеринбург: Уральское изд-во, 2013. 762 с.: нот.: электрон. опт. диск (CD-ROM)

Издание представляет собой первую в российской этномузыковедении работу, специально посвящённую традиционному свадебному обряду, бытовавшему у русского населения Среднего горнозаводского Урала в конце XIX – первой трети XX столетия. Впервые в научную практику введён обширный корпус текстов, с необходимой полнотой показывающий музыкально-поэтическую составляющую среднеуральского ритуала: коллективные и сольные причитания, свадебные песни, а также необрядовые песни и частушки, устойчиво приурочиваемые к свадьбе. Основная их часть записана в 1970–1990-х гг. в фольклорных экспедициях Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского под руководством автора-составителя.

Многие факты свидетельствуют о высокопрофессиональном подходе Т. И. Калужниковой к работе с аутентичными материалами. Впечатляет объём проанализированных и систематизированных первоисточников (333 образца). Тщательно отобранные, прекрасные по своим поэтическим и музыкальным достоинствам тексты дают представление обо всех основных эпизодах обрядового действия. Великолепно качество расшифровок фонограмм и их научная редакция, осуществлённая с учётом современных требований этномузыкологии (следование принципам аналитической нотации в записи нотных текстов, воспроизведение диалектных особенностей уральских народных говоров в записи текстов поэтических). От-

метим точность в документировании фольклорных материалов (постраничные примечания, комментарии, словарь диалектных и малоупотребительных слов и др.).

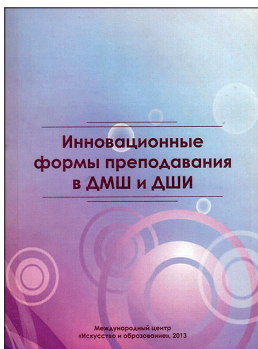
Современна и убедительна концепция исследования, основанная на понимании свадьбы как сложного текста, которому присущи следующие текстуальные признаки: семантика (смысловый план) – синтактика (структурный план) – прагматика (план целевого назначения и способов функционирования). Ценно, что в работе, выполненной этномузыковедом, специальное внимание уделено не только музыке, но и поэзии, которые рассмотрены в разветвлённых связях с другими элементами ритуала. Не менее значим впервые предпринимаясь показ уральской свадьбы в историческом и географическом ракурсах. Первый даёт представление об эволюции, которую претерпевает местный ритуал бракосочетания от XIX века к веку XX, второй позволяет понять место уральской свадьбы в системе традиционной культуры России.

Нельзя не отметить важности пяти приложений, несущих ценнейшую информацию о составе обрядовых действий в традиционной свадьбе Среднего горнозаводского Урала, особенностях бытования свадебного обряда в местах расположения бывших уральских горных заводов, о диалектных и малоупотребительных словах, встречающихся в поэтических текстах и интервью об обряде, фольклорных экспедициях, где были записаны публикуемые материалы, о распространении на среднеуральской территории политекстовых причетных и песенных напевов, их ритмических типов и др.

Наконец, трудно переоценить значимость аудиоприложения, включающего фонограммы 43 причитаний и песен уральской свадьбы и дающего представление о «живом» звучании публикуемого свадебного фольклора.

Монография может быть интересна самым разным читателям. Исследователи – этномузыкологи, этнографы, филологи, культурологи – найдут в ней материалы для научных изысканий; композиторы, писатели, деятели театра и кино – идеи для своего творчества; создатели современного обряда бракосочетания – модель, на базе которой может происходить обрядотворчество; исполнители (фольклорные ансамбли, народные хоры, солисты, работающие с народной песней) – новые образцы уральского фольклора, которые они смогут включить в свой репертуар.

Можно не сомневаться в том, что новая книга Т. И. Калужниковой внесёт весомый вклад не только в осмысление культурных традиций Урала, но и в изучение русской традиционной культуры в целом.



Инновационные формы преподавания в ДМШ и ДШИ / отв. ред.-сост. Е. В. Орлова, А. В. Чернышов, Л. Н. Шаймухаметова. М.: Международный центр «Искусство и образование», 2013. 140 с.

Сборник статей содержит информацию об инновационных тенденциях в музыкальном образовании. Основан на материалах российских конференций 2013 г., посвящённых цифровым и медиа технологиям, креативной работе с музыкальным текстом («Инновационные формы преподавания музыкально-теоретических дисциплин в детских школах искусств в условиях введения дополнительных предпрофессиональных общеобразовательных программ в области искусств», Уфа, 25 марта 2013 г.; «Музыкально-цифровые технологии в современной культуре: образование – творчество – медиа», Москва, 19 мая 2013 г.).

Адресован преподавателям, методистам в области профессионального, предпрофессионального дополнительного и массового образования.





И. В. АЛЕКСЕЕВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики



УДК 785.7

СИНТАКСИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕМАТИЗМА БАССО-ОСТИНАТНЫХ ЖАНРОВ В АНСАМБЛЕВЫХ СОЧИНЕНИЯХ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО БАРОККО

Как известно, организация тематизма базируется на функциональной дифференциации. По мнению исследователей, она основывается на «вневременных отношениях тематического рельефа и фона, части и целого, тождества и различия» [9, с. 194]. Дифференциация элементов тематической организации широко распространённых в музыке западноевропейского барокко бассо-остинатных жанров¹ также держится на функциональных противопоставлениях. Здесь противопоставление нижнего и верхнего тематических пластов строго детерминировано в своём пространственно-временном развёртывании и решено в вертикальном совмещении. Причём подобные отношения выходят за рамки фигурно-фонных. Поскольку верхний тематический пласт лексически автономен от нижнего, то не является только фоном для темы баса. Он становится неотъемлемым компонентом оппозиции «тема – не тема». Здесь, по-видимому, проявляется действие принципа «структурно-функциональных компенсаций» [12, с. 30], свойственного логике музыкального движения в барочных формах. При этом в каждой из инструментальных школ смысловая организация тематизма в структуре *basso ostinato* имеет ряд особенностей. Рассмотрим её в контексте ансамблевых сочинений западноевропейского барокко.

Бассо-остинатные жанры – пассакалия, чаконна и граунд, одинаково популярные в ансамблевой культуре, в своих инструментальных и жанровых проявлениях мобильны и разнообразны. Они здесь функционируют и как одночастные самостоятельные произведения – трио-соната, пьеса, и как часть трио-сонаты, а также оперы или драматического представления (инструментальные интермедии-балеты, сцены, вступления или заключения).

Специфику тематизма текстовых пластов бассо-остинатных жанров в ансамблевой музыке² определяет многослойность и разнообразие фактурных и тембровых модификаций. Нижний пласт (*basso ostinato*), повторяющий неизменную тему, чаще всего озвучивался тембрами чембало (органа), реже лютни. Однако акустические предпосылки сухого и отрывистого звучания чембало, слабого и тихозвучного – лютни, а также «холодно-сурового» органа диктовали необходимость дублирования баса [5, с. 151]. Эта функция поручается,

как правило, деревянным духовым (преимущественно фаготу), виолончели и басовой лютне (виолон, китаррон или теорба)³. В результате нижний тематический пласт обретает многоголосное звучание.

В ансамблевой музыке акустически оправданная модель бассо-остинатных жанров в виде оппозиции двух концертирующих групп вне зависимости от инструментального состава была подчинена универсальному для барокко структурно-смысловому принципу *continuo – solo*⁴. Развёрнутый по форме в практике ансамблевого музицирования, он воплощал две полярные идеи: полифонического множества переплетённых голосов и мелодического рельефа с гармоническим заполнением обязательного *basso continuo*. Различие функций *continuo* и *solo*⁵ (как и разнообразие их озвучивающих тембров), а также противоположный лексический состав остинатного баса и над-остинатного пласта образуют полифонию смыслов в ансамблевой музыке эпохи барокко.

Взаимоотношения остинатного и над-остинатного тематических пластов бассо-остинатных жанров в музыке для ансамбля исполнителей обусловлены особенностями организации музыкальной ткани. Здесь принципы полифонии являются особенно актуальными, поскольку, по сути, ансамблевая музыка в широком смысле слова полифонична. Полифоническая логика мышления способствует «размыванию» и несовпадению цезур между тематическими пластами. Повторение темы *basso ostinato* и развёртывание тематизма в над-остинатном пласте в большинстве образцов происходит асинхронно. Равноправность партий участников ансамбля и мелодическая природа интонационного варьирования, ритмическая комплементарность и имитационные переключки голосов акцентируют внимание на «совокупном тематическом материале» (М. Старчеус). В этой ситуации темброво-регистровые и фактурные характеристики пластов выступают в роли смыслообразующего фактора. Слабая дифференциация процесса интонационного *развёртывания* свидетельствует об отсутствии общей логики устремления процесса *развития* оппозиционных тематических пластов от начала к завершению вариационного цикла.

Несовпадение проведений темы *basso ostinato* с соответствующими сегментами тематизма над-

остинатного пласта формирует *автономная логика их развёртывания*, которая является одним из способов вуалирования цезур. В «Триумфальном танце» из оперы «Дидона и Эней» Г. Пёрселла⁶ инициатором цезуры является бас, отсутствующий между 6-й и 7-й вариациями (пример № 1), тогда как верхний пласт «без усталости» продолжает интонационное развёртывание. В результате возникает эффект противоречия *торможения движению*.

Пример № 1 Пёрселл Г. «Триумфальный танец» из Allegro maestoso оперы «Дидона и Эней», I акт

В Сонате № 7 «A Cinque» Г. И.-Ф. Бибера «реплики» труб и скрипок не совпадают с границами проведения темы, а моменты вступлений 2-й скрипки и 2-й трубы приходятся на середину соответственно первого и второго проведений темы в остинатном басу. Партии 2-й трубы (граница между 3-й и 4-й вариациями) и 1-й трубы (стык 4-й и 5-й вариаций) опережают появление басовой темы на полтакта см. т. 1–2 примера № 2)⁷. Таким способом нивелируются кадансовые «швы» между вариациями, а процесс интонационного развёртывания становится единым и непрерывным.

Нередко слитность процесса интонационного развёртывания заложена в разомкнутой ладофункциональной структуре темы *basso ostinato*. В этом случае ослаблен гармонический фактор (вертикальный), а роль полифонического (горизонтального) возрастает. В пасакалии из оперы «Король Артур» и ладовое «устройство» темы симметрично, поскольку она начинается и завершается одинаковым тоническим тоном. На стыке тематических проведений отсутствует звуковысотный и ладофункциональный контраст. Над-остинатный пласт, следуя «программе» баса, озвучивает эти тоны тоническим трезвучием, объединяя процесс варьирования.

Нерывность процесса интонационного развёртывания достигается также *фактурным* и *тембровым* способами. В некоторых образцах ансамблевой музыки пространственно детерминированная тема *basso ostinato* перемещается в над-остинатный пласт и принимает активное участие в формировании его тематизма. Например, в

Пример № 2

Бибер Г. И.-Ф. Соната № 7 «A Cinque» (5-я вариация)

«Fantazia: Three parts upon a Ground» Пёрселла на основе темы *basso ostinato* в 9–10-й, а также 14–18-й вариациях применяются соответственно бесконечный канон, а затем вдвойне подвижной контрапункт (пример № 3). В целом тематизм над-остинатного пласта развёртывается по законам полифонии, образуя слитное музыкальное пространство.

Равноправие партий инструментов-солистов также образует однородное ансамблевое звучание. В этом отношении уникальна Трио-соната *g moll* № 3 Пёрселла, на всём протяжении которой ни разу не отключается ни одна из партий солистов.

На объединение процесса варьирования могут быть направлены несколько факторов одновременно. Так, в Чаконе из III акта «Диоклетиана» Пёрселла границы ладофункционально разомкнутой темы и цезуры партий солистов не совпа-

Пример № 3

Пёрселл Г. «Fantazia:

Three parts upon a Ground» (17-я вариация)

Andante



дают: партия 2-й флейты постоянно вступает чуть позже партии 1-й флейты. Результатом становится асинхронное развёртывание тематических пластов.

Для нивелирования синтаксических цезур в ансамблевой музыке используется традиционный для исследуемых жанров приём *гармонического варьирования*. Так, начальный тонический звук темы баса в Трио-сонате № 3 *g moll* Пёрселла часто вуалируется с помощью ладотонального «перекрашивания» голосами над-остинатного пласта. В одном случае он входит в состав VI ступени: в роли терцового тона в секстаккорде, квартсекстаккорде (4-я вариация) или квинтсекстаккорде (9-я и 11-я вариации). В другом трактуется как основной тон: в тоническом септаккорде (15-я вариация) или в доминантовом септаккорде к IV-й ступени лада (20-я вариация). При этом он расцвечивается и вуалируется неаккордовыми тонами партий солистов.

Вместе с тем начинается процесс дифференциации музыкального пространства. Значительную роль в этом выполняют контекстные условия, например, смена темпоритма посредством активизации и редукции фактурно-ритмического компонента. Совпадение границ темы баса с сегментами над-остинатного пласта образует в вариационном цикле форму второго плана. Так, в Сонате № 7 Бибера в контексте асинхронного развёртывания тематических пластов очевидны редкие (13-я и 16-я вариации) совпадения их границ. Общие для тематических пластов цезуры устанавливаются между 11–12-м, 15–16-м проведениями темы, которые синхронно делят процесс интонационного развёртывания на три раздела. В инструментальном балете «Птичий концерт» из «Королевы Фей» Пёрселла совпадение цезур верхнего и нижнего пластов между 3–4-й вариациями образует грань, которая акцентирует начало заключительного этапа варьирования.

В пассакалии двойного Концерта А. Вивальди повторения темы прославляются идентичными «интермедиями» (после 2-й и 3-й вариаций), они образуют тематические арки и дифференцируют слитный процесс варьирования. В результате структура пассакалии напоминает старинную концертную форму (Ю. Холопов).

Достаточно редко в ансамблевой музыке барокко встречаются образцы с синхронной в обоих пластах репризой. Она становится главным фактором дифференциации процесса непрерывного варьирования. Точное и одновременное повторение материала инструментальных партий пассакалии Трио-сонаты *D dur* Д. Букстехуде (1-я, 4-я и 6-я вариации) чередуется с контрастными сегментами (3-я, 4-я и 7-я вариации), формируются черты рондо.

В контексте слитного ансамблевого звучания сфера действия оппозиции *дискретное – слитное* значительно расширена. Она функционирует и в вертикальном (*basso ostinato* – над-остинатный пласт), и в горизонтальном аспектах. Цезуры нередко становятся

ся объектом «игры», поскольку устанавливающие их факторы действуют асинхронно. Так, смена метра на грани 25–26-й, а также 29–30-й вариаций Трио-сонаты № 3 *g moll* Пёрселла синхронно разделяет проведения темы баса и тематизма над-остинатного пласта на три части. Вместе с тем, приём «выключения» темы между 17–18-й, а также 20–21-й вариациями образует иную трёхчастную логику формования. Одновременно чередуются точные (1–3-е, 7-е, 10–11-е) и видоизменённые проведения темы, образуя *quasi*-рондальную форму. Асинхронно действующие процессы вовлекают слушателя в увлекательную игру-головоломку.

Оппозиция-диалог *неизменного и изменяющегося*, типичная для бассо-остинатных жанров, усложняется. Чёткие линейные контуры темы *basso ostinato* противостоят многообразию форм движения многоголосного над-остинатного пласта, моделирующего пространственные эффекты перемещения в звуковом объёме, а также противопоставления-«эхо» различных по плотности и тембровому наполнению сегментов текста. Однако диалог становится возможным только в случае лексической автономии реплик его участников друг от друга, поскольку одним из его условий является наличие авторов его реплик («диалог сознаний», по М. Бахтину). В ансамблевых образцах этот процесс только начинается. Например, в Трио-сонатах *g moll* и *h moll*, «Птичьим концерте» из «Королевы Фей» Пёрселла такая ситуация складывается с первых же тактов. Здесь естественная энергия угасания, свойственная в *basso ostinato* риторике нисхождения (фигура *catabasis*), противопоставлена напряжённому интонационному восхождению – «волевому усилию» тематизма над-остинатного пласта. В Трио-сонате *g moll* это противоречие снимается в сегменте-«интермедии» (между 17–18-й вариациями), где на протяжении восьми тактов отсутствует тематический рельеф.

Противопоставление тематических пластов подчёркивают полифонические принципы их организации. Они отчасти проявляются в возникновении «жёстких» сочетаний, гармонического переченя между тематическими пластами, «ненормативного» удвоения тонов в аккорде, необычных ладофункциональных сочетаний.

Однако возрастающая роль ритмической акцентности, с одной стороны, приводит к сближению тематических пластов, с другой, к соподчинению их по принципу «фон – рельеф», где тема нижнего тяготеет к выполнению роли гармонической основы для интонационно яркого тематизма верхнего пласта. Это, к примеру, происходит во фрагментах Чаконы *C dur* Граунда из оперы «Дидона и Эней» Пёрселла.

В ансамблевых сочинениях особую роль играют пространственные эффекты сопоставления разных по плотности сегментов текста. Ступенчатые громкостно-динамические перепады звучания достигаются оригинальными способами с помощью регистровых модификаций темы, «зеркальных» перестановок

continuo-solo, а также изменения тембрового и численного состава солирующих инструментов. При этом оппозиция линии basso ostinato над-остинатному пласту фрагментарно переключается в горизонтальную плоскость. Приведём некоторые примеры.

Эффект горизонтального динамического перепада иногда достигается и с помощью «отключения» темы и собственно партии continuo, что происходит, например в «интермедии» между 20–21-й вариациями Трио-сонаты *g moll* Пёрселла (пример № 4). Здесь снимается противоречие интонационно рельефного баса орнаментированному над-остинатному пласту.

Пример № 4 Пёрселл Г. Трио-соната *g moll* (сегмент)

Adagio

Яркий эффект рождает горизонтальное противопоставление «облегчённого» варианта темы всему инструментальному «массиву» исполнителей окружающих его вариаций. Чем большее число солирующих инструментов включено в партитуру ансамблевого сочинения, тем богаче и интереснее выбор тембровых приёмов, имитирующих громкостно-динамический перепад. Так, в Сонате «А Cinque» Бибера граница 11–12-й вариаций отмечена контрастом полного состава солирующих инструментов (две трубы и две скрипки) солирующей 2-й скрипке. А на грани 2–3-й, 8–9-й вариаций сталкивается звучание однородных инструментальных групп (две скрипки и две трубы). Полный ансамблевый состав в «Fantazia: Three parts upon a Ground» Пёрселла (16-я и 18-я вариации) противопоставлен трём флейтам и одногласной линии виолы (пример № 3).

Более эффектно и масштабно принцип концертирования выражен в оперных или театральных сценах, решённых в виде инструментальных вариаций на basso

ostinato. В сцене «Triumph victorious love» из оперы «Диоклетиан» Пёрселла хорвое звучание противопоставлено инструментальному (пример № 5). Здесь чередование двух труб, трёх гобоев и струнной группы (две скрипки и виола) представлено разнообразными вариантами (состав инструментов, конфигурация, порядок их вступления, а также протяжённость звучания партий).

Приём зеркального обращения партий continuo и solo (вертикально-подвижной контрапункт) также воссоздаёт тембровый контраст. Перемещение темы из басового регистра в партии солирующих инструментов, например, скрипок, часто сопровождается «выключением» обязательного для партии basso continuo клавесина. Названный эффект встречается в 8-й вариации Чаконы *g moll* для двух скрипок, альты и чембало и между 17–18-й вариациями Трио-сонаты № 3 *g moll* Пёрселла.

Завершая изложение, отметим, что специфику оппозиции тематических пластов в basso-остинатных жанрах ансамблевых сочинений барокко определяет процесс постоянного взаимодействия полифонического и гармонического принципов музыкального мышления. Вместе с тем, тембровый состав инструментов, исполняющих многоголосные пласты, регулируется

Пример № 5 Пёрселл Г. Сцена, опера «Диоклетиан» V акт (30–31-я вариации)



универсальной для того времени устойчивой структурно-смысловой моделью continuo-solo.

Многочисленные внутритекстовые модификации темы basso ostinato и тематизма над-остинатного пласта в ансамблевой музыке барокко способствуют изменению их взаимоотношений. Темброво-регистровые переносы темы открывают путь к снятию жёсткой пространственной регламентации тематических пластов. Их *со-положенность* фрагментарно сменяется взаимодействием.

В бассо-остинатных жанрах ансамблевой музыки барокко преобразуется смысл оппозиции «*неизменное – изменяющееся*», поскольку нижний пласт тяготеет к освобождению от обязательного и неизменного проведения темы, а верхний стремится к кристаллизации процесса непрерывного варьирования. Противоречие между сторонами этой оппозиции сглаживается, смысловые пласты время от времени устанавливают общие закономерности в виде совпа-

дения синтаксических цезур, а также синхронизации их метрической акцентности. Оппозиция двух точек зрения на мироустройство – «Вечного и Бренного» дополняется «странствиями» в одном «*преходящем настоящем*» пространстве и времени.

Вертикальная оппозиция контрастных по интонационно-лексическому наполнению, а также тембровому и фактурному звучанию пластов по-прежнему актуальна в ансамблевой музыке барокко. Вместе с тем она фрагментарно дополняется горизонтальным контрастом, последовательным сопоставлением различных по фактурной плотности сегментов музыкального текста. Противопоставление солирующих инструментов или отдельных групп звуковой массе всего ансамбля моделирует фактурно-динамический перепад, аналогичный контрасту tutti – solo. Этот эффект свидетельствует о зарождении в рамках старинного полифонического стиля элементов нового централизованного стиля.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробно о формировании и общих принципах организации тематизма названных жанров см. в исследовании автора «Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко» [1].

² О формировании разнообразных ансамблевых объединений барокко см. подробно в кн. Э. М. Прейсмана «Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII–XX веков» [10].

³ Струнный щипковый инструмент, разновидность лютни, китаррон был распространён в Италии, а теорба в Англии XVI–XVII веков.

⁴ В исследованиях Лаборатории музыкальной семантики (науч. рук. Л. Н. Шаймухаметова) они рассматриваются посредством методологии семантического анализа как смысловые структуры музыкального текста барокко в контексте клавирных [4; 7; 8; 13], скрипичных и ансамблевых сочинений барокко [2; 11].

⁵ Частным проявлением универсального принципа стала отшлифованная практикой ансамблевого музицирования

фактурная трёхголосная модель или «трио-принцип», где два верхних равноправных мелодических голоса (solo) противопоставлялись басу-основе (continuo). Таким образом, обеспечивалась «соразмерность всей фактуры и компактность звучания» [5, с. 147]. Исследователи (И. Бялый, А. Епишин и Н. Зейфас [3; 5; 6]) подчёркивают внежанровый характер трио-принципа (термин введён Э. Шенкером и О. Томеком), который охватывал разновидности сольной сонаты, ансамбли «a guatто», «a cinque» (где иногда состав включал девять и более голосов), оркестровые сюиты.

⁶ Музыкально-сценические сочинения Г. Пёрселла, изданные после «Дидоны и Энея», музыковеды называют семи-операми или операми семи-серия, то есть речевыми драмами с музыкальными эпизодами-масками, с песнями и танцами.

⁷ Аналогичные процессы см.: 1–3-я вариации III части Трио-сонаты № 1 *F dur* Букстехуде.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко / Лаборатория музыкальной семантики. Уфа: УГАИ, 2005. 298 с.

2. Алексеева И. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко: исследование / УГАИ. Уфа: Гилем, 2013. 304 с.

3. Бялый И. Из истории фортепианного трио. Генезис и становление. М.: Музыка, 1989. 94 с.

4. Гордеева Е. Музыкальная лексикография смысловых структур в клавирных уртекстах И. С. Баха: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2010. 263 с.

5. Епишин А. Исполнительские метаморфозы трио-сонаты // Старинная музыка. Практика. Аранжировка. Рекон-

струкция: мат. науч.-практ. конф. МГК им. Чайковского. М., 1999. С. 147–157.

6. Зейфас Н. Concerto grosso в творчестве Генделя. М.: Музыка, 1980. 80 с.

7. Кириченко П. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII–XVIII вв.): дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2002. 250 с.

8. Кузнецова Н. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира): дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2005. 261 с.

9. Медушевский В. О музыкальных универсалиях // С. С. Скребков: статьи и воспоминания. М., 1979. С. 176–212.

10. Прейсман Э. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII–XX веков. Красноярск, 2002. 352 с.
11. Ситдикова Ф. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2012. 321 с.
12. Стогний И. О конструктивной функции смысловых оппозиций в музыкальном произведении // Вопросы поэтики

и семантики музыкального произведения: сб. науч. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1998. Вып. 144. С. 26–38.

13. Шаймухаметова Л. Диалоги-этюды в работе исполнителя с музыкальным текстом: (на примере фортепианных произведений западноевропейских композиторов XVII–XVIII вв.) / ЛМС УГИИ. Уфа, 2003. 25 с.: нот.

REFERENCES

1. Alekseyeva I. *Tematizm basso-ostinatnykh zhanrov v instrumental'noy muzyke zapadnoevropeyskogo barokko* [Thematicism of the Basso Ostinato Genres in the Western European Baroque Instrumental Music]. Laboratory for Musical Semantics. Ufa: Ufa State Academy of Arts, 2005. 298 p.
2. Alekseyeva I. *Basso-ostinato i ego rol' v tekstovoy organizatsii instrumental'noy muzyki zapadnoevropeyskogo barokko: issledovanie* [The Basso Ostinato and Its Role in the Textual Organization of Western European Baroque Instrumental Music: A Research Work]. Ufa State Academy of Arts. Ufa: Gilem Press, 2013. 304 p.
3. Byalyy I. *Iz istorii fortepiannogo trio. Genesis i stanovlenie* [From the History of the Piano Trio. Genesis and Formation]. Moscow: Muzyka Press, 1989. 94 p.
4. Gordeyeva E. *Muzykal'naya leksikografiya smyslovykh struktur v klavirnykh urtekstakh I. S. Bakha: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Musical Lexicography of the Semantic Structures in J. S. Bach's Clavier Urtext Scores: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa, 2010. 263 p.
5. Epishin A. *Ispolnitel'skie metamorfozy trio-sonaty [Performing Metamorphosis of the Trio Sonata]. Starinnaya muzyka. Praktika. Aranzhirovka. Rekonstruktsiya: mat. nauch.-prakt. konf. MGK im. Chaykovskogo* [Early Music: Practice Arrangements. Reconstructions: Texts of Presentations from a Musicological Conference, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory]. Moscow, 1999, pp. 147–157.
6. Zeyfas N. *Concerto grosso v tvorchestve Gendelya* [The Concerto Grosso in the Music of Handel]. Moscow: Muzyka Press, 1980. 80 p.
7. Kirichenko P. *Semanticheskie aspekty raboty ispolnitelya s muzykal'nym tekstem (na primere klavirnykh proizvedeniy XVII–XVIII vv.): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Semantic Aspects of the Performer's Work with the Musical Text (on the Example of Works for Clavier from the 17th and 18th Centuries): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa, 2002. 250 p.
8. Kuznetsova N. *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 the Instructional Works of Johann Sebastian Bach for Clavier): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa, 2005. 261 p.
9. Medushevskiy V. *O muzykal'nykh universalnykh* [On the Musical Universals]. S.S. Skrebkov: *Stat'i i vospominaniya* [S. S. Skrebkov. Articles and Memoirs]. Moscow, 1979, pp. 176–212.
10. Preisman E. *Kamernyy orkestr kak yavlenie v muzykal'noy kul'ture XVII–XX vekov* [The Chamber Orchestra as an Original Phenomenon in the Musical Culture of the 17th-20th Centuries]. Krasnoyarsk, 2002. 352 p.
11. Sitydikova F. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Violin Musical Text in Solo and Ensemble Works of Western European Baroque Composers: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa, 2012. 321 p.
12. Stogniy I. *O konstruktivnoy funktsii smyslovykh oppozitsiy v muzykal'nom proizvedenii* [On the Constructive Function of Semantic Oppositions in Musical Compositions]. *Voprosy poetiki i semantiki muzykal'nogo proizvedeniya: sb. nauch. tr.* [Issues of Poetics and Semantics of Music: Collection of Musicological Papers] Russian Gnesins' Music Academy. Moscow, 1998. Issue 144, pp. 26–38.
13. Shaymukhametova L. *Dialogi-etyudy v rabote ispolnitelya s muzykal'nym tekstem (na primere fortepiannnykh proizvedeniy zapadnoevropeyskikh kompozitorov XVII–XVIII vv.)* [Dialogues-Sketches in the Performer's Work with the Musical Text (on the Example of the Piano Works of Western European Composers of the 17th and 18th Centuries)]. Laboratory for Musical Semantics, Ufa State Institute of Arts. Ufa, 2003. 25 p.

Синтаксическая организация тематизма бассо-остинатных жанров в ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко

В статье на примере анализа взаимодействия нижнего и верхнего тематических пластов в ансамблевых сочинениях барокко изучается смысловая организация полифонического текста. Специфика их вертикального и горизонтального соподчинения показывается в контексте знаковых для эпохи западноевропейского барокко жанров пассакалии, чаконы и граунда, образующих единый род basso ostinato. Определяется участие сложившихся в ансамблевой музыке барокко универсальных диалогических моделей continuo – solo и tutti – solo.

Организация тематических пластов рассматривается на материале бассо-остинатных жанров ансамблевой музыки композиторов Г. И.-Ф. Бибера, Д. Букстехуде, А. Вивальди, Г. Пёрселла. Названные процессы изучаются в контексте трио-

сонат, пьес, а также инструментальных интермедий-балетов, сцен, вступлений или заключений в операх и драматических представлениях. Выявляются несовпадение синтаксических цезур, асинхронность процессов интонационного развёртывания тематических пластов, ритмическая комплементарность, имитационные переключки и перёчение голосов, нивелирование кадансов, сопоставления разных по плотности и тембровому наполнению сегментов текста и многое другое. Через исследование взаимодействия тематических пластов обозначаются наиболее общие для инструментальной и специфические для ансамблевой музыки художественные тенденции развития и эволюции полифонического тематизма.

Ключевые слова: полифонический тематизм, ансамблевая музыка, basso ostinato, западноевропейское барокко

The Syntactic Organization of the Basso Ostinato Genres in Works for Instrumental Ensembles by Western European Baroque Composers

In this article the semantic organization of the musical text is studied on the example of analysis of interaction of the upper and lower thematic processes in Baroque works for ensemble. The specificity of their vertical and horizontal collateral subordination is demonstrated in the context of the genres of the passacaglia, chaconne and ground, which are crucial for the era of the Western European Baroque, which form a single category of basso ostinato genres. Definition is given to the participation of the universal dialogic models of continuo-solo and solo-tutti, which were formed in Baroque ensemble music. Organization of thematic strata is examined on the material of the basso ostinato genres of music for ensembles by composers G.I.-F. Biber, Dietrich Buxtehude, Antonio Vivaldi and Henry Purcell. These processes are studied in the context of trio-sonatas, short instrumental

pieces, as well as instrumental intermezzi-ballets, scenes, introductions or conclusions in operas and incidental music for theatrical performances. The discrepancy of syntactic caesuras, asynchronicity of the processes of intonational unfolding of thematic strata, rhythmic complementarity, imitational roll calls and list of voices, leveling of cadences, juxtapositions of segments of texts of different levels of density and timbral satiety, and many other aspects are revealed. Through careful study of the interaction of thematic strata, the artistic tendencies of development and evolution of contrapuntal thematicism that are most common in instrumental music and specific in ensemble music are identified.

Keywords: contrapuntal thematicism, ensemble music, basso ostinato, Western European Baroque

Алексеева Ирина Васильевна

доктор искусствоведения,
профессор, научный
сотрудник Лаборатории музыкальной семантики,
заведующая кафедрой теории музыки
E-mail: alexeevaiv@mail.ru
Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова
Российская Федерация, 450008 Уфа

Irina V. Alexeyeva

Doctor of Arts,
Professor, Research Associate of the Laboratory
for Musical Semantics,
Head of the Music Theory Department
E-mail: alexeevaiv@mail.ru
The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts
Russian Federation, 450008 Ufa



О. А. ГАГАРИНА

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



УДК 782.91

ФРАНЦУЗСКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР НАЧАЛА XX ВЕКА: НА ПУТИ К НОВОМУ СИНТЕЗУ

В памяти современников Belle Époque сложилось мнение о французском балете первого десятилетия XX века как о явлении кризисном. Согласно этому мнению, Париж тех лет безвозвратно утратил своё звание «столицы танца», уступив его другим национальным школам, в частности, российской. Эта точка зрения получила широкое распространение. Так, русский балетовед В. Я. Светлов¹ писал: «Последние годы девятнадцатого века и начало двадцатого века были самым тяжёлым временем упадка балета. Казалось, он пережил сам себя, безнадежно обветшал и никогда не воскреснет вновь. В этом периоде старческого маразма он пребывает и поныне на двух когда-то лучших хореографических

сценах Европы – в Милане и, увы, в Париже» [7, с. 54]. Считается, что в тот период инициатива перешла к русским: они осуществили беспрецедентную реформу балета и «открыли глаза Западу» на то, каким должен быть танец будущего. Такая категоричная расстановка акцентов для современной науки во многом видится устаревшей. Требуется более детальное всматривание в те многообразные и зачастую не столь очевидные, но существенные явления, которые происходили в балетной, и шире, – культурной жизни этого времени, чтобы понять, насколько неоднозначным оказался процесс обновления европейского балетного искусства. И в этой связи большего внимания заслуживает французская балетная сцена во

всем разнообразию представленных на ней форм существования танца. Французский балет в годы, предшествовавшие триумфу Русских сезонов, озарился блистательными хореографическими дебютами и других национальных школ. Но отошел ли он сам на периферию?

Для начала попробуем понять, чему же обязаны столь прямолинейные оценки, закрепившиеся за французским балетом рубежа XIX–XX вв. По статистике, приведённой в книге М. Келькеля «Музыка во французском балете между Прекрасной эпохой и “безумными годами”», в Париже 1900-х годов насчитывались 2,5 миллиона жителей, с десятков театров, около двадцати концертных залов и примерно шестьдесят артистических кафе [9, с. 11]. Среди мест досуга и развлечений особую миссию выполняли два театра – Парижская опера и Опера Комик. Обеспеченные субсидиями государства (около 800 тыс. франков в год – Парижская опера, 300 тыс. франков в год – Опера Комик), эти театры служили также цели воспитания зрительского вкуса, поднятия уровня культуры парижан. Они привлекали публику новыми премьерами, разнообразным репертуаром, чего не могли себе позволить другие сцены. Однако культурно-просветительской миссии двух центральных театров Парижа была призвана служить преимущественно опера, но не балет. Хронология постановок 1900–1901 годов показывает, сколь скудными были балетные премьеры в названных театрах: одна-две постановки в год.

Такое отношение к балету было связано со спадом интереса к этому жанру. М. Келькель приводит по этому поводу цитату критика М. Тассара, согласно которому «узкий круг людей света, тех, что сидят в первых рядах партера, строят глазки балеринам и аплодируют своим протеже, составляют основную аудиторию». Как поясняет Тассар, «это была прекрасная эпоха старых завсегдаев театра, колоритных персонажей, но плохих артистов, где балет был лишь условным предлогом для того, чтобы продемонстрировать красивых девушек и утверждать славу этуалей. Искусство балета было неинтересно больше никому» [9, с. 11]. В результате формировалось отношение к балету как искусству изжившему себя, да и вообще сомнительному. Очевидно, подобное мнение оставалось в 1909 году, когда, после ошеломительных триумфов русской оперы, дирекция Grand Opéra отказала С. Дягилеву в аренде театра, узнав о его намерении дать балетные постановки, вследствие чего русской антрепризе достался обветшалый театр Шатле.

