

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

MUSIC SCHOLARSHIP

**Российский научный
специализированный журнал**

**Russian Journal
of Academic Studies**

Главный редактор
Л. Н. Шаймухаметова

Редакционная коллегия

И. В. Алексеева — отв. секретарь
Б. Г. Ашхотов
А. С. Базиков
С. П. Галицкая
А. И. Демченко
В. Р. Дулат-Алеев
Л. П. Казанцева
Т. И. Калужникова
М. Г. Кондратьев
А. Л. Маклыгин
В. Н. Сыров
Г. Р. Тараева
А. В. Толстых
Е. Б. Трёмбовельский
Е. Н. Федорович
И. Д. Ханнанов
В. Н. Холопова
А. М. Цукер
Б. А. Шиндин
А. Н. Якупов

Председатель Совета учредителей — ректор
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова
И. Г. Галяутдинов

Учредители:

- 12 российских музыкальных вузов и вузов искусств:
— ФГОУ ВПО «Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова»;
— ФГОУ ВПО «Астраханская государственная консерватория (академия)»;
— ФГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова»;
— ФГОУ ВПО «Казанская государственная консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова»;
— ФГОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (институт) им. Л. В. Собинова»;
— ГОУВПО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»;
— ФГОУ ВПО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова»;
— ФГОУ ВПО «Воронежская государственная академия искусств»;
— ФГОУ ВПО «Уральская государственная консерватория (институт) им. М. П. Мусоргского»;
— ФГОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»;
— ФГОУ ВПО «Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»;
— ФГОУ ВПО «Северо-Кавказский институт искусств».

Адрес редакции:

450077, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: (347) 272-49-05.

ISSN 1996-5326

© Проблемы музыкальной науки, 2008

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

Редакция журнала «Проблемы музыкальной науки»:

Главный редактор

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

Ответственный секретарь журнала

Алексеева Ирина Васильевна — доктор искусствоведения, профессор
e-mail: PMS07@yandex.ru

Научный редактор

Карпова Е. К. — кандидат искусствоведения, доцент

Редактор иностранных текстов

Толстых А. В.

Зав. Международным отделом

Ханнанов И. Д. — доктор, профессор консерватории Пибоди (Балтимор, США)

Редакция приложения «Креативное обучение в ДМШ»

e-mail: creative@mail.ru; celesta05@mail.ru

Дизайн: **Аскарлов Р. Н.** Верстка: **Абдеев Р. Ш.**

Ответственный за выпуск: **Ахмадуллин М. Л.**

Административная группа выпуска:

Галаютдинов И. Г. — председатель Совета учредителей журнала, ректор Уфимской государственной академии искусств, доктор филологических наук, член-корр. Академии наук Республики Башкортостан, профессор

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

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

Скрынникова О. А. — проректор по научной работе Воронежской государственной академии искусств, кандидат искусствоведения, профессор

Федорович Е. Н. — проректор по научной работе Уральской государственной консерватории, доктор педагогических наук, профессор

Цукер А. М. — проректор по научной работе Ростовской государственной консерватории, доктор искусствоведения, профессор

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

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов. Факт пересылки означает согласие на передачу редакции авторских прав на издание рукописи.

Рецензии авторам не сообщаются, рукописи не возвращаются.

Мнение редакции не всегда совпадает с мнением авторов материалов.

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учредителей или на авторские средства (в случае отсутствия договоров между редакцией и учредителями)

Подписано в печать 04.07.2008 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.

Сдано в набор 21.03.2008 г. Уч.-изд. л. 32,3. Усл.-печ. л. 35,5. Тираж 1000 экз. Заказ № 075.

Адрес издательства:

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

Тел. (347) 231-39-49, 274-11-08, e-mail: orient4@rambler.ru

Отпечатано в типографии «Восточная печать»

- 4 Горизонты музыкознания Horizons of musicology**
- 7 Коляденко Н. П.
Синестетичность как компонент музыкально-интонационного процесса
- 17 Шелудякова О. Е.
Конфликт как социально-психологическая и эстетическая категория в музыкальном искусстве позднего романтизма
- 26 Музыкальный текст и исполнитель Musical text and its performer**
- 26 Казанцева Л. П.
«Пограничные жанры»: за и против
- 32 Виноградова В. С.
О текстах и комментариях О. Мессиана к фортепианному циклу «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса»
- 38 Девуцкий О. В.
Образно-драматургические оппозиции голосов хоровой и ансамблевой фактуры
- 48 Поэтика и семантика музыкального текста Poetics and semantics of musical text**
- 48 Алексеева И. В.
Смысловая организация фигурационно-мелодического тематизма бассо-остинатных жанров
- 57 Шмакова О. В.
Образная сфера Трагедии в симфонических финалах Бартока, Онеггера, Хиндемита (1930—1950)
- 64 Королевская Н. В.
Процессы смыслообразования в вокальном цикле О. А. Моралёва «Перечитывая А. Блока»
- 73 Музыкальная культура народов мира Musical culture of the nations worldwide**
- 73 Григорович Н. Б.
Специфика ладового мышления в цитровой музыке Китая, Кореи и Японии
- 85 Из истории зарубежной музыки On the history of western music**
- 85 Смирнова Т. В.
К вопросу об исторической эволюции английских консортных жанров XVI—XVII веков
- 93 Музыкальная культура народов России Musical cultures of Russia**
- 93 Курленя К. М.
Шестая симфония А. Ф. Муроу «Музыкальные приношения Святым, в земле Российской просиявшим»
- 100 Паргеева Е. В.
Сонатина Геннадия Воробьёва
- 107 Диссертационные советы России**
Диссертационный совет Казанской государственной консерватории (академии) им. Н. Г. Жиганова
- 111 Музыкальное краеведение Area studies in music**
- 111 Порфирьева Е. В.
Музыкальные общества последней четверти XIX века в культурной жизни Казани
- 119 Шабалина Л. К.
Региональная музыкальная культура как объект изучения в контексте вузовской науки и образования
- 123 Вопросы этномузыкознания Issues in ethnomusicology**
- 123 Аихотов Б. Г.
О содержательности сквозной музыкальной формы в историко-героических песнях адыгов
- 130 Композитор и фольклор Composer and folklore**
- 130 Бушуева Л. И.
«Возобновить связь с прошлым...»
К проблеме композиторского фольклоризма в венгерском музыкознании
- 138 Шикова Е. А.
Песнь живых камней: «Крестьянские танцы» op. 72 Э. Грига
- 150 Гарипова Н. Ф.
Интонационная лексика курая в тематизме фортепианных сочинений башкирских композиторов
- 158 Культурное наследие в исторической оценке Cultural heritage in historical perspective**
- 158 Петров В. О.
Творчество Дм. Шостаковича 30-х годов на фоне исторических реалий времени
- 169 Бояринцева А. А.
Первый квартет С. Прокофьева: узнаваемое, знакомое, знаковое
- 173 Калашникова А. В.
«Скифская сюита» С. Прокофьева в контексте стиля модерн
- 177 Поздравляем с юбилеем**
А. И. Демченко: штрихи к портрету
- 183 Музыка стиха. Поэтическая страница**
- 185 Техника композиции XX века Compositional techniques of the 20th century**
- 185 Городилова М. В.
Феномен «нотোগрафической наглядности» в системе гармонических новаций Н. Рославца
- 192 Кром А. Е.
«Простая арифметика» репетитивного процесса в американском музыкальном минимализме
- 198 Инноватика в музыкальном образовании Innovations in musical education**
- 198 Гордеева Е. В.
Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С. Баха
- 203 Байкиева Р. М.
Смысловые структуры музыкального текста в пьесах детского фортепианного репертуара
- 210 Баязитова Д. И.
О семантической связи заголовка и смысловых структур музыкального текста (на примерах пьес детского фортепианного репертуара)
- 214 Тараева Г. Р.
Информационные технологии и музыкальная педагогика
- 221 Евстигнев П. Н.
Личностное развитие учащегося в контексте музыкально-исполнительской деятельности
- 226 Abstracts**

РАСШИРЯТЬ ГЕОГРАФИЮ И ГОРИЗОНТЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ



Главный редактор
Л. Н. Шаймухаметова

Уважаемые коллеги,
дорогие авторы и читатели!

Перед вами второй выпуск российского научного журнала «Проблемы музыкальной науки». Он подготовлен нашими коллективными усилиями и вселяет надежду на возможность дальнейшего успешного сотрудничества академических и вузовских ученых, музыкантов-практиков и педагогов.

Из 370 рукописей, полученных редакцией, были сформированы рубрики, призванные привлечь внимание прежде всего профессионалов. Они демонстрируют горизонты музыковедения в наиболее интересных и перспективных его направлениях. Лидирующее положение среди авторов, опубликованных в двух первых выпусках журнала, получили представители вузов-соучредителей, однако диапазон участников и география в целом оказались значительно шире. Наряду с указанными на титульном листе двенадцатью консерваториями, в проекте приняли участие авторы из вузов и учреждений культуры и науки Москвы, Санкт-Петербурга, Краснодара, Волгограда, Петрозаводска, Красноярска, республик Чувашия и Адыгея. В журнале, пока еще молодом, уже опубликовали свои работы 16 докторов, 25 кандидатов наук и 11 соискателей ученых степеней (научные специальности «Музыкальное искусство», «Теория и методика профессионального образования», «Теория и история культуры»).

Редакция благодарит авторов, приславших материалы, членов редакционной коллегии, участвовавших в разработке концепции журнала, а также многочисленный отряд рецензентов, в особенности — профессоров Московской, Саратовской, Астраханской, Уральской, Новосибирской консерваторий — принципиально отстаивающих высокие критерии результатов научной деятельности на пути к их опубликованию.

Практика работы над первыми выпусками заявила о возможности серьезной профессиональной конкуренции. Ее полезные следствия безусловно скажут-

ся на качестве публикаций и их дальнейшем совершенствовании, что усилит коллективную ответственность за столь важное для российской науки начатое дело.

Хотелось бы высказать некоторые пожелания авторам, присылающим рукописи в редакцию. Молодые аспиранты и направляющая рукописи вузовская администрация порой не совсем точно трактуют значение слов «права соучредителей». Последние не означают возможности сбрасывать в журнал «сырые» и недоработанные рукописи, которых не касалась рука научного руководителя. Редакция не может вмешиваться в процесс научного поиска и вызревания проблемы, однако многие соискатели настойчиво требуют от редакции рецензий с подробным анализом рукописи и даже научных консультаций по литературе.

Рецензии авторам не пересылаются, имена рецензентов не сообщаются, главный редактор научных консультаций не дает.

Требования к оформлению авторских рукописей и правила их рецензирования были опубликованы в первом выпуске журнала (№ 1 за 2007 год). С ними также можно ознакомиться на сайте: www.ufaart.ru

Решение о публикации статьи в журнале выносится после получения редакцией независимой рецензии членов редколлегии с учетом мнений специалистов, компетентных в области заявленной соискателем темы. Редакция оставляет за собой право транслировать автору замечания и предложения по доработке текста в случае, если статья принимается к публикации.

Все мы, участники проекта, не можем не принять во внимание и общие тенденции развития отечественной науки, реформы и законодательные инициативы в этой области, направленные на повыше-

ние требовательности к соискателям ученых степеней и званий. Целый ряд конкретных критериев, определяющих статус научного журнала, выработал и предъявил ученым в связи с этим ВАК Минобрнауки. К ним относятся:

1. Способность журнала обеспечить адекватный уровень экспертизы (независимое рецензирование) и, следовательно, высокий уровень научных публикаций.

2. Информационная открытость, широкое распространение в профессиональной среде, доступность (журнал уже приобрел необходимый статус подписного издания).

3. Периодичность выпусков (издаются два выпуска в год общим объемом до 80 п.л.)

4. Наличие приставных библиографических списков, выполненных в едином формате (за этим постоянно следят сотрудники редакции — научный и технический редакторы, корректор).

5. Направленность стратегии развития журнала на интеграцию в международное сообщество.

Насколько полно мы соответствуем указанным критериям и над чем следует еще работать, судите сами.

В период подготовки к изданию первых двух выпусков помимо членов редколлегии в работе приняли участие 24 рецензента, в том числе профильные специалисты по конкретным темам, требующим специальных знаний. Большинство рецензентов откликнулись на просьбу поддержать журнал и выполнили работу на безвозмездной основе. Независимое рецензирование и впредь будет обязательным условием прохождения рукописи в печать, но эту часть расходов также придется включать в общую смету.

Данные о подписке (подписные индексы, аннотации и каталожная цена) будут регулярно появляться в каталоге подписных изданий «Почта России». Можно обратиться в любое почтовое отделение связи по месту жительства. Все желающие могут также заказать выпуски в редакции по электронным адресам или телефонам.

Со второго полугодия 2008 года у журнала появился «спутник» — ежеквартальное приложение «Креативное обучение в ДМШ». Этот проект ставит задачу расширить один из разделов основного выпуска журнала — «Инноватика в музыкальном образовании» и адаптировать его к деятельности педагогов.

Приложение специально профилировано на начальную ступень образовательной системы, а также на педагогов-методистов, поэтому содержит публикацию конкретных «рецептов» творческой деятельности по организации уроков и концертов, внедрению интенсивных форм обучения (в том числе ролевых игр, нетрадиционных форм ансамблевого музицирования), освоению творческих заданий на уроках сольфеджио, фортепиано, ансамбля, музыкальной литературы.

Статус основного выпуска журнала как академического необходимо учитывать всем — авторам, рецензентам, членам редколлегии, администрации вузов-соучредителей. В связи с этим хотелось бы напомнить о том, что российский специализированный научный журнал публикует основные результаты исследований, в том числе докторских диссертаций, которые содержат оригинальные научные идеи, авторские концепции, опирающиеся на малоизвестные или впервые обнаруженные архивные источники и демонстрирующие корректное обращение с цитируемым материалом.