Угасание интереса к балету у серьёзной театральной публики, по мнению историков, шло постепенно. Оно было вызвано противоречиями романтического балета, проявившимися еще в эпоху М. Тальони и К. Гризи (середина XIX века), когда безраздельное господство на балетной сцене получила танцовщица.

Технические возможности танцовщицы были исходным пунктом, от которого отталкивались сценарист и балетмейстер, поэтому вдохновение последних, по словам В. М. Красовской, «всё откровеннее уступало расчётам профессионального ремесла» [3, с. 83].

Схема выстраивания драматургии балетного спектакля романтической эпохи почти всегда основывалась на одном принципе – компиляции. Достаточно формальное составление балетных номеров исходило из необходимости наиболее выгодно преподнести примадонну. Неизменные Pas de deux или сольные вариации балерины, ballabile кордебалета или вариации кавалера имели самодовлеющее значение и почти никогда не обуславливались логикой сюжетного развития. Компилятивный принцип проник и в музыкальное оформление балетов. В арсенале балетных композиторов эпохи романтизма был некий универсальный набор музыкальных формул: танцев, мелодий, ритмических рисунков, примеров оркестровки и фактуры, на комбинаторном варьировании которых было создано большинство музыкальных партитур балетов XIX века.

Долгие годы сохранялась практика включения в балеты вставных номеров из других спектаклей, исполнение которых, по мнению балерин, гарантировало им успех. Музыкальные партитуры, соединявшие в себе аранжированные мелодии модных оперных арий, отрывки из других балетов, напоминали жанр итальянских опер пастиччо XVIII века². Сценическая жизнь большинства таких спектаклей была недолгой – на другое они, собственно, не претендовали: после нескольких премьер они сходили со сцены и предавались забвению. На смену им появлялись новые спектакли-однодневки, в которых под разным «соусом» зрителю предлагали один и тот же продукт.

Оценку балетного искусства второй половины XIX века невозможно понять вне общего контекста времени: на балетную практику тех лет во многом оказывала влияние и социокультурная среда. Так, Р. Роллан в своём «Очерке музыкальной жизни Парижа» писал о всеобщем падении вкусов, характерном ещё для Второй империи [5, с. 414]. Историки находят в эпохе правления Наполеона III причины деморализации общества в целом³. Искусству приходилось «обслуживать» и отвечать ожиданиям невзыскательной публики. Лишь после драматичных событий 1870–1871 гг. ситуация во Франции начала постепенно меняться, но, видимо, это не особенно затронуло балет. Во всяком случае, Келькель пишет: «Новое искусство началось в 1900 году с приезда в Париж Пабло Пикассо. Однако, хореографическое искусство вступило в эту эволюцию в 1909 году, в приезд в Париж русского балета С. Дягилева. Но в 1900 году никаких признаков будущей эволюции не ощущалось» [9, с. 11].

Практика сочинения балетов, бытовавшая в середине XIX века, как указывает М. Келькель, продол-



жила своё существование и в XX веке. Балеты, в которых независимые друг от друга хореографическая, сценарная и музыкальная стороны сводились в условное целое спектакля, составляли, по мнению исследователя, половину от всего числа постановок за период с 1900 по 1929 гг. Келькель приводит даже своеобразную классификацию, выделяя 8 типов спектаклей (исследователь учитывает при этом балеты русской антрепризы) [там же, с. 284]:

1) балеты с целым выпущенным актом (купированная версия «Коппелии» Л. Делиба), либо балеты, составленные из разных отрывков («Праздничный вечер» – балет на музыку Л. Делиба в аранжировке А. Бюссе, «Принц и Птица» – балет на музыку «Жар-птицы» И. Стравинского, 1919);

2) попури – балеты, составленные из множества музыкальных фрагментов («Пир» – балетный дивертисмент М. Фокина на музыку русских композиторов, 1909; «Возлюбленная» – балет А. Бенуа с музыкой Ф. Шуберга и Ф. Листа в аранжировке Д. Мийо, 1928; «Ноктюрн» – балетный коллаж на музыку А. Бородина в оркестровке Н. Черепнина, 1928 и др.);

3) балетные акты, извлечённые из другого спектакля (например, из оперы), существующие изолированно от первоначального сюжетно-музыкального контекста («Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» в постановке М. Фокина, 1909; «Золотой петушок» на музыку 3 акта одноимённой оперы Римского-Корсакова, 1909);

4) балеты, где первоначальная фабула заменена на другую («Мечты Маркизы» – версия «Безделушек» В. А. Моцарта в постановке М. Фокина, 1921);

5) балеты, где первоначальная фабула сохранена, но музыка заменена на другую («Лавка чудес» – балет Л. Мясина 1919 года с музыкой Дж. Россини в оркестровке О. Респиги на сюжет балета Й. Байера «Фея кукол» 1888 года);

6) балеты на оркестровки фортепианных пьес («Карнавал» Р. Шумана в оркестровке русских композиторов с хореографией М. Фокина, 1910; «Иберия» – балет на музыку из фортепианной сюиты И. Альбениса, 1920);

7) балеты на симфонические произведения с изменением оригинальной программы («Шехеразада» в постановке М. Фокина на музыку симфонической сюиты Н. Римского-Корсакова, 1910) или без изменения («Тиль Уленшпигель» – балет В. Нижинского на музыку симфонической поэмы «Весёлые проделки Тили Уленшпигеля» Р. Штрауса, 1916; «Тамар» – балет дягилевской труппы на музыку симфонической поэмы «Тамара» М. Балакирева, 1912; «Послеполуденный отдых Фавна» – балет В. Нижинского на музыку «Прелюдии к “Послеполуденному отдыху Фавна” С. Малларме» К. Дебюсси, 1912);

8) балеты без определённого сюжета («Шопениана» – балет М. Фокина на музыку Ф. Шопена в оркестровке русских композиторов, 1907; «Сюита

танцев» – балет И. Хлюстина на музыку Ф. Шопена в оркестровке П. Видаля и А. Мессаже, 1913; «Видение Розы» – балет М. Фокина на музыку К. М. фон Вебера, 1911).

Данная классификация видится весьма условной, так как в ней дано представление лишь о «внешнем» соотношении музыкальной и сценарной основ, и не учтены другие составляющие. В ней не отражено, насколько то или иное соотношение музыки и сюжета убедительно, логично или, наоборот, противоречиво и нелогично. Кроме того, были, несомненно, и другого рода балеты – оригинальные по всем параметрам и, тем самым, не подходящие под эту классификацию.

Очевидно, представленной выше оценке балетной ситуации во Франции 1900-х годов не хватает объёмности, в ней не учитываются процессы, происходящие в других искусствах, например, в музыке. Ведь эти же годы были весьма примечательны в отношении музыкальной жизни, недаром Р. Ролан в упомянутом «Очерке» назвал их периодом музыкального «обновления», отмеченным борьбой с рутинной и консерватизмом, поиском новых ценностей [5, с. 411]. Влияние композиторов на музыкальный театр в первом десятилетии XX века чрезвычайно возросло. При этом, однако, фактом является то, что участие маститых композиторов в создании балетных спектаклей было эпизодическим (редким примером служат: единственный балет К. Сен-Санса «Жавотта», представленный в 1900 году в Монте-Карло, балеты Ж. Массне «Куранты» – 1892, «Цикада» – Парижская опера, 1904 и «Тореадор» – Опера Комик, 1908). Вместе с тем на музыкальном небосклоне появляются имена композиторов молодого поколения, пробовавших себя в балетном жанре – это П. Видадь, Ф. Шмитт, Ж. Роже-Дюкас, А. Брюно, А. Бюссе, М. д’Оллон, Р. Ан. Среди созданных в эти годы балетов – «Трагедия Саломеи» Ф. Шмитта (Театр искусств, Париж, 1907), «Бахус и Силен» М. д’Оллона (Анжу, 1901), «Балет наций» П. Видаля (Трокадеро, 1903), «Времена года» А. Бюссе (Парижская опера, 1905). «Клеопатра» О. Комбона (Олимпия, Париж, 1906).

Некоторые балеты представляли собой уже совершенно оригинальные полотна, созданные не в традициях старого номерного балета, а скорее в соответствии с новой нарождающейся эстетикой данного вида искусства. Знаковым в этом смысле стал балет-мимодрама «Трагедия Саломеи» Ф. Шмитта ор. 50, созданный в тандеме с талантливыми художниками: сценарий балета написал поэт и драматург Р. Умьер, а постановку хореографии осуществила известная танцовщица Л. Фуллер (о её вкладе в балетное искусство начала XX века будет сказано далее). Главным качеством музыки этого произведения является то, что в ней доминирует отнюдь не привычная для романтической традиции удобная «дансантичность», но выразительность совершенно иного характера. В музыкальных картинах дикого Востока передана

красота оркестровых пейзажей и драматизм кровавых событий. В огранке образа главной героини, исполненного очарования, пленительной женственности и вместе с тем демонической силы, чувствуется рука мастера. Благодаря незаурядному таланту своего создателя, «Трагедия Саломеи» была по достоинству оценена современниками. Так, по рекомендации И. Стравинского в 1913 году постановку балета русской труппой возобновил С. Дягилев.

Обратим внимание на то, где осуществлялись названные постановки: если центральные сцены не проявляли особого интереса к балетному жанру, то в других театрах он сохранялся: это Трокадеро, Пале-Рояль, Шатле, Олимпия, Театр Антуана, Театр Аполло. Множество балетов были поставлены на сценах провинции (театры Руана, Тулузы, Экс-ле-Бейна, Ниццы, Виши, Лиона, Бордо, Анжу), а также в Монте-Карло. По подсчётам М. Келькеля, всего в Париже и за его пределами в период с 1900 по 1914 годы состоялись 110 балетных постановок (без учёта балетной кампании Дягилева). Примечательно, что наиболее востребован этот жанр оказался в оперном театре Монте-Карло, где в этот период были поставлены 25 балетов, тогда как в Парижской опере – лишь 9, в Опера Комик – 10. Остальные 66 постановок состоялись в государственных и частных театрах, концертных залах и салонах.

В своём «Очерке» Р. Роллан отмечает неофициальный характер нового искусства, пробивавшего себе дорогу вопреки академизму Парижской консерватории и центральных театров: «Консерватория в нашей музыке – это сила прошлого и сила правительственная. То же можно сказать и про Grand Opéra ... Крупные сражения во имя искусства проходят вне её стен» [5, с. 420]. Очевидно, эти слова можно отнести и к балетному искусству. В то время как балетные труппы центральных театров оставались на позициях консерватизма, живой почвой для будущей реформы становилась практика индивидуальных творческих поисков, идущих зачастую вразрез с официальными установками. Обновление зрело подспудно и иногда на территории культурной «периферии». Так, по словам В. М. Красовской, «проповедь нового танца ... прозвучала с кафедры достаточно неожиданной – с подмостков западноевропейского кафешантана» [4, с. 43].

Среди первых «проповедников» новой эстетики танца оказалась упомянутая выше актриса и танцовщица Лой Фуллер (1862–1928), получившая известность, прежде всего, как изобретательница танца «серпантин». С этим танцем Фуллер с 1892 года выступала в парижском варьете «Фоли-Бержер», в 1895 дебютировала в балете Г. Пьерне «Саломея» на сцене Théâtre de l'Athénée, а также вела гастрольную деятельность по всей Европе. Новаторство Фуллер состояло в необычном синтезе танца, музыки, костюма и световых эффектов. Хореографическая сторона

«серпантинного танца» была не столь сложной (это неудивительно, ведь Фуллер начинала свою карьеру как драматическая актриса, в амплуа трагести). Однако игра света позволяла Фуллер творить чудеса с прозрачными драпировками, которые струились, извивались, вторя движениям танцовщицы, принимая причудливые формы⁴. Известно, что номера танцовщицы сопровождалась музыкой Глюка, Бетховена, Шопена.

О «серпантинном танце» Фуллер можно говорить ещё и как об одной из первых попыток реконструкции античной пластики, очень скоро вошедшей в моду и ставшей эталоном для хореографии модерна (в частности, для М. Фокина и В. Нижинского). Об этой стороне танцевальной манеры американской танцовщицы писал А. Франс: «Она вернула нам утраченное диво греческой мимики, искусство тех, в одно время мистических и страстных, движений, которые передают нам феномены природы и метаморфозы существ» (цит. по: [4, с. 44]). Невозможность реального воспроизведения античной пластики хорошо осознавалась в это время. Но трудно переоценить значение «серпантинного танца» для будущих реформ: отказ от традиционных балетных канонов стал первым шагом на пути к новой хореографии и обновлённому пониманию самой сути этого искусства.

Находки Лой Фуллер были продолжены «босоножкой» Айседорой Дункан (1877–1927), переехавшей из Америки в Париж в 1900 г. Её знакомство с Л. Фуллер было вполне случайным, но оказалось знаменательным для двадцатитрёхлетней танцовщицы. Затем были совместные гастроли в Германии, после чего Дункан вернулась в Париж, окрылённая творческой идеей «танца будущего». Эстетической позицией Дункан стало требование свободы, раскрепощения тела танцовщицы, в чём выражалась своеобразная ностальгия по утраченной гармонии между движениями природными и движениями человека. «Я вдохновляюсь движениями деревьев, волн, облаков, сходством между страстью и бурей, ветерком и нежностью. Я всегда силось ввести в мои движения немного той божественной непрерывности, которая сообщает всей природе красоту и жизнь» (цит. по: [4, с. 52]). Порисая позы классического балета за их статичность и противоестественность, Дункан противопоставила им более непосредственные античные позы, запечатлённые на фигурных вазах, барельефах, изящных статуэтках Танагры. Протест Дункан против балетных условностей заодно привёл к реформе танцевального костюма: вместо привычной пачки и пуантов она являлась зрителю босиком, в лёгких одеждах, провозглашая, подобно античным представлениям, красоту физического тела наравне с красотой духовной.

Значительной заслугой Дункан стало в корне новое понимание внутренней связи между искусствами в балете: хореографией и музыкой, хореографией и



изобразительным искусством, а также хореографией и поэтическим словом. Использование самостоятельной симфонической музыки, введённое в практику ещё Л. Фуллер, Дункан переосмыслила. Наглядным примером могут служить интерпретации опусов Ф. Шопена, описанные Светловым после русских гастролей танцовщицы в 1905 г. Судя по этим воспоминаниям, Дункан воплощала Мазурку *h moll* (op. 22 № 4) Шопена как «танец безумной любви», Мазурку *As dur* (op. 24 № 3) – как «буколическую картинку античной жизни», Прелюдию *h moll* (op. 28 № 6) – как битву амазонки [8, с. 12]. Из данных описаний следует, что «пластический текст» танца Дункан представлял собой интерпретацию «текста акустического», что само по себе было неожиданным и беспрецедентным для балетной сцены того времени.

Примечательно, что современников не смущали явные стилевые различия между музыкой и танцем у Дункан, – напротив, такой необычный синтез казался весьма органичным, позволял глубже понимать воспроизводимую танцовщицей античную пластику. Существуют свидетельства об использовании Дункан также выразительных средств поэзии и живописи. В частности, под музыку XVI–XVII вв. (Пери, Рамо, Куперен, Глюк) она воплощала «новые пластические идиллии» [8, с. 68] – «Весну» Боттичелли, «Вакха и Ариадну» Тициана, пантомиму «Пан и Эхо» по идиллии Мосха. До того органичного слияния танца, живописи и музыки, которое продемонстрировали русские в 1909 году, оставалось совсем немного. Таким образом, заслугой Дункан было то, что она перевернула взгляд на музыку во французском балете тех лет как на прикладной элемент, уравнивая её в правах с хореографией. Главное значение реформы «великой босоножки» состояло в осознании неотделимости хореографии от музыки и от художественного смысла выражаемого. Такое представление о танце как о синкретичном сосуществовании искусств привело в конце первого десятилетия 1900-х годов к рождению принципиально новой концепции танца, воплощённой в балетах М. Фокина с музыкой К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, Н. Черепнина, С. Прокофьева.

Ограничимся приведёнными примерами балетно-театральных опытов во Франции начала XX века – с той оговоркой, что их было намного больше. Данные примеры позволяют судить о разветвлённом течении балетной реформы, уже осуществлявшейся на почве индивидуальных творческих поисков деятелей танцевального искусства тех лет. Благодаря внутренним импульсам, исходившим из недр французской художественной культуры Belle Époque, а также внешним влияниям, поле для дальнейшей реформы балета было подготовлено ещё до «Русских сезонов». И тот эмоциональный отклик, который вызвал первый сезон 1909 года, был, как представляется, ярким свидетельством внутренней готовности

парижской публики к восприятию нового балетного искусства.

Немаловажно и то, как сформированная в театральной среде Парижа «система ожиданий» проявила себя в период «Русских сезонов» 1909–1914 гг. Несмотря на всеобщее признание, внимание французской критики не обошло ни один элемент сложного искусства, представленного в 1909 г. русской труппой Парижу. Причём, если оценки мастерства танцовщиков, постановочная и декоративная стороны спектаклей были однозначно положительными, то к музыкальной стороне спектаклей критика отнеслась весьма сдержанно. И это неудивительно, ведь балетные партитуры первого сезона (за исключением «Половецких плясок» и «Павильона Армиды») представляли собой смесь из фрагментов музыки разных авторов: таковы были дивертисменты «Пир», состоящий из музыки Римского-Корсакова, Глинки, Глазунова, Мусоргского, Чайковского, или «Египетские ночи», где музыка Аренского соединялась с отрывками из сочинений Танеева и Римского-Корсакова. Балет «Сильфиды» был оркестровкой фортепианных пьес Шопена. Против такого «приноравливания» музыкального материала к балетному спектаклю, не предназначенного для танца, высказывались многие. Протест критики обнаружил необходимость включения в балет специально написанной музыки. И в 1909 г. Дягилев начал заказывать балеты как русским, так и французским композиторам – Лядову, Стравинскому, Равелю, Прокофьеву. Следующие сезоны демонстрировали уже оригинальный материал во всех составляющих спектакля.

Таким образом, несмотря на закрепившееся мнение, приведённое в начале статьи, парижская балетная публика 1900-х годов была готовой к переменам и ждала их. К 1909 г. балетное сознание Франции заметно оживилось. А гастроль русской труппы послужили своего рода катализатором, позволив яснее проявиться вызревающим тенденциям в сфере балетного искусства. В частности, пришло понимание, что будущее за оригинальными балетами, созданными в тесном соавторстве выдающихся литераторов, композиторов, балетмейстеров, декораторов, танцовщиков. Об этом свидетельствуют французские премьеры, состоявшиеся наряду с русскими как на малых, так и на центральных сценах Парижа: «Праздник у Терезы» на музыку Р. Ана и сценарий К. Мендеса (1910, Парижская Опера), «Пери» на музыку П. Дюка с декорациями и костюмами Л. Бакста (1912, Шатле), «Истар» на музыку В. д'Энди и тексты ассирийского поэта Издубара (1912, Шатле), «Моя матушка Гусыня» (1912, Театр Искусств) и «Аделаида, или Язык цветов», написанный на собственный сюжет М. Равелем (1912, Шатле) и многие другие. Значительность и новизна этих явлений доказывает обоснованность точки зрения на французский балет первого десятилетия XX века как на омертвевшее искусство и

в то же время не позволяет приписывать пальму первенства в осуществлении балетной реформы только русской балетной школе.

Первая мировая война прервала балетную реформу, едва начавшую давать первые плоды. Трагические события военных лет заслонили собой эпоху, им предшествовавшую, безвозвратно отстранив её в прошлое. Должно быть, в этом состоит феномен Belle Époque – в её недосказанности. Благодаря такому восприятию сегодня многое в художественной культуре

Belle Époque начинает приобретать особую красоту и притягательность. Как оказалось, не лишено этих качеств и французское балетное искусство. Хочется верить, что возрастающий интерес к культуре начала XX века послужит поводом для его специальных исследований как в области балетной теории, так и в музыкознании, что, несомненно, будет способствовать более объективному и глубокому пониманию и, вместе с тем, бережному отношению к этому хрупкому и бесценному наследию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. Я. Светлов (1860–1934) – псевдоним, настоящая фамилия Ивченко. Русский литератор, историк балета, театральный критик. С 1890 г. публиковал очерки о балете, рецензии в журналах «Звезда», «Ежегодник императорских театров», «Театр и искусство» и др. В 1917 г. эмигрировал во Францию. Создал ряд трудов о балете на русском и иностранных языках, многие из которых не потеряли своё значение на сегодняшний день: «Жрецы: театральные очерки» (1896), «О. О. Преображенская: монография» (1902), «Терпсихора» (1906), «Современный балет» (1914), «Thamar Karsavina» (1922), «Anna Pavlova» (1922), «The Diaghilev ballet in Paris» (1929), «Diaghilev: a character study» (1932), «La danse dans la peinture et la sculpture» (1933) и другие.

² Уместно по этому поводу привести цитату из «Теоретического и исторического музыкального словаря» 1854 года, в котором балет понимался как «спектакль, составленный из пантомимы и танцев». «В пантомимном балете, – далее говорится в словаре, – симфония, предназначенная для обрисовки действия и чувств персонажей, сильно отличается от мотивов для па, исполняемых танцовщиками; эти мотивы соответствуют каватинам, дуэтам, трио певцов, помещаемым среди речитативов. Фрагменты симфоний и цельные увертюры,

а также известные оперные арии иногда счастливо вводятся в балет. Музыка господствует в опере, но в хореографических сочинениях занимает место не дальше второго ряда; танцовщик – предмет главного интереса, поэтому гораздо меньше внимания обращено на мелодию, которая упорядочивает его па...» (цит. по: [3, с. 95]).

³ Русский историк и философ Н. И. Кареев (одним из основных направлений исследований которого была французская тема) писал по поводу режима Второй империи: «Почти 20-летнее правление, вышедшее из государственного переворота 2 декабря, не только довело Францию до катастрофы 1870–71 гг., но и страшно её деморализовало общим духом своего режима, подавлением свободы, покровительством клерикализму и милитаризму, возбуждением в нации шовинизма, разжиганием в обществе страсти к легкой наживе и удовольствиям самого низменного свойства» [2, с. 261].

⁴ В многочисленных изображениях, созданных Р. Ларшем, П. Рошем, А. Тулуз-Лотреком, К. Мозером и другими художниками, «серпантинная танцовщица» предстаёт то в образе пламени или причудливого цветка, то в виде гигантской бабочки, то как новоявленная вакханка.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дункан А. Танец будущего // Дункан А. Моя жизнь; Шнейдер И. Встречи с Есениным: воспоминания. Киев, 1989. С. 15–25.

2. Кареев Н. И. Политическая история Франции в XIX веке. Правительственные формы и внутренняя политика, политические партии и общественные классы. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1902. 309 с.

3. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: очерки истории. Романтизм. Изд. 2-е, испр. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2008. 512 с. (Мир культуры, истории и философии).

4. Красовская В. М. Русский балетный театр начала XX века. Хореографы. Изд. 2-е, испр. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА

МУЗЫКИ, 2009. 656 с. (Мир культуры, истории и философии).

5. Роллан Р. Музыканты наших дней. М.: Гослитиздат, 1935. 470 с.

6. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. М.: Искусство, 1989. 293 с.

7. Светлов В. Я. Современный балет. СПб.: Товарищество Р. Голике и А. Вильборг, 1911. 138 с.

8. Светлов В. Я. Терпсихора. Статьи. Очерки. Заметки. СПб.: Изд-во А. Ф. Маркса, 1906. 351 с.

9. Kelkel M. La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles. Vrin, 1992. 330 p. (Musique et esthétique).

REFERENCES

1. Duncan I. Tanets budushchego [The Dance of the Future]. *Duncan A. Moya zhizn'; Shneyder I. Vstrechi s Eseninym: vospominaniya* [Duncan I. My Life; Schneider I. Meetings with Yesenin: Memoirs]. Kiev: Mistetstvo Press, 1989, pp. 15–25.

2. Kareev N. I. *Politicheskaya istoriya Frantsii v XIX veke. Pravitel'stvennyye formy i vnutrennyaya politika, politicheskie partii i obshchestvennyye klassy* [The Political History of France in the 19th Century. Forms of Government and Internal Politics,



Political Parties and Social Classes]. St. Petersburg: Brockhaus-Efron Press, 1902. 309 p.

3. Krasovskaya V. M. *Zapadnoevropeyskiy baletnyy teatr. Ocherki istorii. Romantizm* [Western European Ballet Theatre. Sketches of the History. Romanticism]. 2nd edition, revised. St. Petersburg: Lan'; PLANETA MUZYKI Press, 2008. 512 p. (Mir kul'tury, istorii i filosofii) [The World of Culture, History and Philosophy].

4. Krasovskaya V. M. *Russkiy baletnyy teatr nachala XX veka. Khoreografiya* [The Russian Ballet Theater of the Beginning of the 20th Century. Choreographers]. 2nd edition, revised. St. Petersburg: Lan'; PLANETA MUZYKI Press, 2009. 656 p. (Mir kul'tury, istorii i filosofii) [The World of Culture, History and Philosophy].

5. Rollan R. *Muzykanty nashikh dney* [Rollan R. Musicians of Our Times]. Moscow: Goslitizdat, 1935. 470 p.

6. Sarab'yakov D. V. *Stil' modern: Istoki. Istoriya. Problemy.* [The Modern Style. Sources. History. Problems]. Moscow: Iskusstvo Press, 1989. 293 p.

7. Svetlov V. Ya. *Sovremennyy balet* [The Modern Ballet]. St. Petersburg: Tovarishchestvo R. Golike i A. Vil'borg Press, 1911. 138 p.

8. Svetlov V. Ya. *Terpsikhora. Stat'i. Ocherki. Zametki* [Terpsichore. Articles. Sketches. Notes]. St. Petersburg: Izdatel'stvo A. F. Marksa, 1906. 351 p.

9. Kelkel M. *La Musique de Ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles* [Kelkel M. La Musique of Ballet in France of the Belle Époque to the Années Folles]. Vrin, 1992. 330 p. (Musique et esthétique).

Французский балетный театр начала XX века: на пути к новому синтезу

Статья посвящена проблеме научного осмысления состояния французского балетного театра в начале XX века. Рассматривается взаимодействие составляющих музыкально-хореографического спектакля. Несправедливой видится автору устоявшаяся оценка французского балетного театра как явления кризисного. Показаны процессы обновления жанра, начавшегося задолго до приезда русской балетной труппы С. Дягилева, с которой принято связывать балетную реформу. По мнению автора, духовные искания «прекрасной эпохи» (Belle Époque), проникая в балетное искусство, фор-

мировали в сознании театральной общественности новое представление о «танце будущего». Штампы и условности, характерные для романтического балета, уступали место новой красоте. Отмечается вклад танцовщиц Лой Фуллер, Айседоры Дункан. При органическом взаимодействии всех составляющих балетного спектакля, доминирующую роль приобретает музыка.

Ключевые слова: французский балет, балет начала XX века, балетная реформа, Belle Époque, Русские сезоны в Париже, Лой Фуллер, Айседора Дункан

The French Ballet Theater of the Early 20th Century: On the Path Towards a New Synthesis

The article is devoted to the issue of a scholarly understanding of the condition of the French ballet theater at the beginning of the 20th century. It examines the interaction of the respective constituent parts of musical-choreographic performances. The author considers the established evaluation of the French ballet theater as a phenomenon generated from a state of cultural crisis as an unfair one. The processes of regeneration of the genre are shown as having begun long before the arrival of Sergei Diaghilev's ballet troupe, with which it had been customary to connect the reform of ballet. In the author's opinion, the spiritual search of the "Belle Époque", having permeated into

the art of the ballet, formed new conceptions of the "dance of the future" in the consciousness of the audiences. The clichés and conditional characters, characteristic for the Romantic ballet, gave way to a new type of beauty. Special notice is given to the dancers Loie Fuller and Isadora Duncan. Upon an organic interaction of all the composite parts of a ballet performance, the predominating role is acquired by music.

Keywords: French ballet, early 20th century ballet, reform of ballet, Belle Époque, Saisons russes in Paris, Loie Fuller, Isadora Duncan

Гагарина Оксана Александровна

аспирантка кафедры теории музыки

E-mail: musicoloque@yandex.ru

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Российская Федерация, 620014 Екатеринбург

Oksana A. Gagarina

Post-graduate student at the Music Theory Department

E-mail: musicoloque@yandex.ru

Ural State M. Mussorgsky Conservatory

Russian Federation, 620014 Ekaterinburg



Ю. В. АНТИПОВА

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки

УДК 784.66

РОМАНС В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МАССОВОЙ МУЗЫКЕ РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ

Романс, вот уже не одно столетие сосредоточивающий лирическую составляющую отечественной музыкальной культуры, переживает в наши дни новый виток развития. Не претендуя на доминирование в жанровой палитре современной музыки, как это было в романтическом XIX веке, он, тем не менее, устойчиво присутствует в культурном пространстве страны, продолжая свой эволюционный путь. Функционируя как ретро-явление в виде множественных «перепевов» старых образцов, он вместе с тем претерпевает метаморфозы и генерирует новые свои типы. Наметим в общих чертах наиболее яркие тенденции развития романсового жанра.

Начиная с эпохи сентиментализма, затем романтизма, знаменующих новый подход к личности, романс стал тем художественным феноменом, который в музыкально-поэтической форме воплотил идею эмансипации частного пространства «маленького» человека, о чём немало написано. Подавляющее большинство исследовательских работ посвящены академической разновидности жанра, которая достигла блистательного расцвета в творчестве отечественных композиторов XIX века, дала яркие образцы в музыке века XX-го. Осмысление жанра бытового (дилетантского, любительского, городского) романса происходило гораздо менее интенсивно, что естественным образом связано с «неуместностью» романса в условиях формирующегося и функционирующего тоталитарного строя, а также опусо- и шедевро-центрическими позициями в академическом музыковедении. Однако этот процесс активизировался в последние десятилетия в связи с «оттепельными» тенденциями и изменениями иерархических отношений «элитарного–массового» в постмодернистской эстетике и искусстве.

Нас интересует именно этот – неакадемический вариант жанра, романс в условиях «третьего» пласта (термин В. Д. Конен), который развивается в современной массовой, эстрадной музыке и сопутствует жизни миллионов людей. Популярность жанра, начиная с 90-х годов прошлого века, включение романсовых композиций в репертуар звёзд поп-культуры, по-видимому, не случайны и свидетельствуют об определённых духовных процессах, происходящих в обществе.

Необходимо сформулировать, в опоре на опыт научных изысканий, *инвариантные свойства* романсового жанра как феномена русской художественной культуры:

- интимность, исповедальность, интровертность, проявленная или непроявленная диалогичность (общение с реальным или воображаемым адресатом) поэтического содержания;
- самоанализ, саморефлексия, задействование психологического компонента;
- монообразность в рамках лирического комплекса, мелодраматическое её решение;
- камерность выразительных средств, исполнительских ресурсов; равновесие, взаимодействие выразительности музыкального и поэтического рядов;
- полуфольклорное бытование авторских произведений; синтезирование средств западноевропейских (итальянских, французских) и отечественных (русских, цыганских) вокальных жанров;
- сочетание жанровых свойств академической (ария, канцона) и «лёгкой» (бытовая песня, шансон) музыки;
- наличие типовых сюжетов, клишированных оборотов (словесных, интонационных, ладогармонических, фактурных);
- активное присутствие ряда семантических элементов: минор, широкие интервальные скачки, ниспадающие интонации (дающие элегически-пессимистичный тон), арпеджированные переборы в аккомпанементе (символ неприятельского музицирования), небыстрый темп и др.

Обозначим также наиболее важные *исторические «пункты»* развития романса, приведшие к нынешней ситуации его бытования.

Начав формирование в конце XVIII века на стыке западноевропейских оперных традиций, светских кантов, русских лирических песен, романс через «российскую песню» шёл по пути вызревания собственно романсовых жанровых свойств и его отдельных разновидностей (элегия, цыганский романс, баллада, в народном стиле и др.). С продвижением в XIX столетие наблюдается нарастание индивидуалистических настроений и исповедальных мотивов, возвышение романса в жанровой иерархии. Далее (во второй половине XIX века) он переживает размежевание профессиональной



(академической) и бытовой (любительской, в том числе салонной, «жестокой») разновидностей и, наконец, их поляризацию. В начале XX столетия происходит, с одной стороны, элитаризация и эстрадизация жанра, усиление шантаных, эстетско-декадансных элементов. С другой стороны, став явлением массовой культуры, он всё очевиднее ориентируется на шлягерные стандарты и идёт по пути тиражирования наиболее ходовых и броских («канонически» романсовых) оборотов. В постреволюционное время жанр становится олицетворением буржуазности и старорежимных порядков, а потому неуютным власти (показательны в этом смысле творческие судьбы А. Вертинского, В. Козина, И. Юрьевой). Сохранение романсовых черт осуществляется в лирической песне и оперетте (1930–1940-е гг.) с их симбиозом классического, бытового романса, эстрадно-массовой песни, опереточной арии. Настоящее возрождение романса (и даже романсовость как эстетико-художественное качество) переживает в «оттепельный» период (конец 1950-х – 1960-е гг.) прежде всего в «тихом» направлении бардовской песни (термин Т. В. Чердиченко)¹. В дальнейшем он развивается в русле «классически-реставрационной» (Н. Брегвадзе, В. Пономарёва) и «современно-советской» (Л. Сенчина) разновидностей. Укажем также на возвращение популярности жанра цыганского романса, звучание романсов в кинофильмах, театральных постановках с любовной тематикой². Наконец, к 90-м годам XX века жанр активно перенимает ряд художественно-стилистических черт модных шантаных (ресторанно-кабацкой) и блатной песни (Л. Успенская, И. Южный).

Очевидно, что витки расцвета романса связаны с такими моментами духовной жизни, которые в целом можно охарактеризовать как реакцию на нарушение гармонии и фокусирование на индивидуально-личностных проявлениях человека. Романс способен «активизироваться», воскрешая лирическо-психологический комплекс средств, который в целом сохраняется в неизменности. Это свойство жанра позволяет называть его «духовным эмбрионом» (В. Е. Черва), способным оживать в определённые периоды истории. Здесь мы подошли к формулированию причин актуальности романса в современной культуре.

1. Романс, как и прежде, смещает акцент с событий внешнего порядка (конфликты, противостояния обстоятельствам) на проблемы внутреннего мира лирического героя, его размышления, противоречивые реакции, самоимпрессии (аспект *интровертное / экстравертное*).

2. Романс сигнализирует о попорченной частной жизни, в которой выживание стало большим, чем сама жизнь. Он осуществляет поворот к ценностям прошлого, где присутствовали красота, эстетство, умиротворение (аспект *прекрасное прошлое / не-*

приглядное настоящее). Отчасти романс становится одной из форм копинг-поведения³, формой преодоления стрессовых ситуаций посредством любования, наслаждения печалью, разочарованиями и т. д., или посредством ухода в узкий круг («мирок») людей со сходными настроениями.

3. Спокойно-лирический тон романса стал одним из противодействий моторно-физической доминанте танцевальной поп-культуры, вызывая не двигательное, но душевное сопротивление музыкальному событию (аспект *созерцание / действие*). Здорово-брутальному, упрощённо-лапидарному формату поп-музыки романс противопоставляет психологически более тонким, полным нюансов, болезненно-чувствительным типом переживаний.