Рефератов и статей, основанных на компиляции, журнал не публикует.

Мы приглашаем к сотрудничеству специалистов в области исторического и теоретического музыковедения, культурологии, музыкальной педагогики, соискателей докторских и кандидатских степеней, ученых званий. Хотелось бы привлечь внимание авторов к актуальному и для практики, и для теории процессу реформирования науки и образования, в том числе к открытой дискуссии.

Периодичность выпуска журнала (два раза в год) не дает возможности оперативно реагировать на хронику событий, происходящих в научном мире. Тем не менее, обзор и анализ проводимых в России и за рубежом конференций мог бы так же естественно вписаться в нашу информационную панораму.

Мы открываем постоянную рубрику «Рекламный отдел». В нем будут анонсироваться недавно изданные или выпущенные ранее, но не реализованные авторами книжные и нотные издания, заслуживающие распространения и читательского внимания.

В настоящий выпуск включены некоторые новые, уже обещающие быть постоянными, рубрики. Так, вниманию читателей в этом номере, помимо уже известных, предлагаются разделы: «Композитор и фольклор», «Музыкальное краеведение», «Из истории зарубежной музыки», «Техника композиции XX века», «Поздравляем с юбилеем», «Поэтическая страница». Продолжаются публикации обзоров деятельности диссертационных советов.

И в заключение — о стратегии развития журнала и интеграции результатов научного труда в международном сообществе.

Опыт показывает: эта идея обычно рассматривается односторонне и часто имеет следствием недооценку российской науки. Ученым из России «назначено» стремиться предстать перед мировой цивилизацией в ожидании благосклонной оценки западных коллег, но отнюдь не наоборот. Такая позиция оборачивается дискриминацией многих научных достижений гуманитарной сферы, где препятствием в развитии отношений является незнание русского языка соседями-европейцами.

Российское музыкознание давно преуспело в самых разных областях и научных направлениях; оно ведет междисциплинарные разработки и имеет стойкие академические традиции, отличающиеся высоким духовным менталитетом. Тесной связи науки с практикой (исполнительской и педагогической деятельностью) мы обязаны консерваторскому (а не университетскому, как на Западе) образованию. Однако ни для кого не секрет, насколько мало осведомлены о наших достижениях зарубежные коллеги. Приведу пример. На одной из солидных международных конференций (Берлин, 2003 г., Международная ассоциация «Word and Music») американские, английские и немецкие ученые задавали докладчику из России «школьные» вопросы о том, чем знамениты Б. Асафьев и Б. Яворский, Ю. Лотман. При этом в их докладах и сообщениях часто упоминались имена Ф. де Соссюра, К. Леви-Строса и других признанных на западе корифеев структурной лингвистики и языкознания.

Российский доклад о семантическом методе музыкального анализа и мысль о применении методов смежных наук в нашем музыкознании вызвали искреннее удивление. Так же, как и предложение провести очередную конференцию Ассоциации на территории России (как можно, если никто не говорит по-русски?!). Сказанное не помешало, однако, западным коллегам быстро распространить и реализовать воспринятую поначалу «в штыки» идею о связи семиотики и музыкознания на последующих конференциях в Граце и Эдинбурге.

Как и все российские люди, ученые-музыковеды дружелюбны и оптимистичны. Мы рады общению и будем впредь также к нему стремиться. Но стоит ли спешить принимать предлагаемую нам чужую заниженную оценку?

Мы будем продолжать работать, двигаться вперед и, как всегда, расширять географию и горизонты музыкальной науки.



Уважаемые коллеги!

Решением Президиума Высшей аттестационной комиссии РФ российский журнал «Проблемы музыкальной науки» включен в список рецензируемых ВАКом журналов, которые могут публиковать результаты исследований докторских и кандидатских диссертаций.

Внимание, конкурс!

Редакция журнала «Проблемы музыкальной науки» объявляет конкурс статей, опубликованных (или принятых к публикации) в 2007—2008 гг. (выпуски № 1, 2, 3) авторами-соискателями ученой степени доктора наук.

Победитель конкурса получит право внеочередной публикации в любой из рубрик журнала на безвозмездной основе.



Н. П. КОЛЯДЕНКО

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

УДК 781.62

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ КАК КОМПОНЕНТ МУЗЫКАЛЬНО-ИНТОНАЦИОННОГО ПРОЦЕССА

Восприятию глубинных слоев музыкального текста на основе ассоциативной связи чувственных элементов образуется целостное, многомерное невербальное поле. В современном музыковедении обозначенная позиция связана с обращением к исследовательским процедурам, входящим в предметную область «психомузыкознания». В настоящей статье предлагается частичное решение поставленного вопроса с помощью одного из исследовательских подходов, основанных на психологическом феномене синестетичности.

СИНЕСТЕТИЧНОСТЬ КАК СВОЙСТВО НЕВЕРБАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

Сравнивая интонационно-драматургическую музыкальную форму с композиционной, аналитической, В. Медушевский подчеркивает, что она является «потенциальной предосновой и живой основой музыки» [14, с. 180]. При этом, как полагает автор, для теоретического анализа принципиальным является вопрос: «<...> каким именно образом из интонационной прасновы вырастает целостный организм музыки». И далее: «Вырастает ли он как дуб из земли или как дуб из желудя — сохраняя генетическую программу?» [там же]. Ответ на данный вопрос, как представляется, может лежать в русле обозначенной А. Лосевым необходимости «поисков мысленной картины живой связи вещей», в которой «смысловые элементы даны <...> как живое целое» [13, с. 429].

Синестетичность, обусловленная лежащей в ее основе *синестезией* (*synaesthesia* — букв. ощущение) или *межчувственными связями* в пси-

хике, является системным свойством формирования образного строя различных искусств. Как специфическое проявление невербального мышления, она образуется на пересечении нескольких чувственных модальностей: *слуховой, визуальной, тактильно-кинестетической* [6, с. 119].

Уточним ракурсы обращения к межчувственным связям. Предметом нашего рассмотрения становятся не лексические синестезии («яркий, блестящий звук», «кричащий цвет», «сладкий запах»), изучаемые филологами, и не синестезии-тропы (хрестоматийный пример: «Флейты звук заревой, голубой, / Звук литавр — торжествующе-алый», — К. Бальмонта). Принципиально значимым в плане обращения к сфере развертывания невербального музыкально-интонационного процесса является механизм *ассоциативной природы синестезии* (А. Веллек, Б. Галеев). Межчувственные ассоциации, образующие связь между элементами двух или нескольких невербальных систем, разумеется, могут быть зафиксированы вербально, но, что более важно, в большинстве случаев они «незримо» формируют движущуюся «чувственную ткань» образа. Синестетический механизм, как мы предполагаем показать, способен образовать в глубинном ассоциативно-смысловом поле «живую связь» звука, жеста, ритма, цвето-света, контура и наполнить полимодальной энергетикой формирование музыкально-интонационного процесса.

В сопоставлении с композиционным уровнем музыкального текста как сферой проявляющейся в музыкальном мышлении дискретно-аналитической логики, интонационно-драматургический уро-

вень, очевидно, в большей степени характеризуется континуальными параметрами. Асафьевское понимание системы интонационных связей как процесса живого становления музыкальной мысли инициировало в отечественном музыкознании традицию истолкования интонационной формы как *синкретической*, ассимилирующей «несметные смысловые богатства жизненных и художественных источников выразительности» [14, с. 181]. Создающая многомерный процесс формирования музыкальных смыслов интонационная форма, «наиболее близкая внутренней форме», гибко и пластично выражающая глубинные смыслы («знаки интонационно-драматургической формы мотивированы со стороны смысла» [там же, с. 183, 182]), очевидно, непосредственно связана с предлогической *внутренней речью*. Проявление в интонационной форме особенностей внутренней речи можно обнаружить в ряде аспектов.

Прежде всего следует обратить внимание на то, что в плане когнитивной специализации полушарий головного мозга внутренняя речь управляется *невербальными функциональными механизмами*. Среди целого ряда операций, осуществляемых правым полушарием, исследователи определяют восприятие таких составляющих интонационного процесса, как звуковысотные отношения, тембр и гармонию [7, с. 265]. В отличие от присущих левополушарному мышлению логических операций вербализации, классификации, счета, восприятие интонационности в ряду правополушарных действий соотносится с распознаванием гештальтов, эмоциональной окраски речи, мимики и жестов, стереоскопичностью зрения, пространственными представлениями, интонацией устной речи (просодией) [там же]. Правополушарные функциональные механизмы объединяют в едином поле визуальные, пластические, пространственные координаты и, что особенно значимо, регулируемые внутренней речью просодические особенности словесной интонации, которые содержат темпоральный, артикуляционный, интонационный компоненты, интенсивность, изменчивость частоты, определенный диапазон. Близость во внутренней дологической речи интонационных координат иномодалным (визуальным, пластическим) и просодическим характеристикам создает, как мы попытаемся показать в дальнейшем, органичную основу для их пересечений и взаимопереходов.

Другой аспект проявления в интонационной форме особенностей внутренней речи — ее от-

четливо выраженная *процессуальность*. Безусловно, все три синхронных масштабных уровня музыкального текста (фонический, синтаксический, или интонационно-драматургический, и композиционный) являются временными потоками, создающими процессуальность музыкального моделирования действительности. Однако в то время, как аналитическая «форма-кристалл» служит, если воспользоваться выражением К. Леви-Строса, «инструментом для уничтожения времени», интонационная форма-процесс реализует эффект «проживания времени», в котором, по В. Медушевскому, происходит завязывание плода творческого замысла и его органичное вызревание. Иными словами, в интонационном процессе находят отражение глубинные континуальные закономерности мышления, которые позволяют более отчетливо проследить не парадигматические (вертикальные), а синтагматические (горизонтальные) временные связи.

Третий же аспект принадлежности интонационной формы уровню предмышления, как полагаем, выражается в том, что в интерпретации интонационного процесса значительное место занимают *общепсихологические механизмы восприятия*. Поскольку в психологическом плане музыкально-интонационная специфичность — это «суммарная характеристика, обобщенно отражающая и характеристики объекта восприятия, и механизмы, и результат восприятия», в системе ее распознавания постоянно осуществляются акты интериоризации, то есть переходы от внешнего материального плана к внутреннему идеальному, мыслительному, представляемому [18, с. 107]. По всей видимости, постоянное взаимодействие интериоризации и экстериоризации, внешнего материального становления интонационного процесса и импульсов, идущих от внутренней речи, обеспечивает жизненность, подвижность, смысловую наполненность интонационного развертывания. Думается, что в сфере интерио- и экстериоризации возможны попытки обнаружить действие на интонационном уровне межчувственных связей. Корректировка звука иномодалными ощущениями осуществляется при переходе во внутреннюю речь в процессе интериоризации (сначала в перцептивной модели композитора, затем в модели восприятия). Но в некоторых случаях с помощью экстериоризации межчувственные послы «всплывают» в поверхностные слои текста, и тогда возникают проявления синестетичности (например, цветовое мар-

кирование отдельных тем в партитуре симфонических эскизов К. Дебюсси «Море»).

Психологический подход к интерпретации интонационного процесса в музыкальном тексте позволяет, по Е. Назайкинскому, рассматривать «действия, связанные с сенсорным материалом восприятия, добываемым органами чувств», в частности, «интеграцию ощущений» [18, с. 103]. При этом в системе операций, обеспечиваемых системой соответствующих психологических механизмов, наряду с такими деятельностями, как например, познавательная, коммуникативная, мнемическая, важное место занимают операции, связанные с процессом интериоризации. К ним относятся прогностическая, апперцепционная и корректировочная [там же]. Как будет показано далее, к этим общепсихологическим операциям могут присоединяться синестетические механизмы, участвующие в формировании и восприятии интонационного уровня музыкального текста.

В целом, рассмотренные три аспекта проявления в интонационной форме особенностей внутренней речи, как полагаем, позволяют наметить пути проникновения в интонационные процессы синестетических связей. Выявление же особенностей действия межчувственных связей в интонационном процессе, вероятно, может быть отнесено к прерогативе научной сферы, названной В. Медушевским *процессуальной психосемиотикой*, ключевой проблемой которой являются отношения между «звуком» и «смыслом», развертываемые в динамике психических процессов [14, с. 184]. Для понимания роли синестетических механизмов значимость представляют такие сущностные для данной научной области процессы музыкального мышления, как звукомысловое *свертывание* и *развертывание* [там же].

Синестетическое интонационное свертывание имеет отличия от синестетических типов перевода временных механизмов в пространственные, осуществляемые на фоническом и композиционном уровнях. В фиксировании симультанных образов-гешталтов указанных двух уровней определяющую роль играют опосредованные межчувственные связи (комплексная синестезия «пространство и время», синестезия «мелодия-рисунок»)¹. Интонационное же свертывание базируется на межчувственных связях более глубокого плана. Об одном из вариантов синестетических связей, не выявляя их синестетического происхождения, как позволим себе предположить, пишет В. Медушевский. Он устанавливает механизм *интонационно-пластической генерализации* и

подчеркивает роль в этой генерализации телесно-звукового обобщения, а также массы тактильных, зрительных, вкусовых, обонятельных и прочих ассоциаций («мы говорим, например, о теплых и холодных, светлых и темных звучаниях, о звучаниях блестящих и матовых, об интонациях колючих, нежных, жестких или легких») [14, с. 186]. Механизм интонационно-пластической генерализации («симульного обобщения», интонационного «стягивания», «сжатия» [там же, с. 186—187]), безусловно, сопровождается межчувственными связями. Но, как полагаем, особенно отчетливо синестетический характер симультанных интонационных образов выступает при обращении к итогу процедуры интонационного свертывания и в то же время к «зародышу и росту музыкальной мысли» — «глубинной интонации» [там же, с. 188].

Глубинная интонация, или *прединтонация*, *праинтонация*, установленная в музыковедении, позволяет нам спроецировать в анализ интонационного уровня музыкального текста принадлежащую А. Лосеву *эйдосную* трактовку интонаций. По В. Медушевскому, глубинная интонация принадлежит внутренней форме, она неформальна, «туманна», еще не содержит отчетливые элементы аналитической формы. Это — интонация «с еще не вставленной конструктивной серединой», с «еще не выделившимся в живой клетке структурным ядром» [там же, с. 188—189]. Соответственно понятие эйдосов как нефизических объектов, которые может воспринять *не ухо, а дух* слушателя [13, с. 418], может включать в себя множество локальных определений первообразов уровня внутренней речи. К ним относятся «первоосновы образа», «корни и элементы зарождения формы», «сенсорные допредметные праформы». Поскольку упомянутые праобразы находятся во внутренней речи в зачаточном состоянии, в аморфной образной материи языка, в них потенциально присутствуют все межчувственные связи.

Но еще более значимо то, что, следуя традиции П. Флоренского, можно трактовать интонацию как «информационную единицу», как «преобладающий в человеческом мышлении <...> один из мельчайших генов сознания» [17, с. 16]. Поэтому неслучайно в отечественной науке достаточно распространение получило расширенное, выходящее за пределы музыкального искусства понятие *интонации*, *интонационности*, *интонирования*, *интонационного строя* как одного из элементов целостного художественного сознания.

Соответственно и музыкальное интонирование, основанное на *глубинной интонации*, содержит в себе свернутые (или, вернее, еще не развернутые) матричные потенции, генетический код, способный программировать «завязывание плода творческого замысла и его органичное вызревание». Поэтому процитированный в начале статьи вопрос В. Медушевского предполагает утвердительный ответ на его вторую часть: очевидно, музыкально-интонационный процесс вырастает из *глубинной интонации* как дуб из желудя, сохраняя генетическую программу.

В вызревании же плодов *глубинной интонации* в музыкальном тексте определенное место принадлежит *межчувственным синтезам*. Здесь уместно обратиться к сравнению интонации с синкретической звуковой *сварой* индийской музыкальной теории². Развитие асафьевской трактовки интонации как *смыслового инварианта* ведет к пониманию ее в виде «инвариантного атома музыкального смысла», вероятностного знака музыкального языка, абстрактной звуковой единицы, где свернуто инвариантное отношение акустических элементов, абстрактного каркаса стационарной части звукового образа [19, с. 8, 17]. Уточнить специфику интонации помогает понятие *свары* как синкретической тоновой зоны, внутри которой, наряду с высотным аспектом, существует симультанная многомерность звучания, целостный созидаемый, увеличивающийся, уменьшающийся вероятностный спектр звучания [там же, с. 21]. Отметим, что так же, как в синкретический, в вероятностный спектр звучания *свары* входят индомодальные компоненты, энергия интонации питается межчувственными токами, идущими от *глубинной синкретической праинтонации*. Неслучайно Э. Курт подчеркивал, что акустическое слышание есть лишь компонент глубокого и сложного процесса музыкального слышания. Нужно, как он считал, глубже заглянуть в процессы, происходящие в нас самих. Игра звучания происходит уже на самой поверхности музыкального становления. Музыкальное становление лишь проявляется в звучаниях, но не состоит из них [12, с. 39]. Добавим, что выявление в глубине интонационного процесса «кинетической энергии звука» (Курт), «звучащего вещества» (Асафьев), а также гравитационно-проприоцептивных синестезий дало основание Б. Галееву предложить термин «*синестетическая интонация*» [6, с. 142].

Роль межчувственных связей в процессе интонационного становления можно объяснить с

точки зрения принципа *pars pro toto* (часть вместо целого). Для него значима вероятностная метонимическая деталь — синестетический аттрактор³. Стационарная аудиальная (звуковысотная) часть интонации является информативной точкой, «стягивающей» воедино и ассимилирующей все находящиеся во внутренней речи индомодальные компоненты, способной замещать собой музыкальный образ в интонационном процессе. Можно также предположить, что, как и символы, интонации служат «аккумуляторами и проводниками психических процессов», а в процессе развертывания они становятся «трансформаторами и интеграторами различных психических энергий» и выполняют функцию синтропии, то есть увеличения силы напряжения психических и биологических энергий [2, с. 201].

Увеличение эффекта вероятности действия «каркаса», стационарной части интонации зависит, вероятно, от величины скрытой ауры потенциальных синестетических возможностей, «сопровождающих» *глубинную интонацию* до обретения ею стационарного звуковысотного-метроритмического ядра. В результате периодически появляющийся в процессе интонационного развертывания «точечный» смысловый инвариант хранит, в соответствии с законом *общего эмоционального знака*, скрытую полимодальную ауру межчувственных возможностей образа, выполняя апперцепционную функцию.

Вместе с движением в музыкальном процессе акустической части интонации в процессе экстерниоризации потенциально мигрируют из прединтонационного в более высокие смысловые уровни и индомодальные компоненты, выполняя прогностическую функцию. В частности, на уровне ладовых отношений «всплывают» гравитационные соощущения, на уровне тембра — визуально-красочные, на уровне композиционной формы — пространственные, на уровне синтагматических связей — кинетические и т.п. Можно считать, что каждое новое появление стационарной «части вместо целого», в ее зависимости от контекстуальной направленности интонационно-драматургического развертывания и от возникновения иных музыкально-смысловых «ходов», параметров музыкального процесса, осуществляет синергетический «*эффект воронки*». Константная инвариантная часть интонации, выполняя корректировочную функцию, «стягивает» в свое русло новые варианты межчувственных связей, формирующие иные смысловые оттенки

или преобразующие, трансформирующие смысл интонации до полного изменения ее семантики.

В то же время стоит сделать одно принципиальное уточнение. Следует учесть, что аудиальный каркас интонации недопустимо понимать как абстрактную звуковую единицу, «открытую воронку», которую можно заполнить любым межчувственным «вливанием» и трансформировать в любой образ. Каждому музыкальному тексту присуща индивидуальная интонация, ассимилирующая целостный стилистический облик творчества композитора и несущая в своем эйдетическом наполнении его генетический выразительный код. В искусстве инвариантная часть преобразующейся интонации не служит абстрактным носителем изменений. Инвариант — это константная часть чувственного образа реального мира, тесно связанная с изменением его конкретного наполнения и его индивидуальной спецификой.

Таким же образом музыкальная интонация-инвариант оказывается *вытяжкой* некоего фундаментального живого начала из физического синтеза качественных разноmodalных признаков языковой материи [5, с. 54]. Поэтому очевидно, что основа бетховенского производного контраста, романтических интонационных метаморфоз или мотивных преобразований зависит в каждом случае от целого ряда проекций: стилистических, языковых, индивидуально-психологических, заключенных в межчувственных связях, окружающих инвариантную часть интонационного процесса.

Роль межчувственных связей в организации музыкально-интонационного процесса отчетливо проявляется в текстах *«неклассического» звукового пространства* (С. Исакова) [10]. Отметим, что в открытых, разомкнутых музыкальных текстах происходит перенос акцента с композиционного уровня на интонационно-драматургический, при этом менее жестким становится действие «логосных» аналитических фильтров. В этом процессе межчувственные параметры музыкального звучания, вплетаясь в процесс композиционный, осуществляют «размывание» жесткой аналитической стороны формы.

В свою очередь для интонационного уровня в неклассических музыкальных текстах характерны иные, в сравнении с классико-романтическими, координаты. Здесь присутствует не линейное целенаправленно-поступательное развитие, а «в той или иной степени спрямленное движение, развертываемое на плоскости», «реконструируемое

из отдельных кусков плоскости <...> кумулятивное (от латинского *sumulatio* — скопление) пространство музыкального переживания» [5, с. 56].

С ослаблением линейной, горизонтальной координаты связана и характерная для «открытых» текстов неклассического музыкального пространства, в частности, для *Moment-form*, неупорядоченная синтагматика, нередко сведение к нулю роли традиционных, имманентно-музыкальных методов конструирования синтагматических отношений между элементами, то есть интонационно-тематической работы, мотивированности интонационных связей [1, с. 3]. Однако слабая синтагматика компенсируется в неклассических музыкальных текстах актуализацией содержащихся в глубинной структуре возможностей сферы коллективного бессознательного, где «стирается граница между музыкальными и другими проявлениями заложенного в человеческой психике творческого потенциала» [там же]. Одновременно можно предположить, что в реализации возможностей формирования в интонационном слое неклассических музыкальных текстов синтагматических связей, заменяющих классицистское мотивно-тематическое развитие, принимают участие *межчувственные синтезы*.

Участие межчувственных связей в становлении интонационно-драматургического процесса проследим в статье на примере «неклассического» варианта принципа производного контраста и развивающего его метода образных трансформаций в творчестве О. Мессиана. Выбор текстов французского композитора в первую очередь обусловлен тем, что синестетические координаты в его творчестве способствуют созданию индивидуального варианта «разомкнутого» интонационного процесса.

СИНЕСТЕТИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИНТОНАЦИОННОГО ПРОЦЕССА («РИТМИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ» О. МЕССИАНА)

Творчество Мессиана неслучайно именуют «музыкальным зодчеством» [20, с. 17]. Сам композитор открыто афиширует и анализирует присущие ему синопсические способности, ссылаясь на импульсы, уловленные им в творчестве художников-синестетов Ш. Блан-Гатти и Р. Делоне [16, с. 76, 81]. Он образно описывает в «Технике моего музыкального языка» импульсы, стимулировавшие синестетическую красочность его гармонии: «Мое тайное желание волшебной рос-

сыпи гармонии толкнуло меня к этим языкам пламени, этим неожиданным звездам, этим потокам сине-оранжевой лавы, этим планетам из бирюзы, этим фиолетовым краскам, этим гранитам несметных древесных ответвлений, этим вихрям звуков и цветов в хаосе радуг» [там же, с. 78]. Следом за композитором исследователи пишут о его «витражном» мышлении, инициированном эффектами витража и радуги, подчеркивают определенную окраску некоторых ладов ограниченной транспозиции, которые являются не гармониями в классическом смысле слова, а красками; отмечают изощренную ритмическую вариантность, «изнутри» создающую «трепетную полихромность» его музыкальной ткани [15, с.131]. Аккорды Мессиана (в частности, Д-аккорды с апподжиатурами) получают наименование «аккорды-статуи» [там же, с. 130]. В восприятии аккордики его «Хронохромии» рассматривается роль ассоциаций с окраской и фактурой драгоценных камней и минералов [22, с.341]⁴. Эти и многие другие параметры стиля и языка композитора свидетельствуют о том, что его синестетическое видение способствовало созданию статичного красочного музыкального витража, переливающегося цветными гранями-фрагментами «кумулятивного» музыкального пространства.

Но в то же время внутри «витражного» мышления Мессиана реализуется стремление «оживить» холодный кристалл композиции с помощью моделирования глубинных процессов созревания и роста различных элементов интонационной формы. Это стремление привело, в частности, к уникальной попытке, осуществленной композитором в «Ритмических этюдах»: в этом произведении он, помимо изощренной работы с ритмом, «изнутри» придающей развитию живой, спонтанный характер, впервые фиксировал то, что прежде принадлежало исполнительской интерпретации — индивидуальную инструментальную интонацию. В авторской записи «Ритмических этюдов» внешняя жесткая регламентация всех без исключения нюансов выразительности была обусловлена «потребностью выявления и фиксации живого интонационного рельефа» [20, с. 18]. Одновременно эти авторские уточнения исполнительских нюансов, как мы попытаемся показать, выполнили функцию экстернизации межчувственных составляющих музыкально-интонационного процесса. Автор перенес из внутренней формы в текст некоторые, обычно остающиеся в латентном состоянии, межчувственные «посылы», интермодальные суммарные характе-

ристики, потенциально существующие в протоформах, в глубинной интонации. Таким способом он в значительной степени облегчил истолкование своего текста, уменьшив долю субъективности в процедуре извлечения интерпретатором синестетической информации.

«Ритмические этюды» в хронологическом плане относятся к периоду 20—40 годов XX века. Их считают своеобразным итогом стилевых поисков предшествующих лет, отмечают актуализацию в них технического аспекта, приведшего к возрастанию роли сериальности. Действительно, Мессиаан жестко фиксирует технический алгоритм исполнения пьес, в котором сериализации подвергаются многие параметры⁵. Примечательно и то, что композитор стремится к дифференциации образных нюансов, сопровождая нотный текст ремарками: «медным звуком», «скользя», «неистово», «пронзительно и твердо», «радужно». В ракурсе же синестетической проблематики особенно значимо то, что тщательная дифференциация артикуляционных, ритмических, динамических нюансов («хорошо темперированная сонорность» [21, с. 16]) способствует восприятию живого непрекращающегося внутреннего самодвижения интонационной формы. Данная дифференциация обуславливает правомерность применения в интерпретации интонационного процесса «Ритмических этюдов» такой (сформированной нами в рамках синестетического подхода) исследовательской процедуры, как *синестетическое маркирование* музыкальных образов⁶.

Среди четырех ритмических этюдов, демонстрирующих индивидуальный творческий замысел композитора, решающих разные образные и технические задачи и содержащих своеобразные синестетические нюансы, с точки зрения развития интонационного инварианта представляют интерес первый («Огненный остров») и четвертый («Огненный остров 2»). Но перед тем, как отметить особенности интонационного процесса в этих этюдах, стоит обратить внимание на вторую пьесу, примечательную в плане синестетичности мышления Мессиаана.