4. Поворот к романсу связан с повышенным вниманием к запросам обычного (ординарного) человека, как правило, попавшего в непростые обстоятельства (в том числе, социально-экономического плана), разобщённого с другими себе подобными, переживающего утрату прежних нравственных ориентиров. Эпоха характеризуется измельчением целей, упрощением духовных претензий, концентрацией на сугубо «своих» проблемах (аспект *своё / общественное*).

5. Романс можно рассматривать как попытку ухода от эстетики гламура, поворот к «старой доброй» традиции, неискушённому, обыденному музыкальному мышлению. Яркому саунду поп-композиций романс противопоставляет безыскусные гитарные переборы, некрикливое пение (аспект *благородная простота / китчевая изоцирэнность*). Вместе с тем, мелодический тип развёртывания романса менее примитивен, чем поп-песня, остоу которой базируется на повторности (отдельных звуков, секвенцированных мотивов).

Стоит отметить, что нередки случаи проникновения романсового комплекса интонаций в образцы песенной эстрады, внешне мало напоминающие романс. В качестве примера назовём популярные в своё время композиции «Узелок завяжется» (А. Апина) с характерным мотивом припева III-IV-V (V)-↑III-II-I (в миноре); «Зимний сон» (Алсу) с интонацией V-↑I-II-III, секвенцированным развитием ниспадающих мотивов; «А я сяду в кабриолет» (Л. Успенская) с ходом #IV-V-↑IV (IV).

Среди современных исполнителей эстрадного романса – Д. Арбенина («Романс № 4»), Е. Ваенга («Романс-мечта»), М. Звездинский («Очарована, околдована»), Ф. Киркоров («Роза красная»), А. Пугачёва («Не отрекаются, любя»), А. Малинин («Плесните колдовства»), В. Пресняков («Странник»), группа «Белый орёл» («Как упоительны в России вечера») и др. Обратимся далее к конкретным жанровым разновидностям.

Белоэмигрантский романс – ведущий жанр ретро-направления 1990-х годов, популяризированный

Александром Малининым. Ностальгично-романтический стиль певца продолжил начатую П. Лещенко, А. Вертинским, А. Баяновой и, далее, Б. Окуджавой линию благородного («интеллигентского», «белогвардейского») романа («Плесните колдовства», «Мольба», «Поручик Голицын»). В ней ярко выражены декадансные настроения, свойственные людям, покинувшим Родину и безмерно тоскующим по «России, которую мы потеряли». Важное свойство этого направления – эстетизм⁴, чувство причастности к прекрасному прошлому («нити памяти»). Большую роль играет «дворянская» лексика (*не обесцудьте, позвольте, виньетка, корнет Оболенский* [и даже «на старый манер» Оболенский], *покойно*). Поэтический ряд используется для воссоздания состояния умиротворённого разочарования, красиво-театрального надлома, страдания-самолюбования. Изысканные детали обстановки, окружение лирического героя романсов Малинина (хрусталь бокалов, запах вазильков, свечи, зеркала, отзвуки рояля) важны для передачи сладостной тоски по упущенному счастью. Относительно высокий тембр голоса певца «отвечает» за страстность и чувственность молодости, а обилие широких скачков в сопряжении с щемящими малосекундовыми интонациями (повышенные IV и VII в миноре) дают эффект предельной открытости чувства, «души нараспашку» вкупе с сентиментальностью.

Особый – «вольный» – колорит придают стилистические черты **цыганского романа**, сильно повлиявшего на отечественную романсовую культуру в целом, ставшего её неотъемлемой частью. Придыхания («вздоховость» как полноправная составляющая мелодической линии), выразительные ферматы, интонационная лабильность некоторых тонов (приём «вхождения» в звук, его как бы разгоняемое вибрато), эффект сжимания (более быстрого, задышающегося проговаривания) и растягивания времени (замедленные распевания концов фраз) – все эти нюансы создают особый, сразу улавливаемый цыганский «след». Для гитарного сопровождения характерно интенсивное арпеджирование, обыгрывание каждой гармонии (при отсутствии басового голоса), создающее дрожащий, трепещущий оттенок.

Мелодраматический, на стыке цыганского романа и русского шансона, тип представлен в творчестве Елены Ваенги («Клавиши», «Любимый», «Дюны», «Оловянное сердце»). Её мелодический стиль с характерными опеваниями («окутываниями») тонов, напряжением вводнотонности, отвечающим за «душещипательный» нажим, избегание мажорных красок сочетаются с подчёркнутыми в общей фактуре тембрами гитары и фортепиано и грудным альтерным голосом певицы. Всячески поддерживая имидж открытой, близкой народу, слабой («как все») женщины, Е. Ваенга много плачет во время пения, жестикулирует, стоит на коленях перед

зрителем. Тексты песен изобилуют «канонически»-кабацкими мотивами «воронья», «вольного коня», «моей души», «окаянной ночи». Автор-исполнительница обращается к традиционным темам разлуки, обиды, самообмана, украденной любви, а также (для усиления сентиментальной «ноты») вводит в романс тему материнства, «малой» родины, пользуется цитатами из романтической классики (Ф. Шопен). Поэтическое, мелодико-гармоническое мышление в композициях Ваенги несколько более примитивное (основанное на коротких, однонаправленных мотивах, повторностях разного уровня), чем в романах эмигрантского типа, что выдает расчёт на иной контингент.

Романс звучит и в исполнении **рок-музыкантов** (композиция «Романс» группы «Сплин», «Старинный романс» в исполнении Г. Сукачёва). Примечательно творчество Николая Носкова, одна из последних программ которого («Исповедь», 2013) – концептуальный цикл из композиций на стихи современных авторов (И. Брусенцева, О. Гегельского, А. Чуланского) и поэтов Серебряного века (Н. Гумилёва, В. Маяковского, Б. Пастернака). Мотив загубленных творцов, сломанных судеб, поэтов «больше, чем поэтов» нагружает эти композиции суровой экспрессией, неподдельным драматизмом. Несмотря на характерный роковый напор многих песен (напряжённое, часто форсированное звучание голоса, обилие речитирующих оборотов, остигнутых фигур в басовой линии, наличие ударной установки, включение инструментальных проигрышей-импровизаций) певец сохраняет большинство жанровых признаков романа. Стиль Носкова отличается широко распевным типом мелодики с отголосками романсовых оборотов и гармоний («Романс» А. Бальчева на ст. Н. Гумилёва), камерностью сопровождения (гитара, ансамбль струнного квартета «Magnetic Fantasy»), общим исповедально-печальным колоритом. Необычным для жанра стало обращение к поэзии В. Маяковского, со свойственной ей нестандартными слово- и фразо-сочетаниями, анейтральной лексикой, необычной ритмикой, метрикой (без знаков препинания), обилием метафор (*Любит? не любит? Я руки ломаю / И пальцы разбрасываю разломавши / Так рвут загадав и пускают по маю / Венчики встречных ромашек*).

Романс может выступать как **объект постмодернистской иронии**. Так, уже упомянутый образец «Как упоительны в России вечера» (группа «Белый орёл») перепет Виталием Гасаевым (команда КВН «Дети лейтенанта Шмидта, 1998») в «Как отвратительно в России по утрам». При полном сохранении «благородной» вокальной манеры и оригинального звучания музыки изменён текст. Ситуация ностальгии по Отчизне, о которой «плакал Манделштам» вывернута до «плача» по рейв-вечеринкам с характерным набором «тусовка, экстази и танцы до упаду». Иное



– в пародии на песню «Актриса» Валерия Меладзе (1996, музыка и слова К. Меладзе), запев которой решён в романсовом ключе, что образует довольно популярную структуру современных поп-композиций: медленный запев-«раскачка», резкое переключение в быстрый танцевальный темп. Тема сочинения – то склиное наблюдение умудрённого опытом мужчины за легкомысленным поведением юной особы – переключается с элегическими романсами русских композиторов («Не искушай» М. Глинки на ст. Е. Баратынского, «Мне грустно» А. Даргомыжского на ст. М. Лермонтова). В песне Меладзе этот момент прожигания молодости и игры усилен за счёт «актричного» штриха: именно блистающие в молодости «звёзды» сцены неизбежно предаются забвению, надламываются, оказываются «на дне» (классическая параллель – «Нищая» А. Алябьева на ст. П. Ж. Беранже, русский текст Д. Ленского)⁵. В пародии искажению поддаются многие составляющие оригинала: сюжет, общая фабула, исполнительская манера.

Суть искажений – доведение до абсурда: все умирают от смеха над уродством и кривляньями ужасной Актрисы. Сама же она выживает, из чего выводится «мораль»: все, через одного, некрасивы и смеяться над этим нельзя; выход – «покупайте им вы морожена». Откровенно неприятно, отталкивающе звучит в пародии голос певца, передразнивающий романтический тенор В. Меладзе.

В заключение отметим, что романс представляет собой значимое – в ряду песенных жанров – явление в массовой музыке современности. Продолжая оставаться актуальным и наращаясь немалым количеством оригинальных образцов, он удерживает, с одной стороны, инвариантные жанровые свойства и реализует, тем самым, охранительную тенденцию. С другой, под воздействием поп-, рок-музыки, отечественной эстрады романс обогащается новыми стилистическими (сюжетными, лексическими, музыкальными) решениями и ищет новые пути развития.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Наиболее полное воплощение «тихое» бардовское направление получило в творчестве Булата Окуджавы. Характерными его чертами стали лирико-философский, иногда ностальгически-исторический строй, связь с «эмигрантским» романсом, ретроспекция, «диатоническая наивность», безаффектированный тон, длительно развёртывающиеся мелодические линии. Подробнее об этом: Чередниченко Т. В. [5].

² Назовём «Песню о птицах» А. Градского на ст. Н. Глазкова («Романс о влюблённых», 1974), «Любовь и разлука» И. Шварца на ст. Б. Окуджавы («Нас венчали не в церкви», 1982), «А напоследок я скажу» А. Петрова на ст. Б. Ахмадулиной, «Под лаской плюшевого пледа» А. Петрова на ст. М. Цветаевой («Жестокий романс», 1983), «Белый шиповник», «Ты меня на рассвете разбудишь» А. Рыбникова на ст. А. Вознесенского («Юнона и Авось», 1980).

³ В современной психологии понятие «копинг» включает в себя реакцию на каждодневные стрессы. Объединяет эмоциональные, когнитивные и поведенческие стратегии для позитивной переоценки ситуации, эмоционального приспособления к проблемам, эффективного совладания с ними.

⁴ «Не люблю работать в ресторанах, когда люди сидят, едят, не люблю петь под стук приборов ... Люблю красиво одетых зрителей, люблю стопроцентную тишину, потому что романс – довольно тонкий жанр, и он требует особого внимания» (Из интервью с А. Малининым: [2]).

⁵ К. Меладзе, оригинальный вариант:

*Она была актрисой, и даже за кулисами
Играла роль, а зрителем был я.
В душе её таинственной мирились ложь и истина,
Актрисы непростого ремесла.
Ему единственно верна хотела быть она...*

Пародия ОСП-студии:

*Она была актрисой, но абсолютно лысой,
Ей ни один парик не налезал.
Какая там Каренина – играла только Ленина,
Но с Лениным театр «завязал».
Актрисы доля нелегка в роли Колобка.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Конен В. Д. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
2. Лимперт П. М. Поручик Малинин. URL: <http://www.mignews.com>
3. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. URL: <http://www.kremlyakov.ru>.
4. Черва В. Е. Романсный мирок для двоих. URL: <http://anthropology.ru>.

5. Чередниченко Т. В. «Громкое» и «тихое» в массовом сознании. Размышляя о классиках-бардах. URL: <http://www.opentextnn.ru>.

6. Чередниченко Т. В. Музыкальные увеселения: культура радости вчера и завтра. Версия для печати. URL: <http://magazines.russ.ru>.



REFERENCES



1. Konen V. J. *Tretiy plast. Novye massovye zhanry v muzyke XX veka* [The Third Stratum. New Mass Genres in 20th Century Music]. Moscow: Muzyka Press, 1994. 160 p.
2. Limpert P. M. *Poruchik Malinin* [Lieutenant Malinin]. URL: <http://www.mignews.com>.
3. Man'kovskaya H. B. *Estetika postmodernizma* [The Aesthetics of Postmodernism]. URL: <http://www.kremlyakov.ru>.
4. Cherva V. E. *Romansnyy mirok dlya dvoikh* [The World of the Art Song for Two]. URL: <http://anthropology.ru>.
5. Cherednichenko T. V. *«Gromkoe» i «tikho» v massovom soznanii. Raz-myshleniya o klassikakh-bardakh* [The “Loud and the “Soft” in the Mass Consciousness. Reflections on the Classic Bards]. URL: <http://www.opentextnn.ru>.
6. Cherednichenko T. V. *Muzykal'nye uveseleniya: kul'tura radosti vchera i zavtra* [Musical Entertainment: the Culture of Joy Yesterday and Tomorrow]. URL: <http://magazines.russ.ru>.

————— **Романс в отечественной массовой музыке
рубежа XX-XXI веков** —————

В статье исследуется феномен эстрадного (неакадемического) романса, широко представленного в массовой музыке России, рассматриваются инвариантные свойства жанра (исповедальный тон, монообразность, камерность, семантика печально-ностальгического, мелодраматизм) очерчен его исторический путь (с конца XVIII века по настоящее время). Выясняются причины актуальности эстрадного романса, его отдельных разновидностей (белоэмигрантский, кабацкий,

романс-пародия, романс в рок-музыке) в аспектах интровертное/экстравертное, созерцание/действие, своё/общественное, прекрасное прошлое /неприглядное настоящее. Стилистические особенности современного романса выявлены на примере композиций из репертуара А. Малинина, Е. Ваенги, Н. Носкова и др.

Ключевые слова: романс, постмодернизм, массовая музыка, эстрада

————— **The Romance Song In Russian Vernacular Music
of the Turn of the 20th and 21st Centuries** —————

The article examines the phenomenon of the popular (non-academic) romance song, which has been widely representative in Russian vernacular music, the invariant traits of the genre (the confessional tone, variety, chamber qualities, the semantics of the sad and nostalgic, melodramatic aspects) are examined, and its historical path is traced (from the late 18th century until the present day). The reasons are revealed of the relevance of the popular romance song, its separate varieties (the songs of the White émigrés,

tavern songs, parody romance songs and romance songs in rock music) in the aspects of introversive/extroversive, contemplation/action, personal/social, as well as beautiful past/bleak present. The stylistic peculiarities of the contemporary romance song are revealed on the example of compositions from the repertoire of A. Malinin, E. Vaenga, N. Noskov and other singers.

Keywords: romance song, postmodernism, mass music, popular music

Антипова Юлия Владимировна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки
E-mail: antikostin@mail.ru

Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 630099 Новосибирск

Yulia V. Antipova

Candidate of Arts (PhD),
Associate Professor at the Music History Department
E-mail: antikostin@mail.ru

The Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory
Russian Federation, 630099 Novosibirsk





Л. В. РОМАНОВА

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



УДК 78.01

СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В ОПЕРЕ ЗОЛТАНА КОДАЯ «ХАРИ ЯНОШ»

Каждое произведение искусства возникает как «миротворение» (Ю. Н. Холопов), и рассматривать его следует в качестве новоявленного художественного мира. Методология такого подхода зависит от конкретных исследовательских задач и условий. Задача данной статьи – *определение специфики художественного мира в опере З. Кодая «Хари Янош» через выявление главных стилиобразующих модусов (модальностей) и их поэтологического обеспечения. Модус здесь имманентен*

художественно-эстетической системе: как способ создания художественной онтологии (аналогично модальностям культуры [9, с. 169]) и как вид эстетического отношения (аналогично типу отношения к реальности [8, с. 175] и модусу мышления [2, с. 10]). Для реализации задачи применяется комплексный подход с полиаспектным рассмотрением вербального и музыкального текстов, а также их контекстов.



Музыкально-театральное творчество Кодая, как известно, немногочисленно (три опера) и представлено жанрами зингшпильного типа. Их особенности: преобладание либо музыки («Секейская прядильня»), либо словесного текста («Баллада о Панне Цинке»); сюжетная и текстуальная связь с историей и фольклором Венгрии, то есть национальная локальность, имеющая общечеловеческие смыслы; главенство и яркость песенно-танцевальной сферы, корреспондирующей с этномузыкологией Кодая, ведущими жанрами его наследия (вокально-хоровыми) и наиболее популярными оркестровыми произведениями («Танцы из Галанты», «Танцы из Марошсека»); наконец, лаконизм наиболее цельных опер, отвечающий национальной эстетике: «Музыка венгров, как и их язык, скупа, лапидарна. Это ряд шедевров малого объёма, большого веса» [4, с. 42]¹.

Абсолютным приоритетом среди трёх зингшпилей пользуется «Хари Янош», созданный в 1925–1926 годах и распространившийся по миру прежде всего в виде оркестровой сюиты, подобно «Перу Гюнту» или «Арлезианке». Его счастливая судьба была предопределена при самом зарождении.

История создания и постановки. Согласно хронике жизни и творчества композитора, 7 марта 1925 года «Харшани и Паулини читают Кодая свою пьесу, и фигура Яноша Хари, в которой смешались шутка, ирония и сатира, и символическая по своему характеру история мгновенно зажигают воображение Кодая» [10, с. 106]. Судьбоносная встреча стала следствием настойчивости Жолта Харшани и Белы Паулини и жанровых модуляций их комедии о Хари

Яноше, переделанной в музыкальную комедию² и доведённой «до оперы из венгерской и крестьянской жизни» [10, с. 106]. 5 мая 1926 года композитор отдал готовую партитуру в театр, 16 октября с успехом прошла премьера, 22 октября автор сократил два сценически проблематичных номера и в дальнейшем следил за точностью возобновлений. В 1952 году он категорически возразил против намерений режиссёра Будапештской Оперы переработать текст, и правильность этого решения впоследствии подтвердил критик Э. Куно: «Может быть, Кодай допустил ошибку, превратив большую часть своей оперы в сюиту ... А о том, что за сюитой скрывается великолепная пьеса-опера [курсив мой. – Л. Р.], было забыто» [10, с. 253]. Это свидетельствует не о скудной сценической истории оперы³, а о популярности симфонической сюиты и одновременно о качестве литературной основы.

Тем не менее для советской премьеры 21 декабря 1963 года⁴ была написана новая пьеса-либретто Вл. Полякова⁵, в связи с чем автор добавил несколько музыкальных номеров. Этот *единственный доступный на русском языке полный текст оперы* является, по мнению редакторов клавира, «вольным переводом с венгерского»⁶ [клавир, с. 4]. Сам Вл. Поляков сообщает: «Автор новой редакции пьесы хотел сохранить стиль венгерских авторов либретто – их лексику, манеру диалога, характер речитатива и форму стиха» [клавир, с. 136]. Видимо, «новая редакция пьесы» прошла согласование с композитором, присутствовавшим на репетициях и премьере «Хари Яноша» и оставшимся довольным ею⁷. Однако мы не склонны считать текст Вл. Поля-

кова авторизованным. Он допускает корректные наблюдения лишь в общем ходе событий и при учёте изложения либретто в переводном венгерском Путеводителе [1]. Приходится глубоко сожалеть об отсутствии в клавире полного венгерского оригинала и подстрочника.

Литературный источник в контексте эпохи. Главный герой. Художественный мир произведения традиционно структурируется вокруг главного персонажа как носителя авторской идеи, поэтому раскрытие его специфики естественно начать с образа Яноша Хари⁸. Этот образ создал писатель и поэт-романтик Янош Гараи в двухчастной юмористической поэме «Отставной солдат» (1843). Опираясь на фольклорные рассказы о подлинном крестьянине-воине, жившем в начале XIX века, он талантливо обобщил в герое поэмы ряд национальных черт и обеспечил ему место в антологии венгерских национальных типов. Именно на поэму Я. Гараи опирались создатели пьесы, ставшей в итоге либретто⁹.

Образ Яноша Хари органично вписался в эпоху подъёма национально-освободительной борьбы венгров против Габсбургов – «эпоху реформ», расцвета патриотической поэзии, исторической драматургии, рождения венгерской музыкальной классики и создания венгерской исторической оперы. Сам Я. Гараи написал ряд исторических поэм, лучшей среди которых оказался именно «Отставной солдат». Историческая живопись середины XIX века (М. Барабаш, В. Мадарас, М. Мункачи) увековечила события и персоны венгерской революции, музыкальными аналогами чего служат произведения Ф. Листа («Погребальное шествие», «Плач о героях», «Венгрия», «Венгерские исторические портреты»).

Судьба Венгрии оставалась предметом постоянного личного волнения Кодая: «Для нашего поколения страшная память 1849 года была ещё живой действительностью. Каждый день можно было встретить стариков с бородой Кошута, которые были свидетелями войны за освобождение. <...> “Свидетель великих времен” – этим выражением пользовались газеты, когда они печатали объявления о смерти того или иного ветерана сорок восьмого года. Я сам жил в доме “с пушечным ядром”» [3, с. 125]. Общациональным событием и патриотической демонстрацией стали похороны несгибаемого эмигранта Л. Кошута на родине 1 апреля 1894 года, которые не осмелилась запретить Вена. Так историзм и национальная идея – атрибуты романтизма – получили в Венгрии мощную политическую и художественную актуализацию.

Янош Хари предстает как участник войн *наполеоновской* эпохи (см. ниже), однако ничто не мешало современникам воспринимать его в качестве символа венгерского духа, ибо он, по словам пьесы, – «герой из героев, удалец из удалцов». Он вполне олицетво-

ряет те главные черты венгерского национального характера, которые Кодай подметил в народной музыке: активность, волю, решительность, энергию¹⁰. О том же, по сути, писал и Лист: «Эти гордые головы созданы не для рабства и духовного прозябания» (цит. по: [5, с. 106]). С другой стороны, Хари появляется на сцене в облике глубокого старика, «дедушки Яноша», и его ветеранские воспоминания-фантазии могли восприниматься как эхо «великих времён», особенно в XX веке – ибо, по глубокой мысли А. Н. Веселовского, «синтез времени, этого великого упрощителя, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь...» (цит. по: [7, с. 109]). Поэтому Янош Хари может быть квалифицирован в качестве *национального эпического героя*, вносящего в художественный мир оперы соответствующую модальность.

Герой существует в реальном мире – на земле Венгрии и своей малой родины Надьябони, которой он глубоко предан, с любимой невестой Эржи, в окружении земляков – людей разных народностей, а на военной службе – солдат и генералов. Картины венской придворной жизни обытовлены, гусар Хари становится предметом мечтаний молодой императрицы, но совершает фантастическую военную карьеру и утверждается в *героическом* модусе.

Вместе с тем его подвиги-приключения суть вымысел, родственные приключениям-небывальщинам барона К. Ф. И. Мюнхгаузена. Младший современник Кодая писатель К. Аслани иронично замечал: «Янош Хари ... совершенный герой, идеальный человек, мужчина и воин ... Потому что таким подаёт он себя в своей похвальбе» [10, с. 115]. Поскольку же похвальба всем очевидна, хотя и выдаётся за правду, то всё происходящее становится «честной выдумкой», перекликающейся с заголовком первого русского издания книги о Мюнхгаузене: «Не любю – не слушай, а лгать не мешай»¹¹. Кодай настаивал на креативной функции главного героя: «Хари – сама венгерская фантазия, творящая сказки» [10, с. 113–114]. Это тоже обусловлено национальным «генетическим кодом»: венгры «скорее люди оригинальной, меткой выдумки, чем прилежной упорной отделки» [4, с. 46]. Композитор понимает своего героя как художник – художника, правда Хари – *художественная* правда, правда творца, который «пережил это, а значит, это больше, чем просто правдивая действительность» [10, с. 114]. В тексте Вл. Полякова фантазия Хари «фонтирует» с первого появления: каждый момент диалога порождает у него сказочный микросюжет, своего рода «цветы из стружек», как у подлинных поэтов¹². Поэтому Янош Хари может быть квалифицирован в качестве *поэта-сказителя*, из чего вытекает *сказочно-эпическая* модальность художественного мира оперы.

Подытожим: Янош Хари – специфический синтез патриота-крестьянина, неотразимого воина-гусара, неистощимого фантазёра-мечтателя и поэта-нарратора. Это предполагает сплав разных модусов произведения, которые и будут раскрыты в дальнейшем.

Композиция и эпический модус. Венгерский «Путеводитель» определяет жанр произведения Кода вместе с композицией: «комическая опера, состоящая из четырёх приключений, пролога и эпилога» [1, с. 391]. Пролог и эпилог – атрибуты эпического повествования – имеют единый хронотоп: *условно настоящее время* перед рассказами Хари и после них и *конкретное место* – корчма в Надьябони, где беседа провоцирует фантазии отставного гусара. В русском тексте Вл. Полякова топика изменена: вместо корчмы – сельская площадь, вместо мужских посиделок – праздник урожая. Колорит этого пролога живо напоминает стереотипы советской драматургии эпохи классического соцреализма: праздничная картина отдыха жизнерадостной молодежи и степенных стариков после ударной колхозной работы. В этой связи Кодаю пришлось ввести хор-эпиграф и сюиту венгерских танцев (см. Приложение клавира). Студенту поручена роль дополнительного нарратора, предваряющего действие пролога, что усиливает эпическую модальность.

Четыре приключения, подобно главам повествования или песням-картинам эпической поэмы, имеют линейную временную динамику и разнообразную топика. Их начало выделено сдвигом в стародавнее прошлое и в иное пространство – на границу Галиции с некоей климатически суровой страной Буркуш (у Вл. Полякова – Россия). Второе – четвёртое приключения разворачиваются в императорском саду в Вене, на поле брани под Миланом и в венском Бурге – в роскошных покоях Хари. Тем самым события третьего приключения – разгром Яношем Хари наполеоновской армии и пленение Наполеона – оказываются в зоне золотого сечения основной части оперы и в центре триады его «имперских» авантюр. Это превращает первую картину в пролог-завязку, а в композиции усиливает приёмы симметрии и повтора, характерные для эпической архитектоники.

Музыкальные номера (в клавира их 30) распределяются почти равномерно: в 1-й, 3-й, 4-й картинах – по восемь и лишь во 2-й картине – всего четыре; № 1 («Сказка начинается») предваряет первое приключение, «Антракт» (№ 10) – второе. В композицию они тоже вносят элементы обрамления: мужские номера в 1-й картине (игра гусара на дудке и застольная дядюшки Марци), женские номера во 2-й (песня придворных дам и песня Эржи), «военные» номера в 3-й (хор солдат и гусарская); здесь же возникает «наполеоновский концентр»: выход Наполеона, обрамлённый двумя маршами (№16–18). 4-я картина

исключает симметрию в силу сюжетного поворота от вершин «имперских» успехов Хари к его решению вернуться на родину, однако имеет свой «детский концентр»: игровой хор маленьких герцогов окружён их маршевым входом и уходом (№ 25–27). Как видно, композиционные приёмы прочно работают на эпический модус оперы.

Истоки музыки оперы делятся на венгерские и инонациональные (еврейские, русинские, цыганские, австрийские), что соответствует известной полиэтничности Австрийской империи. Однако трактовка инонациональных элементов различна: если «Еврейское семейство» (№ 4) и хор девушек-русинок (№ 6) органично входят в *эпическую экспозицию* народных героев, то «австрийский элемент» характеризует придворную среду, приобретая иную эстетическую модальность (о нём отдельно). Господствующий в опере венгерский музыкальный пласт имеет два источника – *крестьянский фольклор и вербункош*, образующих два интонационно-стилистических слоя, каждый со своей семантикой и драматургическими функциями.

Более старинная музыка крестьянской традиции представлена почти исключительно вокальными жанрами: это песни, дуэты, хоры. Здесь явно влияние кодаевского фольклоризма, нацеленного на сохранение и возвращение народу созданной им культуры. Этот слой имеет лироэпическую модальность, связанную с темой любви к родине, и раскрывает архетип венгерской народной души. В нём возникает лейттема-лейтобраз оперы – подлинная песня «Дунай, Тиса», экспонированная в наигрыше гусара (№ 2), полностью развитая в песне-дуэте Яноша и Эржи (№ 8) и введённая в заключительный хор оперы (№ 30). В драматургии это сквозной стабилизирующий план – символ вечных ценностей народа.

Вербункош как символ «пробуждения национального самосознания венгров» (Б. Сабольчи; цит. по: [2, с. 211]) воплощает независимый и волевой характер нации, её эпико-героическую ипостась и приближает события к современности, характеризуя эпоху романтизма и дух «великих времён». Он используется как в инструментальном («Антракт», №10)¹³, так и в хоровом («Гусарская», № 22) виде, имеет ярко выраженную «маскулинную» гендерность, а потому драматургически выполняет роль пролога и кульминации военных приключений Хари.

Монументальный финал (№ 30) объединяет оба слоя в идейно-эпическое обобщение (своего рода «Славься»), полностью раскрывая патриотический код произведения.

Тип сюжета и сказочный модус. История солдата, попадающего в трудные ситуации, – один из «бродячих» мировых сюжетов, чьи корни уходят в героический эпос древности. От древности идёт и

образ солдата-бахвала (*miles gloriosus*), фигурировавшего в известной Кодаю комедии Плавта [10, с. 113]. Родословная «солдатских» историй и сказок весьма обширна; Вл. Поляков вспоминает богатырей русских былин, Тиля Уленшпигеля, Швейка, Васю Тёркина [клавир, с. 136]. Нетрудно добавить эпизоды «Похождения Симплициссимуса» Г. Я. К. Гриммельстаузена, «Огниво» Г. Х. Андерсена, сказку «Беглый солдат и чёрт» из собрания А. Н. Афанасьева и её интерпретацию в «Истории солдата» И. Стравинского, пьесе «Швейк во Второй мировой войне» Б. Брехта, «Белое солнце пустыни» В. Мотыля, «Похождения солдата Ивана Чонкина» В. Войновича и даже «Максима Перепелицу» А. Граника. Всё это говорит о прочной традиции, допускающей и сказочную, и реалистическую трактовки.

Пьеса Паулини – Харшани имеет явную историческую коннотацию, представленную императорской группой: Габсбурги (Франц I, императрица, принцесса-императрица Мария-Луиза) и Наполеон Бонапарт, супруг Марии-Луизы¹⁴. Географическая топика тоже исторически достоверна: две столицы (Вена, Милан¹⁵) и Надьябонь, считавшийся в прошлом венгерским, а ныне словацким городом¹⁶. Судя по третьему приключению, историческое время можно определить как 1814 год – год низвержения Наполеона и миланских событий. Социально реалистичны персонажи пьесы: крестьянка Эржи, кучер Марци, придворные дамы и камергер Эбеластин, генералы, часовые и пр. Иначе говоря, пьеса имеет доброкачественную *историко-бытовую генетику*. Тем не менее в её основе весьма прозрачна *сказочная* модель, что типично для многих «бродячих» сюжетов, часто живших среди фольклорных и авторских сказок.

Царь/король, царица/королева, царевна/принцесса, доблестный солдат, незадачливый генерал, коварный придворный сами по себе являются традиционными сказочными «масками». Достаточно типичен проповедский функционал [7]: Хари ликвидирует *затруднение* Марии-Луизы и совершает первый «подвиг» – перетаскивает пограничный домик из страны Буркуш в Галицию; Мария-Луиза исполняет *три* его *желания*; он покидает родину и проходит *испытание* в Вене – укрощает дикого жеребца; за это получает *метку* от восхищенной Марии-Луизы – фиалку на шляпу; первый *антагонист* Хари – камергер Эбеластин – совершает особо крупное *вредительство* – объявляет войну, итогом которой будет посрамлен; Хари предлагается *трудная задача* – она же *состяжание с антагонистом* – выиграть военную кампанию, перед которой пасуют два генерала – *ложные герои*; Хари побеждает вражескую армию двумя взмахами сабли, приобретающей черты *волшебного средства*; появляется второй *антагонист* – Наполеон и, поражённый гибелью армии,

сдаётся в плен. Однако на кульминации своего триумфального пути герой поступает великодушно: *не наказывает*, но прощает и даже устраивает судьбу Эбеластина, возвращает чины генералам. Трансформируется и традиционный ход *вступления героя в престижный брак и воцарения*: Хари выбирает союз с невестой-крестьянкой и возвращается в Надьябонь.

В динамике приключений каждое даёт нарастание и ведёт к двойной кульминации – военной и придворной (3-я и 4-я картины). При этом мотивировки подвигов Хари абсолютно бескорыстны; его поддерживает любовь к родине, вера в себя, а также любовь и вера деятельной и остроумной Эржи, близкой не Сольвейг, а скорее Сюзанне. Она сопровождает Хари в венский Бург, выполняя функции *помощника* и заранее известной *цели*, которой, к счастью, не приходится добиваться.

Весь этот комплекс очень близок «морфологии волшебной сказки», где конечными функциями могут быть награждение, добыча, ликвидация беды [7, с. 84–85]. Эпическая реальность дополняется эпической мифологией и её символикой, однако сила историко-бытовых реалий препятствует идентификации пьесы с волшебной сказкой. Зато требуется учёт её изначального жанра – *комедии*, которая тоже передала опере свою модальность.

Жанр пьесы и комический модус. Л. Эсе писал о шутке, иронии и сатире в фигуре Яноша Хари; П. Алани назвал оперу бурлеском; И. И. Мартынов, характеризуя «мир венской аристократии и Наполеона», говорил о гротеске, буффонаде, карикатуре, юморе, «язвительной пародийности», иронии, сатире – почти полном спектре *комического* [6, с. 78–79]. Бурлеск – одно из самых ярких и очевидных его проявлений – подразумевает острое снижение изображаемого, обычно с использованием комических масок. Такое снижение относится к императорской группе с придворными, а вышеназванные сказочные маски используются для более глубокой травестики. Венский Бург предстаёт как причудливый иноземный город с сельским укладом: дойкой коров придворными дамами в перчатках, хозяйничающей у печи императрицей¹⁷, голодным императорским птичником. Мещанским бытовизмом отличаются заботы императорской семьи: хвори и курьёзные зелья, «амуры» Марии-Луизы и болтовня дам, мелко-корыстные интриги Эбеластина. Двор выглядит переодетыми бюргерами-крестьянами, «симулякрами», на фоне которых Янош и Эржи выделяются как человеческие подлинности. В этом безусловно сказывается «оптика» Хари; вместе с тем в обытовлении и дружеском общении героя с императорской фамилией явственны следы «габсбургского мифа» и расцвета бидермаейера. Наиболее бурлескно решены сражение Хари с марионеточной французской армией и фигура посрамлённого Наполеона в каче-

стве «военного симулякра», достойного лишь развода с красавицей-императрицей.

Комическое щедро поддержано *музыкальной сферой*. В первой песне придворных дам (№ 11) венгерская мелодия «травестирована» в жанр менуэта. Сходный приём использован в большом дуэте с хором о выборе жениха (№ 23), где добавлены кокетливый менуэтный контрапункт и квази-оперные «колоратуры». Великолепен «наполеоновский триптих» с «Маршем французов», напоминающим «янычарскую» (sic!) музыку XVIII в., с фанфарно-пустозвонным выходом Наполеона и «Траурным маршем» на той же «янычарской» теме; она снова звучит в оркестре плачевных «Куплетов Наполеона», синтезирующих буффонную скороговорку и причет; в *pendant* даётся песня-куплет отчаявшегося Эбеластина. Как травестия марша французов и выхода Наполеона воспринимается помпезный «Выход придворных» (№ 24); их ритуалы, в свою очередь, пародируются в «триптихе» маленьких герцогов, высмеивающих школьные занятия.