Второй этюд, названный «Системой длительностей и динамических оттенков», по мнению Т. Цареградской, в ракурсе синестетических идей Мессиаана можно считать выражением идеи «слаживания» звуковых параметров (квантитативного, динамического, фонетического, кинематического ряда), а также объединения звука и цвета с помощью бергсоновского понятия «интенсивности» [22, с. 264]. Предложение перевести название

этого этюда как «Система длительностей и интенсивностей» [20, с. 17], на наш взгляд, потенциально указывает на его межчувственный характер, поскольку позволяет распространить качество интенсивности со звуковой на другие модальности. Мессиаан «пробует вернуть звуку то синкретическое единство, которое было ему присуще в грегорианском хорале», он пытается «изнутри», с помощью «физиономии» звука, а также качества цветовых оттенков достичь той же слаженности» [22, с. 268]. Полностью поддерживая данную концепцию звука (добавив, кроме того, что такое понимание диффузности звука отсылает к упомянутой ранее синкретической интонации-«сваре»), позволим себе только уточнить вывод исследователя, считающего, что таким образом создается эффект «грязайля» — картины, состоящей из оттенков одного цвета [там же].

Как полагаем, лишь только в начале пьесы возникает пространственный эффект витража или грязайля, вызываемый пуантилистическими, микро-детализированными динамически, ритмически, артикуляционно вспыхивающими четкими, острыми красочными звуковыми точками и краткими, с изощренно выписанным ритмически-артикуляционным узором, мелодическими оборотами. Многослойная ткань пьесы, каждая нотная строка которой с помощью мельчайших динамических и артикуляционных градаций вмещает и фиксирует несколько пространственных слоев со своей внутренней жизнью, скорее создает эффект не статичного, а движущегося «звукового тела». Более всего здесь уместна ассоциация с красочным, светящимся, вспыхивающим разными гранями медленно вращающимся кристаллическим шаром. Редкие басовые звуки являются его осью, стержнем, на котором осуществляется новый медленный, тяжелый поворот кристалла; несколько звуковых слоев в среднем регистре — более близкие к середине сферы поверхности шара; верхние же, наружные, соприкасающиеся с воздухом и светом слои — слабые, легкие, прохладные, светящиеся звуковые точки.

Таким способом, при отсутствии скрепляющего интонационного ядра, при ослабленных синтагматических связях (пьеса оканчивается неподготовленной остановкой на одном из долгих басовых звуков: кристаллический шар перестал совершать медленные обороты), композитор формирует с помощью тотальной нюансировки слов едва уловимые перемены состояния «звукового тела», воплощая эйдетический процесс его

внутренней жизни. Следовательно и в этом случае в эффекте вращающегося на месте вспыхивающего кристаллического шара можно обнаружить своеобразную синтагматическую проекцию или «инерцию развертывания текста», определенную «меру его связности» (Л. Акопян). Добавим, что даже в «витражном» мышлении Мессиаана исследователи находят процессуальные характеристики: «внутренний смысл приема развития в стиле «витража» — многообразие в единстве, своеобразные переливы эмоций, состояний, освещений, демонстрирующие каждый раз новые грани образа, подчеркивающие эффект феномена «свое другое» [15, с. 130]. Одновременно Мессиаан совершает процедуру экстерииоризации, помогая «всплыванию» на поверхность текста визуально-световых и цветовых, гравитационных межчувственных «посылов» и синестетическому нюансированию общего эмоционального знака пьесы — свойственному поэтике композитора образу сияющей разными гранями гармонии мироздания.

Ритмические же этюды 1 и 4 (первый и второй «Огненный остров» с подзаголовком «Посвящено Папуа») являются, как можно установить, продолжением линии сохранения в интонационном процессе «неклассических» музыкальных текстов мотивной инвариантности.

Программный заголовок с экзотическим посвящением, безусловно, нельзя не принимать во внимание. Однако применение синестетического ракурса в интонационном анализе связано с ориентацией в первую очередь не на экстрамузыкальную, а на интрамузыкальную семантику. Программные ремарки композитора («неистово», «подобно ударам молота», «подобно ударным инструментам»), типичное для него орнитологическое указание oiseau (птица) в первом этюде могут быть семантическими маркерами смысла, но тем не менее синестетические нюансы, по видимому, указывают на более глубокие смысловые слои. В этом плане считаем правомерным высказанное предположение, что творчество Мессиаана в целом не содержит программность, а «представляет в музыкальном потоке подлинные, первичные природные ландшафты и населяющих их птиц, солнце, море, которые могут быть предметом медитации». Поэтому музыка Мессиаана «апеллирует к универсальному слуховому опыту человека и общим физиологическим кодам» [8, с. 14]. В частности, «универсальные опорно-двигательные, гравитационные и тактильные реакции служат естественным каналом для

восприятия интонаций, ритмических и фактурных приемов, имеющих зрительно-кинетическую семантику», а множество гармонических, фактурных, тембровых эффектов направлены на «стимуляцию статических зрительных ассоциаций» [там же, с. 15].

Первый и четвертый этюды объединены общим инвариантом — интонационным ядром, константный элемент которого составляет четвертной звук основного тона на сильной доле, синкопированно взлетающий на восьмой длительности вверх (на большую или малую терцию) и утверждающе возвращающийся на основную ступень. В этой «вытяжке» из живого интонационного целого уже в результате гравитационной тяжести (основной тон на сильной доле, невысокий краткий подъем и мгновенное, подчиняемое мощному тяготению, возвращение к опоре) намечается семантика тяжело раскачивающегося «звукового тела». В его смысловой стилистический диапазон входят аллюзии с основными темами «Богатырской симфонии» Бородина и «Выплясыванием земли» из «Весны священной» Стравинского.

В первой пьесе терцовая интонация относится к теме, которую сам Мессиаан обозначает: «подобно ударам молота». Синестетические маркеры этой темы, появляющейся на фоне имитации звучания барабанов в крайнем нижнем регистре звукового полотна, указывают на следующие визуальные и кинестетические иноmodalные признаки: звучание темное (черное), плотное, четкое, концентрированное, тяжелое, массивное, жаркое; в гравитационном плане — грубое, мощное, громоздкое, неповоротливое. Кинетические характеристики, «схватывающие» эйдетическую «сплошность» процесса, — топчущееся на месте, затем обрушивающееся, обваливающееся в недра земли движение, — дополняют *общий эмоциональный знак* глубинной интонации — выражение грубой, мощной архаической силы.

Данная тема появляется в разных обликах: проводимая полностью, в сокращенном варианте, с отсеченным последним нисходящим мотивом, в виде инвариантного терцового ядра — части целого. В первом разделе-блоке она сопровождается типичными для Мессиаана аккордовыми гроздьями, многозвучными красочными пятнами, бесконечными цепочками терпких гармонических созвучий, вспыхивающими на противоположном теме верхнем полюсе звуковой плоскости, который можно считать «фактурным

символом мессиаановского фортепианного письма» [20, с. 17]. Она дополняется при втором проведении легким, острым, прозрачным, изощренным ритмическим рисунком пения неведомой птицы, обрастает звенящими диссонирующими звучаниями, приобретая взвинченно-тревожный оттенок. В среднем разделе с авторской ремаркой «неистово» в ускоренном темпе и октавном изложении повторяются два наиболее характерных элемента темы — константное интонационное ядро и нисходящий тритоновый ход. Наконец, в лаконичном репризном разделе возвращается второе, сопровождающееся имитацией птичьего пения, полное проведение темы, тяжелыми резкими ударами обрушивающееся на *ffff* в основной тон.

В четвертой пьесе — «Огненном острове 2» — с авторской ремаркой «быстро и свирепо», звучащей после сияющего, тихо вращающегося кристалла второй пьесы и настойчиво недоуменно заклинания третьей пьесы — «Ритмических невм», вновь возникает смысловой диапазон, симультанное обобщение которого создают синкопированные терцовые интонации, несущие «генетическую программу», матрицу общего эмоционального знака грубой, мощной архаической силы. Константная, стационарная часть интонации (звучащая здесь от *ля* первой октавы м. 3) стягивает в свое русло синестетические нюансы, образующие новые варианты образа в пределах смыслового диапазона общего эмоционального знака «архаичной силы». В процессе развития движение замедляется, становится более тяжеловесным, затем следует ремарка «быстро и свирепо», тема в октавном изложении в нижней части звукового полотна сталкивается в полифоническом противодвижении с падающими сверху, ей навстречу, синкопированными октавами *fff*.

Наконец, последняя трансформация генетического кода (интонационного ядра темы) возвращает ее в протоинтонационное состояние. Константная инвариантная часть — терцовая восходящая интонация — теряет фиксированный звуковысотный абрис и скользит вниз, превращаясь в терцию, окружающую основной тон. В этом варианте глубинной интонации терция имеет вероятностный характер; протоинтонация с еще не «вставленным» окончательно звуковым ядром хранит лишь предощущение общего эмоционального знака. Тем более органично ее появление в последнем блоке четвертого этюда, поскольку в смысловой диапазон «втягивается» глубинный архетипический образ *огня*. Протоинтонация на-

ходится внутри быстрого, однородного фонового движения восьмью длительностями, создающими эффект горения. Фондовый тематизм как суммарная синкретическая аура полимодальных смыслов позволяет вынести на поверхность текста (экстериоризировать) следующие межчувственные нюансы: плотные, темные, гладкие, неровные, густые, однородные, но с внезапно вспыхивающими точками звуковые полосы, создающие на переднем плане эффект ровного горения, близкий образам «Танца огня» М. де Фальи или поэмы «К пламени» Скрябина. Горящая огненная полоса переходит в резкую вспышку и обрушивающееся с мощной силой движение «звукового вещества», внезапно обрывающееся быстрыми, сухими аккордовыми ударами *sfff*.

Отметим, что архетип огня как коренящийся в глубинной памяти прообраз, преодолевает сильную гравитацию мощного тяжелого «звукового тела» — основного образа пьесы и «отрывает его от земли», почвы, сообщая ему с помощью полимодальной ауры энергию полета, горения. По мысли Г. Башляра, подчеркивающего всеохватность огня и его обращенность ко многим ощущениям, «в своем монотонном мерцании огонь предстает поистине тотальным явлением — говорящим, летучим, поющим» [4, с. 29].

Таким образом, инвариантное интонационное ядро в первом и четвертом ритмических этюдах становится стержнем развертывания интонационного процесса и реализует, в отличие от рассмотренного второго этюда, синтагматически сильные горизонтальные связи. Инвариантное зерно интонации как часть вместо целого является своеобразным генератором и трансформатором межчувственных энергий, хранящим связь с живой синкретической целостностью отражаемых явлений и ауру вероятностных полимодальных возможностей. Оно не только содержит генети-

ческую программу, в которой заключена память о предшествующем интонационном развитии в данном музыкальном тексте, но и является своеобразным кодом, позволяющим обнаружить внутри него элементы более глубоких уровней музыкального сознания, в частности, коллективного бессознательного. Архетипы как константы психологии бессознательного, «протоинтонационное ядро образа» [3, с. 23] присоединяются к скрепляющему музыкальный процесс инвариантному стержню. С одной стороны, они становятся полноправными участниками движения интонационной формы, с другой — выполняют функцию своеобразной редукции, корректируя экстрамузыкальную семантику музыкальных образов и придавая им глубину и бесконечность.

В заключение отметим, что осуществленный О. Мессианом в рассмотренной композиции вариант интонационного развития реализует в «неклассическом звуковом пространстве» синтагматические эффекты роста художественного целого. Скрепляющие процесс интонационного развития интонационные ядра — инварианты смысла, будучи вероятностными узлами, открытыми нишами пересечения различных смыслов, по мере «вызревания» интонационного процесса *заполняются* с помощью экстериоризации растущими и расширяющимися межчувственными «вливаниями».

Синестетическая же интерпретация, осуществляемая посредством извлечения из музыкального текста межчувственных нюансов, позволяет раскрыть его процессуальную картину «живой связи вещей» и сделать видимой заложенную как в желуде, из которого вырастает «звуковое дерево», генетическую программу — «живую основу» интонационной формы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Данные механизмы рассмотрены в монографии автора: [11, с. 131—174].

² И. Земцовский использовал сравнение интонации со сварой как феноменом музыкального мышления, пытаясь, по его признанию, объяснить американским ученым непривычное для них понимание интонации [9, с. 4].

³ В упомянутой монографии автора принцип *pars pro toto* рассматривается в синергетическом ракурсе [11, с. 181].

⁴ Композитор синестетически представляет в «Хронохромии» цветовой спектр «вращения гармоний»: аккорды типа *A* — нежно-желтый, приглушенный, сияюще-розовый; аккорды типа *B* — хризопраз, зелено-голубой, матовый, черный сардоникс; аккорды типа *C* — горный хрусталь, «кошачий глаз», темно-зеленый [22, с. 334].

⁵ В частности, перед второй пьесой он выписывает систему из 36 тонов, 24 длительностей, 12 видов артикуля-

ции и 7 динамических оттенков, в третьей указывает появление тройных ритмических рядов, простых чисел и т.п.

⁶Подчеркнем, что для анализа интонационного процесса эта процедура приобретает большую актуальность в

сравнении с приемом создания целостного визуального гештальта, предваряющего анализ партитуры и применяющегося автором для рассмотрения фонического и композиционного уровней [11, с. 133—134].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста: автореф. дис. ... док. искусствоведения. — М., 1996.
2. Ассанджолли Р. Психосинтез. — М.: Рефлбук; Киев: Ваклер, 1997.
3. Бауэр С. Модальность как категория мышления и специфика ее воплощения в музыкальном тексте // Звук, интонация, процесс / РАМ им. Гнесиных. — М., 1968. — Вып. 148. — С. 16—36.
4. Башляр Г. Психоанализ огня. — М.: Прогресс, 1973.
5. Бибилова Т. П. О топологических свойствах музыкального переживания // Интерпретация художественного текста: междисциплинарный семинар — 4 / Петрозаводская гос. консерватория. — Петрозаводск, 2001. — С. 30—45.
6. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника (Проблема синестезии в искусстве). — Казань: Изд-во Казанского гос. ун-та, 1987.
7. Грюссер О. Функциональная асимметрия мозга и ее значение для искусства, эстетического восприятия и творчества / О. Грюссер, Т. Зельке, Т. Цинда // Красота и мозг: биологические аспекты эстетики. — М., 1995. — С. 265—300.
8. Гуральник Л. Ю. Символика и программность у Мессиана // Символ, символическое, символизация в искусстве и культуре: проблемы языка искусства. — СПб., 2001. — С. 9—16.
9. Земцовский И. И. Текст — Культура — Человек: опыт синтетической парадигмы // Муз. академия. — 1992. — № 4. — С. 3—6.
10. Исхакова С. З. «Неклассическое» звуковое пространство: музыкальная композиция начала XX века в контексте идей времени: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1998.
11. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). — Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2005.
12. Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха. — М.: Музгиз, 1931.
13. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Форма. Стиль. Выражение. — М.: Мысль, 1995.
14. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. — М., 1980. — С. 178—194.
15. Мелик-Пашаева К. Красота соразмерностей // Сов. музыка. — 1975. — № 12. — С. 128—133.
16. Мессиаан О. Техника моего музыкального языка. — М.: Греко-латинский кабинет Шичалина, 1994.
17. Минаев Е. А. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах человечества: автореф. дис. ... док. искусствоведения. — М., 2000.
18. Назайкинский Е. В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки. — М., 1980. — С. 91—111.
19. Никитенко О. Б. Фонологические аспекты музыкального языка: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1987.
20. Рощина Т. А. Исполнительская трактовка авторской концепции фактурообразования (на примере фортепианного творчества К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессиаана): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Киев, 1991.
21. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества: автореф. дис. ... док. искусствоведения. — М., 1992.
22. Цареградская Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиаана. — М.: Классика. XXI век, 2002.

Коляденко Нина Павловна —

доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки

О. Е. ШЕЛУДЯКОВА

*Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского*УДК
781.68.036 (4)**КОНФЛИКТ КАК СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ
И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ ПОЗДНЕГО РОМАНТИЗМА***Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поёт, что море,
И роищет мыслящий тростник?*

Ф. Тютчев

На протяжении многих десятилетий музыка И. Брамса и П. Чайковского, Г. Малера и С. Рахманинова и целого ряда других композиторов эпохи позднего романтизма привлекала к себе внимание слушателей и исследователей. Одной из важнейших загадок музыкального искусства данной эпохи является ее эмоциональный модус — напряженность изложения, когда светлое чистое «слово» сопровождалось ощущением трепетности, а порой даже тревожности, когда любой образ мог содержать полярный подтекст, явную и скрытую конфликтность¹.

**К ТЕОРИИ КОНФЛИКТА КАК
СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ
И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ**

Во многих исследованиях, посвященных авторам и сочинениям позднего музыкального романтизма, подчеркивается наличие противоречивого, подчас конфликтного столкновения образов, тем, средств музыкальной выразительности, а также преемственность от баховской драматургии и симфонизма венского классицизма. Так, в концепции И. Барсовой [1] логика развертывания малеровских симфоний раскрыта как многоактный процесс конфликтных интонационных событий, тематических коллизий. Много ценных наблюдений о конфликте содержится в работах Б. Асафьева, В. Бобровского, Т. Черновой и других. Выявлена роль конфликта как «источника самодвижения сюжета» [11, с. 58], его этапность, отмечается диалогичность конфликта и внутренняя взаимосвязь сочетающихся в нем по-

лярных начал. Однако конфликтность в данных концепциях была применена лишь к драматическому роду искусства, большей частью по отношению к симфонизму и конкретно сонатной форме, тогда как множество позднеромантических сочинений либо целиком находятся в русле лирики, либо сочетают лирико-драматические тенденции и при этом далеко не всегда обращаются к законам сонатности.

Ценный анализ динамической трехчастности как зримой модели конфликта с соответствием этапов экспозиции, разработки и динамического развития репризы стадиям экспонирования, развития и разрешения конфликта содержится в работе Т. Черновой [11]. Однако в позднеромантическом музыкальном искусстве эти этапы сжимаются подчас до размеров самой темы — драматическая развязка наступает через несколько (12—16) тактов после начала экспонирования образа. Этапы конфликта совмещаются (например, экспонирование и борьба, открытое столкновение осуществляются одновременно), а развязка может отсутствовать либо выражаться в драматургическом срыве.

Понятие «внутреннего конфликта» также отнесено в работе Т. Черновой к масштабам одной части либо различным этапам развития монотемы. Но как будет показано в дальнейшем, значительно чаще конфликт в позднеромантическую эпоху становится подлинно внутренним, так как развертывается в пределах самого изложения темы, *внутри* ее экспонирования.

Вероятно, причины столь значительной пространности конфликта носят в первую очередь *психологический характер*. Общеизвестным мотивом романтической культуры является тема утраченной гармонии. Дотекстовая психологическая установка, просвечивающая и в самих сочинениях, и в эпистолярном наследии музыкантов, полна боли о «разорванном целом» (Новалис). Гармония становится идеальной категорией мироздания, дарованной человечеству свыше, но она утеряна в минувшие века и уже недостижима. Напомним и знаменитые слова Г. Гейне: «Весь мир надорван по самой середине. А так как сердце поэта — центр мира, то в наше время оно тоже должно самым безжалостным образом надорваться» [4, с. 368].

Ощущение дисгармонии мира пронизывает даже самые светлые создания позднего романтизма, выявляясь в целом ряде антиномических пар. Многие из них отметил Ю. Габай: «идеальное, духовное — материальное; чувство — разум; *intuitio* — *ratio*; художник — общество (романтик — «толпа»); мечта — действительность; субъект — объект; бессознательное — сознательное...» [3, с. 15].

Автор справедливо отмечает, что эти противоречия не рядоположены, но даны в сложном динамическом сопряжении. Такая нерядоположенность проявляется, в частности, в возможных подменах частей оппозиций: например, художник в конфликте с обществом апеллирует к субъективному миру, миру мечты и иллюзий. Но самое главное состоит в том, что это *одномоментное*, и часто именно поэтому столь истовое и глубокое сопряжение взаимонесключающих стремлений с принципиальной невозможностью преодоления разногласий.

Иногда возможно отметить достаточно ясное ощущение поздними романтиками собственного внутреннего конфликта. Так, многократно в эпистолярном наследии разных композиторов упоминается противоречие между собственными желаниями и общепринятыми ценностями. В дневниках Чайковского много страниц посвящено описанию серьезнейшего конфликта между «ощущениями» (желаниями) и нравственным долгом. Художников позднего романтизма сопровождал постоянный ценностный конфликт между собственными идеалами и вкусами «толпы», между коммерческим заказом и необходимостью удовлетворять собственным оценочным критериям.

Многих композиторов отличала весьма высокая, едва ли не завышенная самооценка, по выражению Ю. Габая, «комплекс Атланта». Примером может служить типично романтический образ Атласа, несущего огромную тяжесть мирового страдания, подобно тому, как любого романтического героя отличает масштаб бремени, возложенного им самим на себя. Приведем лишь несколько характерных высказываний. Малер писал Эмилю Фройнду (Вена, 1 ноября 1880 года): «Ты можешь представить себе, насколько я проникся этими убеждениями, если жду, что они смогут возродить весь человеческий род» [7, с. 105]. Баланчин вспоминал слова Чайковского: «Своим величием стирать во прах все окружающее — не есть ли это высочайшее наслаждение?» (цит. по: [2, с. 74]). Мессианство романтиков не только не было умалено в поздний этап развития романтической культуры, но и приобрело особый размах.

Важнейшим признаком позднеромантического самоощущения конфликта является его объяснение не стечением обстоятельств, но признанием, что противоречие входило в структуру личности художника, определяя ее на многие годы. Начиная с «Двойника» Шуберта, Флорестана и Эвзебия в творчестве Шумана многие романтики свидетельствовали в своем творчестве о трагической раздвоенности души. Двойничество не только отражает противоречивость внутреннего мира как структуры личности, но и создает возможности для бесчисленных метаморфоз. Темы двойники в «Фантастической симфонии» Берлиоза, листовском «Фаусте» и Сонате *h moll*, «Симфонических вариациях» Франка и целом ряде других сочинений являются зримым выражением внутренней противоречивости и динамического сопряжения противоположностей. Образ оборачивается своей изнанкой, привычное — неузнаваемым, близкое — далеким и чуждым.

В исследованиях по психологии часто причиной конфликта называются внутренние условия, которые представляют собой противоречия между различными мотивами и отношениями личности или между ее возможностями и стремлениями. Условие психологического конфликта — это субъективная неразрешимость ситуации. В письмах поздних романтиков часто фигурирует ощущение безысходности ситуации, непреодолимости, свойствах личности, делающих гармонию, счастье невозможными.

Обратим внимание на несколько характерных высказываний крупных мастеров позднего романтизма. Брамс пишет Винценту Лахнеру (Пертшах, август 1879 года): «<...> мне пришлось бы признаться, что я — между прочим — глубоко меланхоличный человек, и что черные крылья неизменно шумят над нами» [9, с. 162]. Так же Рахманинов отвечает Н. Д. Скалон (Лебеди Харьковской губернии, 30 июня 1993 года): «<...> не я вижу жизнь с черной стороны, а она мне показывает только одну, единственную сторону свою, притом черную. <...> Есть натуры, сотворенные самим Богом, которые именно сотворены так, что они во всем именно всегда больше чувствуют, чем рассуждают» [8, с. 98].

Самые разнообразные виды конфликта так или иначе присутствовали в позднеромантическую эпоху. Одни художники острое ощущение такого конфликта переживали в форме творческой паузы², подчас достаточно долгой. Биографии Рахманинова и Брамса являют примеры, когда в силу невозможности оправдать собственную самооценку, справиться с несправедливо жестокой оценкой критики приводили к длительному отказу от творчества в жанре симфонии (Рахманинов), а завышенная оценка Шуманом юного Брамса («Гений, Мессия») долгое время не давала молодому композитору реализовать свой творческий потенциал.

Конфликт оценки и самооценки в других случаях приводил, напротив, к потребности самоутверждения в творчестве, реализовался в новых прорывах и дерзаниях (примеры такого рода можно наблюдать в творческой биографии Малера). Наконец, творческий путь Чайковского являет еще один способ разрешения конфликта — его вытеснение через переключение на иную работу. Эта работа могла быть подчас механической (инструментовки, заказные сочинения), но способствовала концентрации внимания на других темах и требовала значительной актуализации сознания. Кроме того, это вариант своеобразного творческого компромисса — творчество не уходит совсем, но оказывается в узких рамках заданности.

Перечисленные биографические события композиторов позднего романтизма позволяют выявить еще один существенный момент. Авторы не могли избежать воздействия конфликтов на собственное творчество, однако прямого пере-

сения пережитого конфликта в сюжеты сочинений не происходило. Либо временная дистанция позволяла более опосредованно связывать жизненные и творческие коллизии, либо смена жанра, типа творчества приводила к вытеснению конфликтной ситуации.

Безусловно, не следует воспринимать конфликт как нечто разрушительное, дезорганизирующее. В музыке позднего романтизма данный тип эмоционального состояния выполняет важную композиционную и драматургическую функцию — становится мощнейшим катализатором развития единого образа и взаимодействия нескольких образов, способствует преодолению статики и замкнутости тем.

Неслучайно выделенные в психологической литературе четыре важнейших функции конфликта в полной мере отвечают закономерностям позднеромантической эстетики.

1) *Источник развития* — импульс к продвижению сюжета, коллизии³. В лирическом роде музыки такая функция особенно важна как толчок к преодолению бесконечной текучести и выхода из созерцательности. При этом лирическое высказывание выводится на уровень драматической действительности. Напомним, что процессуальная сторона выступает на первый план и в «портретировании чувства», и в восприятии музыкального произведения как отражения судьбы лирического героя со всеми ее перипетиями и конфликтными ситуациями.

2) *Сигнал к изменению* — показатель неблагополучия ситуации и необходимости перемен. Индексная функция особенно заметна на грани композиционных разделов, когда «сигнал» может быть едва заметным, но важным предвестником дальнейших катаклизмов или, напротив, сигналом преодоления конфликтной ситуации. В таких случаях конфликт задается как бы в свернутой форме, и его потенции развиваются в дальнейшем по самым различным сценариям.

3) *Возможность сближения конфликтующих сторон* интересна для музыки позднего романтизма прежде всего, как отражение фундаментальной идеи метаморфоз, преображения персонажей. Поэтому данная функция занимает весьма значительное место в позднеромантической драматургии: это и конфликт музыкальных образов, выведенных из единого интонационного материала, и последующее за конфликтом изме-

нение образов, их искажение, либо напротив, высветление, гармонизация.

4) *Возможность разрядки напряжения, оздоровления.* Именно в такой функции чаще всего конфликт выступал в музыке венского классицизма: столкновение образов в разработке позволяло достигнуть гармонии в дальнейшем, только через преодоление конфликта становилось возможным достижение единства. Вероятно поэтому такая функция менее показательна для позднеромантической культуры с ее частой пессимистической уверенностью в невозможности «мировой гармонии».

О ВОПЛОЩЕНИИ КОНФЛИКТА В ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Перейдем к анализу конфликта в позднеромантической музыке. По способу введения конфликта можно выделить две основные его разновидности: *подготовленный конфликт* как столкновение ранее экспонировавшихся образов; *неподготовленный конфликт* без предшествующего «представления его героев».

Оба типа равно характерны для позднеромантической музыки, но обнажают различные драматургические и психологические идеи. В первом случае яркость конфликтного столкновения обеспечивается контрастом с фазой экспонирования материала, соотношением в одновременности явлений, бывших до сей поры одновременными. Так, неожиданное, болезненно резкое начало разработок Шестой симфонии и «Ромео и Джульетты» Чайковского после идиллической любовной лирики, безусловно, можно отнести к явлениям конфликтного плана. Однако это скорее драматургический, формообразующий конфликт, прием, основанный на резком вторжении и соответственно, сломе в восприятии. Такой конфликт не утрачивает своего значения в музыке позднего романтизма (достаточно вспомнить противоборство *Dies irae* и темы Паганини в Рапсодии Рахманинова, конфликтные столкновения тем в разработках Малера).