Очевидно, что в музыке развёрнута многоуровневая *игра*, отвечающая природе и комедии, и сказки; она образует ключевую модальность оперы.

Игровой модус. Если игра «есть борьба за что-нибудь или же представление чего-нибудь» (Й. Хейзинга), то «Хари Янош» является *трижды игрой*, используя «представление в представлении» и представляя борьбу героя с антагонистами. Приключения как откровенная и вдохновенная *игра* фантазии Хари создают сказочно-историческое «инобытие», допускающее онтологические и социальные манипуляции и порождающее символические смыслы. Такова игровая онтология 1-й картины, где через пограничный шлагбаум совмещаются лето в Галиции и зима в Буркуше, символизируя цветение Ав-

стрии и холод чужбины. Там же демонстрируется личная «силовая игра» – перетаскивание Хари пограничного домика из страны в страну. 2-я картина вводит социально-бытовые игры: кукольную имперскую иерархию («Венские куранты», № 12, самый «австрийский» номер), критикуемую Хари – гусар должен быть впереди!; кормление Эржи золотыми зёрнами двуглавого орла в императорском птичнике (№ 14) – прозрачный символ экономического и этического порядка. В центре 3-й картины – военная игра как бурлескный агон, в 4-й – церемониальные придворные игры; налицо игры *cont'atout*, игры-интриги и даже детские игры – то есть игровая номенклатура почти тотальна. Увы, ряд аспектов и много колоритных деталей остаются за пределами краткого дискурса.

Итак, художественный мир «Хари Яноша» (в его идейно-образном, сюжетном, композиционно-драматургическом, музыкально-жанровом уровнях) оригинально полимодален, что придаёт ему жизненную многомерность и художественную неповторимость. Метаодусом становится игровой, «играющий» остальными модальностями и создающий «игровую историю»; в последней реализуется акт высокой справедливости: крестьянин-солдат обнаруживает своё превосходство над властителями мира сего, волей или неволей признающими это обстоятельство. Отсюда аксиологически «ядерным» модусом оперы является героико-эпический, актуализирующий историческую память и национальную идею. Система ценностей героя и народна, и общечеловечна; именно восстановление нравственной истины придаёт внутренний масштаб небывальщинам Хари и привлекает слушателей, переживающих радостное удовольствие от игры вместе со сказочным «уроком».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Возможно, отсюда лаконизм всех сценических произведений Бартока.

² Музыку к ней написал Режé Лавотта [10, с. 102].

³ После будапештской премьеры опера была поставлена во многих зарубежных театрах, «начиная с Метрополитен-опера» в 1927 г. [6, с. 66]. А. Тосканини включил постановку «Хари Яноша» в свой прощальный сезон 1953–1954 годов. В 1965 г. опера экранизирована. Кроме того, она исполнялась народными любительскими коллективами [1, с. 388].

⁴ В Московском музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

⁵ В. С. Поляков – драматург и писатель-сатирик, возглавлявший Театр миниатюр А. И. Райкина, автор киносценариев, в том числе «Карнавальная ночь» и «Девушки с гитарой». Тексты ряда вокальных номеров написал С. А. Ценин, в то время – заведующий литературно-художественной частью МАМТ им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Дан-

ченко, опытный либреттист. Прискорбный обычай переписывать оригиналы по идеологическим соображениям был типичен для советской эпохи.

⁶ См.: Кодай З. Хари Янош: опера. Клавір. М.: Музыка, 1966. 151 с. Далее – «Клавір».

⁷ «...постановка имеет большой успех. Автор тоже доволен» [10, с. 260]. Но отсутствие комментариев композиторастораживает. Скорее всего, Кодай понимал «правила игры» (памятуя о трагическом 1956 годе) и смирился с неизбежными компромиссами. Показательно, что советская премьера состоялась только в «оттепельном» 1963 году, спустя тридцать шесть лет после премьеры в «Мет».

⁸ Как известно, в венгерском языке фамилия предшествует имени. В авторском тексте статьи мы применяем русскоязычную норму.

⁹ И. И. Мартынов сообщает: «Кодай заимствовал сюжет своей комической оперы у поэта и писателя Яноша

Гарай...» [6, с. 68]. Далее: «Либретто по мотивам стихотворений Яноша Гарай написали Бела Паулини, знаток венгерского народного творчества, организатор фольклорных ансамблей, и писатель Жолт Харшани» [6, с. 69]. Такая последовательность противоречит хронике создания оперы у Л. Эсе.

¹⁰ «Вообще говоря, она скорее активна, чем пассивна. Выразительница скорее воли, чем эмоций. Не знает бесцельного уныния, веселья сквозь слезы. Даже секейские «печальные песни» излучают решительность, энергию» [4, с. 45].

¹¹ Вольный пересказ Н. П. Осипова, 1791 г.

¹² «Цветы из стружек» – новелла в повести К.Г. Паустовского «Золотая роза», её название имеет негативный смысл подделки, мишуры. Мы используем этот образ в обратном смысле – как творческую способность выращивать поэтические «цветы» из любого жизненного материала, «сора» (А. Ахматова).

¹³ «Антракт» написан в стиле чардаша и часто ставится как самостоятельный хореографический номер.

¹⁴ Брак Наполеона и Марии-Луизы Австрийской был заключен в 1810 г. при внутреннем сопротивлении императора

Франца I, для которого Бонапарт был врагом и парвеню; он не позволял дочери и новорожденному внуку жить в Париже. Императрица – его третья супруга, Мария Людовика Беатриса, принцесса Моденская, мачеха Марии-Луизы.

¹⁵ «Выдвижение» Милана, сопоставляемого с Веной (в приключениях) и Надьябонем (в заключительной песне о шпилях), объясняется исторически: с 17.03.1805 до 11.04.1814 г. в созданном Наполеоном Королевстве Италии Милан выполнял функцию столицы. В Миланском соборе 26.05.1805 г. Наполеон короновался Железной короной Ломбардии; вице-королем стал пасынок Наполеона Эжен де Богарне. Милан пал во время Первой Итальянской кампании Наполеона (1796–1797) и взял окончательный реванш в 1814 г., подняв восстание и выдав Э. де Богарне осаждавшим город австрийцам. Возможно, эта успешная осада своеобразно отражена в третьем приключении Хари.

¹⁶ В нём родился знаменитый скрипач Янош Бихари, один из создателей вербункоша.

¹⁷ Этот колоритный мотив использован в венгерской экранизации оперы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балашша И., Гал Д. Ш. Путеводитель по операм: в 2 т. / пер. с венг. Будапешт: Корвина, 1965. Т. 1. С. 391–394.
2. Европейская музыка XIX века. Кн. 1: Польша, Венгрия. М.: Композитор, 2008. 528 с.
3. Кодай З. Бела Барток человек // Кодай З. Избранные статьи / сост. и общая ред. И. И. Мартынова; пер. с венг. и коммент. П.Ф. Вейса. М., 1982. С. 122–130.
4. Кодай З. Что такое «венгерское» в музыке? // Там же. С. 38–49.
5. Крауклис Г.В. Симфонические поэмы Ф. Листа. М.: Музыка, 1974. 141 с.

6. Мартынов И. Золтан Кодай: монография. М.: Сов. композитор, 1983. 250 с.
7. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / науч. ред., текстол. комм. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
8. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
9. Теоретическая культурология. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. 624 с.
10. Эсе Л. Золтан Кодай: день за днем / пер. с венг. Г. С. Лейбутина. М.: Музыка, 1980. 269 с.

REFERENCES

1. Balassza I., Gal D. Sh. *Putevoditel' po operam: v 2 t. / per. s veng.* [Guide to Operas in 2 Vol. Translation from Hungarian]. In 2 Vol. Budapest: Corvina, 1965. Vol. 1, pp. 391–394.
2. *European Music of the 19th Century*. Book I. Poland, Hungary. (In Russian). Moscow: Kompozitor Press, 2008. 528 p.
3. Koday Zoltan. Bela Bartok chelovek [Bela Bartok the Person]. *Kodaly Zoltan. Izbrannye stat'i* [Kodaly Zoltan. Selected Articles]. Compiled and Edited by I. I. Martynov; translation from Hungarian and commentaries by P. F. Weiss. Moscow, 1982, pp. 122–130.
4. Koday Zoltan. Chto takoe «vengerskoe» v muzyke? [Kodaly Zoltan. What is “Hungarian” in Music?]. *Ibid.*, pp. 38–49.
5. Krauklis G. V. *Simfonicheskiye poemy F. Lista* [Symphonic Poems by Franz Liszt]. Moscow: Muzyka Press, 1974. 141 p.

6. Martynov I. *Zoltan Koday: monografiya* [Kodaly Zoltan: Monographic Book]. Moscow: Sovetsky Kompozitor Press, 1983. 250 p.
7. Propp V. Ya. *Morfologiya volshebnoy skazki* [The Morphology of the Fairy Tale]. Scholarly edition and textual commentaries by I. V. Peshkov. Moscow: Labirint Press, 2001. 192 p.
8. Rudnev V. P. *Slovar' kul'tury XX veka* [Dictionary of Culture of the 20th Century]. Moscow: Agraf Press, 1997. 384 p.
9. *Theoretical Culturology* [In Russian]. Moscow: Academicheskii proekt; Ekaterinburg: Delovaya kniga; RIK, 2005. 624 p.
10. Ese L. *Zoltan Koday: den' za dnem* [Zoltan Kodaly: Day After Day]. Translation from Hungarian by G. S. Leybutin. Moscow: Muzyka Press, 1980. 269 p.

Специфика художественного мира в опере Золтана Кодая «Хари Янош»

Статья посвящена изучению главных стилеобразующих модусов (модальностей) в опере З. Кодая «Хари Янош». Создатели комедии и либретто опирались на поэму Я. Гараи «Отставной солдат» (1843), в которой создан колоритный национальный тип. Он оказался созвучен «эпохе реформ» и романтизма в Венгрии, судьба которой всегда волновала Кодая. Образ Хари Яноша представляет своеобразный синтез патриота-крестьянина, воина-гусара, фантазёра-мечтателя и поэта-нарратора. Это обуславливает сплав разных модальностей произведения.

Эпический модус реализуется в композиции оперы и двух слоях венгерской музыки – крестьянской и вербункош. Тип сюжета о приключениях солдата связан с функционалом волшебной сказки, выделенным В. Я. Проппом. Комический

модус проявляется в характеристике венского двора и Наполеона, где использованы бурлеск, маски, трагедия. Игровой модус произведения наиболее разнообразен и представлен на всех уровнях действия и музыки.

Художественный мир оперы оказывается оригинально полимодален, многомерен и художественно неповторим. Мета-модусом является игровой, создающий «игровую историю» о нравственном превосходстве крестьянина-солдата. Аксиологически главным модусом оперы становится героико-эпический, актуализирующий историческую память и национальную идею. Это придаёт особый смысловой масштаб вымышленным приключениям Яноша Хари.

Ключевые слова: опера «Хари Янош», Золтан Кодай, венгерская музыка, венгерская опера, модус, модальность

The Specificity of the Artistic World in Zoltan Kodaly's Opera "Hary Janos"

The article is devoted to the study of the chief style-generating moduses (modalities) in Zoltan Kodaly's opera "Hary Janos." The creators of the comedy and the libretto based themselves on Janos Garay's long poem "The Retired Soldier" (1843), in which a colorful national type has been created. It turned out to be in concordance with the "era of reform" and Romanticism in Hungary, the destiny of which was always a concern for Kodaly. The image of Hary Janos presents a peculiar synthesis of a patriot peasant, hussar warrior, visionary dreamer and poet narrator. This conditions the composite of the various modalities in the work.

The epic modus is realized in the opera's composition and in two strata of Hungarian music – the peasant music and the verbunkos. The type of plot about the adventures of a soldier is connected with the functional of the magic fairy tale, which was

highlighted by V. Propp. The comical modus becomes apparent in the characteristics of the Viennese court and Napoleon, where burlesque, masks and travesty are applied. The play modus of the work is the most varied and is presented on all levels of action and music.

The artistic world of the opera ends up being poly-modal in an original manner, multidimensional and artistically inimitable. The meta-modus is presented by the play modus, which creates a "play story" about the moral superiority of the peasant-soldier. In the axiological sense, the main modus of the opera is presented by the heroic-epic modus, which actualizes historical memory and the national idea. This endows the fictional adventures of Hary Janos with a special semantic scope.

Keywords: the opera "Hary Janos", Zoltan Kodaly, Hungarian music, Hungarian opera, modus, modality

Романова Лариса Владимировна

кандидат педагогических наук,
доцент кафедры истории музыки
E-mail: lav_rom@mail.ru

Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского
Российская Федерация, 620014 Екатеринбург

Larisa V. Romanova

Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor at the Music History Department
E-mail: lav_rom@mail.ru

The Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory
Russian Federation, 620014 Ekaterinburg



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

УДК 784.3

ДИАЛОГ МУЗЫКИ И СЛОВА В «ТРЕХ СТИХОТВОРЕНИЯХ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ» А. ШНИТКЕ

«Три стихотворения Марины Цветаевой» А. Шнитке занимают особое место в череде музыкальных воплощений цветаевской поэзии. Отметим, что взаимодействие двух великих личностей в сочинении предстаёт в совершенно уникальном виде. В беседе с Д. И. Шильгиным композитор указывал на то, что при работе над «Тремя стихотворениями» стремился опираться только на текст. Действительно, в вокальном цикле проявляется сильнейшее воздействие, магнетическая зависимость творца-музыканта от гения Цветаевой и тех глубинных структур, которые составляют сущность поэтического текста.

Марина Цветаева всегда остро ощущала особую природу своей личности и творчества. В автобиографической прозе она неоднократно называет себя «преступителем всех человеческих законов», обречённым на внутреннее одиночество и непонимание со стороны окружающих. Поэт принимает это как неизбежность, роковую, несчастливую и прекрасную одновременно.

В книге «Мать и музыка» Цветаева пишет: «Мать поила нас из вскрытой жилы Лирики, как и мы потом, беспощадно вскрыв свою, пытались поить своих детей кровью собственной тоски. Их счастье – что не удалось, наше – что удалось!» [4, с. 99] С одной стороны, поэту свойственна некая одержимость собственной болью, признание жизненной необходимости её, синонимичность понятий «боль – человеческое существование». Но, с другой, – при этом осуществляется постоянная попытка «довоплотиться» (выражение Цветаевой), на ограниченный отрезок времени сменить божественную ипостась на человеческую, чтобы в очередной раз осознать невозможность такого шага, изначально данную сверхчеловеческую природу своего существа. И каждый раз это происходит на уровне великой мистерии.

Гипертрофированная экспрессия, обусловившая особую природу ритмики стиха, своеобразие фонетики вызывают ассоциации с античными мифами о культурных героях. Неслучайно среди центральных персонажей творчества Цветаевой – Федра, Тезей, Ариадна и другие. В контексте античной мифологии, для которой характерно вынесение на первый план витального конфликта жизнь – смерть, выраженного мифологемой Эрос – Танатос, акцентирование природного, хтонического начала в противовес мораль-

но-нравственным категориям, раскрывается глубинная сущность творчества Цветаевой.

Поэт принадлежит к тем художникам, в сочинениях которых центральное место занимает идея Богоравности. Они идентифицируют себя со всей Вселенной, существующей по своим собственным законам, далёким от норм христианской морали. Богоравность у поэта во многом граничит с богоборчеством. В этом смысле показательна статья М. Цветаевой «Чёрт», в которой она пишет следующее: «Бог был – чужой, чёрт – родной. Бог был – холод, чёрт – жар. И никто из них не был добр. И никто – зол. Только одного я любила, другого – нет. Одного знала, другого – нет. Один любил и знал меня, другой – нет» [5, с. 146]. Данный выбор Цветаева связывает с отторгнутостью, отверженностью павшего ангела, коим, по мнению поэта, является чёрт.

В русле античной мифологии с её противопоставлением Эрос – Танатос, делением мира на смертных и бессмертных Цветаева разграничивает две сферы (это Один и Любимой, Поэт и Все) и культивирует в себе богоравного Поэта. Такое деление предстаёт в античной мифе об Афине и горгоне Медузе. Афина – Исида постоянно контролирует невольного носителя истины. Превращение Медузы в чудовище есть трансформация ввиду несоизмеримости истины с возможностями человека, природы Творца и Твари. Афина успокаивается только тогда, когда голова Медузы оказывается под контролем богини.

Мир цветаевской поэзии, помимо явно выраженной актуализации природного начала, диалогичности биологического и социального, природного и культурного, несёт в себе ещё одно важное свойство, связанное с особым пониманием сущности любви. Феномен любви предстаёт в виде платоновского Эроса, противопоставляется пониманию любви как самоотречения, преклонения перед объектом её и служения ему, что соответствует христианскому видению сущности этого чувства. Для поэта, любившей, как она выражалась, «отродясь», «до-родясь», смысл любви был иной. Вектор её направлен не на объект, а вовнутрь себя, где, как в топке, из огня любви происходило рождение поэзии. Цветаева часто пишет о любви именно как об огне, в стихах нередко фигурирует символика самосожжения. Подобная трактовка любви восходит к платоновской андрогинности, характе-

ризующейся сверхполнотой собственного «я». В этом случае *animus* (термин Юнга) не выполняет в полной мере своего предназначения – установления связи с божественным. Отсюда – отсутствие гармонии как следствие нарушения мирового закона. В описанном Юнгом пути к высшей сознательности (тень – *anima* – самость) Богоравность даёт бесконечное вращение в одном звене цепочки ввиду «слабости» *animus*'а.

Действие идей Богоравности, платоновской андрогинности обнаруживается в цветаевской трактовке архетипов Ночи, Сна, Бессонницы, Покрова (занавеса), Солнца, Луны, Огня и т. д. Мы ясно видим обращение знаков: Свет перестаёт быть в значении истины, его место занимает Тьма, Солнце обращается в Луну.

Шнитке с чрезвычайной тонкостью и в то же время откровенностью проникает вглубь цветаевского творчества, при этом обнаруживая особую близость поэту по личностному типу. Неслучайно композитор сделал дьявола женщиной в своей кантате «История доктора Иоганнеса Фауста» и, несмотря на разницу в годах написания («Три стихотворения» относятся к 1965 году), в вокальном цикле присутствуют многочисленные проекции на подобного Мефистофеля (помимо общности тембра – контральта).

Шнитке, чутко ощущая специфику цветаевского мировидения, становится в своём вокальном цикле на запретный и опасный во многом для себя самого путь – он идёт вслед за поэтом в мир Зазеркалья, Ночи, в сферу Инфернального.

Уже в первой части – «Проста моя осанка» – проявляется глубокое понимание композитором сущности гения Цветаевой. Первые четыре такта предстают своеобразной миниатюрной моделью всей части. Здесь обозначено разделение мира на две полярно противоположные сферы: это оппозиция природного и культурного начал (в соответствии с протоструктурной моделью К. Леви-Строса, биологического и социального или «сырого и приготовленного»). При этом наблюдается ярко выраженная троичность элементов, их чёткая крестообразная структурированность: природное начало связано с двумя элементами – «сильным» (восходящая большая секунда) и «слабым» (нисходящая малая), между ними находится гармонический интервал секунды, позднее преобразующийся в кластер, являющийся воплощением культурного начала. Соответственно различаются и три способа звукоизвлечения – «+», «О», «pizz.». Знак «+» предполагает нажатие клавиши одной рукой и одновременно прижатие её в середине струны другой, что рождает «мёртвый» звук, в котором «отрезаются» обертоны. Пиццикато исполняется на струнах рояля. Знак «О» – *ordinario* – традиционная игра по клавишам.

В подобных исполнительских жестах присутствует глубокий смысл. Пиццикато есть природ-

ное, наиболее древнее по своему происхождению и бесхитрое прикосновение к струне, в нём нет тайны, но есть в таком жесте чрезвычайная осторожность и некое «взаимоотталкивание» струны и человеческой руки (при этом пиццикато первоначально исполняется левой рукой). Значение графемы «+», когда руки исполнителя играют одновременно, где есть и доступное взгляду, и запредельное, заключается в отсутствии той осторожности, что свойственна пиццикато. Это прямой, смелый, несколько даже грубоватый контакт со струной. Знак *ordinario* возвышается над двумя другими, что подчёркивается регистрово и графически (разделительная черта под «О»); очевидно его особое положение, отгороженность от окружающего многообразия знаков. Этимология термина также показательна: *ordinario* означает «обычный», это восстановление привычного способа исполнения, *ordo* – порядок, ряд, следование, в то же время в переводе с испанского *ordo* – молитвенник, с французского – церковный календарь. Таким образом, «О» есть сфера Абсолюта, которая на протяжении первой части и далее постоянно испытывается на прочность. «О» в начале цикла выступает как привычный, во многом обыденный закон, поначалу нерушимый. Но уже далее, несмотря на сохранение регистрового его положения (всегда выше знаков противоположной сферы), доминирование кластера под вопросом. Троичность элементов исчезает – с третьего такта второй элемент (пиццикато, малая секунда) входит в состав кластера. Вместе с тем всё более заметна глубокая взаимообусловленность, взаимозависимость между «О» и двумя «подчинёнными» знаками – *ordinario* постоянно вбирает в себя то один, то другой элемент, в развитии части появятся фрагменты, где все три сферы объединяются по горизонтали или вертикали.

Из двух элементов, составляющих сферу Природного, образуется тематизм вокальной партии. С одной стороны, здесь несомненно в качестве стилистической основы выступает музыка Веберна (имеется в виду фактурная организация). С другой, – каждая фраза вокальной строки открывается попевкой, характерной для архаического пласта музыкального фольклора – это «кварта с большой секундой снизу». Сочетание архаического первоэлемента с чеканным ритмом, часто повторяющим формулу «четверть – восьмая», рождает ассоциацию с древними закличками, зазываниями, то есть с теми явлениями фольклора, которые воплощали попытки человека воздействовать на таинственный, пугающий окружающий мир, защитить себя. С функцией защиты связана и особая структура каждой фразы, имитирующая графику круга.

Следуя за развитием поэтического текста, Шнитке соответственно строит и музыкальную форму. Так, в преддверии появления в стихах Чужого, в музыке происходит смена размера, впервые появляется дву-

дольный размер (4/8), подготавливающий знак 2/4, который станет атрибутом Чужого. Однако этот размер несёт в себе скрытую троичность за счёт постоянного присутствия триолей. Трёхдольный метр сопутствует сфере Героини сочинения. Так рождается новая дихотомия (чётное – нечётное). Постепенно два элемента вступительного раздела (сильный и слабый) начинают сближаться: сначала по вертикали (такт 23), затем по горизонтали (такт 31). С момента появления в тексте Чужого два лика сферы Природного – «+» и rizz. – выдержаны на основе малой секунды (такт 32).

В момент кульминации данного раздела (такт 36) появляется тематический элемент, который будет в дальнейшем играть весьма важную роль: эта музыкальная фраза ассоциируется с тематизмом вступления к «Истории доктора Иоганнеса Фауста» Шнитке, в основе которого – «дьявольские» форшлагги и зеркальная симметрия фактуры. С этого эпизода исчезает кластер *ordinario* из музыкального текста. Ведущим приёмом звукоизвлечения становится удар по струнам.

Таким образом, Шнитке, ощущая глубинный андрогинный смысл цветаевского творчества, делает знаком героини троичность (мужскую сферу) и сильную восходящую интонацию большой секунды. В то же время цифра «2» и слабая малосекундовая интонация становятся противоположными знаками, но и в них ощущается некая неполнота, неподлинность (присутствует скрытая троичность).

В репризе как новый знак сферы Чужого появляются параллельные септаккорды *ordinario* (у фортепиано), один из которых позднее завершит весь цикл. Впервые сфера Культурного выступает не через кластер, а через септаккорд. Неустойчивость, хаотичность кластерных пятен, доведённая до экзистенциального предела, преобразуется в структурированную вертикаль. И окончание части замыкает круг – это большая секунда, артикулируемая знаком «+».

Мы видим, как автор в первой части словно очерчивает вокруг себя «защитное кольцо» и пока не выступает за его пределы. Отметим, что на уровне части постепенно обнаруживается ослабление действия двух важнейших интонационных констант (большая и малая секунды), смысловая направленность которых непрерывно меняется, начиная с появления сферы Чужого. Возможно, интонационная символика действует только на поверхностном смыслообразующем уровне, но есть гораздо более глубокий слой понимания сущности сочинения, возможно, связанный со знаком *ordinario*: уровень поиска сущности Абсолюта, его бесконечного то свержения, то, наоборот, утверждения. На этом глубинном онтологическом уровне нет интонационного разделения. Есть некое «всемогущество» знака «+», который может приходиться на любой интервал. Не случайно и появление

уже в первой части варианта «O+», когда прикосновение пальца к струне заставляет её смолкнуть. Знак «+» в таком случае стоит на одной линии с ординарио, более того – он «побеждает», «убивает» традиционный звук.

Можно говорить об усилении функции тембровзвучностей, то есть в первой части присутствует обратное движение по цепочке «звук-тон-нота» (Е. Назайкинский). Звучности «+», «O», «rizz.» предстают тогда в значении двух важнейших фактурных форм сонористической музыки (классификация А. Маклыгина): «точка» («+» и пиццикато) и «пятно» (кластер ординарио). В развитии материала образуются такие формы, как «поток», «полоса», «россыпь». И лишь в репризе происходит возвращение более традиционных типов звучания. Таким образом, сонористические аспекты сочинения, их особая символика, постепенное усиление на протяжении первой части с одновременным ослаблением тоновой функции – являются указанием на наличие некоего глубинного сюжета, о котором речь пойдёт далее.

В следующей части – «Чёрная как зрачок» – Шнитке полностью уходит в область Запредельного, Инфернального, в мир Ночи. Именно здесь традиционная нотная графика практически полностью исчезает из партии фортепиано. Ведущими фактурными формами становятся «поток» и «полоса». Музыкальное пространство «Ночи» предельно расширяется, «раздирается»: с одной стороны, используется микрохроматика, предельное сжатие тона, с другой – разорванность Центрального Элемента: переходя в другую октаву, терция (центральное созвучие) становится полутоном выше или ниже (такт 9). Зеркальность, отмеченная в предыдущей части, здесь является уже «правилом»: в каждой фразе начальный восходящий ход обязательно обращается в нисходящий в завершении и наоборот. Интересно, что начало части идёт как бы «вне метра»: чёткая двудольность и трёхдольность первой части сменяется чередованием размеров 5/8, 7/8 и т. д., и лишь со вступления в тексте собственно «чёрной молитвы» возникает трёхдольность.

В кульминации использование «внемзыкальных» средств достигает своего апогея: в партии фортепиано остаётся только глissандо по струнам от самого высокого к самому низкому звуку и наоборот, что воспринимается слушателем уже на каком-то биологическом уровне – как стук сердца, пульса, бег крови. И в момент наивысшего напряжения в первый раз появляется кластер *ordinario*, но в обращённом семантическом значении. Это явление «чёрного божества» – Ночи. С данного эпизода пространство и время начинают «сжиматься»: используются микросерийные преобразования первоначальной пятитактовой зеркальной темы на фоне глissандирующей «полосы» у фортепиано,

в ходе которых в конце части остаются два звука, осуществляется «испеление» темы. Так, в рамках финала второй части прослеживается на уровне микросерийной техники и числового ряда уже знакомый по первой части процесс «развенчивания» Абсолюта, некая децентрализация системы. Но в первой части всё это происходило в рамках сонористической техники, а здесь – в микросерийных процессах.

Таким образом, вторая часть становится вхождением в ад, в Ночь, где всё превращается в свою противоположность. После такого нечеловечески смелого шага можно было бы ожидать, что в третьей части настанет момент духовного преображения, просветления. Но что же происходит на самом деле?

Первый же звук третьей части – «Вскрыла жилы» – сразу получает зеркальное обращение (с, *ordinario*, на *fff* – в *fs*, *o+*). Сам знак *o+*, как было уже отмечено ранее, символичен: наложение пальца на «живую», уже звучащую струну. Это знак лишения жизни, убийства звука. Кластерное «пятно» ordinarily как воплощение некоего Абсолюта, всеобщего закона, теряет себя полностью. Исчезает один из ведущих его признаков – «дление», он движется, превращается в «россыпь» отдельных точек, которые разбегаются параллельно знакам противоположной сферы – «+», то поднимаясь, то опускаясь на небывалую глубину. Пиццикато с его осторожным, бережным касанием струны исчезает полностью.

Здесь сохраняется и «разорванность», и зеркальность музыкальной ткани, которая была присуща «Ночи». Тематизм словно уплощает текстовую «доминанту»: «невозвратно, неостановимо, невосстановимо хлещет жизнь». Отсюда ведущим средством развития тематизма становится бесконечное прибавление звуков к одному мелодическому зерну (с тактов 19–20 и далее). Поэтому в музыкальном материале возникает аналогия текстовому «хлещет», «хлынула». Бесконечному стихийному движению мельчайших точек, кажется, нет конца. Но вот возникает удивительное явление. Это уменьшённый септаккорд, в особом, ни на что ранее звучавшее не похожем облике. Данная звуковая сфера (аккорд возникает путём своеобразных комбинаций с педалью)

символизирует нечто третье в поединке Природного и Культурного, хотя и несёт в себе знак второго из них – септаккорд этот появлялся в конце первой части как знак Чужого.

Это явление надчеловеческое, надмирное, существующее как бы вне музыкального и поэтического текстов. Молоточки фортепиано не ударяли по струне, руки только беззвучно коснулись клавиш, но звук, новый и странный, родился на свет. Данная звучность есть, с одной стороны, нечто нерукотворное, в одночасье, подобно интуитивному озарению, восстанавливающее смысл знака ordinarily, с другой, – оно не восстанавливает в полной мере гармонии для самого автора, так как очевидна его зависимость от тяжких испытаний знака «О», его крушения и развенчания. Иным образом подобная звучность бы не появилась.

Возникший символ – не «открывшиеся врата рая», не «вознесение на небеса». Автор стоит на пороге этого, всё видит и понимает, но не входит туда (данная сфера остаётся знаком Чужого), а продолжает находиться в вечном «между»: между Добром и Злом, Дионисийским и Аполлоническим и т. д. И, видимо, главная мысль сочинения связана именно с трагической констатацией самим композитором отсутствия в мире понятий абсолютного Добра и абсолютного Зла, с его убеждённости в вечном борении в человеке диаметрально противоположных начал, которому не будет конца. В этом Шнитке перекликается со множеством других русских художников, которые по мысли Ю. Лотмана, достигали врат Рая, но не желали туда вступить. Тем не менее, в необычном финале цикла композитору удаётся отыскать и запечатлеть некий хрупкий баланс между названными выше противоположными сущностями. Это и есть во многом ответ на вопрос, который у Цветаевой так и остался навечно открытым:

Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший – сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?!

ЛИТЕРАТУРА

1. Кудрова И. В. Просторы М. Цветаевой: поэзия, проза, личность. СПб.: Вита Нова, 2003. 600 с.
2. Леви-Строс К. Структурная антропология / пер. с фр. В. В. Иванова. М.: Эксмо-Пресс, 2001. 512 с.
3. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Избранные статьи: в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. 478 с.

4. Цветаева М. И. Мать и музыка // Соч.: в 2 т. Т. 2: проза. М., 1980. С. 94–119.
5. Цветаева М. И. Чёрт // Там же. С. 127–158.
6. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке (Беседы с композитором). Изд. 2-е, испр. М.: Композитор, 2004. 110 с.

REFERENCES

1. Kudrova I. V. *Prostory M. Cvetaevoy: poeziya, proza, lichnost'* [The Broad Expanse of Marina Tsvetaeva: Poetry, Prose, and Personality]. St. Petersburg: Vita Nova Press, 2003. 600 p.
2. Levi-Stros K. *Strukturnaya antropologiya* [Claude Lévi-Strauss. Structural Anthropology]. Translated from the French by V. V. Ivanov. Moscow: Eksmo-Press, 2001. 512 p.
3. Lotman Yu. M. *Proiskhozhdenie syuzheta v tipologicheskom osveshchenii* [The Origins of the Plot in the Typological Elucidation]. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. In 3 Vol. *Vol. 1: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Articles on Semiotics and Cultural Typology]. Tallin, 1992. 478 p.
4. Cvetaeva M. I. *Mat' i muzyka* [Mother and Music]. *Sochinenia: v 2 t. T.2: proza* [Works in 2 vol. Vol. 2: Prose]. Moscow, 1980, pp. 94–119.
5. Cvetaeva M. I. Chert [Demn]. *Ibid*, pp. 127–158.
6. Shul'gin D. I. *Gody neizvestnosti Alfreda Shnitke (Besedy s kompozitorom)* [Alfred Schnittke's Years of Obscurity (Conversations with the Composer)]. Moscow: Kompozitor Press, 2004. 110 p.

Диалог музыки и слова
в «Трёх стихотворениях Марины Цветаевой» А. Шнитке

«Три стихотворения Марины Цветаевой» Альфреда Шнитке – одно из ранних (1965) малоизученных сочинений композитора. В статье раскрывается сущность музыкально-поэтического взаимодействия, осуществляется выход к глубинному уровню смыслообразования в цикле. Принципы структурной организации музыкальной композиции рассматриваются на трёх уровнях. Первый – параметр звуковысотности – отмечен выходом к микросерийности, вырастающей из начальной оппозиции двух секундowych интонаций. Второй связан с сонористической техникой, показывающей различные тембровочности. Определённые способы звукоизвлечения образуют разные виды сонористической фактуры – «точка», «россыпь», «пятно» (классификация А. Маклыгина). Третий уровень – метроритмическая оппозиция чисел 2 и 3. Все три параметра, взаимодействуя, обуславливают логику процесса смыслообразования произведения, направленную на поиск

сущности Абсолюта. Для раскрытия этой константы потребовался выход к поэтике цветаяевского творчества. Диалогическая соотнесённость различных систем мировидения поэта и композитора обнаруживает чрезвычайную их близость по личностному типу. В фабуле раскрываются важные для творчества Цветаевой мотивы Богоборчества, Богоравности, андрогинности. Глубинный содержательный слой обнаруживает особое измерение, связанное с трагической констатацией композитором отсутствия в мире понятий абсолютного Добра и абсолютного Зла, с его убеждённостью в вечном борении в человеке противоположных начал. Вместе с тем в финале произведения Шнитке удаётся достигнуть хрупкого равновесия между противоположными сущностями, утвердив свою систему этических ценностей.

Ключевые слова: Альфред Шнитке, Марина Цветаева, вокальный цикл, сонористика

The Dialogue of the Music and the Text
in Alfred Schnittke's "Three Poems by Marina Tsvetayeva"

Alfred Schnittke's song cycle "Three Poems by Marina Tsvetayeva" (1965) is one of the earliest works by the composer, one that has not been studied sufficiently enough. The article discloses the essence of interaction between music and poetry and traverses the path towards the profound level of meaning-generation in the song cycle. The principles of the musical composition's structural organization are examined on three levels. The first level – the pitch parameter – is marked by a turn towards micro-serialism, stemming from the initial opposition of two secundal intonations. The second parameter is connected with the technique of sonorism, which demonstrates various timbre sonorities. Certain definite means of sound-generation form different types of sonoristic textures – the "point," the "scattering" and the "spot" (according to Alexander Maklygin's classification). The third level is the metrorhythmic opposition of numbers 2 and 3. All three parameters, interacting with each other, stipulate the logic of the process of the composition's

generation of meaning, directed towards the search of the essence of the Absolute. In order to disclose this constant, it was necessary to turn towards the poetics of Tsvetayeva's verses. The dialogic relatedness of the different systems of world-perceptions of the poet and composer disclose their extreme closeness according to their personal types. The poems' narration reveals motives that are important for Tsvetayeva's oeuvres – striving with God, equal footing with God and androgyne attributes. The profound substantive layer discloses a special dimension, connected with the tragic statement by the composer of the absence of the concepts of Absolute Good and Absolute Evil in the world, with this conviction of the eternal struggle of opposing elements in the human being. At the same time, in the finale of the composition Schnittke is able to reach a frail balance between the opposite substances, having asserted his system of ethical values.