Во втором случае конфликт обретает остроту за счет внезапности появления, отсутствия предшествующих фаз.

Особого внимания заслуживает способ введения слушателя в «конфликтное поле». Прежде всего, это система «обманов ожиданий», виртуозно использованная композиторами позднего ро-

мантизма. Согласно мысли Ю. Лотмана, «восприятие художественного текста — всегда борьба между слушателем и автором». «<...> Восприняв некую часть текста, слушатель «дотраивает» целое. Следующий «ход» автора может подтвердить эту догадку и сделать дальнейшее чтение бесполезным, по крайней мере с точки зрения современных эстетических норм или опровергнуть догадку, потребовав со стороны слушателя нового построения» [6, с. 171].

В эпоху позднего романтизма композиторы щедро используют данный прием как для построения масштабных концепций, так и в рамках миниатюр. Подготовив слушателя к восприятию того или иного жанра, эмоционального модуса, типа фактуры и проч., авторы исследуемой эпохи подменяют их совершенно иным, порой открыто конфликтным материалом.

Многочисленные примеры позволяют сделать вывод о сознательном использовании приема «работы с восприятием» слушателя: последовательном формировании слушательской установки и затем ее опровержении. В одних случаях (в сочинениях Малера) прием используется как игровой, в других (например, у Чайковского) — как ярко конфликтное драматургическое средство. Стереотип во всех случаях ломается весьма стремительно, так что несоответствие внутренней установке слушателей оказывается весьма острым.

Безусловно, фундаментальным вопросом для теории конфликта является проблема «героя», участника конфликтного противоборства. Наиболее крупным является *горизонтальное* и *вертикальное* разграничение: *конфликт между темами и разделами* (конфликт по горизонтали) и *конфликт внутри темы, образа* (конфликт по вертикали). В первом случае произведение раскрывается как последование этапов, подобных конфликтному противостоянию — экспонирование участников конфликта, их столкновение и взаимодействие, и разрешение противоборства. Во втором — происходит симультанный процесс экспонирования, развития и обострения противоречий.

В зависимости от выбора «героев» конфликта может возникнуть ситуация восприятия его как *внутриличностного* и *межличностного*. Например, достаточно часто возникает ситуация, когда конфликт рассматривается как неотъемлемая часть образа, которая не исчезает в неод-

нократных его дальнейших появлениях, хотя и меняет степень остроты и напряженности. Такой конфликт можно считать *внутритематическим*. В других случаях осуществляется конфликтное сопряжение различных тем и образов. Конфликт такого рода можно назвать *межтемым*.

Так происходит, например, в репризе Второго фортепианного концерта С. Рахманинова. Репризное появление главной партии является результатом наложения собственно главной партии в неизменном мелодическом виде и материала побочной партии, претерпевшего значительные изменения в разработке. Результатом такой разнотемной полифонии становится заметное несоответствие между мужественной полнозвучной кантиленой главной партии и маршеобразным «постукивающим» шагом контрапунктирующей темы. Различия в пульсации (ровное членение в основной мелодии и постоянная смена количества долей и ритмических акцентов в новой теме), несовпадение «хорической» и «ямбической» стоп, яркий жанровый диссонанс не только придают репризе элемент значительного обновления, но и обнажают поистине конфликтное противостояние (пример № 1).

Конфликт не просто стал важной частью драматургии, но обусловил внутренне конфликтное мировоззрение. Его частое перемещение в область лирики привело к появлению конфликта особого рода — *лирического конфликта*. Назовем некоторые наиболее важные признаки лирического конфликта:

1) «Героями конфликта» становятся внутренние процессы, происходящие в душе и сознании, а не драматические коллизии между персонажами. Даже в случаях, когда происходит столкновение героя (авторского голоса) с чужими мирами, особенно важным становится последующий за этим противостоянием конфликт, боль и страдание при попытках обретения душевной целостности.

2) Меньшая выявленность противоположностей, меньшая яркость проявления: само столкновение людей, идей, мировоззрений как бы вынесено за скобки, а в музыкальном тексте отражен результат этого конфликта — тревога, напряжение, экстатическая преувеличенность высказывания.

3) Типичным становится «единовременный контраст» (Т. Ливанова, Е. Назайкинский) как соединение в одновременности несовместимых импульсов, разнонаправленных душевных эмоци-

ональных движений. В этом смысле ярким образцом становится феномен «тихой кульминации». С одной стороны, это наглядное использование «минус-приема» (Ю. Лотман): ожидаемый после мощного нарастания динамический всплеск заменен предельно тихой звучностью (*pp*). В результате происходит своего рода психологический слом, восприятие оказывается «обманутым». С другой стороны, происходит одномоментное столкновение средств обычной кульминации (высокая тесситура, фактурное накопление, гармоническая напряженность) и динамики, казалось бы, опровергающей пафос кульминации. Такой прием можно уподобить тихому (вплоть до шепота), но предельно эмоционально насыщенному произнесению-исповеданию сокровенных мыслей⁴.

«Тихая кульминация» — подлинная находка Рахманинова и других мастеров позднего романтизма, так как позволяет выразить многие важнейшие особенности романтического стиля и мироощущения. Очевидна его психологическая подоплека — удивительная духовная и эмоциональная целомудренность, не позволяющая громогласно провозглашать мессианские глаголы. Данный тип являет собой зримое выражение «единовременного контраста», двух противоположно-направленных тенденций — к выявлению эмоции и сокрытию ее⁵. Вместе с тем перевод динамизма из внешней формы в скрытую, внутреннюю наглядно свидетельствует о присутствии конфликта, итогом которого является *катарсис*, просветление, дарованное подвигом преодоления себя, дерзкого уничтожения всех связывающих пут. Это явление как нельзя более отвечает мечте поздних романтиков — прорыву к сверхчеловеческому, вселенскому, божественному началу, преодолению ограниченности человеческой природы.

Так происходит в кульминации-репризе побочной темы «Ромео и Джульетты» Чайковского, венчающей любовный гимн (пример № 2).

В мелодии Чайковского столкновение динамизма кульминационной фазы и устойчивости репризной стадии становится одним из внутренних «обоснований» ярчайшего взлета и длительного посткульминационного изживания (на срединном тематическом материале). Это не просто вершина, не только предел возможного раскрытия темы и высшее проявление эмоции, но *столкновение* противоположных импуль-

сов и в этом смысле — лишь толчок к дальнейшему.

Многие высказывания исследуемой эпохи не содержат конфликта в явном виде, но либо являются отпечатком авторского внутреннего конфликта (творческой реакции на него), либо в самом тексте музыкального произведения подготавливают конфликтное противостояние. Так, крайняя чистота и безмятежность образа в наибольшей степени оттеняет вторжение сил зла. Наконец, само произведение позднего романтизма очень часто является результатом процесса, бывшего «за кадром», за пределами музыкального текста.

В таких случаях возможны два варианта: в первом из них столкновение конфликтных сил происходит до звучания самой музыки (тогда сочинение осмысливается как итог внутренней борьбы); во втором — процесс конфликтного противостояния происходит в сердцах слушателей после окончания звучания и именно в душе воспринимающей стороны достигает разрешения. Вероятно, это одно из проявлений эстетического идеала позднего романтизма — когда художественное произведение становится частью жизни. Конфликт в этом случае выходит за грань собственного музыкального явления, переходит непосредственно в живой опыт мироощущения либо служит формой его отражения.

Внутритематические конфликты также подразделяются на конфликты по горизонтали и по вертикали. В первом случае это конфликты между отдельными мотивами, интонациями. Во втором — конфликт между различными мелодическими пластами, между отдельными элементами фактуры (например, между мелодической линией и сопровождением), отдельными сторонами музыкального языка (например, логикой мелодического становления и гармоническими процессами). Кроме того, возможны конфликты внутри единого средства музыкальной выразительности — например, рассогласование ритмической организации различных фактурных пластов.

Кода финала Шестой симфонии Чайковского, пожалуй, одно из самых правдивых воплощений ощущения катастрофы в музыкальной литературе. Никнущие, падающие в бессилии мелодические ходы; болезненность гармонии (секундовые наложения); безопорный органнй пункт (синкопа вместо каждой доли), пульсирующий как бы

безнадёжно, не достигая цели; вязкость и частота ритмического движения, — отвечают всем признакам единовременного контраста. Сфера патетики запечатлена и в названии симфонии, и в музыкальном тексте: органнй пункт и трагический канон струнных сочетаются с напряженнейшей гармонией, использующей септаккорды, альтерацию. Внешнее движение, зримо явленное в каноне, сочетается с внешней неподвижностью органного пункта (пример № 3).

Здесь можно усмотреть еще один конфликт — между крайней метрической определенностью мелодической линии и «осевым пульсом» органного пункта⁶. Внутренняя же конфликтность воплощена в особом «сопротивлении материала», потребности преодолеть статику и безнадёжность, безысходность.

Поразительно, что такой образ — итог симфонии, а не импульс к развитию или драматическая кульминация, как это было бы в эпоху барокко. Не происходит контрастного очищения-просветления, и сознание слушателя должно уже после окончания звучания самой музыки производить гармонизацию эмоционального мира, осуществлять стадию разрешения конфликта. В этом смысле можно говорить о подлинно «открытой форме» (И. Барсова), где каждый слушатель в соответствии со своими эстетическими, интеллектуальными, этическими приоритетами сам достраивает финал, реализуя заложенный в музыке конфликт как свой личный опыт, либо игнорируя его.

Конфликтность внутреннего мира, естественно, не всегда являет себя в конкретном музыкально-языковом облике. Гораздо чаще эта противоречивость сказывается в психологической установке, предшествующей созданию сочинения. Прокомментируем сказанное на примере главной темы Четвертой симфонии Брамса (пример № 4).

Основная мелодия разорвана на короткие двузвучные мотивы. Но эти «вздохи», столь естественные для романтиков, рождающие ощущение беспредельной искренности, организованы как терцовые цепи — нисходящая цепочка из восьми (!) терций и восходящая из семи, если расценить сексты как обращения терций. Удивительно сочетание яркого эмоционального эффекта и при этом едва ли не математической организации мелодического высказывания.

Аккомпанемент мелодии не менее своеобразен с точки зрения внутренней конфликтности.

Тема скрипок сопровождается каноническим ответом в партии деревянных духовых и развернутой фигурацией. И этот искусный канон организован таким образом, что окончание мотива пропосты совпадает с началом респосты и наоборот.

В целом достигается удивительный эффект — и звукового эха, и одновременно, эффект удивительной плотности и весомости каждой доли музыкального времени, усиливающийся за счет использования фигураций восьмыми⁷ в партии виолончелей. В дальнейшем развитии подтверждается неслучайность избранных в фазе экспонирования приемов: синкопирование не исчезает даже после окончания канона, а фигурация становится еще более насыщенной и плотной.

Еще одну важную особенность фактуры темы представляет собой педаль валторн: она появляется в фазе экспонирования основного мелодического зерна и на гребне кульминации. В первом случае ясно слышимый тон педали является скорее предвестником будущих бурь, вносит элемент неясного беспокойства. Во втором же, напротив, среди взволнованных скачков, сбивчивого дыхания мелодии, мятущихся фигурационных взлетов педаль воспринимается как единственный устойчивый, опорный элемент, способный укротить начавшуюся бурю⁸.

Как видим, простые на первый взгляд темы удивительно насыщены мельчайшими внутренними противоречиями, что, вероятно, и придает музыке позднего романтизма ощущение внутреннего напряжения, беспокойной трепетной лиричности. Простота позднеромантической музыки столь очевидно иллюзорна — все внешне простое раскрывается как сложный процесс семантического переосмысления, открытый в бесконечные глубины смыслов и значений. За кажущейся простотой стоит личность позднеромантического художника, исполненная острейших противоречий и сложнейших психологических коллизий. Простота, дарованная как Чудо, становится одним из важнейших художественных идеалов позднеромантической эпохи.

Подведем итоги наших рассуждений. Мелодические высказывания позднего романтизма очень часто опираются на несколько интонационных идей. Эти идеи столь просты, столь обобщающи, что возникает соблазн не дифференцировать их, ограничившись просто указанием на тяготение и позднеромантической музыки к простей-

шему интонационному «словарию», первичному звуковому материалу, своего рода протоинтонациям. Вместе с тем именно на этом первичном уровне часто происходит конфликтное противопоставление элементов целого. Развитие заявленных идей насыщено драматургическими коллизиями. Но главное заключается в другом. Если в классической теме соотношение, принцип взаимодействия и функциональное значение материала в большинстве случаев очевидны сразу, то в мелодиях Чайковского, Малера, Брукнера значимость одного из многих экспонированных элементов в структуре содержания определяется *post factum*, в процессе тематического становления, а иногда лишь на собственно разработочном этапе.

Очень часто конфликт воспринимается не как столкновение и борьба, но как естественная форма существования души поэта. И хотя нарушение целостности сознания является не менее серьезной угрозой для самого существования человека, чем нарушение телесной целостности, все чаще разлад, внутренний конфликт постоянно сопровождает восприятие. Это обуславливает значительное увеличение роли образов зла, придает оттенок болезненности даже самым светлым лирическим страницам — кажется, что даже счастье, любовь, радость причиняют раненому сердцу боль⁹. Кроме того, известный эгоцентризм приводит к переносу конфликта в плоскость авторской индивидуальности, побуждает истолковать даже внешние события как борение духа, проблемы личности.

Исход конфликта также весьма своеобразен — противоречие либо останется для слушателя неразрешенным, либо горделиво переносится в иную плоскость, умножается на уровне формы. В последнем случае возникает прием «композиционного увеличения», переводящий внутренний конфликт во внешнюю, драматургическую форму. Например, могут возникать срывы, взрывы, неожиданные катаклизмы, что в какой-то мере отражает постоянное состояние внутренней борьбы, ожидание ударов судьбы, воспоминания о крушении иллюзий.

Кроме того, в рассмотренном ракурсе также проявляется типичное для романтиков единство единичного, малого и всеобщего: драматургические закономерности конфликта действуют по горизонтали и по вертикали, внутри темы и в масштабах композиции в целом.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1 С. Рахманинов. Концерт № 2
для ф.-п. с оркестром
ор. 18, I ч.

Maestoso

Piano

Piano

Пример № 3 П. Чайковский.
Симфония № 6 ор.74, IV ч.

[Andante giusto]

Flute

Oboe

Oboe

English Horn

Clarinet in A 1

Clarinet in A 2

Contrabassoon

Horn in F

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Trombone

Пример № 2 П. Чайковский.
«Ромео и Джульетта»

[Allegro giusto]

Piano

Пример № 4 И. Брамс. Симфония № 4
ор. 98, I ч.

Allegro non troppo

Flute I
II

Clarinet in A

Fagott I
II

Horn in E 1
II

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как в отечественной, так и в зарубежной литературе накоплено достаточно много исследований о конфликте. Назовем авторов капитальных трудов, посвященных конфликту: Дж. Бертон, К. Левин, Р. Дарендорф, Л. Козер, К. Юнг, А. Шипилов, В. Мерлин, К. Хорни, Н. Гришина и др. Высказывания перечисленных исследователей будут появляться в тексте неоднократно как необходимый теоретический фундамент.

² Это можно рассматривать как вариант тактики «ухода» от решения, нежелания сталкиваться с проблемой вновь.

³ Напомним слова У. Блейка: «Движение возникает из противоположностей».

⁴ Вспомним, например, знаменитое стихотворение А. Ахматовой:

Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово.

⁵ Это своеобразная «сшибка» импульсов, если применить здесь термин нейропсихологии.

⁶ Возникает парадоксальное сходство с вальсовым ритмом $\frac{1}{1}$, где бас и аккорд поменялись местами.

⁷ Это яркий контраст движению мелодии неопорными половинными длительностями.

⁸ Характерно, что вторая волна развития, значительно превышающая по масштабу первую и приводящая к кристаллизации иного, маршевого тематизма, лишена этой фактурной «детали».

⁹ Возможно, в этом причина нежелания художников данной эпохи идти на контакт с малознакомыми людьми, ожидание непонимания и даже отчужденность или агрессивность как форма защиты, общий тревожный тонус сочинений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. — М.: Сов. композитор, 1975.

2. Волков С. М. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Баланчиным. — М.: Эксмо, 2004.

3. Габай Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма // Проблемы музыкального романтизма: сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова; ред.-сост. А. Л. Порфирьева. — Л., 1987. — С. 5—30.

4. Гейне Г. Путевые картины // Полн. собр. соч. В 12 т. Т. 4 / общ. ред. Н. Я. Берковского, М. А. Лифшица, И. К. Луппола. — М.; Л.: Академия, 1935.

5. Гришина Н. В. Психология конфликта. — СПб.: Питер, 2003.

6. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. — Тарту: ТГУ, 1964. — Вып. 1.

7. Малер Г. Письма воспоминания / сост., вступ. ст. и примеч. И. Барсовой; пер. с нем. С. Ошерова. — М.: Музыка, 1964.

8. Рахманинов С. В. Письма (1890—1943) / под ред. З. Апетянц. — М.: Музгиз, 1955.

9. Роговой С. И. Письма Иоганнеса Брамса / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М.: Композитор, 2003.

10. Царева Е. М. Иоганнес Брамс. — М.: Музыка, 1986.

11. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. — М.: Музыка, 1984.

12. Юнг К. Г. Аналитическая психология: прошлое и настоящее / сост. В. В. Зеленский, А. М. Рудкевич; Ин-т общегуманитар. исслед. — М.: Мартис, 1995. — (Классики зарубежной психологии).

13. Юнг К. Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство / пер. с англ. Г. Бутузова, О. Чистякова. — М.: RELF-book: К. Ваклер, 1998. — (Актуальная психология).

Шелудякова Оксана Евгеньевна —

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



МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ИСПОЛНИТЕЛЬ



А. П. КАЗАНЦЕВА

*Астраханская государственная
консерватория (академия)*

УДК 781.68.072.3

«ПОГРАНИЧНЫЕ» ЖАНРЫ: ЗА И ПРОТИВ

Как известно, творчество совмещает в себе созидание нового и использование уже имеющегося. Две противоположно направленные тенденции непременно соединяются в нем, однако на разных основаниях. В композиторском творчестве важно появление нового, хотя новизна может находиться в разных компонентах опуса. Сформировалась и такая область композиторского творчества, в которой автор исходит из уже созданного другим своим коллегой или коллективным творцом — народом, и созидание нового оттесняется в сферу того, каким образом воспользовался композитор «чужим» материалом — как его обработал, преподнес, переосмыслил и т.д.

Зависимость творчества от некоего уже существующего художественного феномена и перемещение новизны в иную область свидетельствуют об особом виде деятельности музыканта-исполнителя, который интерпретирует композиторский опус. Однако в отличие от исполнительской интерпретации, связанной со звуковой реализацией, здесь возникает интерпретация как результат композиторской, авторской деятельности. Следовательно, «композиция по композиции» занимает промежуточное, пограничное место между собственно композиторским и собственно исполнительским творчеством. Область композиторского творчества на основе уже созданного опуса или фольклорного артефакта назовем областью пограничной. Ее «пограничное» состояние подтверждается тем, что в ней обретают свое лицо и композиторы (к примеру, Э. Денисов, Н. Римский-Корсаков, И. Стравинский, Р. Шуман), и исполнители (Л. Годовский, Ф. Крейслер, М. Плетнев, Я. Хейфец, Д. Цыганов), и творческие личности, ярко проявившие себя на

обоих этих поприщах (М. Балакирев, И.-С. Бах, Ф. Бузони, Ф. Лист, С. Рахманинов, Ант. Рубинштейн).

«Пограничное», или «интерпретирующее», композиторское творчество многообразно. Оно отражено в «пограничных» («интерпретирующих»), или иначе, «вторичных» (Н. В. Прокина), «производных» (Н. А. Рыжкова) жанрах. К ним относятся: *транскрипции, обработки, переложения, аранжировки, парафразы, фантазии на темы, переработки, пародии, попури*. В современной литературе (в работах Б. Б. Бородина, М. И. Кирилловой, Г. М. Когана, А. Ю. Кудряшова, Н. В. Прокиной, В. И. Руденко, Н. А. Рыжковой, И. М. Ямпольского и других авторов) постоянно предпринимаются попытки разграничить эти понятия и дать их определения. К сожалению, упорядочить представления об этих жанрах и снизить уровень многозначности понятий пока не удастся, и эта задача по-прежнему остро стоит перед теорией музыкального жанра. Не ставя здесь подобной цели, ограничимся обобщением нескольких, наиболее близких друг другу терминологических позиций.

«Рабочая» систематизация наиболее употребляемой впоследствии нами терминологии, фиксирующей существование композиторского опуса или фольклорной песни в «новом формате», выглядит так: любое изменение существующего авторского текста или фольклорного образца, переводящее его в «новый формат» и имеющее самостоятельное художественное значение, можно было бы назвать наиболее общим понятием *транскрипции*. Для транскрипции показательно звучание уже существующей музыки в новом облике — тембровом, возможно жанровом и даже стилевом. Меньшее или большее вмешательство в первоисточник дифференцируют соответ-

ственно *переложение* (приспособление к новым тембровым условиям) и *обработка* (более смелый творческий подход к первоисточнику).

Относительная художественная самостоятельность транскрипции (в сравнении с первоисточником) отличает ее от *редакции* — изменения с целью уточнения авторских намерений, но не создания нового полноценного художественного опуса. Редактирование предпринимается либо композитором — самим автором (авторские версии фортепианных концертов Рахманинова) или его коллегой (редакция «Хованщины», выполненная Римским-Корсаковым), либо исполнителем (многочисленные редакции фортепианных сонат Гайдна, Моцарта, Бетховена).

Как правило, транскрипция сопряжена с изменением исполнительского состава. Нужно признать, что тембровая мобильность подчас потенциально заложена в содержании композиторского опуса, когда автор считает возможным исполнять свое творение разными составами. Так, известно, что податлив к тембровым варьированиям старинный уртекст. Показателен с этой точки зрения «Хорошо темперированный клавир» Баха. Поскольку в XVIII веке клавиром называли любой клавишный инструмент, сочинение Баха для *клавира* позволяло озвучивание на любом клавишном инструменте — клавесине, клавикорде и даже органе. Еще большая тембровая вариативность, вызванная отсутствием авторского указания на исполнительский состав, характеризует баховские «Искусство фуги» и «Музыкальное приношение». Ряд камерных ансамблей Генделя, согласно практике того времени, предусматривает вариативные сочетания инструментов.

Специфическое отношение автора эпохи барокко к тембровому воплощению его музыки вовсе не означает равнодушия, недооценки тембрового начала. Скорее наоборот, его правильное понимание как повышенный интерес к окраске звука, как творческий поиск, не прекращающийся с созданием нотного текста, а передаваемый как эстафета исполнителю. К активному творчеству исполнителя приглашает также мобильность других компонентов музыкального произведения (вспомним о вариативной расшифровке мелизмов, многообразии фактурных решений цифрованного баса), что делает тембровую вариативность вполне естественной.

Давняя традиция оставлять право выбора тембрового решения за исполнителем или — как у Ф. Листа — одновременная (и тем более дистанцированная во времени) работа над опусом в разных его тембровых вариантах жива и в наши дни. Она особо оговаривается в нотном тексте или же обнаруживает себя в ряде авторских версий одного опуса. Ее сознательно придерживаются: Р. Ще-

дрин в «Юмореске» и нескольких пьесах из «Тетради для юности», С. Губайдулина в «Quasi hocketus», «Часе души» и других произведениях, А. Шнитке в «Септете», Б. Тищенко в Первом и Втором виолончельном концертах, В. Тарнопольский в кантате «Бруклинский мост, или Мое открытие Америки», К. Штокхаузен в «Знаках зодиака», а несколькими десятилетиями ранее А. Веберн в Первой и Второй кантатах, инструментальных пьесах и песнях, П. Хиндемит — во многих своих сочинениях и другие авторы.

Разумеется, любопытны причины тембровой вариативности композиторского опуса. Среди таковых назовем необходимость приспособления ранее созданной музыки к новым условиям звучания, к тем тембровым возможностям, которыми располагают музыканты. Широко известна, скажем, практика переложений вокальных произведений для незапланированного автором голоса, инструментальных произведений — для хора.

Нередко апелляция к уже имеющейся музыке бывает вызвана ограниченностью репертуара и стремлением раздвинуть его рамки, что особенно заметно в музицировании на народных, ударных, духовых инструментах. Транскрипция позволяет зафиксировать индивидуально-личностное понимание музыкантом уже существующего опуса. Серьезным поводом к своеобразному «сочинению-интерпретированию» становится также просветительская задача. К примеру, желание познакомить на своих фортепианных концертах творческую общественность и широкую публику с новыми операми и симфоническими полотнами европейских композиторов дало жизнь многим транскрипциям Листа. Широко распространенное в XIX веке салонное и домашнее музицирование вызвало к жизни переложения для одного или двух фортепиано популярных оперных и симфонических произведений. В частности, в быт вошли *клавир* (двух- или четырехручная фортепианная версия, при переложении оперы редуцирующая оркестровую ткань и сохраняющая вокальные и хоровые партии) и *клавир-усиуг* (клавир со строкой текста либретто). К изданию (но не публичному исполнению) фортепианных переложений оперной, балетной, симфонической и вокально-симфонической музыки также подвигают учебные и исследовательские задачи.

Переложение для нового исполнительского состава — серьезное испытание для музыканта, совершающего такую акцию. Берясь за нее, он должен уяснить, насколько музыка позволяет подобную процедуру. В отличие от прикладных переложений, — клавиров, призванных создать общее представление о крупном опусе и предназначенных для его изучения, — этот вопрос остро стоит в транскрипциях, преследующих ху-

дожественную цель. Как выясняется, не всякая музыка податлива к иному тембровому решению.

Эта проблема интересовала Игоря Стравинского. Рассуждая по поводу оркестрового и фортепианного вариантов «Петрушки», композитор прибегает к понятиям «фортепианная музыка» и «музыка для фортепиано». Фортепианные произведения «подсказываются самой природой инструмента и всегда обусловлены теми возможностями, которыми он располагает. В этом случае мысль композитора работает, если можно так выразиться, в присутствии инструмента. <...> Что касается попыток инструментовать фортепианные произведения, то они никогда не смогут быть определены иначе как абсурдные, настолько они нелепы» [4, с. 115].

К композиторам, мыслившим определенным исполнительским составом, Стравинский относит Бетховена: «Как бросается в глаза то, что в инструментальной музыке замыслы его исходили из природы ансамбля, а в его необъятном фортепианном творчестве — от фортепиано» [там же]. Наблюдение Стравинского полностью совпадает с мыслями самого Бетховена: «С наблюдающейся противоестественной манерой перекладывать даже фортепианные пьесы для смычковых инструментов, которые во всех отношениях противоположны фортепиано, надо бы и впрямь покончить. Я решительно утверждаю, что только Моцарт мог перекладывать свои произведения с фортепиано на другие инструменты, как равно и Гайдн. И отнюдь не пытаюсь поставить себя в один ряд с этими двумя великими людьми, я утверждаю то же самое и в отношении своих фортепианных сонат, потому что ведь приходится не только совсем выпускать и переделывать целые пассажи, но также и добавлять; и вот тут-то как раз и лежит тот опасный камень преткновения... Я переложил на квартет смычковых только одну из своих сонат, о чем меня очень просили, и я твердо знаю, что всякому другому было б нелегко это сделать подобным же образом [курсив мой. — Л. К.]»¹ [7, с. 157].