Keywords: Alfred Schnittke, Marina Tsvetayeva, vocal cycle, sonoristics

Шеломенцева Вероника Валерьевна
аспирантка кафедры теории музыки и композиции
E-mail: nikichplus@yandex.ru
Саратовская государственная консерватория
им. Л.В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Veronika V. Shelomentseva
Post-graduate student at the Music Theory
and Composition Department
E-mail: nikichplus@yandex.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov





Е. Б. ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ

Воронежская государственная академия искусств



УДК 78.071.4

ТОЧНЕЕ, ЧЕМ ТОЧНО: О МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ТРУДАХ М. КОПЫТМАНА

Музыковедческие труды Марка Копытмана¹ имеют практическую направленность и служат целям сочинительским, научным, педагогическим и просветительским, причем чаще всего и тем, и другим, и третьим. Приоритеты, впрочем, тоже очевидны: брошюра «О полифонии» [3] предназначена преподавателям школ и подготовленным любителям музыки, статьи «Многоголосный канон» [1] и «Симфоническая музыка» (соавтор Н. Тифтикиди) [4] нацелены на музыковедов и композиторов, очерк «Музыкально-теоретические труды С. С. Богатырёва» [2] – на исследователей и популяризаторов науки, а книга «Хоровое письмо» [5] призвана быть пособием композитора, дирижёра и аранжировщика. Принципиально новые решения и подлинные открытия не мешают автору найти в каждом своём труде оптимальное соотношение между сугубо научным и обучающим (в широком смысле) аспектами. В них, в частности, даётся немало художественно-технологических рекомендаций, которыми отличаются обычно руководства по композиции.

Поставленные задачи решены Копытманом как бы сразу в предельно краткой версии: речь его отжата ровно настолько, чтобы стать адекватной излагаемым тезисам. Поэтому его исследования с трудом поддаются пересказу. В данном очерке внимание будет сфокусировано в основном на общей характеристике методологических принципов и особо важных находках автора. Собственно, тезисность и отжатость – из ряда таких принципов. Ведь они выявляют литературный стиль, в котором, в свою очередь, отражены глубинные свойства творческой индивидуальности. Письмо Копытмана не отличается цветистостью слога, хотя и не лишено лёгкости и изящества. Его «лексическая походка» естественна и органична, в ней нет чего-либо привнесённого, «балетного», нет также следов мучительной работы над словом, отсутствуют пышные выпирающие метафоры, вычурные сравнения. Нет и пространных обоснований и отступлений. Автор специально заботится о том «что сказать?», а проблемы «как сказать?» для него словно бы не существует. Но формы донесения мысли всегда предельно отчётливы. Рождаясь произвольно, они наилучшим образом высветляют её. Не в этом ли заключена неброская красота и выразительность копытмановской речи?

В качестве иллюстрации к сказанному я намеревался выбрать какой-либо особо характерный образец. Перелистал ещё раз труды Копытмана и убедил-

ся, что слог его на удивление ровен и постоянен. Он везде одинаково точен, афористичен, прост и ненавязчив. То есть любой текст, как и ниже приводимый фрагмент из книги «Хоровое письмо», равноценен любому другому, парадоксально являясь самым характерным: «Одним из элементов хоровой фактуры, во многом определяющим её насыщенность, является педаль. Наличие педали, пусть даже лёгкой, цементирует музыкальную ткань и делает звучание хора более устойчивым... Педаль становится излишней при наличии гармонической ткани с плавным голосоведением, несколько вязкой уже по своей природе. И, наоборот, введение педали в лёгких и ажурных по фактуре фрагментах производит необычайно свежее впечатление и становится порой крайне желательным» [5, с. 137].

Интересно, что некоторые черты литературного стиля по-своему проявляются и в композиторских работах. Хотя в основе музыки Копытмана лежат, как правило, очень непростые концепции и образы, она неизменно отличается естественностью, обилием мелодических откровений и строгим отбором минимально необходимых средств, дающих максимально полное (но и без излишеств) воплощение замыслов. В ней немало, как говорил Глинка, «ухищрений злобы», но композитор не культивирует их специально. Парадоксально, к примеру, что весьма сложные гетерофонические построения даны им не от стремления к сложности. Напротив, они осмыслены как факторы новой простоты, как органичные принципы, исходящие, к тому же, из архаических форм группового музицирования². Сходными побудительными мотивами можно объяснить и приверженность Копытмана к пропорциональной нотации, позволяющей графически отразить идею музыки неактивированной, то есть опять же по-своему естественной, свободной и раскованной. (В скобках заметим, что такого рода «современные средства» не абсолютизируются). Предпринятая параллель с композиторским творчеством подтверждает мысль о литературном стиле Копытмана как выражении сущностных черт его личности.

Как замечено выше, Копытман обогатил музыковедение многими фундаментальными идеями и открытиями. Однако научная сторона его трудов пока ещё недостаточно оценена. Это связано с рядом обстоятельств, в том числе внутренних, определяемых предназначением работ и их жанром. Попытаемся уяснить некоторые такие обстоятельства, опираясь

последовательно на разные публикации, что позволит вскрыть их содержательные доминанты и авторские подходы.

Труды Копытмана подчинены, в первую очередь, задачам обучения композиторским техникам. Отсюда – сознательная концентрация всех положений вокруг этого стержня, ограничение круга выдвигаемых вопросов и преимущественно дидактический характер изложения. Взять хотя бы статью «Многоголосный канон». Излагая свою методику его сочинения, Копытман сознательно обходит вопросы выразительности и эволюции канонических форм, их претворения композиторами разных эпох, хотя и считает эти вопросы насущными для музыковедения [1, с. 195, 264, 265]. А ведь по каждому из них он мог бы сказать немало, о чём могу судить по его лекционному курсу, прослушанному в Алмагинской консерватории³.

Но и в той части широко очерченной проблемы, что определила содержание исследования, автором сделаны весомые открытия. Предложенная им методика зиждется на впервые установленных коренных принципах организации канона, совокупность которых представляет, фактически, новую теорию обширной сферы полифонии. Она многодейственна не только в русле проблематики конкретной статьи. Ведь разгадка «секретов» соотношения голосов в каноне, прежде всего закономерностей подвижного контрапункта, сделала реальным проникновение в тайны композиторской технологии любых мастеров, обращавшихся к данной форме, – от Перотина до Веберна и Шнитке.

М. Копытман во многом опирался на классический труд С. Танеева «Учение о каноне», в своё время ставший новым словом в музыкальной науке. Отметив его сильные стороны, автор выявил и те, что требовали дополнений и коррективов (это исследование, как известно, не было завершено). В частности, подход Танеева не позволял заранее предугадывать возможные показатели подвижного контрапункта. А поскольку в многоголосном каноне чаще действуют несколько показателей, его сочинение и анализ становились весьма трудоёмкими. Отсюда и сверхзадача, блестяще решённая Копытманом – упростить написание и изучение каких угодно канонов с любым числом голосов путём настолько полного охвата их закономерностей, насколько это необходимо, чтобы можно было легко предвидеть все показатели контрапункта.

Путеводной звездой тут послужила так называемая методика цепочки для определения индексов канона, которая, когда она уже известна, кажется очевидной и простой. Автору она далась, видимо, как некое откровение, что говорит о редком даре к нешаблонному мышлению, позволяющему вначале открыть истину, а уж затем, зная ответ, установить связь между задачей и её решением. Суть методики цепочки заключается в том, что, допустим, четырёхголосный конечный канон трактуется составным

– он сцепляется из двух трёхголосных канонов; соответственно, пятиголосный канон складывается из трёх, а шестиголосный – из четырёх трёхголосных канонов (в принципе цепочка, будучи незамкнутой, может работать в канонах с неограниченным числом голосов). В канонической же секвенции с равными условиями имитации число составляемых трёхголосных канонов увеличивается на один. Но и в том, и в другом случае, в отличие от танеевской системы, появилась возможность предугадывать индексы, число которых, к тому же, значительно сократилось. Так, в пятиголосном конечном каноне раньше нужно было определить двенадцать интервалов и вычислить девять индексов, по методике же цепочки, соответственно, – четыре интервала и три индекса. Кроме того, «исследование особенностей применения подвижного контрапункта в каноне позволило выявить большое число многоголосных вариантов, которые ... могут сочиняться всего при одном, причём произвольно избранном, показателе» [1, с. 264].

Прервём на этом описание методики, поскольку без потерь переизложить её все равно не представляется возможным – в тексте Копытмана все положения плотно подогнаны одно к другому, а «общих форм движения» нет совсем. Но и сказанное выше даёт, быть может, хотя бы некоторое представление о весомости и оригинальности авторской концепции. Её, кстати, ещё в 1955 году высоко оценили ведущие полифонисты России С. Скребков и С. Богатырёв. Тогда этот труд, созданный выпускником Львовской консерватории, был рекомендован к печати и, послужив основой диссертации, обеспечил начинающему учёному поступление в аспирантуру Московской консерватории. Будучи через некоторое время доработан и опубликован, он существенно повлиял на развитие теории канона.

Правда, по действовавшим в СССР предписаниям, после отъезда Копытмана из страны ссылки на его работы стали невозможными. Более того, как и труды других эмигрантов, они изымались из обращения и не выдавались в библиотеках, приводя на какое-то время к забвению имён. С Копытманом этого не случилось, поскольку репутация блестящего теоретика прочно закрепилась за ним ещё до выезда за рубеж. Правда научный потенциал его работ не для всех очевиден, поскольку новшества и открытия обобщающего плана заслоняются в них конкретными рекомендациями и анализами. Да и сам Копытман именно их, видимо, относил к своим главным достижениям. На такое предположение наводят, кроме всего прочего, данные им оценки трудов С. Богатырёва (а также С. Танеева), которые могут быть отнесены и к его исследованиям: «Все, даже порой сложные обобщения направлены к одной цели – возможности их практического использования» [2, с. 174].

Копытман обычно не прибегает к абстрактным размышлениям или, точнее, они не выставляются



напоказ, выполняя вспомогательную, служебную роль. И в этом его лицо. Не забудем, что такого рода размышления стали с некоторых пор чуть ли не модными в искусствоведческих трудах, претендующих на статус фундаментальных. В лучших из них эти претензии оправданы. Но нередко из-за отрыва от фактов художественной практики они сравнимы с «умозаключениями в принципе» представителей схоластической философии⁴.

Копытману, как уже сказано, не свойственна демонстрация чистых рассуждений. Он склонен, в основном, к выдвиганию вопросов, уже подвергнутых эмпирической проверке. Но самому его исследовательскому методу присущи, конечно, и сугубо теоретические умозаключения априорного (а не только апостериорного) типа, что предшествуют фактам и определяют их выбор. Работы Копытмана говорят о незаурядной способности автора к чисто логическому построению многоуровневых и иерархически выверенных классификационных стеллажей, заполняемых затем описаниями тщательно отобранного и аналитически обработанного материала. В том и суть – крупнейшие обобщения становятся подспудными, занимают, как кажется, скромное место переходов и сочленений, обретают функцию каркаса. В действительности же всё это и говорит об их особом, даже первоочередном значении. Ведь каркас, даже если он скрыт, обеспечивает крепость, а сочленения – гибкость любых архитектурных конструкций.

Обратимся на этот раз к учебному пособию «Хоровое письмо», адресованному композиторам и дирижёрам-хоровикам. Сама его тема побуждала к самостоятельному решению многих проблем, ранее даже не поставленных. Их совокупность и определила новаторское содержание, структура которого как бы сама собой нашла адекватное воплощение в пяти главах и сорока девяти параграфах. Каждый из них, когда это нужно, членится на более мелкие сегменты, раскрывающие тот или иной конкретный вопрос. Книга дополнена приложением (фактически пятидесятым параграфом), в котором впервые теоретически осмыслены и сформулированы правила подтекстовки хоровых партий в условиях разных фактур. Такая планировка отражает характер мышления автора, расположенного к тонко дифференцированной и детализированной типологизации.

Сказанное, впрочем, не приводит к дробности содержания и композиции, целостность которых обеспечивается безупречной логикой сквозного развёртывания идей. От определения хорового ансамбля и выделения его типов автор, начиная со второй главы, переходит к построению теории функций голосов, имеющей в работе базовое значение. Развитие этой теории направлено к четвёртой главе «Хоровая фактура», которая по содержательной значимости, объёму и местоположению (в зоне золотого сечения) оказывается наиболее весомой – основные идеи до-

водятся в ней до высшего обобщения и исчерпывающего обоснования. В последующей пятой главе «Хоровые приёмы» и упомянутом Приложении изучаются, помимо вопросов оформления текста, такие дополняющие ресурсы выразительности, как: имитация инструментов, звукоподражание, изменение тембра при разном звуковедении, включение *portamento*, *glissando*, фонетически конкретных букв и слогов, наслоений, эхообразных переключек и много чего ещё.

Поставленная автором задача необычайно сложна, поскольку требует освещения чуть ли не бесконечного ряда вариантов сочетания голосов в каждом из акапельных хоров (женском, мужском, смешанном, детском) с учётом специфики функционирования этих голосов и их комбинаций в любых складах. Здесь, кроме того, предполагается анализ таких дополняющих (корректирующих) приёмов, как *divisi*, удвоения, захождения, тесситурные контрасты и многие другие, не говоря уже о перечисленных выше специфически хоровых эффектах.

И всё же Копытман довел и эту задачу до окончательного решения, чему способствовали его энциклопедические знания многовековой истории хорового искусства, редкий дар к созданию логически безупречных классификационных систем и поразительное умение наполнить их многочисленные секции конкретным содержанием. Подобно опытному штурману он проложил в океане композиторских решений единственно верный курс обобщений и рекомендаций.

Книга «Хоровое письмо», как видно, служит гораздо в большей степени, чем другие труды, педагогическим целям. С другой стороны, она является глубоким исследованием, что предопределялось новизной темы и общей склонностью Копытмана к самостоятельному осмыслению и решению любых проблем. Показательно, что он, например, не использовал в готовом виде ни одну из известных типологий фактур (не исключая тюлинской, считавшейся основополагающей), но предложил свою, исходящую из критерия функций голосов. Его оригинальная концепция по-разному была преломлена другими учёными (прежде всего З. Визелем), хотя они и «не могли опираться вслух» на достижения эмигранта. Учитывал её и автор этих строк в типологии фактур, расчленённых с наиболее широкой точки зрения на одноголосные, гетерофонические и многоголосные. Из бесед с Марком Рувимовичем мне стало известно, что в последние годы он также отвёл гетерофонии центральное звено в типологии фактур, отразив, тем самым, и стилевые приоритеты своей музыки.

Разделы книги «Хоровое письмо», являясь звеньями целостной теоретической концепции, содержат и решение насущных практических вопросов. Возьмём в качестве примера § 29, в котором представлены приёмы выделения ведущего голоса – его уплотнение, ослабление фона, усиление тембрового и регистрового контраста, переключивание и т. п.

[5, с. 95]. Набор этот выведен путём анализа образцов хоровой музыки и их логического осмысления. Необходимые же рекомендации имеют оттенок предписаний. Сошлось хотя бы на «правила» по технике перекрещивания, используемого обычно в соединении соседних голосов: «Перекрещивание альтов и сопрано чаще применяется в однородном хоре, это позволяет избежать доминирования тембра сопрано ... Перекрещивание басов с тенорами в мужском хоре встречается реже ... Этот вариант ... возникает эпизодически ... так как тенора попадают в слабый нижний регистр и вряд ли могут стать надёжным фундаментом хоровой вертикали. В смешанном хоре большой эффект создаёт выделение теноров в результате перекрещивания их с альтовой партией» [5, с. 97–99]. И так далее, и тому подобное. Всюду даются нотные иллюстрации. О наставительном характере рекомендаций можно судить и по разделу о хоровой педали, цитата из которого уже служила для характеристики литературного стиля автора, а впрочем – и по любому другому фрагменту данной книги или иных работ.

Но нигде Копытман не переступает черту, за которой отмеченное достоинство обернулось бы недостатком: будучи определёнными и точными, его суждения не становятся догматичными. Автор всегда допускает возможность расширения и даже трансформации уже выведенных установок, если только того потребуют индивидуализированные художественные намерения. Формируя у читателя жёсткие представления о нормах письма, он нередко сам показывает примеры оправданного (и неоправданного) выхода за их границы.

Копытман исходит из известного положения, согласно которому в звучности ансамбля всё должно быть уравновешено и соразмерено по силе и тембру звука, в отношении формы и замысла. Но приведя этот тезис, он тут же дополняет его оговоркой, согласно которой параметры «хоровой инструментовки» никогда не бывают застывшими и механическими. Они, напротив, подвижны, поскольку должны соответствовать постоянно изменяющимся функциям голосов [5, с. 4–5]. Взяв *До мажорное* трезвучие в двух вариантах расположения – тесном и широком – автор констатирует: на *forte* первое из них, в отличие от второго, звучит неровно из-за различной напряжённости регистров женских и мужских голосов (последние, попав в свой высокий регистр, будут выделяться). Этот постулат бесспорен. Однако в полифоническом складе такое неровное звучание может само по себе способствовать обособлению голосов, в гармоническом же оптимальным станет широкое расположение, дающее ровное звучание. То есть, ни одно, ни другое сочетание не может быть признано худшим в ансамблевом отношении без учёта типа фактуры.

Вот теперь рецепт, вроде бы, дан окончательный, все случаи оговорены. Но, оказывается, опять нет, поскольку пока речь шла только о так называемом

«естественном ансамбле». Выясняется, что всё можно сделать наоборот, то есть дать тесное соотношение голосов для гармонии и широкое для полифонии, если звучание выровнять с помощью техники «искусственного ансамбля» – за счёт дублировок, различий в нюансах и тому подобных приёмов, имеющих, кроме всего, свою особую привлекательность [5, с. 10–11]. Если к этому добавить случаи сознательного использования композиторами «неестественных» для каждого склада позиций голосов ради достижения особых эффектов неровной звучности, станет очевидной невозможность и нецелесообразность сведения тембровой палитры к тому или иному стереотипу.

Подобная же гибкость и широта авторской позиции при точных границах оптимальных решений постоянно обнаруживается во всех рассматриваемых трудах. Неизбежные и необходимые в живом творчестве отклонения от норм действительны тогда, когда оговорены сами эти нормы (с учётом эпохи и стиля) как некие критерии оптимальных решений. Их формирование и обоснование – одна из вечных и трудно решаемых задач искусствоведения. Ведь эти критерии призваны служить инструментом и ценностных характеристик, дабы они не становились голословными. Ещё Пушкин не без досады на критиков-искусствоведов писал, что они «говорят обыкновенно: это хорошо, потому что прекрасно, а это дурно, потому что скверно. Отселе их никак не выманишь» [6, с. 286].

В своей педагогической работе Копытман много внимания уделял вопросам критического анализа. Выведенные же критерии правильности служили при этом технической базой. Он и сам постоянно демонстрировал остроту критического взгляда на художественные явления – и не только когда писал о недостатках, а и когда хотел подчеркнуть уместность композиторского решения. Так, выдвинув тезис о целесообразности разделения хоровых партий в том случае, если однородные голоса выполняют и мелодическую, и гармоническую функции, он в качестве положительного примера привёл хор Гречанинова «В зареве огнистом» и тут же показал вариант разделения, который, примени его композитор, оказался бы неудачным [5, с. 102].

Остановимся теперь на очерке «Симфоническая музыка», в котором критический аспект изучения проявился наиболее отчётливо. Он даёт весьма полное представление об основных жанрах и направлениях развития казахского симфонизма от момента зарождения в 1926 году («Степная фантазия» А. Бимбоэса имеет «явные черты дилетантизма») до опусов конца 50-х годов – Четвёртой симфонии Е. Брусиловского и поэм К. Кужамьярова, в которых произросла «новая ветвь» драматургически действенного симфонизма [4, с. 146, 182]. Всё, что посередине (а это около ста произведений примерно тридцати композиторов) отнесено к эпическому и картинно-описательному жанру. Данное наблюдение привело



к выводу «о сужении жанров», «однообразии замыслов», «отсутствии сложных драматических коллизий», перевесе одночастных и сюитных композиций «над жанром многочастной симфонии» [там же, с. 182]. Резюме очевидно: дальнейший путь казахской музыки потребует овладения методом подлинного симфонизма для воплощения масштабных идей в процессе их становления и развития [там же, с. 183].

Ценность очерка заключена не только в указании на общие проблемы становления национальной музыкальной культуры, а и в многочисленных и объективных оценках конкретных работ, почти в каждой из которых выявлены свои «pro et contra». Если суммировать критические замечания, можно получить некий набор рекомендаций композиторам: избегать элементарных переложений первоисточников, стремиться к сохранению природы их образа, проявлять изобретательность и свободу в обработках, не перусложнять (но и не упрощать) гармонический язык, знать меру в увлечении полифоническими приёмами (в других случаях, наоборот, шире их использовать), совершенствовать технику тематических сопряжений и овладевать искусством фактурных смен...

Собранные здесь воедино замечания рассыпаны по статье и адресованы многим конкретным авторам. Надо знать советский Восток тех лет, динамику этапов становления национальных культур, меру профессиональных претензий её представителей, подчас отягощённых многими государственными (сталинскими и хрущёвскими) наградами, чтобы понять, как непросто они воспринимали критику в свой адрес. Но истина дороже, хотя, согласно старой мудрости, «истина порождает ненависть, а лесть друзей».

Копытман имел в профессиональной среде немало друзей и почитателей. Но «порождал» он их не лестью, а вниманием к собратьям по искусству, компетентностью и тем, что был не безучастным комментатором, а участником процесса интеграции культур в регионе. Его критические выступления способствовали этому процессу, тем более что, вскрывая «болезни роста», он, в первую очередь, стремился выявить обретения и находки каждого автора. В рассматриваемом очерке есть немало позитивных суждений о простоте и естественности музыки А. Жубанова, Д. Мацуцина и М. Тулебаева, чёткости программных концепций К. Кужамьярова, живописности симфонических зарисовок К. Мусина, неординарности замыслов технически оснащённой Г. Жубановой, картинности сцен в танцевальной сюите Л. Хамиди, высокопрофессиональном мастерстве «петербуржцев» М. Штейнберга и Е. Брусиловского.

Решая насущные задачи «дня сегодняшнего», практически очерк оказался средоточием и некоторыми общими проблемами развития восточных, в частности, монодических культур. Их осмысление стало, видимо, первым звеном раздумий на данную тему, которые не покидали Копытмана на протяжении всей

жизни. Об этом я могу судить по многочисленным беседам с Марком (телефонным и очным, регулярным после 1999 года), в ходе которых тема монодии постоянно всплывала в контексте суждений о гетерофонии. По мысли Копытмана, именно гетерофония создаёт наилучшие условия для развития монодических культур изнутри и приобщения их к мировым традициям многоголосной музыки.

Нам осталось коснуться брошюры «О полифонии», в которой неизбежно учитывались границы популярного жанра. Но Копытман и в ней следовал общей для его работ методологии, добиваясь органичного сочетания обучающих (в данном случае просветительских) и проблемных аспектов. Некоторые же из «позиционных» идей автора достойны серьёзного научного обсуждения и полемики. Сошлёмся хотя бы на следующий тезис: «Как гипертрофия гармонии (поиски новых звуковых комбинаций без учёта мелодической стороны), так и гипертрофия полифонии (увлечение линейной стороной за счёт забвения гармонического начала) означают ... экспериментаторство» [3, с. 5].

Но ни одна из норм, как и в других работах, не возводится в догму. Автор даже специально подыскивает исключения из правил, говорящие о непредрежённости средств. Так, объяснив статичностью бесконечного канона его пригодность для закрепления материала в конце формы, он приводит затем начало разработки Неоконченной симфонии Шуберта, где та же полифоническая структура служит, наоборот, отправной точкой для интенсивного развития [там же, с. 53–54].

Сравнение решений по правилам и против правил является лишь одним выражением принципа сопоставления контрастных объектов, которым Копытман регулирует содержание своих работ, добиваясь, кроме всего прочего, его выпуклости и доходчивости. Сошлось хотя бы на один пример. Для уяснения специфики мелодий гомофонного и полифонического типа Копытман сравнивает ведущую линию третьей части Септета Бетховена ор. 20 и гобойное соло из Шестой симфонии Шостаковича [там же, с. 12–13]. Коренное отличие их ладового, мелодико-интонационного, гармонического и фразировочного развёртывания столь очевидно, что в соотнесении они словно бы говорят сами за себя и не требуют подробных разъяснений и точных теоретических выкладок. Более того: метод сравнения противоположаемых объектов, вместе с комплексом других отмеченных средств, помогает автору воплотить свои идеи как бы даже *точнее, чем точно*. И это не парадокс. Содержательная природа явлений искусства столь неохватна, что их описание неизбежно оказывается приблизительным.

Обобщим всё сказанное. Природа мышления Копытмана побуждала его к оперированию наиболее естественными речевыми конструкциями. И в композиторском, и в музыковедческом творчестве он редко сворачивал на пути всякого рода декларированных

направлений и форм, будь то модная в 1950–1960-е годы приверженность к авангардным (позднее анти-авангардным) школам, склонение к теоретизации и математизации сочинения, использование полистилистики (культивируемой эклектики), безуспешные попытки отнесения традиционных искусствоведческих методов теми, что привлечены из смежных наук, повальное увлечение социологическими и семиотическими подходами, опустынивание сугубо музыковедческих изысканий плотной культурологической оболочкой, выпячивание в этой связи контекста при снижении внимания к тексту, выдвигание на первый план субъективно-ассоциативных описаний и суждений по аналогии, акцентирование психологических предпосылок и прочее. Боковых, вспомогательных троп протоптано немало и в науке, и в сочинительстве. И следует признать, что они взаимообогатили и расширили все сферы.

Будучи многосторонне оснащённым и осведомлённым специалистом остросовременной ориен-

тации, Копытман использовал при необходимости любые подходы. Однако побуждения, определяющие его облик художника, учёного и педагога, связаны, в первую очередь, с той творческой магистралью, что прокладывается по имманентно присущим внутренним законам «искусства интонируемого смысла» (Б. Асафьев). На данном направлении, кстати, наиболее сильно выражены и приверженность традиции, и устремлённость к ещё неоткрытым землям. Здесь всегда рождались самые ёмкие и новаторские художественно-технологические концепции, а в сфере музыкознания – те ценностные критерии, что имеют под собой объективные, отвечающие природе музыкального искусства основания и предпосылки. Они то и позволяют получить наиболее точные (точнее точных) выводы и обобщения.

Осталось признать, что автор данного очерка всегда имел в науке, педагогике и просветительской работе примерно те же ориентиры. Может быть поэтому, что «яблоко от яблони недалеко падает».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Марк Рувимович Копытман (1929–2011) – известный композитор, музыковед и педагог – после окончания Черновицкого медицинского института (1952), Львовской консерватории (1955), аспирантуры Московской консерватории и защиты кандидатской диссертации (1958) работал в Алма-тинской консерватории (до 1963), Кишинёвском институте искусств (до 1972), после чего переехал в Израиль. В Иерусалимской Академии музыки и танца выполнял обязанности ректора, заведующего кафедрой теории и композиции, профессора.

² Напомним, что в образцах гетерофонии фольклорной (как, впрочем, и современно-композиторской) в той или иной мере сохраняется принцип унисонности (именно принцип, а

не факт унисона). См. об этом в статье «Гетерофония: типология фактур – эволюция ткани» [7].

³ Воспоминания об учёбе у Марка Рувимовича и о последующих встречах с ним см. в статье «Прошлое в настоящем: приношение Учителю» [8].

⁴ Напомним известный исторический анекдот: Фома Аквинский и Альбрехт Великий в дворике Парижского университета затеяли спор о том, есть ли у крота глаза. Видя нерезультативность их многочасовых баталий, садовник предложил для окончательного решения «проблемы» доставить живого крота. – Ни в коем случае, – запротестовали схоласты, – ведь мы спорим в принципе: есть ли в принципе у крота глаза?

ЛИТЕРАТУРА

1. Копытман М. Многоголосный канон // Вопросы музыкознания. Т. 3. М.: Музгиз, 1960. С. 195–265.
2. Копытман М. Музыкально-теоретические труды С. С. Богатырёва // С. С. Богатырёв: исследования, статьи, воспоминания. М. Сов. композитор, 1972. С. 171–192.
3. Копытман М. О полифонии. М.: Сов. композитор, 1961. 87 с.
4. Копытман М., Тифтикиди Н. Симфоническая музыка // Очерки по истории казахской советской музыки. Алма-Ата: Казахское изд-во худож. лит., 1962. С. 140–183.

5. Копытман М. Хоровое письмо. М.: Сов. композитор, 1971. 200 с.
6. Пушкин А. Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений // Собр. соч. В 10 т. Т. 6. М.: Худож. лит., 1976. 508 с.
7. Трёмбовельский Е. Гетерофония: типология фактур – эволюция ткани // Музыкальная академия. 2001. № 4. С. 165–175.
8. Трёмбовельский Е. Прошлое в настоящем: приношение Учителю // Музыкальная академия. 1999. № 4. С. 74–78.

REFERENCES

1. Kopytman M. Mnogogolosnyy kanon [The Many-Voiced Canon]. *Voprosy muzykoznaniiya* [Issues of Musicology]. Vol. 3. Moscow: Muzgiz Press, 1960, pp. 195–265.
2. Kopytman M. Muzykal'no-teoreticheskie trudy S. S. Bogatyreva [Theoretical Works by S.S. Bogatyrev]. *S. S. Bogatyrev:*

- issledovaniya, stat'i, vospominaniya* [S. S. Bogatyrev: Research, Articles, Memoirs]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1972, pp. 171–192.
3. Kopytman M. *O polifonii* [On Counterpoint]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1961. 87 p.



4. Kopytman M., Tiftikidi N. *Simfonicheskaya muzyka* [Symphonic Music]. *Ocherki po istorii kazakhskoy sovetskoy muzyki* [Essays on the History of Kazakh Soviet Music]. Alma-Ata: Kazakhskoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury, 1962, pp. 140–183.

5. Kopytman M. *Khorovoe pis'mo* [Choral Writing]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1971. 200 p.

6. Pushkin A. Opyt otrazheniya nekotorykh neliteraturnykh obvineniy [The Experience of Reflection of Some Substandard Accusations]. *Sobr. soch. v 10-ti tomakh* [Collected Works in

10 volumes]. Vol. 6. Moscow: Khudozhestvennaya literature Press, 1976. 508 p.

7. Trembovelskiy E. Geterofoniya: tipologiya faktur – evoliutsiya tkani [Heterophony: Typology of Textures – the Evolution of Contextures]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 2001, no. 4, pp. 165–175.

8. Trembovelskiy E. Proshloe v nastoiashchem: prinoshenie Uchitel'yu [The Past in the Present: Homage to the Teacher]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], 1999, no. 4, pp. 74–78.

Точнее, чем точно: о музыковедческих трудах М. Копытмана

Статья характеризует методологию и важнейшие положения теоретических трудов российского композитора и музыковеда Марка Копытмана (1929–2011). Его деятельность преподавателя связана с консерваториями Алма-Аты, Кишинёва, после 1972 года – с Иерусалимской Академией музыки и танца (ректор, профессор, заведующий кафедрой теории и композиции). Рассматриваются издания «Хоровое письмо» (1971, учебное пособие), «Многоголосный канон» (1960, исследование), «Симфоническая музыка» (1962, о сочинениях казахских композиторов), «О полифонии» (1961, из серии научно-популярной литературы), «Музыкально-теоретические труды С. С. Богатырёва» (1972, обзор). Проводятся параллели между литературным и композиторским стилями, отражающими глубинные свойства творческой индивидуальности М. Копытмана. На первый план он выдвигает задачи обучения композиторским технологиям по своим методикам. В частности, это касается принципа цепочки при

сочинении многоголосных канонов и детализированных программ освоения любых видов хоровой фактуры, типологизированных учёным. Чётко определяя оптимальные нормы и правила письма, Копытман не догматизирует их, но учитывает параметры стиля и возможности отклонения от них ради конкретных художественных эффектов. В методиках Копытмана заложены и критерии критического подхода к изучаемым объектам, в частности, к симфоническим сочинениям композиторов Казахстана. Автор выступает за разумное равновесие гармонии и полифонии, считая, что гипертрофия одной из сторон означает поверхностное экспериментаторство. Копытман тяготеет к методам, отвечающим внутренним законам «искусства интонируемого смысла» (Б. Асафьев), предполагающим как приверженность традиции, так и устремлённость к новому.

Ключевые слова: Марк Копытман, музыковедение, полифония, композиторская техника

“More Precisely than Precise”: About the Musicological Works of Mark Kopytman

The article characterizes the methodology and the most important positions of the theoretical works of the Russian composer and musicologist Mark Kopytman (1929–2011). His teaching activities were connected with the conservatories of Alma Ata, Kishenev and, after 1972, with the Jerusalem Academy of Music and Dance (rector, professor, head of the Theory and Composition Department). The publications of his books are examined – “Khoroboye pis'mo” [“Choral Writing”] (1971, tutorial manual), “Mnogogolosny kanon” [“The Many-Voiced Canon”] (1960, research book), “Simfonicheskaya muzyka” [“Symphonic Music”] (1962, about the works of Kazakh composers), “O polifonii” [“On Counterpoint”] (1961, from the series of popular research literature), “Muzykal'no-teoreticheskiye trudy S. S. Bogatyryova” [“The Music Theory Works of S. S. Bogatyryov”] (1972, overview). Parallels are brought in between the musician's literary and the compositional style, reflecting the profound characteristics of Mark Kopytman's creative individuality. He brings to the forefront the goals of learning the technologies of compositions based on his methodology. In particular, this

touches upon the principle of the chain upon composing many-voiced canons and detailed programs of mastering any types of choral textures that had undergone a typological categorization by the musicologist. Concisely defining the optimal norms and rules of writing, Kopytman does not dogmatize them, but considers the parameters of style and the possibilities of deviation from them for the sake of concrete artistic effects. Kopytman's methodology also contains criteria of a critical approach to the studied subjects, for instance, to the symphonic works of the composers of Kazakhstan. The author advocates for a reasonable balance of harmony and counterpoint, arguing that a hypertrophied state of any one of the aspects leads to superficial experimentation. Kopytman favors methods that correspond to the inner laws of the “art of intonated sense” (Boris Asafiev), which assume both following tradition and directedness towards new artistic means.

Keywords: Mark Kopytman, musicology, counterpoint, compositional technique

Трембовельский Евгений Борисович

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой теории музыки

E-mail: tremb-mus@mail.ru

Воронежская государственная академия искусств
Российская Федерация, 394053 Воронеж

Evgeny B. Trembovelsky

Doctor of Arts, Professor,
Head of the Music Theory Department

E-mail: tremb-mus@mail.ru

Voronezh State Academy for the Arts
Russian Federation, 394053 Voronezh





А. В. КРЫЛОВА

Ростовская государственная консерватория (академия)

им. С. В. Рахманинова



УДК 78.071.4

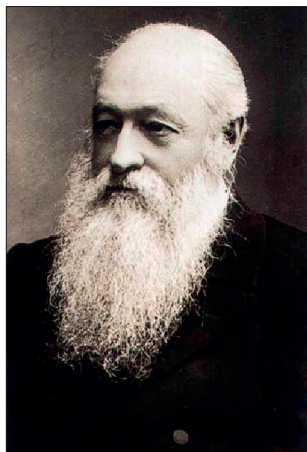
«ИСТОРИЯ МУЗЫКИ ВСЕХ ВРЕМЁН И НАРОДОВ» Л. САККЕТТИ

В жизни нам постоянно приходится решать три великих вопроса: справедливо ли это или несправедливо? Истинно ли это или ложно? Красиво ли это или безобразно?

Наше образование должно помогать нам разрешать эти вопросы.

Дж. Леббок

Слова эпиграфа, принадлежащие английскому археологу и этнографу Джону Леббоку, справедливы для каждого, но особенно важны для творца, исследующего окружающий мир посредством художественного метода. Формирование нескольких поколений отечественных композиторов и исполнителей происходило не только под воздействием богатейших музыкальных впечатлений, но также под влиянием тех историко-культурных представлений, которые прививались в годы ученичества и определили понимание процессов развития музыкального искусства в целом. Выскажем гипотезу, что значительную лепту в формирование этих представлений у музыкантов-профессионалов последних десятилетий XIX – начала XX века внесли труды по истории музыки Ливерия Антоновича Саккетти (1852–1916). Познакомимся с этой знаковой для своего времени фигурой более подробно.



Л. Саккетти

Аннотированный список фонда отдела рукописей Российской национальной библиотеки Петербурга (Ф. № 667) содержит следующие данные: «Саккетти Ливерий Антонович (1852–1916) – музыковед, муз. критик, педагог; преп. (1878–1886), проф. (1886–1916) Петербург.–Петрогр. консерватории, проф. Петербург. АХ (1886–1894), сотр. ПБ (1895–1916)» (116 ед. хр.; 1873–1914 гг. [1]).

Словарь Брокгауза и Эфрона менее лаконичен: «Саккетти (Ливерий Антонович) – специалист по истории музыки и эстетики, родился в 1852 году. Окончил курс в Санкт-Петербургской консерватории по классам виолончели и музыкальной теории. Состоит профессором истории музыки, эстетики, гармонии и энциклопедии в Санкт-Петербургской

консерватории». Далее – перечисление научных сочинений и резюме: «Во всех его трудах видна большая эрудиция» [5, с. 81].

Мы ещё не раз вернемся к фактам деятельности учёного, основные вехи которой отражены в следующей таблице:

Таблица 1

Даты	События
1852	Родился в деревне Кензарь под Тамбовом. Отец – итальянец, принявший российское подданство, мещанин, флейтист императорских театров, мать из российских дворян. Получил домашнее образование, игре на фортепиано учился у отца.
1866–1878	С 1866 брал частные уроки игры на виолончели у К. Давыдова; с 1868 обучался в Петербургской консерватории по классу виолончели у К. Ю. Давыдова, по классу композиции у Ю. И. Иогансена и Н. А. Римского-Корсакова.
1878	Приглашён преподавателем в Петербургскую консерваторию.
1883	Старший преподаватель.
1886	Профессор 2-й степени.
1887–1894	Читал лекции по эстетике в Академии художеств.
1888	Был избран почётным членом Болонской филармонической академии.
1895	Являлся помощником заведующего художественно-техническим отделом Императорской Публичной библиотеки В. В. Стасова.
1900	Выступал в Париже на международном историко-музыкальном конгрессе с докладом «О духовной музыке в России».
1901	Профессор 1-й степени.
1909–1916	Представлял Россию на торжествах к 100-летию со дня смерти Й. Гайдна в Вене. Награждён орденами: Владимира 4-й степени, Анны 2-й и 3-й степеней, Станислава 2-й и 3-й степеней. Имел чин надворного советника.
1916	Похоронен на Смоленском кладбище в Петербурге.



Из фактологической таблицы следует, что Саккетти окончил консерваторский курс обучения игре на виолончели у Карла Юльевича Давыдова, а затем теории музыки и композиции у Ю. И. Иогансена и Н. А. Римского-Корсакова. В 1878 году он был приглашён на должность преподавателя, успешно вёл курсы сольфеджио, гармонии, музыкальной энциклопедии (музыкальное книговедение), истории музыки и, позднее (с 1883 года), – эстетики. Попутно заметим, что курс эстетики был впервые включён в программу консерватории именно профессором Саккетти.

1882-м и следующим 1883 годом датированы первые издания трудов Саккетти по истории музыки. Это «Лекции по истории музыки» (СПб., 1882) и «Очерк всеобщей истории музыки» (СПб., 1883), выдержавший 4 переиздания (2-е изд. – 1891; 3-е изд. – 1903; 4-е изд. – 1912). Автор статьи о Ливерии Антоновиче Саккетти в Музыкальной энциклопедии отмечает: «Его “Очерк всеобщей истории музыки” (1883) – один из первых трудов (хотя и компилятивного характера) по всеобщей истории музыки на рус[ском] языке. Его труды по истории музыки, муз[ыкальной] теории, сольфеджио и эстетике в течение ряда лет использовались как пособия в рус[ских] консерваториях и муз[ыкальных] школах» [4, с. 818]. Знание языков и возможность апеллировать к трудам западноевропейских авторов определили историческую роль Саккетти как посредника между западноевропейской музыкально-исторической наукой и русской научно-педагогической практикой.

Самуил Моисеевич Майкапар, учившийся у Саккетти в Петербургской консерватории, в книге «Годы учения» вспоминает: «Курс истории музыки Саккетти точнее можно было бы назвать курсом “всеобщей” истории музыки. Начиная с исследования самых зачатков музыкального искусства у первобытных народов, курс этот переходил к ознакомлению с музыкой древних народов – египтян, евреев, греков, римлян и изучению особенностей музыкального искусства различных позднейших культурных народностей – итальянцев, германцев, французов, нидерландцев, русских, кончая более близкой к современности музыкой различных композиторов, школ и направлений. Готовиться к экзамену по этому предмету было очень удобно по упомянутому выше “Очерку всеобщей истории музыки” Саккетти, первое издание которого вышло уже в 1883 г.» [2, с. 105].

В силу того, что труды Л. А. Саккетти по истории музыки были первыми русскоязычными книгами, удовлетворявшими потребности образовательного процесса в учебных заведениях музыкального профиля России, они фиксировали определённую «планку» требований, заданных музыкальным контекстом эпохи. В перечне музыкально-исторических работ Саккетти (см. Таблицу 2) очевидна единая линия,

определяющая тип учёного-фундаменталиста, неустанныго собирателя информации, разбросанной по разнообразным источникам.

Таблица 2

Лекции истории музыки	СПб., 1882
Очерк всеобщей истории музыки	СПб., 1882; 2-е изд. 1891; 3-е изд. 1903; 4-е изд. 1912
Краткая историческая музыкальная хрестоматия с древнейших времен до XVII века включительно с прил. испанской школы	СПб., 1896; 2-е изд. 1900
Краткий обзор исторического развития русской светской музыки от императора Петра I до нашего времени: ист. муз. собр. по случаю 200-летнего юбилея г. С.-Петербурга 18 мая 1903 г.	СПб., 1903
История музыки всех времен и народов: проспект	СПб., 191?
История музыки всех времен и народов. Т. 3. Девятнадцатый век. Вып. 1–3	СПб., 1913

По мнению современника, «...Саккетти представлял собою самый совершенный и законченный тип кабинетного учёного. При исключительной любви к этому рода деятельности, он отличался ещё постоянным трудолюбием и выдающейся работоспособностью» [2, с. 102]. Закономерно поэтому, что каждая последующая работа являла собой постепенное заполнение «белых пятен» и вела к итоговому труду всей жизни автора – к «Истории музыки всех времен и народов». К сожалению, этому эпохальному исследованию не суждено было увидеть свет в полном объёме. Автор не успел завершить и подготовить к изданию все разделы. В 1913 году Санкт-Петербургским издательством «Шиповник» был издан только Третий том, включавший три выпуска, посвящённых музыкальной культуре 19 века (см. ил.).



Для того времени это было роскошное, художественно оформленное издание с многочисленными иллюстрациями в тексте и на отдельных листах, в красивых обложках работы Георгия Нарбута – известного русско-украинского художника-графика,

члена художественного объединения «Мир искусства», одного из основателей украинской Академии художеств.

Однако обратимся к тексту книги, аккумулировавшей знание об историко-культурных процессах блестящего для музыкального искусства XIX столетия, под воздействием которого сформировалось не одно поколение профессиональных русских музыкантов рубежа XIX–XX веков.

Одна из особенностей данного труда характеризуется уже отмеченным свойством – фундаментальностью. Например, том III «Девятнадцатый век» открывает глава, посвящённая творчеству Л. Бетховена. Она подразделена на семь разделов, каждый из которых по объёму составляет примерно один печатный лист. Но дело не в количестве страниц. Жизнь и творчество великого симфониста развёртывается на фоне документальных деталей и подробностей, в раскрытии которых автор апеллирует к множеству источников. В связи с этим нельзя не сказать, что научный аппарат автора, его исследовательская добросовестность поражают: нет ни одной страницы, не содержащей множества сносок. Возможно, именно это легло в основу мнения о компилятивной природе труда Саккетти. Однако, с нашей точки зрения, данное свойство позволяет судить не просто об эрудиции учёного, а о подлинно научном подходе к излагаемому фактологическому и аналитическому материалу, в основе которого – тщательная проработка всего, что к моменту изложения автором было уже осмыслено в научной литературе его времени.

Язык книги выразителен и метафоричен: «Народная песня, как полевой цветок, возникает неизвестно когда, как и почему и, подобно ему же, поражает своей наивной безыскусственной красотой». Так начинает автор главу под названием «История песни. Франц Шуберт. Карл Лёве» [3, с. 125].

Ценным представляется личностный характер изложения. Суть его заключена в том, что в центре внимания учёного – личность композитора, его человеческая сущность. Возможно, это – следствие относительно небольшого временного разрыва между описываемыми событиями и жизнью Саккетти. Рассказ о композиторских судьбах ведётся в книге неторопливо и обстоятельно таким образом, что у читателя создаётся ощущение сопричастности.

«Людвиг ван Бетховен был бельгийского происхождения, – начинает автор свой рассказ о жизни великого композитора. – Его предки жили в Антверпене и Лувене. Дед – тоже Людвиг, поступил в 1732 г. сверхштатным певцом в капеллу архиепископа кёльнского, проживавшего в Бонне. Людвиг ван Бетховен был басистом, а впоследствии капельмейстером. Он был очень уважаем как музыкант и произвёл на своего внука неизгладимое впечатление. Мальчику было три года, когда дед умер (в 1773 г.). Великий композитор помнил деда в продолжение всей своей жизни и хранил его портрет» [3, с. 13].

Обо всех родственниках Бетховена, сыгравших хоть какую-либо роль в его судьбе, автор пишет с детализацией очевидца. Так, рассказывая о родителях композитора, Саккетти упоминает, что страдавший наследственным алкоголизмом, его отец

«... женился на 19-тилетней Марии-Магдалине Кеве-рих (по первому мужу Лайм), дочери первого повара архиепископа трирского и вдове камердинера. Она была в нравственном и умственном отношении выше своего второго мужа, увлекшего её своими серенадами. Добрая и уступчивая, она не имела влияния на своего мужа и больше всех страдала от его недуга» [3, с. 13].

Возможно, приведённые сведения бытового характера и не являются с исторической точки зрения существенными, но они, что нам представляется важным, позволяют создать реальный портрет человека, радовавшегося, страдавшего, творившего и перешагнувшего в своей гениальности рамки эпохи. Через такого рода жизнеописания становятся понятными личностные черты композиторов, а, соответственно, идеи и образы созданных ими сочинений.

Саккетти точен не только в характеристике бытовых и генеалогических подробностей жизни выдающихся композиторов XIX века. С такой же тщательностью он описывает художественную среду, в которой формировался и развивался гений того или иного композитора. Это позволяет говорить о том, что «История музыки всех времён и народов» – первый русскоязычный труд, в котором представлен историко-культурный метод исследования. Так, в главе, посвящённой Шуберту, Саккетти уделяет внимание описанию непростых отношений поэтов и композиторов, творчество которых составило ту «питательную среду», благодаря которой расцвёл гений Шуберта. Автор с пристальным вниманием истинного учёного отмечает достоинства каждого из композиторов, в той или иной степени повлиявшего на становление шубертовского гения. Например:

«Творцом баллады считается Цумштег (1760–1802), написавший наряду со многими другими композиторами музыку на “Леонору” Бюргера, в которой ему особенно удалось изображение природы, в чём он был большой мастер. Вообще он усилил экспрессивную сторону музыки и возвысил техническую. Благодаря этому он благотворно повлиял на Шуберта» [3, с. 153].

Созданию особой атмосферы книги, с первых страниц погружающей в эмоционально окрашенную историко-культурную среду описываемого автором времени, способствует такое ценное качество труда Саккетти, как внимание к визуальным характеристикам. Ранее уже было отмечено, что издание иллюстрировано, но эта иллюстративность не менее энциклопедична, чем сам текст. Так, раздел, посвящённый Бетховену, можно было бы назвать художественной антологией: в нём собраны практически все портретные характеристики композитора. Описание поэтов и композиторов, повлиявших



на становление песенного творчества Шуберта, подкреплено столь же многообразным визуальным экскурсом, позволяющим читателю представить всю драматическую коллизию жизни Шуберта «в лицах». Так, характеризуя вклад композиторов – предшественников Шуберта, внёсших свой вклад в становление песенного жанра, в формирование особенностей его содержания, возможностей соотношения музыки и поэтического слова, инструментального и вокального начал, автор выстраивает их портретную галерею, знакомя читателя с Иоганном-Петером Шульцем, Иоганном-Адамом Гиллером, Иоганном-Фридрихом Рейхардом, Карлом-Фридрихом Цельтером.

Для музыковедов представляет интерес аналитический аппарат исследования Саккетти. Однако собственно анализа музыки в современном смысле слова работа, на первый взгляд, не содержит. Автор даёт лишь краткие аннотации к произведениям. Например:

«В 1821 г. написана соната для фортепиано A-dur op. 110, которая, как и все последние сонаты Бетховена, представляет большие отступления от обычной сонатной формы и полна глубокого настроения. К 1822 г. относятся 12 новых багатель (op. 119), “Жертвенная песнь” для сопрано с хором и оркестром (текст Матиссона op. 121b), Увертюра “Освящение дома” для оркестра op. 124, состоящая из двух частей (интродукции и фугированного Allegro) и полная энергии, торжественности и светлой радости» [3, с. 102].

Для более полных комментариев рассматриваемых сочинений Саккетти апеллирует к материалу рецензий. Так, говоря об увертюре «Освящение дома», он цитирует рецензию на первое исполнение сочинения:

«Прекрасно выдержан во всём произведении возвышенный стиль, проявляющийся в Adagio увертюры и особенно в торжественных звуках труб и в аккомпанементе фагота. Контрапунктическое строение и имитация придают всему произведению большой интерес, очаровывая публику и доставляя специалисту наслаждение, вызываемое исключительными красотами» [3, с. 102].

Думается, что сказанное не может быть основанием для вывода о слабости аналитической части труда. Представляется, что как «чистый историк», автор ставил совсем иную задачу – сформировать комплексное представление не только о композиторах и их музыке, но и о той оценке, которую она имела в рамках эпохи, её породившей.

Кроме того, нельзя не сказать о множестве ценных замечаний, высказываемых Саккетти на протяжении всего исследования по поводу особенностей тех или иных жанров и музыкальных форм. Интересны, например, его рассуждения о процессе становления песенного жанра в композиторском творчестве и постепенном освобождении музыки от примата поэтического слова. На различных примерах Саккетти показывает, что первоначально

«...песня сочинялась так, что могла исполняться и без всякого аккомпанемента, как настоящая народная песня, которая поётся везде: на прогулке, в поле, во время странствий и т. п.».

Даже Иоганн Гёте, как отмечает исследователь, «... стоял на этой точке зрения и допускал лишь весьма скромный аккомпанемент, в котором слышится только слабый намёк на содержание произведения», поскольку «относился враждебно к тому, что мешало самодовлеющему значению слова» [3, с. 152].

Однако сама поэзия, подчёркивает учёный, подтолкнула композиторов к новому пониманию соотношения музыки и слова:

«Поводом к более богатой музыкальной обработке текста явились не просто лирические, а эпико-лирические и драматически-лирические произведения. В них разнообразные настроения не допускают куплетной формы. Они требуют, чтобы всё стихотворение было положено на музыку, иллюстрирующую все оттенки экспрессии и изображающую ситуацию соответствующим аккомпанементом» [3, с. 152–153].

Сказанное характеризует высокое музыкантское понимание природы песенных жанров, непростых отношений поэзии и музыки в ситуации их синтеза, особенности которого были отмечены исследователем задолго до создания известных трудов отечественных музыковедов, специально посвящённых этой проблеме.

Еще все оценочные суждения Саккетти представляются сегодня верными. Так, будучи сторонником линейного понимания прогресса и истории, он писал:

«Прогресс обуславливается не возрастанием способностей, а увеличением запаса предшествующих приобретений. Композиторы XIX в. интереснее своих предшественников потому, что нашли музыку, обогащённую творчеством последних. Это была исходная точка, от которой путь лежал далее. Отличие Бетховена от Моцарта обуславливается не степенью гениальности. В специфически-музыкальном отношении, быть может, Моцарт едва ли не величайший гений. Но Бетховен, благодаря своему образованию, приобщился к культурным интересам, оставшимся чуждыми Моцарту. Кроме того, Бетховен, благодаря своей трагической судьбе, переиспытал много настроений, не коснувшихся сердечной жизни Моцарта. Оттого музыка Бетховена содержательнее, по настроению богаче и несравненно глубже» [3, с. 12].

Однако подобные субъективизмы естественны и объяснимы общим уровнем развития науки о музыке второй половины XIX – начала XX веков.

В оценке «Истории музыки всех времён и народов», равно как и иных научно-педагогических работ Ливерия Саккетти, важно прежде всего то, что для музыкантов рубежа XIX–XX столетий (многие из них были учениками Саккетти) уровень историко-музыкального знания, предлагаемого в трудах исследователя, безусловно, составлял прочную основу. Это позволяло дать уверенный ответ на три великих вопроса, сформулированных Дж. Леббокком: «...Справедливо ли это или несправедливо? Истинно ли это или ложно? Красиво ли это или безобразно?».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннотированный список фонда отдела рукописей Российской национальной библиотеки Петербурга. URL://http://www.nlr.ru/coll/manuscript/fonds_list.pdf
2. Майкапар С. Годы учения. М.: Искусство, 1938. 200 с.
3. Саккетти Л. История музыки всех времён и народов. Вып. 2. СПб.: Шиповник, 1913. 296 с.
4. Силенок Л. Саккетти Ливерий Антонович // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1978. Т. 4. Стб. 818.
5. Соловьёв Н. Саккетти Ливерий Антонович // Брокгауз Ф., Ефрон И. Энциклопедический словарь. СПб., 1900. Т. 28-А. С. 81.

REFERENCES

1. *Annotated list of the funds of the Manuscript Division of the National Library of St. Petersburg* [In Russian]. URL://http://www.nlr.ru/coll/manuscript/fonds_list.pdf
2. Maykapar S. M. *Gody ucheniya* [Years of Study]. Moscow: Iskusstvo Press, 1938. 200 p.
3. Sakketti L. A. *Istoriya muzyki vsekh vremen i narodov* [Sacchetti L. A. History of Music of All the Times and Peoples]. Issue 2. St. Petersburg: Shipovnik Press, 1913. 296 p.
4. Silenok L. Sacchetti Liveriy Antonovich [Sacchetti Liverij Antonovich]. *Muzykal'naya Entsiklopediya v 6 t.* [Musical Encyclopedia in 6 volumes]. Edited by Yu. V. Keldysh. Vol. 4. Moscow, 1978, pp. 818.
5. Solov'ev N. Sacchetti Liveriy Antonovich [Sacchetti Liverij Antonovich] *Brokhaus F., Efron I. Entsiklopedicheskiy slovar'* [Brockhaus F., Efron I. Encyclopedic Dictionary]. Vol. 28-A. St. Petersburg, 1900, pp. 81.

«История музыки всех времён и народов» Л. Саккетти

Автор рассматривает личность профессора Петербургской консерватории Ливерия Саккетти (1852–1916) и историческую роль его труда «История музыки всех времён и народов» в становлении отечественного музыкального образования. Уровень научного знания, представленный в учебнике Л. Саккетти, позволяет судить об информационном пространстве, в котором формировалась музыкальная элита России рубежа XIX–XX веков. Подчёркивается, что многие выдающиеся композиторы и исполнители той эпохи обучались истории

музыки по трудам Л. Саккетти. В статье приводятся биографические данные учёного, перечень его трудов, выделяются особенности «Истории музыки всех времён и народов», а именно, фундаментальность, иллюстративность, системность, документальность и пр. Проведённый анализ приводит к оценке труда Л. Саккетти как прогрессивного явления музыкальной культуры эпохи.

Ключевые слова: Саккетти, история музыки, учебник, Петербургская консерватория, музыкальное образование

“The History of Music of all Times and Peoples” by Liveriy Sacchetti

The author examines the character and musical legacy of professor at the St. Petersburg Conservatory, Liveriy Sacchetti (1852–1916) and the historical role of his work “The History of Music of all Times and Peoples” in the formation of Russian musical education. The level of academic knowledge presented in Sacchetti’s textbook makes it possible to evaluate the informational space in which Russia’s musical elite of the turn of the 19th and 20th centuries was formed. It is stressed that many of the outstanding composers and performers of that time period studied music history by reading Sacchetti’s texts. The article

presents biographical information on the musicologist, a list of his works, and highlights the peculiarities of “A History of Music of all Times and Peoples,” namely, the fundamental nature, the illustrative, systematic, documental and various other qualities of the book. The presented analysis leads to an evaluation of Liveriy Sacchetti’s work as a progressive phenomenon in the musical culture of the time.

Keywords: Liveriy Sacchetti, music history, textbook, St. Petersburg Conservatory, musical education

Крылова Александра Владимировна

доктор культурологии,
кандидат искусствоведения,
профессор, проректор по научной работе,
заведующая кафедрой музыкального менеджмента
E-mail: a.v.krilova@rambler.ru
Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Alexandra V. Krylova

Doctor of Culturology,
Candidate of Arts (PhD),
professor, Pro-rector for Research,
Head of Musical Management Department
E-mail: a.v.krilova@rambler.ru
The Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory
Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don



А. Н. ПРОНИНА

Новосибирская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки

УДК 78.072

ФИСГАРМОНИЯ КАК ЧАСТЬ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОМПОНЕНТА ОРГАННОЙ КУЛЬТУРЫ

Начиная с XIX века инструментальный компонент органной культуры не ограничивался лишь духовым органом. Важной его составляющей стали также органоподобные инструменты, среди которых значительная роль принадлежит фисгармонии (от греч. *phusa* – мехи и *harmonia* – гармония) – язычковому клавишно-пневматическому инструменту, относящемуся, как и орган, к классу свободных аэрофонов. В отличие от трубного органа фисгармония звучит благодаря колебаниям свободно вибрирующих металлических язычков, приводимых в действие нагнетаемой мехами воздушной струей¹.

В отечественном музыковедении роль фисгармонии не была раскрыта должным образом, что, безусловно, не соответствует масштабам её использования и значению в органном искусстве. Круг сведений об истории этого инструмента весьма ограничен. Существует лишь немногочисленная информация обзорного характера в литературе, освещающей историю клавишных инструментов [4] и гармонии [6]. Музыкальная энциклопедия посвятила фисгармонии небольшую статью Л. И. Ройзмана [9]². Все эти источники оперируют узким кругом сведений по истории фисгармонии при явной недооценке её технических, функциональных и художественных возможностей³.

Принципиально иная картина сложилась в зарубежном музыковедении, дающем, в отличие от отечественного, самую высокую оценку фисгармонии. Об этом свидетельствует солидный пласт литературы, посвященной её историческим, а также техническим аспектам⁴ [14; 16; 17; 19].

Такой контраст между зарубежным и отечественным подходами к исследованию инструмента во многом объясняется проблемой дифференциации фисгармонии и органа. Дело в том, что в силу их внешней и функциональной схожести, в обиходе называли органом и тот, и другой инструмент. Например, В. В. Стасов в своих статьях обобщает эти два инструмента [11; 12].

Отсутствие чёткого деления как в терминологическом, так и в типовом отношении породило путаницу их атрибуции в отечественной литературе XX столетия. Так, в книге Н. Н. Бакеевой «Орган» в качестве одной из разновидностей трубных органов

упоминается оркестрион Г. Й. Фоглера [2, с. 81], на самом деле относящийся к типу фисгармоний. Подобного рода несоответствия в некоторых случаях встречаются в монографии Ройзмана. Например, к органам учёный относит фисгармонии в домах И. Г. Эрлинга, К. А. Булгакова, К. П. Брюллова, А. Н. Серова и др. [8, с. 160, 165, 166, 173, 204, 205].

В действительности мир, в котором функционировала фисгармония, во многом совпадал с духовым органом. Объединяющим моментом стала принадлежность этих инструментов к конфессиональной области, связанной с применением в западно-христианской литургии. Впоследствии, в начале XX столетия, папа Пий X дал официальное разрешение на использование фисгармонии в католических богослужениях наряду с органом [15, р. 61]. Имеющая немало общего с органом (внешние, звуковые характеристики, в частности, возможность неограниченного времени дления звука, а также исполнения органного репертуара) фисгармония стала частью органного искусства⁵.

На сегодняшний день сложилась следующая терминология: в английском языке для инструментов французской системы, в которых подача воздуха осуществляется путём его давления, используется термин «гармониум» (*harmonium*), фисгармонии американской системы, основанные на всасывании воздуха, именуются «язычковыми органами» (*reed organ*, а также *pump organ* и *parlor organ*). Также термин «язычковый орган» употребляется применительно к фисгармониям обеих систем. Во французском и немецком языках принят единый термин «гармониум» (*harmonium*), в отечественном музыковедении – единый термин «фисгармония». Вместе с тем этот инструмент имеет огромное количество патентных наименований, о которых речь пойдёт далее. В настоящей работе автор использует термины «фисгармония» и «язычковый орган», независимо от разновидности системы воздухонагнетания в инструменте.

Являясь неотъемлемой частью инструментального компонента органной культуры, фисгармония не сразу приобрела свой «органый» вид. Время создания инструмента пришлось на эпоху романтизма – поиска новых источников звучания. В конце XVIII

– начале XIX веков идея свободно вибрирующих металлических язычков как источника звука стала чрезвычайно популярной. Попытки по созданию подобного рода инструментов параллельно осуществлялись в разных странах. Петербургский органник мастер и органист чешского происхождения Ф. Кишник использовал данный принцип в своём клавишном инструменте, на котором исполнитель правой рукой играл на клавиатуре, а левой приводил в движение мех. Кроме того, он создал механизм *espressivo*, влияющий на динамику звука в зависимости от глубины нажатия клавиши. Тогда же активизировался интерес к изобретению инструментов аналогичного принципа.

Немецкий композитор, теоретик и органист Г. Й. Фоглер, посетив в 1788 г. Петербург, воодушевился идеями Кишника, применив принцип свободно вибрирующих язычков в инструменте собственной конструкции – так называемом оркестрионе, внешне напоминающем портативный орган с четырьмя мануальными (по 63 клавиши на каждой) и ножной (с 39 клавишами) клавиатурами. С ним Фоглер гастролировал по всей Европе и после концертов знакомил публику с инструментом, его устройством, что также служило популяризации новинки.

В первых десятилетиях XIX столетия вслед за оркестрионом Фоглера появилось огромное множество инструментов с разнообразными названиями, основанных на принципе вибрирующих металлических язычков: в 1804 г. – пангармониум И. Н. Мельцеля (Вена) в виде большого механического органа, пианино-орган Л. Зауэра. В Германии Б. Эшенбах и его двоюродный брат И. М. Шлимбах изобрели азюлин. Органостроитель Й. М. Войт усовершенствовал его, создав азюдикон. Во Франции Г. Ж. Грень сконструировал орган-экспрессив в виде фортепиано. В 1814–1816 гг. И. Д. Бушман в Берлине сконструировал элодикон, в 1818 г. А. Хекель в Вене – фисгармонику. В 1830 г. известный органостроитель А. Кавайе-Коль построил один из первых органоподобных инструментов с беструбными язычковыми регистрами.

Создание классического типа фисгармонии связано с именем А. Ф. Дебена. В 1842 г. французский изобретатель запатентовал инструмент с новым устройством и дизайном, который назвал «фисгармония»⁶. От предшественников она отличалась корпусом, напоминающим органную кафедру, дополнением резонирующих камер к язычкам, устройством регистров, высотой и наклоном регистражной панели, наличием рычага, контролирующего силу звучания [17, р. 33].

Небольшой портативный инструмент фисгармония всё отчетливее приобретала органский вид. Орган стал эталоном как её внешнего облика, так и звуковых качеств. Она восприняла основные атрибуты ор-

гана, что выражалось в наличии корпуса, подобного органному, с регистражной панелью, мануалами (от одного до трёх), нередко ножной клавиатурой. Также некоторые фисгармонии имели большой фасад, который мог быть украшен декоративными органскими трубами⁷.

Тогда же во Франции появилось множество подобного рода инструментов, производители которых, с целью получения патента, вносили в первоначальную конструкцию Дебена новшества, давая своим изобретениям эксклюзивные патентные названия: «Orgue Alexandre»⁸, «Orgue Mustel», «Orgue Mélodium» и др. В результате патентные законы того времени стали причиной громадного количества наименований фисгармоний, во многих из которых применялось слово «орган».

В 1850-х гг. французский тип фисгармонии получил своё развитие и дальнейшее совершенствование в Германии. Наиболее яркими представителями фисгармоний немецкого изготовления являются компании Ph. J. Trauser, Schiedmayer & Soehne, P. Titz, T. Kotykiewicz. Производство фисгармоний развивалось также в Англии, Нидерландах, Дании, Норвегии, Швеции, Японии.

Важной вехой в развитии фисгармонии стало её производство по другую сторону Атлантики и выход американских производителей на внешние рынки. С 1850-х гг. в США, благодаря деятельности на её территории французских и немецких специалистов, начался выпуск фисгармоний. Одними из первых крупнейших американских компаний были Estey и Mason & Hamlin. Г. Мейсон и Э. Хамлин создали инструмент «American Cabinet Organ», который на Всемирной выставке в Париже (1867) получил первую премию. Впоследствии американский тип фисгармонии с воздухоподводящей системой стал популярным у производителей других стран⁹.

По мере совершенствования инструмента его производители стремились придать фисгармонии величественность и грандиозность духового органа. Так, на рубеже XIX–XX вв. появились крупные образцы фисгармоний. Во Франции они назывались «Harmonium monumental», в Германии – «Kunstharmonium». Наиболее выдающиеся из них принадлежат компаниям V. Mustel, Schiedmayer, T. Kotykiewicz, а также некоторым американским производителям. Типичным образцом является «Kunstharmonium» выдающегося австро-венгерского производителя императорского и королевского двора Т. Котикевича. Трёхметровый инструмент, запатентованный в 1886 г., имел три пятиоктавных мануала, педальную клавиатуру в 30 клавиш, 21 регистр, 824 язычка, копульную систему, включающую все регистры на всех мануалах и соединяющую мануалы с педалью¹⁰.

Открывшиеся возможности фисгармонии привлекли и композиторский интерес. В период с сере-



дины XIX до начала XX вв. сформировался пласт произведений для фисгармонии таких композиторов, как Ж. Ален, С. Франк, Ф. Лист, Г. Берлиоз, А. Дворжак, Д. Россини, Ж.-Н. Лемменс, К. Сен-Санс, Ч.-М. Видор, Л. Верне, З. Карг-Элерт и др.¹¹

С выходом на мировой рынок фисгармония стала пользоваться большой популярностью и в России. Первоначально инструменты можно было приобрести лишь за границей. Со временем появилась возможность покупки фисгармоний через агентов европейских музыкальных фабрик. В русле становления музыкальной промышленности постепенно налаживалось и собственное производство фисгармоний, изготовлением которых занимались, как правило, органичные и фортепианные ремесленники и фабриканты [13, с. 4].

В середине XIX в. французский книготорговец, музыкальный издатель С. Ф. Дюфур и известный бельгийский фортепианный мастер Г. Г. Лихтенталь открыли в Петербурге продажу фисгармоний Дебена. Известно, что Лихтенталь, имевший в столице с 1840 г. собственную фабрику, на которой он проработал до конца жизни, производил небольшие двухмануальные клавишные инструменты комбинированного типа, названные им «фортепиано-оркестром». В них мастер соединил принципы фортепиано и фисгармонии. Сохранились упоминания о том, что на фортепиано-оркестре Лихтентала импровизировал М. И. Глинка, а также играл посетивший Петербург Ф. Лист [5].

Одним из крупнейших поставщиков фисгармоний являлся Ю. Г. Циммерман. В России коммерческую деятельность он начал вести с 1873 г. в Санкт-Петербурге, затем в 1882 г. открыл филиал в Москве. Циммерман предлагал в продажу фисгармонии различных модификаций – от небольших до габаритных концертных инструментов известных немецких и американских компаний [10, с. 4]. В 1883 г. в Петербурге Циммерман открыл фабрику музыкальных инструментов, просуществовавшую до 1914 г., на которой производились в том числе фисгармонии под маркой «Julius Heinrich Zimmermann». Они собирались из готовых деталей, закупаемых в зарубежных фирмах.

По мере распространения инструментария определялись сферы функционирования фисгармонии: в домашнем и салонном музицировании в кругу интеллигенции, в качестве образовательного инструмента в учебных заведениях, а также богослужебного инструмента в западно-христианских церквях. Сохранились воспоминания о выдающемся импровизаторском таланте М. И. Глинки, исполнявшем на фисгармонии свои фантазии в полифонической технике. В доме музыканта-любителя И. Г. Эрлинга на музыкальных вечерах среди прочих инструментов постоянно зву-

чала фисгармония, на которой часто музицировал В. Ф. Одоевский. На фисгармонии любили играть П. И. Чайковский, С. И. Танеев. Последний был большим поклонником этого инструмента. В мемуарах его современника А. Н. Александрова упоминается: «Один раз я слышал также импровизацию Танеева на большой фисгармонии-оргane на квартире у В. А. Булычёва, руководителя хоровой капеллы, посвятившего свою деятельность исполнению произведений строгого стиля. Сначала я подумал, что Сергей Иванович играет неизвестное мне произведение Баха в форме хоральной прелюдии...» [1, с. 44].

Как это ни парадоксально, в первые десятилетия XX века – время, когда фисгармония достигла пика в техническом и художественном плане, – её производство пошло на спад. В Европе и Америке эти процессы были обусловлены несколькими причинами. Во-первых, в органостроении этого периода наблюдается возвращение к традиционным методам строительства трубных органов барочного типа, что связано с возвращением на смену романтическому барочного эталона звучания органа. Это делало фисгармонию уже не отвечающей запросам времени. Во-вторых, широко разрасталось производство фортепиано, сделавшее его чрезвычайно популярным и доступным инструментом. Кроме того, внедрение новых технологий, связанных с созданием электроорганов, довольно быстро вытеснило фисгармонию из бытового и церковного музицирования. К 1950-м гг. выпуск фисгармоний в Европе и США практически прекратился. В России производство фисгармоний остановилось гораздо раньше – после революции 1917 г. Практически все фабрики музыкальных инструментов в те годы были национализированы и зачастую использовались не по назначению.

Несмотря на короткий век фисгармонии, в XIX – первых десятилетиях XX века инструмент сыграл важную роль в становлении органной культуры в России. В. В. Стасов, всегда чутко ощущающий веяния времени, видел необходимым «водворить и распространить» орган в России, сделать его общедоступным инструментом, подобно оркестру, «узнать все великие и замечательные произведения славных эпох органного искусства, но и развить понятие и любовь к ним в массах публики» [11, с. 89]. При отсутствии в стране развитого органостроения и ограниченном количестве духовых органов, именно благодаря широкому распространению фисгармонии, компенсировавшему недостаток инструментария, органная культура в таких её составляющих, как исполнительство, образование и композиторское творчество, получила возможность развития не только в центральной части России, но и на периферии.

 ПРИМЕЧАНИЯ 

¹ Голосовые планки с вибрирующими язычками включаются и выключаются с помощью выдвигаемых регистров-переключателей, количество которых составляет в среднем от двух до тридцати. Наименование регистров соответствует органному: шестнадцатифутовые регистры, звучащие на октаву ниже написанного («бурдон», «кларнет»), восьмифутовые регистры («фагот», «гобой», «английский рожок», «флейта») и четырёхфутовые, звучащие октавой выше написанного («рожок», «свистулька»). В фисгармонии нагнетание воздуха осуществляется с помощью попеременного нажатия самим исполнителем двух педалей, находящихся в нижней части корпуса инструмента. Вместе с тем некоторые фисгармонии оснащены дополнительным приводом, приводимым в действие помощником-калькантом.

² Отдельные упоминания о фисгармонии можно найти в монографии Ройзмана [8, с. 139].

³ Ройзман, в частности, характеризует фисгармонию, как «примитивный инструмент», предназначенный для любительского музицирования, полезный также «для домашних упражнений специалистов-органистов в период черновой работы над координацией движений рук и ног», для которого не было создано художественно ценной литературы [7, с. 308]. Вместе с тем в монографии исследователь иногда называет органами мастерски выполненные фисгармонии, а их производство относит к органостроению [8, с. 122].

⁴ Одним из первых пропагандистов фисгармонии был Г. Берлиоз. В своём знаменитом трактате композитор представил подробную характеристику одной из разновидностей фисгармонии – мелодиума Александра [3, с. 500]. Помимо статьи Берлиоза, стоит также назвать другие работы: I. Promberger «Teoretisch-praktische Anleitung zur Kenntnis und Behandlung der Physharmonika» (1830), J. Alexandre «Notice sur les orgues melodium d'Alexandre et fils inventeurs» (1844), K. Lederle «Das Harmonium, sein Geschichte, Konstruktion, Disposition und Benutzung» (1884), W. Eiehm «Das Harmonium,

sein Bau und seine Behandlung, Basel (1868), M. Allihn «Wegweiser durch die Harmoniummusik» (1894), A. Mustel «L'Orgue-Expressif ou Harmonium» (1903), H. F. Milne «The Reed Organ: Its Design and Construction» (1930) и др.

⁵ Вместе с тем фисгармония в определённых условиях оказывалась более практичным инструментом, нежели духовой орган. Ещё Берлиоз обозначил её преимущества, связанные, прежде всего, с отсутствием шумовых эффектов, фальши, а также её неприхотливостью. Инструмент стоил в десятки раз дешевле органа, не требовал специфического ухода, и, что немаловажно, при пожарах габариты фисгармонии, в отличие от органа, не вызвали обрушения здания церкви [18, р. 41].

⁶ Harmonium-Debain Catalogue, Paris, 1844.

⁷ Влияние органа на фисгармонию не было односторонним. Романтические тенденции в органостроении сказывались в стремлении обогатить регистровую палитру новыми красками, придать мягкость, экспрессивность органному звучанию. Это обусловило применение в органе XIX в. наряду с традиционными лабиальными, язычковыми с бьющими язычками регистрами характерных для фисгармонии регистров со свободно вибрирующими язычками, а также механизма экспрессиво, позволяющего создавать разного рода динамические эффекты. Общим для романтического органа и фисгармонии стало наличие у этих инструментов набора романтических регистров с тихим, шуршаще-вибрирующим флейтовым тембром, таких, как Aeoline, Doice, Vox coelestis (небесный голос), Unda maris (волна морская) и др.

⁸ Orgues Alexandre. Paris. 1898, 40 p.

⁹ См.: Crown Organ catalog. Chicago: Geo P. Bent, 1900. 24 p.; Dominion Organ and Piano Co catalog. 1905. 35 p.; Revised descriptive catalogue of the Dominion Organ and Piano Co.'s. Cabinet and Combination organs. Bowmanville, Ontario, Canada. Bingham & Webber, Painters, Toronto, 1891. 28 p.

¹⁰ Подробнее об этом см.: [20].

¹¹ Подробнее об этом см.: [15].

 ЛИТЕРАТУРА 

1. Александров А. Н. Воспоминания. Статьи. Письма. М.: Сов. композитор, 1979. 360 с.

2. Бакеева Н. Н. Орган. М.: Музыка, 1977. 144 с.

3. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. М.: Музыка, 1972. Ч. 2. 532 с.

4. Зимин П. П. История фортепиано и его предшественников. М.: Музыка, 1968. 216 с.

5. Зотов В. Р. Петербург в 40-х годах // Исторический вестник. 1890. № 1. С. 29–53.

6. Мирек А. М. Справочник по гармоникам. М.: Музыка, 1968. 131 с.

7. Ройзман Л. И. Глинка и органная культура России первой половины XIX столетия // Памяти Глинки. 1857–1957: исследования и материалы. М., 1958. С. 296–328.

8. Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979. 376 с.

9. Ройзман Л. И. Фисгармония // Музыкальная энциклопедия. М., 1981. Т. 5. Стб. 826.

10. Сибирская жизнь. 1904. № 24.

11. Стасов В. В. Два слова об органе в России // В. В. Стасов. Статьи о музыке. М., 1974. Вып. 1. С. 81–89.

12. Стасов В. В. Немецкие органы у русских любителей // Статьи о музыке. М., 1978. Вып. 4. С. 154–157.

13. Томские губернские ведомости. 1899. № 28.

14. Ahrens C. Das Harmonium in Deutschland: Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines "historischen" Musikinstrumentes. Frankfurt/Main: Bochinsky, 1996. 311 p.

15. Bouvilliers D. A. The Harmonium. Its History, Its Literature // The Caecilia. Magazine of Catholic Church and School Music. Boston: MclaughlinReillyCompany, 1934, pp. 58–61.

16. Gellerman R. F. Gellerman's International Reed Organ Atlas. Vestal NY [USA]: The Vestal Press, 1998. 316 p.

17. Gellerman R. F. The American Reed Organ and the Harmonium: A Treatise on its History, Restoration and Tuning, with descriptions of some outstanding Collections, including a Stop dictionary and a directory of Reed Organs. 2nd ed. Vestal NY [USA]: The Vestal Press, 1996. 303 p.

18. Ochse O. Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium. 2000. 270 p.

19. Ord-Hume A. Harmonium: the History of the Reed Organ and its Makers. David and Charles, Newton Abbot, 1986. 256 p.

20. Rottermund K. Teofil Kotykiewicz – Polski budowniczy fisharmonii w Wiedniu // Muzyka. № 4, pp. 47–63.

REFERENCES

1. Aleksandrov A. N. *Vospominaniya. Stat'i. Pis'ma* [Memoirs. Articles. Letters]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1979. 360 p.
2. Bakeeva N. N. *Organ* [Organ]. Moscow: Muzyka Press, 1977. 144 p.
3. Berlioz HG. *Bol'shoy traktat o sovremennoy instrumentovke i orkestrovke* [Hector Berlioz. A Large Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration]. Moscow: Muzyka Press, 1972. Issue 2. 532 p.
4. Zimin P. P. *Istoriya fortepiano i ego predshestvennikov* [History of the Piano and its Predecessors]. Moscow: Muzyka Press, 1968. 216 p.
5. Zotov V. R. *Peterburg v 40-kh godakh* [St. Petersburg during the 1840s]. *Istoricheskiy vestnik* [Historical Newsletter]. 1890, no. 1, pp. 29–53.
6. Mirek A. M. *Spravochnik po garmonikam* [Reference Book on Harmonics]. Moscow: Muzyka Press, 1968. 131 p.
7. Royzman L. I. *Glinka i organnaya kul'tura Rossii pervoy poloviny XIX stoletiya* [Glinka and the Russian Organ Culture of the First Half of the 19th Century]. *Pamyati Glinki. 1857–1957: issledovaniya i materialy* [In Memoriam Glinka, 1857–1957: Research and Materials]. Moscow, 1958, pp. 296–328.
8. Royzman L. I. *Organ v istorii russkoy muzykal'noy kul'tury* [The Organ in the History of Russian Musical Culture]. Moscow: Muzyka Press, 1979. 376 p.
9. Royzman L. I. *Fisgarmoniya*. [The Harmonium]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Moscow, 1981. Vol. 5, pp. 826.
10. *Sibirskaya zhizn'* [Siberian Life]. 1904, no. 24.
11. Stasov V. V. *Dva slova ob organe v Rossii* [A Couple of Words About the Organ in Russia]. Stasov V. V. *Stat'i o muzyke* [Articles on Music]. Issue 1. Moscow, 1974, pp. 81–89.
12. Stasov V. V. *Nemetskie organy u russkikh lyubiteley* [German Organs in Possession of Russian Amateurs]. *Stat'i o muzyke* [Articles about Music]. Issue 4. Moscow, 1978, pp. 154–157.
13. *Tomskie gubernskie vedomosti* [The Tomsk Provincial Bulletin]. 1899, no. 28.
14. Ahrens C. *Das Harmonium in Deutschland: Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines "historischen" Musikinstrumentes*. Frankfurt/Main: Bochinsky, 1996. 311 p.
15. Bouvilliers D. A. *The Harmonium. Its History, Its Literature. The Caecilia. Magazine of Catholic Church and School Music*. Boston: MclaughlinReillyCompany, 1934, pp. 58–61.
16. Gellerman, R. F. *Gellerman's International Reed Organ Atlas*. Vestal NY [USA]: The Vestal Press, 1998, 316 p.
17. Gellerman R. F. *The American Reed Organ and the Harmonium: A Treatise on its History, Restoration and Tuning, with descriptions of some outstanding Collections, including a Stop dictionary and a directory of Reed Organs*. 2nd ed. Vestal NY [USA]: The Vestal Press, 1996, 303 p.
18. Ochse O. *Organists and Organ Playing in Nineteenth-Century France and Belgium*. 2000. 270 p.
19. Ord-Hume A. *Harmonium: the History of the Reed Organ and its Makers*. David and Charles, Newton Abbot, 1986. 256 p.
20. Rottermund K. *Teofil Kotykiewicz – Polski budowniczy fisharmonii w Wiedniu*. *Muzyka*, no. 4, pp. 47 – 63.

Фисгармония как часть инструментального компонента органный культуры

Автор обращается к неисследованному российским музыковедением вопросу истории языкового органа, более известного в России как фисгармония. Отдельное внимание уделено терминологии, используемой российской и зарубежной литературой (терминам «язычковый орган», «фисгармония», «гармониум»). На основе комплекса зарубежных источников рассмотрена история инструмента, технические особенности его европейского и американского типов, а также аспекты применения в духовной и светской практике. В развитии фисгармонии выделена тенденция её сближения с трубным органом, что отразилось на звуковых свойствах, внешнем облике и функционировании в конфессиональной сфере. Автор приходит к выводу о том, что в силу уникального набо-

ра характеристик фисгармония стала важной составляющей органного инструментария. Являясь альтернативой духовному органу, она взяла на себя его функции там, где ввиду различных обстоятельств (удалённость или отсутствие органостроительной индустрии и сервисного обслуживания инструментов либо невозможность покупки дорогостоящего органа) применение последних было крайне затруднено или невозможно вовсе. Такую роль, например, фисгармония сыграла в становлении органной культуры в России XIX – начала XX столетий, особенно в провинции.

Ключевые слова: органная культура, орган, фисгармония, язычковый орган

The Harmonium as Part of the Instrumental Component of the Organ Culture

The author turns to the issue – hitherto insufficiently researched in Russian musicology, of the history of the tongue organ, better known in Russia as the harmonium. Distinct attention is given to the terminology used in Russian musical literature, as well as that of other countries (such terms as “tongue organ,” “harmonium,” “fisgarmoniya”). On the basis of an assortment of sources from outside Russia, the history of the instrument, the technical features of its European and American varieties, as well as the aspects of its usage in sacred and secular musical practice

are examined. In the field of development of the harmonium, the tendency is brought out of its approach towards the trumpet organ, which became reflected in the features of sound, the outer appearance and its functioning in the confessional sphere. The author arrives at the conclusion that as the result of the unique set of characteristic features, the harmonium became an important component of the group of instruments related to the organ. Presenting in itself an alternative to the wind organ, it took on itself the latter's functions in those areas where in light of various

circumstances (distance from or absence of the organ-building industry and servicing of the instruments, or the impossibility of purchasing an expensive organ), usage of the latter became extremely difficult or entirely unfeasible. This kind of role, for

example, was played by the harmonium in the formation of the organ culture in Russia in the 19th and early 20th century, especially in the provincial regions.

Keywords: organ culture, organ, harmonium, tongue organ

Пронина Анна Николаевна

аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: anuta227@ya.ru

Новосибирская государственная консерватория

им. М. И. Глинки

Российская Федерация, 630099 Новосибирск

Anna N. Pronina

Post-graduate student at the Music History Department

E-mail: anuta227@ya.ru

The Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory

Russian Federation, 630099 Novosibirsk



А. В. ШЕЛОМЕНЦЕВА

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова



УДК 78.01

**СЮИТА Д. Д. ШОСТАКОВИЧА НА СТИХИ МИКЕЛАНДЖЕЛО
И РУССКАЯ ФИЛОСОФСКАЯ МЫСЛЬ XX ВЕКА**

Сюита Д. Д. Шостаковича на стихи Микеланджело постоянно находится в центре внимания музыковедов. С различных методологических позиций произведение анализируют в своих работах М. Арановский, Л. Акопян, А. Кремер [1; 2; 6] и другие. Среди многочисленных ракурсов исследования особый интерес представляет философский. Сюита ор. 145 является пространством осмысления важнейших жизненных универсалий, обозначенных самим композитором ключевыми словами – Мудрость, Любовь, Творчество, Смерть и Бессмертие. При этом музыкальная трактовка данных категорий раскрывает глубокую связь мировоззренческих основ Шостаковича и русских философов XX века. Рассмотрим, каким образом философская проблематика воплощается в музыке цикла.

Сюита открывается частью «Истина», где вступление становится музыкальным эквивалентом данного понятия для всего дальнейшего драматургического развития произведения. Но как противоречит такая «истина» традиционному её пониманию, когда категория наделяется чертами бесстрастной объективности, оказываясь достоянием исключительно разума! Тема-эпиграф имеет амбивалентную природу: с одной стороны – объективные характеристики (экспансивный тембр трубы, ритмическая императивность, предельно яркая динамика), с другой – чрезвычайно неустойчивые, болезненные, будто

режущие по живому интонации малых секунд и трионов.

Интерпретация Истины в Сюите оказывается близкой осмыслению понятия русскими философами, которые «не допускают, что истина может быть открыта чисто интеллектуальным, рассудочным путём...» [7, с. 211]. Познание истины для них «мыслимо только как осознание своего бытия в Истине» [там же, с. 216]. Отметим, что представитель следующего за Шостаковичем композиторского поколения – А. Шнитке – в коде своего Фортепианного концерта воспроизводит интонации темы-эпиграфа цикла ор. 145. Подобное композиторское решение подчёркивает выстраданность обретенной истины, запечатлевшей тяжёлый путь поисков.

Амбивалентность Истины, совмещающей в себе объективные и субъективные качества, сближает её со смысловой константой творчества Шостаковича – категорией Совести: «...в тот миг, когда акт совести составляется, человек оказывается не в состоянии решить, что это – его собственный разряд и порыв или же в нём проявляется некая таинственная, сверхчеловеческая, Божественная сила; может быть – и то, и другое сразу» [5, с. 222]. И будто в унисон с такой трактовкой звучат напутственные слова Шостаковича, адресованные Б. Тищенко: «Добро, любовь, совесть – вот что самое дорогое в человеке. И отсутствие этого в музыке, литературе, живописи не



спасают ни оригинальные звуко сочетания, ни изысканные рифмы, ни яркий колорит» [11, с.19].

Следующие за Вступлением части композитор группирует в виде триад: Вторая, Третья и Четвёртая связаны с образом Любви; Пятая, Шестая, Седьмая раскрывают проблему Художника и Общества; Восьмая, Девятая и Десятая обладают качествами медиативной зоны сюиты (термин С. Маслий [8]), которые проявляются на различных уровнях текста (например, в амбивалентности жанра пассакальи, лежащей в основе номера «Смерть»). Триадность композиции вокального цикла на стихи Микеланджело глубоко символична. Русский религиозный философ П. Флоренский называет число три основной категорией жизни и мышления и приводит слова А. Садова, который видит в склонности к триадам «врождённое человеку неясное тяготение к сверхчувственному миру, смутное стремление к Третьему» [12, с. 599].

Итак, тематика Второй, Третьей и Четвёртой частей цикла обращена к категории Любви. Их названия складываются в событийную цепочку «первая встреча – кульминация чувств – расставание». Однако музыкальный язык противоречит поэтическому тексту. Сонет «Нет радостней», лежащий в основе части «Утро», выстроен по принципу *crescendo* к финалу, когда рисуемый художником образ становится реальнее, будто проступая на холсте. В музыке это смысловое нарастание не получает должной поддержки: заключительный терцет сонета «А чистый пояс» сопровождается ритмическим расширением и чуть большей мелодической свободой вокальной партии по сравнению с началом номера. Динамика остаётся в рамках *pianissimo* – *piano*, уплотнения фактуры аккомпанемента также не происходит. В сопровождении обращает на себя внимание сумрачный мотив контрабаса, который в противоположность восьмой вокальной партии выдержан ровными четвертями и опирается на стонущие интонации малых секунд, объединённые лигой по две ноты. Звучащий тяжёлой неотступной мыслью после каждого катрена и терцета, он словно напоминает об обречённости истинной любви на земле: «Любовь сулит любящим гибель в этом мире» [3, с. 219].

Присутствие некоего трагического компонента любви, несмотря на чрезвычайное многообразие подходов к её трактовке, подчёркивают русские мыслители. У С. Франка это связано с невозможностью снятия до конца момента чуждости Ты в переживании любви: «Во всяком, даже любимом и родном мне “ты” есть нечто жуткое и непонятное для меня... и не может быть речи о... безграничной однородности мне какого-либо “ты”» [13, с. 368]. И. Ильин приводит слова Платона: «Любовь даёт человеку... сразу – душевное богатство и душевную бедность: богатство – ибо человек нашёл сокровище своей жизни... бедность – ибо у человека возникает чувство, что он

никогда не владеет своим сокровищем до конца...» [5, с.158].

Центральное положение среди лирических номеров занимает «Любовь». Эта часть выделяется более развёрнутым оркестровым вступлением, где к струнным и арфе присоединяются тембры деревянных духовых, а также энергетикой самого слова в названии. Не случайно музыковеды (М. Арановский, А. Кремер) проводят аналогию с арией из оперы XVIII века, окружённой двумя речитативами (Вторая и Четвёртая части). Но как необычна эта «ария»! Как правило, данный жанр оперной музыки предполагает выплеск чувств, эмоциональное раскрытие героя – солиста, подготавливаемое предыдущим действием в речитативах. Музыкальное решение «Любви» совершенно иное. Уже начальная инструментальная тема части сильно отличается от известных нам из мировой музыкальной литературы тем Любви. Струющиеся хроматизированные пассажи вступления к Третьему номеру, в которых поются отстранённые, прохладные интонации чистой кварты и квинты, создают хрупкий, неуловимый образ. Любовь в подобном воплощении – «нездешний цветок, гибнущий в среде этого мира» [3, с. 214]. И в целом в Третьей части господствует сокровенный тон, и *forte* появляется лишь на два с половиной такта на словах «вот почему твой взгляд заморожен». Завершается «Любовь» проходящей, словно тень, у контрабаса начальной темой в увеличении.

Четвёртый номер Сюиты, «Разлука», апеллирует своим названием к одному из драматичнейших событий человеческой жизни – прощанию с возлюбленной. Поэтическому тексту части, как верно отмечает А. Кремер, присущ «оттенок театральности, проявляющийся в торжественном слоге, открытом жесте, гиперболизированной интонации, некоторой “вычурности”» [6, с. 188]. Музыка переводит переживания во внутренний план: сопровождение практически сводится к бесконечно длящимся залиганным аккордам, в партии солиста преобладает молитвенная декламация с долгими пребываниями на одной высоте. Отсутствие размера и тактовых черт словно останавливает земное время. Казалось бы, «Разлука» должна составить контраст благоговейному настроению предыдущих номеров. Но герой произносит монолог как бы «про себя»; обозначенная композитором в качестве темпового ориентира умеренность (*moderato*) невольно распространяется и на другие музыкальные составляющие.

Предельно тихая, «высветленная» динамика, прозрачные тембры струнных и деревянных духовых, крайне бережный аккомпанемент, характерные для всех лирических номеров вокального цикла, придают Любви оттенок ирреальности, космической отрешённости и заставляют вспомнить слова С. Франка: «Сама любовь есть явление чудесное – некое таинство» [13, с. 374]. При этом философ

акцентирует внимание на бедности выразительных возможностей слова в отражении феномена. «Все слова, в которых мы пытаемся определить чудо любви, остаются неадекватными её таинственной сверхрациональной природе» [там же, с. 375–376].

О «неповторимой, неизречённой тайне» [3, с. 220] любви говорит и другой русский философ – Н. Бердяев. Возможно, поэтому в Сюите ор. 145 Шостаковича смысловая глубина (подтекстовый слой) заключена в подголосках оркестрового сопровождения. Тонкости же поэтического текста, как мы убедились в ходе анализа Второй, Третьей и Четвёртой частей, не столь важны для композитора. И в этом смысле правомерна позиция С. Савенко, когда она пишет о «глубоком и... неосознанном недоверии Шостаковича к слову, к его возможностям адекватного выражения настоящего содержания высказывания» [9, с. 122] в позднем творчестве композитора.

Завершая разговор о сфере Любви в цикле, необходимо отметить в его частях явно выражённую мелодическую апелляцию к псалмодии, по мысли В. Медушевского, устремлённую не к человеку, но к Богу. Божественную сущность Любви постоянно подчёркивают многие русские философы. «Духовная любовь есть... голод души по Божественному» [5, с. 162]. Любовь есть начало «видимого восстановления образа Божия в материальном мире» [10, с. 169]. В Сюите ор. 145 псалмодия возводит чувственные по содержанию стихотворные тексты к поистине молитвенной глубине, придавая трём лирическим частям духовную собранность.

Следующие части («Гнев», «Данте», «Изгнаннику») становятся пространством осмысления взаимоотношений художника и власти, гения и толпы. При этом возникает интереснейшая ситуация наподобие «романа в романе», когда Шостакович, условно говоря, видит Данте глазами Микеланджело. В музыкальном языке проступают контуры мотива креста (в начальной оркестровой теме «Гнева», а также в виде интонационных намёков в вокальной партии частей), интонации темы прелюдии *b moll* из первого тома ХТК Баха, «шествие на Голгофу» по Б. Яворскому (конец части «Данте»), тема *Dies irae* («Данте»), а также ритмическая аллюзия на скерцо из Пятой симфонии Бетховена («Данте»).

Крестная символика в сопряжённости с фатализмом токкатных инструментальных тем (начальная тема «Данте», оркестровые эпизоды номера «Изгнаннику») намекает на предопределённость трагической судьбы гения на земле. «В гениальности раскрывается жертвенность всякого творчества, его несовместимость в безопасном мирском устройении» [3, с. 181]. И речь идёт не только о непонимании миром людей, но и об отказе от спасения собственной души, уходе с пути «личного очищения и восхождения» [там же, с. 178] в творческое избранничество. Будто признание необходимости страданий на пути

Художника, звучит последняя строчка «Данте» – «я б лучшей доли в мире не желал». Контрабасы и виолончели проводят тему «шествия на Голгофу», а вокальная партия движется на *diminuendo* к *piano* и застывает на одном псалмодирующем тоне, символизируя смирение. И здесь слышатся библейские слова: «Да будет воля Твоя». В подобном роде рассуждает о смысле страдания С. Франк: «Страдание есть как бы раскалённый зонд, очищающий наши духовные дыхательные пути и тем впервые открывающий нам свободный доступ к блаженной глубине подлинной реальности» [13, с. 551].

Крестные интонации, пронизывающие Пятую, Шестую и Седьмую части, смыкают воедино фигуры Шостаковича, Данте и Спасителя, будто давая ответ на бердяевский вопрос: «В жертве гения нет ли иной святости перед Богом, иного религиозного деяния, равнодостоинного канонической святости?» [3, с. 178].

Если три предыдущие части были сосредоточены на фигуре творца, то Восьмой номер раскрывает саму природу творческого акта. Художник в этот момент принадлежит двум мирам – божественному и человеческому: он и орудие в руках божьих, и, одновременно, продолжатель божественного творения на земле. Подобную трактовку феномена творчества мы находим в русской философии: «Подлинное творчество есть теургия ... совместное с Богом действие» [3, с. 133].

В части «Творчество» автор маркирует и чрезвычайно важную для русской философской мысли преобразующую функцию одноимённого (то есть творческого) акта. Средства музыкальной выразительности, более соответствующие своим звучанием «злomu скерцо», оказываются принадлежащими положительному смысловому полюсу. Здесь происходит та борьба со злом, которая осуществляется не уничтожением зла, а преображением злого в доброе. По словам Н. Бердяева, творчество «всегда есть выход из тьмы». «Демоническое зло человеческой природы сгорает в творческом экстазе, претворяется в иное бытие» [там же, с. 170].

В следующих частях (Девятая, Десятая), посвящённых образу Смерти, последняя трактуется как сознательный выбор, отвергающий жизнь во грехе. В сонете «Ночь» смерть становится спасением, благодатным сном. Не случайно оркестровое вступление интонационно напоминает романс «Откуда такая нежность» из цветаевского цикла. И в противоположность Строщи, у которого скульптура вот-вот проснётся и оживёт, Шостакович озвучивает поэтический текст так, что и мысли не возникает о самой возможности пробуждения. Например, в партии солиста на словах «лишь разбуди» динамика *diminuendo* сводится к тишайшему, замирающему *pianissimo*.

В поэтическом тексте номера «Смерть» внимание сосредоточено не на смерти как таковой, а на нестерпимом чувстве стыда за погрязший во зле мир:



смерть «желаннее порока», «навсегда являет нас в срамоте», «постыдный урок». Жанровой основой этой части становится пассакалья, которая, по мнению многих исследователей, у Шостаковича символизирует противодействие Злу. Кроме того, Десятый номер посредством обрамления его темой Истины (сначала в нюансе *fortissimo*, затем – *pianissimo*) несёт в себе мысль о чрезвычайной значительности и глубине акта Смерти: «Смысл связан с концом. И если бы не было конца, то есть если бы в нашем мире была дурная бесконечность жизни, то смысла в жизни не было бы» [4, с. 17].

Итак, драматургическое развитие произведения приводит к ситуации, «когда покаяние переходит в отчаяние» и «должно остановиться». «Эта точка отчаяния и омертвения духа знаменует собой неизбежный переход на иной путь делания». Спасением от духовной смерти может стать только «путь творческого потрясения духа» [3, с. 172]. Таким потрясением и становится финал, выбивающийся из общего стиля сочинения детской, простодушной ясностью, олицетворяющей глубинную для человека потребность бессмертия: «Если ... не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Матф.18:3).

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 473 с.
2. Арановский М. Века связующая нить [о сюите для баса и фортепиано «Сонеты Микеланджело Буонарроти» Д. Шостаковича] // Новая жизнь традиций в советской музыке. М., 1989. С. 207–273.
3. Бердяев Н. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М.: Астрель, 2011. 668 с.
4. Вишев И. Проблема жизни, смерти и бессмертия человека в истории русской философской мысли. М.: Академический Проект, 2005. 432 с.
5. Ильин И. Почему мы верим в Россию. М.: Эксмо, 2008. 912 с.
6. Кремер А. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 434 с.

7. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. 525 с.
8. Маслий С. Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 170 с.
9. Савенко С. Слово о позднем творчестве Шостаковича // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 120–122.
10. Соловьёв С. Смысл любви // Избранное. М., 1990. 496 с.
11. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата. СПб.: Композитор, 1997. 52 с.
12. Флоренский П. Столп и утверждение истины. Т. 1. М.: Правда, 1990. 492с.
13. Франк С. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии. М.: Правда, 1990. 608 с.

REFERENCES

1. Akopyan L. *Dmitriy Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitri Shostakovich: An Experience of the Phenomenology of Creativity]. St. Petersburg: Dmitri Bulanin, 2004. 473 p.
2. Aranovskiy M. Veka svyazuyushchaya nit' (o syuite dlya basa i fortepiano «Sonety Mikelandzhelo Buonarroti» D. Shostakovicha) [Centuries Binding Thread (Suite for Bass and Piano "Sonnets of Michelangelo Buonarroti" by Shostakovich)]. *Novaya zhizn' traditsiy v sovetskoy muzyke* [New Life in Soviet Musical Traditions]. Moscow, 1989, pp. 207–273.
3. Berdyaev N. *Smysl tvorchestva. Opyt opravdaniya cheloveka* [The Meaning of Creativity: The Experience of Vindicating the Human Being]. Moscow: Astrel Press, 2011. 668 p.
4. Vishev I. *Problema zhizni, smerti i bessmertiya cheloveka v istorii russkoy filosofskoy mysli* [The Problem of Life, Death and Immortality of Man in the History of Russian Philosophy]. Moscow: Akademicheskii Proekt Press, 2005. 432 p.
5. Ilyin I. *Pochemu my verim v Rossiyu* [Why do We Believe in Russia]. Moscow: Eksmo Press, 2008. 912 p.
6. Kremer A. *Vokal'nye tsikly D. Shostakovicha kak semiosfera poeticheskogo i muzykal'nogo tekstov: dis. ... kandidata iskusstvovedeniya* [Shostakovich's Vocal Cycles as the Semiosphere of Poetic and Musical Texts: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2003. 434 p.

7. Losev A. *Filosofiya. Mifologiya. Kul'tura* [Philosophy. Mythology. Culture]. Moscow: Politizdat, 1991. 525 p.
8. Masliy S. *Syuita: semantiko-dramaturgicheskii i istoricheskii aspekty issledovaniya: dis. ... kandidata iskusstvovedeniya* [The Suite: The Semantic, Dramatic and Historical Aspects of Research: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2003. 170 p.
9. Savenko S. *Slovo o pozdnem tvorchestve Shostakovicha* [A Few Words on the Late Music of Shostakovich]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2006, no. 3, pp. 120–122.
10. Solov'ev S. *Smysl lyubvi* [The Meaning of Love]. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, 1990. 496 p.
11. *Pis'ma Dmitriya Dmitrievicha Shostakovicha Borisu Tishchenko s kommentariyami i vospominaniyami adresata* [Letters of Dmitri Shostakovich to Boris Tishchenko With Comments and Memories Towards the Addressee]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 1997. 52 p.
12. Florenskiy P. *Stolp i utverzhenie istiny* [The Pillar and the Assertion of Truth]. Vol. 1. Moscow: Pravda Press, 1990. 492 p.
13. Frank S. *Nepostizhimoe. Ontologicheskoe vvedenie v filosofiyu religii* [The Unfathomable. An Ontological Introduction to the Philosophy of Religion]. Moscow: Pravda Press, 1990. 608 p.



**Сюита Д. Д. Шостаковича на стихи Микеланджело
и русская философская мысль XX века**

В статье в философском ракурсе рассматривается одно из последних сочинений Дмитрия Шостаковича – Сюита на стихи Микеланджело. Композитор осмысливает важнейшие жизненные универсалии: Истина, Любовь, Творчество, Смерть, Бессмертие. Музыкальная трактовка понятий обнаруживает связь мировоззренческих основ композитора и русских философов. Интерпретация истины совмещает объективные и субъективные качества и сближает её с важной для Шостаковича категорией Совести. Хрупкий и отстранённый облик лирических номеров приближает к пониманию Николаем Бердяевым обречённости и беззащитности истинной Любви

на земле. Обозначенная русскими философами жертвенность Творчества раскрывается в Сюите через интонации темы креста и прелюдии *b moll* из I тома ХТК Баха. В последних частях произведения, посвящённых Смерти и Бессмертию, Шостакович раскрывает важную мысль, близкую Бердяеву и Франку, о значительности и глубине акта Умирания. Смерть становится и спасением-сном, и противодействием Злу (пассакалия у Шостаковича), и необходимым условием приближения к Истине.

Ключевые слова: Дмитрий Шостакович, композиторы России, музыка и философия, вокальная сюита

**Dmitri Shostakovich's Suite on Verses by Michelangelo
and 20th Century Russian Philosophical Thought**

This article examines from a philosophical perspective one of Dmitri Shostakovich's last compositions – the Suite to the Verses of Michelangelo. In this work the composer ponders upon the most important life-related universal phenomena: Truth, Love, Creativity, Death and Immortality. The musical interpretation of these concepts unearths a connection between the composer's worldview foundations and those of the Russian philosophers. The interpretation of truth combines objective and subjective qualities and brings it closer to Shostakovich's category of Conscience. The frail and withdrawn image of the lyrical numbers brings closer to Nikolai Berdyayev's understanding of fatality and vulnerability of true Love on earth. The sacrificial quality of

Creativity, denoted by Russian philosophers, is disclosed in the Suite through the intonations of the theme of the cross and the Prelude in B-flat minor from Book I of Bach's Well-Tempered Clavier. In the final movements of the work, which are devoted to the themes of Death and Immortality, Shostakovich discloses an important thought, which is close to Berdyayev and Frank, of the significance and profundity of the act of Dying. Death becomes a salutary sleep, a form of counteraction against Evil (depicted by Shostakovich by the passacaglia) and an indispensable condition for approaching Truth.

Keywords: Dmitri Shostakovich, composers of Russia, music and philosophy, vocal suite

Шеломенцева Анжелика Валерьевна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции
E-mail: nkichplus@yandex.ru

Саратовская государственная консерватория
им. Л.В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Anzhelika V. Shelomentseva

Post-graduate student at the Music Theory
and Composition Department

E-mail: nkichplus@yandex.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov





А. С. РЫЖИНСКИЙ

Российская академия музыки им. Гнесиных



УДК 784.5

ФОРМИРОВАНИЕ ОСНОВНЫХ ПРИНЦИПОВ ХОРОВОГО ПИСЬМА ЛУИДЖИ НОНО В СОЧИНЕНИЯХ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 1950-х ГОДОВ

Истории западноевропейского искусства второй половины XX века творчеству Луиджи Ноно принадлежит одно из наиболее значимых мест, что обусловлено не только ярко определённой политической позицией композитора (в связи с которой в музыковедении появился новый термин – «ангажированная музыка»¹ по аналогии с понятием «ангажированная литература» Ж. П. Сартра), но и тем особым вниманием, которое композитор уделял вокальным и, в частности, хоровым жанрам. Устойчивый интерес Л. Ноно к уникальным свойствам человеческого голоса – «богатейшего из всех существующих инструментов» [7, S. 236] позволил совершить поистине революционные преобразования в области хоровой звучности.

Интересно обратить внимание на ранние хоровые опусы этого мастера послевоенного авангарда – тот исток, из которого произросли важнейшие сочинения в контексте не только творчества Л. Ноно, но и всей западноевропейской музыки прошлого века: «Il canto sospeso» («Прерванная песнь», 1956), «Das Atmende Klarsein» («Дышащая ясность бытия», 1981), «Prometeo» («Прометей», 1984).

После первых оркестровых опусов, в которых композитор показал себя наследником традиций нововенской школы, в течение трёх лет (1951–1954) возникли произведения, содержащие «в сжатом виде» информацию о дальнейшем развитии хорового творчества Л. Ноно. Первым сочинением с участием хора явились «Epitaph für Federico Garsia Lorca» («Эпитафии Федерико Гарсиа Лорке», 1953). В дальнейшем подобные композиции для солистов хора и оркестра, близкие кантатно-ораториальному жанру, встречались в творчестве Л. Ноно дважды: в 1956 году – «Il canto sospeso» («Прерванная песнь») для солистов (сопрано, альт, тенор), смешанного хора и оркестра, в 1971 году – «Ein Gespenst geht um in der Welt» («Призрак бродит по миру») для сопрано соло, смешанного хора и оркестра. Созданные вслед за Эпитафиями «La victoire de Gernica» («Победа Герники», 1954) и «Liebeslied» («Песнь любви», 1954), они являют образец хоровой пьесы в сопровождении музыкальных инструментов – жанр, к которому Ноно неоднократно обращался в дальнейшем: можно вспомнить пьесы «La terra e la compagna» («Земля и Подруга», 1957) и «Cori di Didone» («Хоры Дидоны», 1958), а также уже упомянутое выше знаменитое сочинение позднего периода творчества «Das Atmende Klarsein».

Связь между ранними хоровыми работами и последующими сочинениями для хора проявляет себя и на уровне тематики словесных текстов. Уже в первых хоровых композициях наблюдается органичное сосуществование «ангажированных» тем («Epitaph für Federico Garsia Lorca», «La victoire de Gernica») и свободной от политического ангажемента лирики («Liebeslied»). Это также найдёт своё продолжение в последующих сочинениях мастера: в 1960 году возникнут лирические хоровые пьесы «Sarà dolce tacere» («Сладостным будет молчанье»), «Ha venido: canciones para Silvia» («Она пришла: песни для Сильвии») вместе с ярким примером ангажированного искусства – l'azione scenica (сценическое действие) «Intolleranza 1960» («Нетерпимость 1960»). Характерный для хоровых партий последнего сочинения гибкий взаимообратимый переход от традиционно интонирования к речевому пению (Sprechgesang) также впервые был использован Л. Ноно в «Epitaph für Federico Garsia Lorca» и в «La victoire de Gernica».

В своей статье «Луиджи Ноно и Чезаре Павезе» Юрг Штенль фиксирует и конкретные текстовые пересечения между «Liebeslied» и сочинениями 1950–1960-х годов на текст Чезаре Павезе: «Мы находим здесь [в «Liebeslied». – А. Р.] за три года до первого переложения на музыку текста Павезе [имеется в виду пьеса «La terra e la compagna»], в тексте композитора, использование обращения “Ты” и отождествление этого “Ты” с образами природы» [8, S. 116]. Добавим к этому, что подобная связь существует и с более поздним опусом «Sarà dolce tacere», в котором Ноно использовал строфы того же стихотворения Чезаре Павезе из цикла «La terra e la morte» («Земля и смерть»). Сравните:

«Liebeslied» (текст Л. Ноно): «Erde bist du, Feuer, Himmel...» – «Ты – земля, пламя, небо...»;

«La terra e la compagna» (текст Ч. Павезе): «Tu sei come una terra...» – «Ты как земля»;

«Sarà dolce tacere» (текст Ч. Павезе): «Anche tu sei collina...» – «Кроме того, Ты – холм...».

Первые хоровые композиции стали творческой лабораторией композитора в разработке тех приёмов, что использовались Л. Ноно не только в хоровых сочинениях, но также в камерно-вокальных и инструментальных опусах. В данном случае имеется в виду приём, впервые применённый композитором во второй «Эпитафии». Здесь разбитый на строфы текст

стихотворения Ф. Г. Лорки «Memento», фигурирует в виде своеобразных «эпиграфов», которые будучи видимы только исполнителям (но не слушателям), могут оказывать влияние на характер воспроизведения музыкального текста, «не опускаясь» при этом до образной конкретизации программной музыки. Помимо «Эпитафий», этот приём Л. Ноно использует в сочинении 1962 года «Canti di vita e d'amore: Sul Ponte di Hiroshima» («Песни жизни и любви: на мосту Хиросимы») и в Квартете «Fragmente – Stille – An Diotima» («Фрагменты – Тишь – К Диотиме» 1980), отрывающем последний период творчества. Юрг Штенцль упоминает также о специфической тембровой краске, образованной звучанием арфы и нескольких ударных инструментов: ксилофона или металлофона, вибратона, мариамбы. Эта звучность применяется во всех трёх сочинениях: она встречается в третьей Эпитафии (т. 101–127), в «La victoire de Gernica» (т. 93–132), в «Liebeslied» (вся пьеса проходит в сопровождении арфы, металлофона, вибратона, литавр и тарелок). Анализируя её использование в первых хоровых пьесах, а также в l'azione scenica «Intolleranza»², исследователь приходит к выводу, что данная краска имеет функцию лейттембра – утопического символа мира, противоположного реальному – «другого мира – мира женщин, детей, чистоты и весны» [8, S. 117].

Следует сказать и об интонационных переключениях между ранними и поздними сочинениями. Фрагмент песни итальянских коммунистов «Bandiera rossa» («Красное знамя») впервые был процитирован Л. Ноно в «Epitaph für Federico Garcia Lorca». Поскольку был выявлен лишь ритм (тема дана в звучании ударных инструментов), публика не заметила данной цитаты во время дармштадтской премьеры 1952 года, что было немало важно, поскольку цитирование политической песни в центре авангардного искусства в период Холодной войны могло обернуться крупным скандалом³. Композитор неоднократно обращался к теме «Bandiera rossa» в работах 1970-х годов. Наиболее известные сочинения в этом ряду – «Ein Gespenst geht um in der Welt» и вторая l'azione scenica «Al gran sole carico d'amore» («Под ярким солнцем, полным любви», 1974). Наряду с

цитированием «Bandiera rossa» в хоровых сочинениях 1951–1954 гг. обращает на себя внимание и характерный для его поздних работ интерес к использованию чистых интервалов, как в вертикальном (примеры № 1а и № 1б), так и горизонтальном (примеры № 1в и № 1г) развёртывании. Заключительный раздел «La victoire de Gernica» даже с позиции выбора основных высот квартаккорда вызывает устойчивые ассоциации с некоторыми фрагментами «Das Atmende Klarsein» (сравните т. 208–213 «La victoire de Gernica» и т. 4 «Das Atmende Klarsein» в примерах № 1а и № 1б).

Пример № 1а Л. Ноно «La victoire de Gernica» (т. 208–216)

Пример 1б «Das Atmende Klarsein» (т. 1–5)

Пример 1в «La victoire de Gernica» (т. 23–27)

Пример 1г «Liebeslied» (т. 37–40)

Фактурное устройство первых хоровых сочинений наглядно демонстрирует продолжение экспериментов А. Веберна по освоению



трёхмерного фактурного пространства. Интерес к пространственным эффектам можно обнаружить даже в таком внешне традиционном сочинении Ноно, как «Epitaph für Federico Garsia Logca»: в третьей эпитафии (т. 101–127) композитор одновременно на основе единого серийного ряда формирует монодию духовых и пуантилистическую фактуру ударных, что позволяет добиться эффекта отражения звуков, экспонированных в горизонтали духовых, в другой части сцены и ином тембровом оформлении. В данном примере любопытно сочетание горизонтальной додекафонии с пуантилизмом веберновского типа, наглядно представляющим технику Klangfarbenmelodie (пример № 2).

Пример № 2 «Эпитафии Федерико Гарсиа Лорке». Эпитафия № 3 (т. 101–104)

Дальнейшее преодоление линейности в «Liebeslied» («Песнь любви», 1954) обнаружило себя в феномене «политембровой монодии», являющей собой мелодию большого диапазона, развитие которой реализуется посредством последовательного присоединения партий в восходящем, либо нисходящем порядке (пример № 3).

Пример № 3 «Liebeslied» (т. 11–15)

Однако при сравнении «Liebeslied» с отстоящей от неё меньше, чем на два года кантатой «Il canto sospeso» обращает на себя внимание то, что в двух произведениях принцип Klangfarbenmelodie находит в корне различную реализацию. В первом сочинении феномен политембровой монодии связан с представлением Klangfarbenmelodie в понимании А. Веберна: композитор членит мелодию на несколько фрагментов, передаваемых различным партиям. При этом сам принцип линейного развёртывания сохраняется, меняется лишь пространственное размещение линии: вместо горизонтальной она получает ломаную репрезентацию. В «Il canto sospeso», а также в сочинениях 1960 года «эмансипа-

ция тембра» проявляет себя ещё более отчётливо: Л. Ноно продолжает дальнейшее расщепление монотембровых интонаций на отдельные звуки, исполняемые различными партиями, что приводит к образованию монодии нового типа – «стереомонодии», характеризующейся не только участием в её построении различных тембров, но и высокой мобильностью каждого тона, посредством тембровой модуляции (у Ноно Klangfarben-Übergang) постоянно меняющего окраску звучания.

Упоение оттенками цвета, звука в неспешном созерцании, любовании мгновением, открывающим путь к постижению вечности – всё это оказалось близким, созвучным внутреннему миру композитора, которого, по словам В. Г. Тарнопольского, более всего волновал «автономный звук, его самоценность вне всякого контекста, бесконечное разнообразие тембровых характеристик тона и работа с ними» [4, с. 46]. Возникающий фактурный тип, при его внешнем совпадении с пуантилистическим изложением, демонстрировал скорее не изоляцию, а активное взаимодействие музыкальных звуков одновременно в горизонтальном, вертикальном и глубинном измерениях.

Сам композитор подчёркивал: «Я никогда не сочинял пуантилистически; это – изобретение критиков. Музыкальная концепция, в которой каждый звук (Tonpunkt) герметически закрыт, соответствует абсолютно чуждому мне мышлению <...> В моих ранних сочинениях “звуковые точки” не так уж важны; гораздо более важными чем звуковысоты (Tonhöhen) становятся интервалы, связь с окружающими музыкальными фигурами; эти отношения не исчерпываются тем, что мы называем вертикалью или горизонталью, они охватывают все композиционные слои – подобно сети, протянутой во всех направлениях» (цит. по: [5, с. 28]).

В этом видится, с одной стороны, влияние серийного мышления (предполагающего детерминацию вертикали и горизонтали одним предкомпозиционным рядом), с другой – влияние венецианской полифонической школы, наследником которой также считал себя композитор. Причём речь идёт не только о традиции *cori spezzati* (букв. “разор-

ванных» хоров) венецианских мастеров, но и о музыкальной атмосфере Венеции с её уникальными колокольными звонами, что явствует из слов самого композитора: «В моем доме в Венеции, на острове Джудекка всегда можно слышать колокола: их звуки слышны отовсюду, днем и ночью, в туманный и солнечный день, с различными резонансами, с разнообразными значениями» [10, S. 199].

Повторимся, в «Liebeslied» наблюдается лишь движение к упразднению линейного развёртывания при следовании в организации хорового письма традиции Арнольда Шёнберга и Антона Веберна. Что касается связи с творчеством главы Новой венской школы, то в первых пьесах она проявляет себя особенно ярко. Наряду с активным использованием типичного для хоровых сочинений Шёнберга унисона партий альтя, в «Epitaph für Federico Garsia Lorca» и «La victoire de Gernica» наблюдается сосуществование традиционного вокального интонирования и изобретённого Шёнбергом «речевого пения» (Sprechgesang). Причём трактовка Sprechgesang наследует традицию поздних вокальных опусов Шёнберга (яркий пример – хоровая пьеса «De profundis» op. 50 b), в которых звуковысотный диапазон Sprechstimmen (речевых голосов) является более ограниченным, а основным складом изложения становится аккордовый с явно слышимым вербальным текстом. В сравнении с сочинениями Шёнберга, у Ноно меняется и нотация Sprechgesang: если Шёнберг размещает хоровые Sprechstimmen на пятилинейном нотоносце, то Ноно использует для них одну линию, с выписанным ритмом и лишь примерно намеченной высотой звучания. В отличие от Шёнберга, Ноно не дифференцирует звуковысотность Sprechstimmen одновременно звучащих хоровых партий. По сути, относительная высота звучания обозначает степень тесситурного напряжения, которое с точки зрения нотации должно совпадать во всех партиях.

Определённые ассоциации с творчеством Шёнберга вызывает и диатоническое окончание сочинения Луиджи Ноно. Подобно тому, как «Moderner Psalm» («Современный псалом» op. 50 c) – последнее хоровое сочинение Шёнберга, незавершённое им, – обрывается на «quasi-тональных» мелодических фигурациях, первый хоровой опус Луиджи Ноно заканчивается унисоном всего хорового состава, воспроизводящим мелодию, опирающуюся только на пентатонику d-e-g-a-h. Но если в «Современном псалме» мелодические ходы по звукам мажорного и минорного трезвучия обусловлены самой структурой серии, то для подобного окончания «Эпитафий» Ноно специально вычленяет искомые звуки из состава серии. Выбор именно этих пяти звуков, возможно, связан с желанием композитора создать аллюзию на строй испанской гитары – неперменной спутницы лирики Ф. Г. Лорки (пример 4).

Пример № 4

«Эпитафии Федерико Гарсия Лорке».
Эпитафия № 3 (т. 410–415)

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is for the piece 'Эпитафия № 3' by Luigi Nono. The lyrics are 'oh ciu - - dad de los gi - ta - nos'. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'ppp'.

Связь сочинения Ноно с наследием Шёнберга прослеживается и на уровне звуковысотной организации сочинения. Композитор пользуется здесь своеобразно трактуемой серийной техникой. Говоря о специфике своих серийных сочинений, Ноно акцентировал

внимание на феномене импровизации, сохраняющей свою актуальность даже в условиях предельно детерминированного серийного контекста: «Моя работа протекала трёхступенно. Сначала я выбирал материал: интервальный, звуковой, ритмический. Затем я экспериментировал с этим материалом, подвергая его различным преддетерминирующим процессам, с тем, чтобы посмотреть, в каком направлении его можно было бы развивать. И только затем я сочинял, выводя форму из этого материала и присущих ему возможностей. При этом сочинение никогда не было для меня лишь конкретизацией прекомпозиционных структур. Что касается импровизации, то она всегда присутствовала, и я до последнего момента оставлял за собой право окончательного решения» (цит. по: [5, с. 26–27]).

Фрагменты партитур хоровых композиций 1951–1953 гг., где последовательно используется ортодоксальный додекафонный метод, встречаются сравнительно редко. Композитор в основном оперирует небольшими сегментами по четыре, пять или шесть звуков, прибегая к повторениям тонов внутри структуры и выявляя интонационные ресурсы сегмента через изменение порядка следования тонов. Может показаться, что композитор создаёт на основе серии, трактуемой как оригинальный ладовый звукоряд, типичное неомодальное сочинение. Однако порядок следования тонов, тем не менее, частично учитывается композитором, что можно видеть на примере третьей Эпитафии. Здесь (т. 102–132) в партиях деревянных духовых, представляющих ряд в горизонтальном изложении, Ноно последовательно вводит три четырёхзвучных сегмента серии, постоянно используя в рамках развёртывания уже отзвучавшие тоны, подобно тому, как поступал и сам создатель додекафонного метода в хоровой пьесе «Закон» (op. 35 № 2).

Характер сегментации в сочинениях Ноно, как и в произведениях создателя додекафонного метода, может определяться конкретной числовой символикой. В «Liebeslied», посвящённой дочери Арнольда Шёнберга и будущей жене Луиджи Ноно Нурии Шёнберг, композитор в рамках двухчастной структуры сочинения производит сегментацию по шестизвучиям⁶, звуки первого гексахорда

используются им в первой части сочинения, звуки второго – соответственно, во второй. При этом в обеих частях композитор постоянно повторяет (ротировает) лишь пять звуков, используя шестой тон в качестве завершения музыкального построения. В коде сочинения звучат два четырёхзвучных аккордовых комплекса в хоровой партии, дополняемых одним звуком в партии литавр. Таким образом, когда основана на звучании девяти высот, представляющих звуки как первого, так и второго гексахордов.

Подытожим вышесказанное в следующей схеме:

I часть	II часть	Кода
es-as-h-g-e+a	c-d-f-b-cis+fis	es-as-g-e-a+d-f-cis-fis
[5 + 1]	[5+1]	[5 + 4]

Тот факт, что в коде сочинения (пример № 5) композитор намеренно через обозначение метра фиксирует внимание на чередовании чисел 5 (4 звука в хоре+1 в партии литавр) и 4 (4 звука в хоре) наводит на мысль о том, что композитор мог таким образом зашифровать число букв в собственном имени и имени своей невесты. Действительно, в имени *Nuria* пять букв (обратим внимание, в партии литавр, завершающей звучание первого аккорда появляется именно звук а – последняя буква имени невесты). Что же касается имени композитора, то, очевидно, в сочинении зашифрована сокращённая форма имени *Luigi – Gigi*, которую он предпочитал использовать в общении с близкими.

Пример № 5

«Liebeslied» (т. 68–74)

По поводу отчётливо артикулируемой «пятерки» в первой и второй частях пьесы можно предположить, что таким образом композитор представляет число букв, составляющих слово *Liebe*, в формате двухчастной симметричной конструкции сочинения, повествующего о взаимной любви Нурии и Джиджи.

Подводя итоги анализа первых хоровых сочинений Лиджи Ноно, можно прийти к выводу: говорить непосредственно о раннем творчестве композитора применительно к пьесам 1951–1953 гг. правомерно только с позиции хронологии пути мастера. Здесь перед нами уже сложившийся художник и с точки зрения эстетики, и с точки зрения музыкально-языковых средств. Исследование ткани сочинений Ноно первой половины 1950-х годов позволяет фиксировать преобладание традиций представителей Новой венской школы, что касается не только звуковысотной, но фактурной и тембровой организации сочинений. Хоровые пьесы итальянского композитора выглядят органичным продолжением экспериментов А. Шёнберга и А. Веберна, наглядно демонстрируя органичную связь между сочинениями довоенного и послевоенного авангарда.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Л. Ноно принадлежат следующие слова: «Для меня нет различия между музыкой и революцией. Так мне стало ясно, что нет разницы, напишу ли я партитуру или организацию забастовки» (цит. по: [2, с. 33]). Творчество Л. Ноно стало центром исследования Е. Фламмера, посвящённого генезису и развитию ангажированного музыкального искусства (см.: Flammer E. N. Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem. Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1981. 336 S.).

² В статье: Stenzl J. L'azione scenica und Literaturoper // Muzik-Konzepte. Hefte 20. Luigi Nono. Juli 1981. S. 45–57.

³ Об этом свидетельствует интервью, которое дал композитор музыковеду Э. Рестаньо: «Когда в 1952 году состоялась

преьера в Дармштадте, Бруно, знавший обо всём, рассказал мне о том, как он был обеспокоен. Если бы эти мелодии, исполняемые во второй части на литаврах различной высоты, были бы замечены публикой, была бы катастрофа. Представь себе, в 1952 году, в середине Холодной войны такой намёк на Коммунизм!» (цит. по: [9, S. 29]).

⁴ Термин швейцарского музыковеда Германа Данузера в кн.: [6, S. 383].

⁵ Подробнее об этом: [1, с. 83].

⁶ Излюбленный вариант сегментации в сочинениях А. Шёнберга.

ЛИТЕРАТУРА

1. «А могло быть иначе...»: интервью с Луиджи Ноно / пер. М. Чистяковой // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 2001. Вып. 145. С. 78–83.

2. Кириллина Л. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка: очерки и документы. М.: Музыка, 1995. Вып. 2. С. 11–56.

3. Рыжинский А. Хоровая музыка Арнольда Шёнберга. М.: Спутник+, 2010. 227 с.

4. Тарнопольский В. Contrappunto dialettico // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 44–47.

5. Чистякова М. Луиджи Ноно: исследование композиционных принципов: дис. ...канд. искусствоведения. М., 2000. 256 с.

6. Danuser H. Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 7. Laaber, 1984. 495 S.

7. Nono L. Texte. Studien zu seiner Musik. Zürich-Freiburg: Atlantis, 1975. 478 S.

8. Stenzl J. Luigi Nono und Cesare Pavese // Über Musik und Sprache / Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 14. Mainz: B. Schott's Söhne, 1974. S. 93–119.

9. Stenzl J. Luigi Nono. Zürich: Rowolt, 1998. 160 S.

10. Stoianova I. Luigi Nonos Vokalwerke der fünfziger und sechziger Jahre // Die Musik Luigi Nonos. Studien zur Wertungsforschung. Band 24. Wien.Graz: Universal Edition, 1991. S.180–204.

REFERENCES

1. «A moglo byt' inache...»: intervyyu s L. Nono / per. M. Chistyakovoy ["It Could Have Been in a Different Way...": An Interview with Luigi Nono. Translated by M. Chistyakova]. *Slovo kompozitora (po materialam vtoroy poloviny XX veka)* [The Words of the Composer (Based On Materials of the Second Half of the 20th Century. Collection of Works)]. Vol. 145. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 2001, pp. 78–83.

2. Kirillina L. Luidzhi Nono [Luigi Nono]. *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: ocherki i dokumenty* [20th Century. Music Outside of Russia: Sketches and Documents]. Vol. 2. Moscow: Muzyka Press, 1995, pp. 11–56.

3. Ryzhinskiy A. *Horovaya muzyka Arnol'da Shyonberga* [Choral Music by Arnold Schoenberg]. Moscow: Sputnik+ Press, 2010. 227 p.

4. Tarnopolsky V. Contrappunto dialettico [Dialectic Counterpoint]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1996, no. 1, pp. 44–47.

5. Chistyakova M. *Luidzhi Nono: issledovanie kompozitsionnykh printsipov: dis. ...kand. iskusstvovedeniya* [Luigi No-

no: Research of the Principles of Composition: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2000. 256 p.

6. Danuser H. *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Bd. 7* [The Music of the 20th Century. A New Manual of Musicology. Vol.7]. Laaber, 1984. 274 s.

7. Nono L. Texte. *Studien zu seiner Musik* [Texts. Studies of His Music]. Zürich-Freiburg: Atlantis, 1975. 478 s.

8. Stenzl J. Luigi Nono und Cesare Pavese [Luigi Nono and Cesare Pavese]. *Über Musik und Sprache. Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Band 14* [On Music and Discourse. [Publications of the Institute of New Music and Musical Education Darmstadt]. Vol.14. Mainz: B. Schott's Söhne, 1974, pp. 93–119.

9. Stenzl J. *Luigi Nono*. Zürich: Rowolt, 1998. 160 p.

10. Stoianova I. Luigi Nonos Vokalwerke der fünfziger und sechziger Jahre [Luigi Nono's Vocal Works of the 1950s and 1960s]. *Die Musik Luigi Nonos. Studien zur Wertungsforschung. Band 24*. [Luigi Nono's Music. Studies of the Evaluation Research]. Vol. 24. Wien.Graz: Universal Edition, 1991, pp. 180–204.

Формирование основных принципов хорового письма Луиджи Ноно в сочинениях первой половины 1950-х годов

Статья посвящена анализу ранних хоровых сочинений Л. Ноно – выдающегося представителя итальянского музыкального авангарда. Исследуя фактурное и тембровое своеобразие сочинений композитора, автор делает выводы о специфике его раннего хорового стиля. Важнейшим из них оказывается заключение о том, что истоки новаций вокальной музыки Ноно находятся в его первых хоровых опусах. Затем они реализуются в поздних вокально-ансамблевых и хоровых сочинениях. С 1951 по 1954 годы возникли произве-

дения, содержащие «в сжатом виде» информацию о дальнейших путях развития хорового творчества Л. Ноно. Отдельное внимание уделяется обнаружению числовых закономерностей серийной структуры пьесы «Liebeslied», посвящённой Нурии Шёнберг – дочери изобретателя серийного метода композиции Арнольда Шёнберга, супруги Ноно (с 1955 г.).

Ключевые слова: хоровая фактура, серийный метод, ангажированная музыка, Sprechgesang, Klangfarbenmelodie, Луиджи Ноно, Антон Веберн, Арнольд Шёнберг

The Formation of the Basic Principles of Luigi Nono's Choral Writing in the Compositions of the Early 1950s

The article is devoted to the analysis of the early choral compositions by Luigi Nono – an outstanding representative of the Italian avant-garde music. In his study of the originality of texture and timbre in the composer's works, the author draws a number of conclusions about the specificity of his early choral style. The most important of these is the conclusion that the sources of the innovations of Nono's vocal music are present in his very first choral works. Then they are realized in the late vocal-instrumental and choral works by the composer. From 1951 to 1954 the composer wrote a number

of works that contained “in a compressed form” information about the subsequent paths of development of his choral writing. Special attention is given to the discovery of numerical laws in the serial structure of the choral piece “Liebeslied” dedicated to Nuria Schoenberg, the daughter of the inventor of the serial method, Arnold Schoenberg (who was Nono's wife from 1955).

Keywords: choral texture, serial method, engaged music, Sprechgesang, Klangfarbenmelodie, Luigi Nono, Anton Webern, Arnold Schoenberg

Рыжинский Александр Сергеевич

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хорового дирижирования
E-mail: loring@list.ru

Российская академия музыки им. Гнесиных
Российская Федерация, 121069 Москва

Alexander S. Ryzhinsky

Candidate of Arts,
Associate Professor of the Choral Conducting Department
E-mail: loring@list.ru
Russian Gnesins' Academy of Music
Russian Federation, 121069 Moscow





О ДИССЕРТАЦИОННОМ СОВЕТЕ САРАТОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Каждый учёный, кому выпала доля защищать свои диссертационные исследования, испытал не только чувство некоторого «священного трепета» (порой даже «магического ужаса»), но и чувство специфической особой гордости: в течение двух-трёх судьбоносных для тебя часов маститые профессионалы обсуждают проблемы *твоей* работы, говорят именно на *твоём* научном языке и пытаются наконец понять особенности *твоего* личного мировидения и мировосприятия.

Защита диссертации – это редкая возможность почувствовать себя участником внутреннего броуновского движения в знаковом сообществе людей науки. Может быть, именно поэтому работа молодых диссертационных советов, к которым относится докторский Совет Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова, уникальна по степени своей заинтересованности в судьбе молодых учёных и их авторских программ.

Организованный в апреле 2006 года (сначала как кандидатский, а с июня 2009 года – уже докторский) Саратовский Диссертационный совет успел дать путёвку в жизнь более чем ста молодым кандидатам и докторам искусствоведения. Как постоянный член этого научного объединения, хочу засвидетельствовать некоторые (возможно, неповторимые) качества его работы. Главное – то, что в нём никогда не было равнодушных людей. И это при том, что в науке не редкостью ситуации, когда учёный интересуется только своими собственными исследованиями и считает разработки других чем-то менее достойным. Многие защиты давали повод для оживлённых дискуссий не только между соискателем и оппонентами или членами Совета, но и членов Совета между собой. И это правильно. Молодой учёный должен сразу ощутить, что ни по одной теме не может существовать окончательных решений. Кроме того, неравнодушное обсуждение выявляет острые, порой краугольные проблемы, которыми заняты умы многих исследователей.

После каждой сессии у меня лично возникали идеи, которые могли и не появиться, не будь профессионального обсуждения защищаемых диссертаций.

Конечно, далеко не всякий соискатель испытывает творческую эйфорию в атмосфере глубокой заинтересованности сторонних лиц. Многие робеют, пытаются «угодить шефам», с лёгкостью отказываясь от некоторых своих положений. Это производит не вполне приятное впечатление, и тогда члены Совета приходят на помощь, понимая, что «жертва» идёт на такой «трагический» шаг не от плохого знания своего предмета, а скорее всего, руководствуясь эмоцией «глубокого почтения» к авторитетам. Ясно, что когда соискатель уже станет кандидатом или, тем более, доктором искусствоведения,

«глубокое почтение» быстро сменяется более естественным чувством своего личного научного достоинства, но момент неловкого смущения нужно пережить.

Несколько реже соискатель с энтузиазмом окунается в дискуссию, смело отвечает на вопросы и легко отводит от себя даже существенные замечания, что порой является следствием явно завышенной самооценки. Но члены Совета вряд ли станут «преследовать» слишком увлечённого исследователя, понимая, что люди бывают разные, в том числе, уникальные и, в том числе, настолько, что их нужно оберегать.

Высокий дискуссионный накал саратовского Совета – своеобразный слепок с характера его бессменного председателя Александра Ивановича Демченко. Именно его кипящей энергией и незаурядными организаторскими способностями Совет был создан, а в дальнейшем уверенно работал, несмотря на настойчивое желание бюрократических структур – под маской бесчисленных реорганизаций – «всех закрыть» и «всё остановить». А. И. Демченко создал команду единомышленников, которая в любых неблагоприятных условиях успешно готовит соискателей к процедурам защиты, без срывов осуществляет сами защиты и грамотно ведёт дальнейшие, не всегда простые отношения с ВАК. Во всяком случае, ни одной рекламации со стороны главного научного органа к Совету до сих пор не было.

Назову членов Совета, которые, на мой взгляд, оставили о себе наиболее яркое впечатление – в дискуссиях, оппонировании, научных беседах. Среди них известные учёные и ведущие профессора музыкальных вузов: Елена Борисовна Долинская (Московская консерватория), Валерий Николаевич Сыров (Нижегородская консерватория), Людмила Владимировна Саввина и Людмила Павловна Казанцева (Астраханская консерватория), Евгений Борисович Трёмбовельский (Воронежская академия искусств), Дмитрий Иванович Варламов, Александр Сергеевич Ярешко (Саратовская консерватория).

Хотя Совет первоначально создавался как межрегиональный, включая в ряды учредителей представителей науки Астрахани, Волгограда, Воронежа, Оренбурга, Саратова, Тамбова, его соискателями сразу стали аспиранты из многих других городов страны: Москва, Санкт-Петербург, Екатеринбург, Казань, Краснодар, Красноярск, Липецк, Майкоп, Нижний Новгород, Рязань, Самара, Уфа, Челябинск. Столь широкая география – едва ли не основной признак признания Совета в кругах молодых учёных.

Что касается тематики защищаемых работ, то она, разумеется, весьма многогранна. Это, прежде всего, фундаментальные исследования, например, докторские диссертации «Народные традиции в контексте эволюции национального инструментализма в музыкальном

искусстве России XIX–XX веков» Д. И. Варламова, «Северокавказское вокальное многоголосие. Типология певческих моделей» Л. А. Вишневецкой, «Концепция интерпретации сочинения в системе фортепианной культуры» С. Я. Вартанова, «Когнитивная модель теории интерпретации в музыкальном искусстве (на материале сочинений венских классиков)» А. Л. Хохловой и др.

Среди более частных проблем музыкального искусства присутствует тематика практически по всем направлениям научной мысли: истории зарубежной и отечественной музыки, изучения фольклора, образцов литургической музыки, музыкальной семиотики, философии музыки, музыкальной психологии, проблем формообразования, гармонии, полифонии, аранжировки, артикуляции, громкостной динамики.

Отрадно, что внушительное количество диссертаций выполнено не музыковедами (что было характерно ещё 20–30 лет назад), а специалистами исполнительского профиля: пианистами, вокалистами, баянистами, хоровыми дирижёрами, исполнителями на струнных и духовых инструментах. Хотя аналитический аппарат в исследованиях исполнителей не всегда полностью адекватен общепринятой в нашей стране музыковедческой парадигме, всё же идеи музыкантов, имеющих внушительный концертный опыт, часто весьма интересны, оригинальны и, возможно, не могут быть даже в принципе инициированы академическими музыковедами.

Стоит привести как пример такие темы: «Музыкальная игровая логика в жанре концерта для баяна с оркестром: проблемы композиции и исполнительской интерпретации» А. Е. Лебедева, «Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи Барокко» Ю. В. Шелудяковой, «Артистизм как феномен музыкального искусства (на материале музыки для баяна и аккордеона)» В. А. Комарова.

То, что межрегиональный Диссертационный совет был создан на базе и под патронажем Саратовской консерватории, стало мощнейшим рычагом к тому, что именно саратовские музыканты за период 2006–2013 гг. – всего за семь лет – сделали мощнейший рывок в большую науку. Гордое «Сделано в Саратове» можно отнести ныне к шести докторским и двадцати семи (!) кандидатским диссертациям, выполненным по всем основным направлениям музыковедения, истории и теории музыкального искусства.

В самой последней версии Диссертационный совет Д 210.032.01 стал чисто саратовским – консерватория обеспечила себя необходимым количеством докторов наук, требующимся для полноценной профессиональной работы. Пожелаем его председателю Александру Ивановичу Демченко, как и всему этому – в высшей степени творческому – коллективу большого и интересного пути в познании бескрайнего океана великого искусства.

О Диссертационном совете Саратовской государственной консерватории

В статье рассказывается о деятельности молодого Диссертационного совета Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова. Самая заметная его особенность – активность работы (за семь с половиной лет защищены более ста докторских и кандидатских диссертаций). Яркое качество – заинтересованная профессиональная позиция оппонентов и членов Совета, направленная на творческую научную дискуссию. Характерны широта географии соискателей (от Москвы и Санкт-Петербурга до Урала) и панорама их научных интересов. Показательно включение в орбиту научной дея-

тельности представителей исполнительских специальностей – пианистов, вокалистов, баянистов, хоровых дирижёров, исполнителей на струнных и духовых инструментах. Эти молодые (а часто и весьма опытные) учёные своим участием значительно расширяют круг исследуемых тем, обращаясь к проблемам музыкального искусства.

Ключевые слова: Диссертационный совет, кандидат искусствоведения, доктор искусствоведения, Саратовская государственная консерватория

About the Dissertation Board of the Saratov State Conservatory

The article describes the activities of the recently formed Dissertation Board at the Saratov State L.V. Sobinov Conservatory. Its most discernible trait is its active work (during the seven and a half years of its existence over a hundred dissertations for the degrees of Doctor of Arts and Candidate of Arts have been defended). One of its most vivid qualities is the interested professional position of the opponents and members of the Dissertation Board directed at a creative type of academic discussion. Noteworthy is the breadth of geographic location of the candidates (from Moscow and St. Petersburg to the Ural

Mountains) and the panorama of their academic interests. Most indicative is the inclusion into the process of scholarly activities of musical performers – pianists, vocalists, bayan performers, choral conductors, performers on string and woodwind instruments. These young (and frequently very experienced) scholars broaden the circle of researched subjects with their participation, turning to various issues of the art of music.

Keywords: Dissertation Board, Candidate of Arts, Doctor of Arts, Saratov State Conservatory

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