Фортепианной музыкой Стравинский называет и своего «Петрушку», невзирая на собственно-ручную сделанную его оркестровку. Продолжив этот ряд, можно было бы включить в него творчество Шопена, фортепианные опусы Шумана. М. В. Юдина пишет о том, что фортепианные сочинения Прокофьева «слишком связаны с ремеслом пианиста [курсив мой. — Л. К.]» [8, с. 114.]. Шуман отмечает, что Шуберт даже «инструментует более фортепианно, т. е. все звучит у него в соответствии с самой сущностью фортепиано... [курсив мой. — Л. К.]» [13, с. 233.].

Поистине фортепианна предназначенная для этого инструмента музыка Рахманинова. В этом

убедился сам композитор, анализируя неудачу своей Первой фортепианной сонаты: «Одно время я хотел эту сонату сделать Симфонией, но это оказалось невозможным из-за чисто фортепианного стиля, в котором она написана» [9, с. 434]. В. М. Богданов-Березовский находит причину неуспеха Сонаты: «Соната эта и оказалась симфонией, но, разумеется, не переложимой на оркестр. Она оказалась фортепианной симфонией, жанром, созданным Рахманиновым, но не осознанным ни им самим, ни большинством музыкантов в качестве самостоятельного нового жанра [курсив мой. — Л. К.]» [1, с. 128].

Стравинский характеризует и противоположный подход к исполнительскому составу, в применении к роялю порождающий «музыку для фортепиано»: «Музыкальные идеи могут рождаться, так сказать, абстрактно, и композитор вправе не предполагать их конечное воплощение сразу же в инструментальном выражении, то есть он может и не думать в начале процесса сочинения об определенном инструменте или ансамбле инструментов». В данном случае «сочинена главным образом музыка, и эта музыка затем приспособлена к тому или иному инструменту или тому или иному ансамблю» [4, с. 115, 116]. В этом смысле «музыкой для фортепиано» правомерно назвать, например, фортепианные опусы Листа.

С разграничением Стравинским «фортепианной музыки» и «музыки для фортепиано» приходится согласиться. Чтобы убедиться в его правомерности, сравним две фортепианные транскрипции каприса Паганини № 9 *E dur*, сделанные Шуманом и Листом. Шуман придерживается традиционной, удобной для пианиста фактуры (мелодия в правой руке, аккомпанемент — в левой) и приемлемых для обеих рук регистров, то есть мыслит «фортепианно». У Листа же задействованы регистровые контрасты, требующие трудных для пианиста систематических перебросов и перекрещиваний рук. При многообразии штрихов этот прием вызывает ассоциации с перекличками инструментов. (Кстати, «оркестровость», «партитурность» листовской версии задана уже в самом ее начале сохранением «скромной», «нефортепианной» фактуры и ремарками *imitando il Flauto, imitando il Corno* и инициирована использованной Паганини интонацией — «золотым ходом», музыкальным знаком охотничьего рога.) Неудивительно, что различны и художественные результаты двух транскрипций: Шуман показывает незамысловатое бытовое музицирование на фортепиано; у Листа возникает эффект «оркестрового» концертного звучания.

Обсуждаемая оппозиция может быть распространена и на другие исполнительские составы: «хоровая музыка» — «музыка для хора», «орке-

стровая музыка» — «музыка для оркестра» и т. д. В каждом случае имеется в виду не только тембровая характеристика музыки, но нечто более глубокое — особенность мышления музыканта, его склонность выстраивать смысловой ряд произведения (подчиняя этой задаче, в числе прочего, и тембр) или же постоянно ощущать себя в определенных звуковых условиях, корректируя ими оформление своих художественных мыслей, выдерживая, как выразился бы А. Н. Сохор, «жанровый стиль». Понятны поэтому опасения П. И. Чайковского о своем трио «Памяти великого артиста»: «<...> Боюсь, не есть ли это симфоническая музыка, только прилаженная к трио, а не прямо на него рассчитанная [курсив мой. — Л. К.]» [10, с. 24]. Понятно и соображение известного дирижера Л. М. Гинзбурга, отмечающего «элементы фортепианного мышления, часто проскальзывающие в [оркестровых. — Л. К.] произведениях Прокофьева» [2, с. 113].

Прислушиваясь к подобным замечаниям и практически постоянно имея дело с транскрипциями, невозможно избежать вопроса о том, насколько корректно они выполняются. Этот вопрос ставится порой как сравнение художественных качеств музыки в первоисточнике и в его последующей переработке. Вопрос этот знает разные ответы. Казалось бы, совершенно очевиден приговор, выносимый фортепианному переложению Серовым: «*Всякое переложение вокальной и оркестровой музыки на фортепиано* есть не больше как гравюра, литография, одноцветный рисунок с картины, написанной масляными красками [курсив мой. — Л. К.]»² [12, с. 138]. Между тем, это не мешало Серову по достоинству оценить убедительную транскрипторскую «концепцию», «которая в Листе превыше всяких похвал и дает ему полное право исполнять на клавишах фортепиано *всю* существующую музыку» [11, с. 86]. Восторг Серова разделял и Бородин, делившийся сильным впечатлением от музицирования Листа: «Играл он тоже à la Balakireff, дополняя в аранжменте то басы, то средние ноты, то верхи. Мало-помалу из этих импровизированных дополнений начала вырастать одна из тех превосходных транскрипций Листа, где так часто переложение фортепианное бывает неизмеримо выше самой музыки, составляющей предмет переложения» [6, с. 150—151]. Безусловно, современников захватывало исполнительское мастерство Листа и магия его личности, однако абстрагировавшись от этих факторов и взглянув на транскрипцию как результат только композиторски-интерпретаторского труда и сопоставив ее с первоисточником, придется признать, что новый статус музыки вполне в состоянии сохранить ее художественные достоинства. В подтверждение сошлемся на музыкальный опыт

Грига: «Оркестровая партитура [Моцарта. — Л. К.] не теряет своих достоинств при переложении для фортепиано (как это случается, например, с произведениями Берлиоза и его подражателей), — пишет композитор, — ибо музыка Моцарта такова, что, даже лишившись красок, она не утрачивает своего очарования» [3, с. 169]. Таким образом, транскрипция может расцениваться и как художественная потеря, и как художественное обогащение, и как художественно адекватная версия.

Подходя к вопросу о корректности транскрипции с точки зрения содержания музыкального произведения, заострим внимание на том, что происходит с музыкальным содержанием первоисточника при «вмешательстве» в него. Независимо от того, насколько бережно или свободно транскриптор или редактор обращается с первоисточником, важно понимать, что его вторжение меняет оригинал. К примеру, Э. Денисов писал о том, что оркестровка — «по существу, всегда *пересочинение* музыки [курсив мой. — Л. К.]» [5, с. 63.]. Поэтому естественно и то, что преобразующие действия неизбежно сказываются на смысловой стороне музыки.

Мы не случайно останавливались на тембровых изменениях музыки. Как правило, таковые не только вносят иные краски, но и влекут за собою большие или меньшие смысловые обновления. Если же учесть, что они могут быть сопряжены с иными количеством исполнителей и условиями исполнения, то речь уже пойдет об изменении жанровых признаков первоисточника и, следовательно, о подключении в транскрипции иных жанрово-типологических смыслов и активизации других пластов ассоциаций.

У тембровой метаморфозы первоисточника есть и психологический аспект. Известно, что у исполнителей разных специальностей формируются разные, профессионально ориентированные менталитеты, своя профессиональная психология и музыкантский кругозор, понимание особой роли в процессе интонирования (солирующая/ансамблевая, ведущая/аккомпанирующая), определяемые возможностями инструмента или голоса, техникой звукоизвлечения, типичным репертуаром. Формируются и слушательские стереотипы. Недоучитывать это обстоятельство нельзя. В противном случае, — скажем, при «переводе» музыки философски концептуальной «на язык» инструмента с устойчивым «народным» имиджем, в обобщающее-хоровое переложении эмоционально тонкого индивидуально-личностного романса и т. д., — опус-первоисточник рискует потерять важные для него смыслы и приобрести чуждые.

Разумеется, тембровое преобразование — не единственное новшество транскрипции (которая

может иногда обойтись и без такового, как например, в фортепианных транскрипциях Л. Годовского по этюдам Шопена). Обновлению подвергаются и иные средства музыкальной выразительности (фактура, ритмика, гармония и т.д.), и даже другие компоненты музыкального содержания: музыкальная интонация, музыкальный образ, музыкальная драматургия, тема и идея, авторское начало. Их модификация также приводит к усилению или смещению авторских смысловых акцентов. Приведем несколько примеров.

«Бразильера» из сюиты «Скарамуш» Д. Мийо для двух фортепиано с quasi-ударной энергетикой выигрышно зазвучала у нидерландского ансамбля маримб *Het Resonans Kwartet*, который сделал инструментально-жанровую природу и экзотический колорит интонации более явными. Наоборот, Песня Тони «Мария» из мюзикла Л. Бернштейна «Вестсайдская история» в исполнении того же коллектива «не звучит», поскольку ударные не могут донести главного качества интонации всемирно известного песенного шлягера — проникновенно-лирической напевности.

Необычайно притягательны для оркестровых переложений «Картинки с выставки» М. Мусоргского. При большем или меньшем мастерстве их выполнения (наряду с известной оркестровкой М. Равеля, авторами версий являются В. Ашкенази, Г. Банток, Г. Вуд, С. Горчаков, Л. Стоковский, М. Тушмалов, Л. Фунтек, М. Чулаки) все же в прослаивающих музыкальные картины «прогулках» исчезает индивидуально-личностное, авторское начало, доносимое в оригинале пианистом-солистом, играющим на одном инструменте. В других транскрипциях этого же цикла (для оркестра русских инструментов — В. Махова, детского хора — В. Соколова со словами Э. Александровой, органа — Ж. Гийю и Р. Абдуллина, баяна — А. Крылузова и Ф. Липса, гитары — К. Ямашито) неизбежны свои потери и находки. При этом большей творческой удачей оборачиваются транскрипции избранных из цикла номеров. Как на одну из таковых укажем на переложение А. Иванова-Крамского пьесы «Старый замок», в которой тембр гитары усиливает жанрово-стилевые черты интонации М. Мусоргского и, имитируя песню, аккомпанированную старинным струнно-щипковым инструментом (мандиолой), помогает — в соответствии с намерением М. Мусоргского — перенестись в давние времена.

Подобным же образом в оркестровке А. Гауком пьесы «Февраль» из «Времен года» П. Чайковского звонкими колокольчиками усилены ярмарочность, картинность, присущие фортепианному оригиналу; в хоровом переложении А. Андрусенко романса «Весенние воды» С. Рахманинова

имитациями в хоровых партиях (риторическая фигура *fuga*), аккордовыми укрупнениями фанфарных интонаций, да и самим коллективным звучанием достигается ощущение всеобщей радости. Губительным для лирической исповедальности «Элегии» Ж. Массне стало (в переложении Ю. Чернова для гитары) ущемление кантиленности — пропуски некоторых звуков широко известной мелодии, перебрасывание повторяемых в ней коротких мотивов в разные регистры. «Танец с саблями» А. Хачатуряна, исполняемый квартетом русских народных инструментов («Сказ», в переложении В. Бубнова), потерял ощущение воинственности и мощи, однако в средней части имитация восточного струнно-щипкового инструмента оказалась более достоверной. В этом же звучании и переложении «Грустная песенка» В. Калининкова приобрела еще более ярко выраженное национально-русское начало, искренность и проникновенность, свойственные природе этой музыки.

Сложнее картина в хоровой обработке Вл. Соколовым «Сладкой грезы» из «Детского альбома» П. Чайковского. При сохранении основ нотного авторского текста, партитура обнаруживает немало новшеств: прежде всего *тембровых*. Красочность звучания достигается здесь не только пением закрытым и открытым ртом, темброво расцвечивается и мелодия — поначалу показанная сопрано, во втором предложении она отдается тенорам, а в середине пьесы «блуждает» между тенорами, сопрано и басами. Не менее выразительны динамические краски: множественные «вилочки» предопределяют волнообразное оформление фраз и филировку долгих синкопирующих аккомпанирующих звуков. Фактурные приемы основаны на разнообразных подголосках и подключающем низкий регистр басовом голосе. Исходный музыкальный образ обогащается различными оттенками эмоции во многом благодаря агогическим (появляются замедления и ферматы в завершениях частей), темповым (середину предлагается исполнять *Poco agitato*) и ритмическим преобразованиям («воздушные» паузы между синкопами Чайковского в партитуре игнорируются и дают большую плотность звучания). В результате многообразных детализаций у хора вместо подтексти искренне-простого, наивного, слышится чувствование взрослого человека.

Любопытна обработка известной народной песни «Вечерний звон» для оркестра русских инструментов, выполненная В. Дубровским. В ней простой лирически-задушевный напев, навеянный меланхолическими раздумьями, получает грандиозный драматургический разворот, в пике которого мелодия песни обретает несвойственные ей мощь и пафосность. При этом народная песня практически переходит в иную жанровую

область. Блестящая оркестровая концертная пьеса теперь не столько доносит камерно-ностальгические размышления, сколько превращается в обобщенный символ русского народа.

Особенно проблематична необычайно распространенная ныне практика «переделки» академической музыки джазовыми и рок-группами, затрагивающая основы жанра и стиля первоисточника. Разумеется, ею решаются немалые творческие задачи: расширяется репертуар исполнительских составов (требующий, в частности, в случае с рок-группами, постоянного обновления), реализуется творческий запал музыкантов, их инвенторская энергия. Благодаря новому темброво-акустическому «одеянию», академическая музыка становится ближе современному массовому потребителю, однако весьма дорого платит за это. Рассчитанная на вдумчиво-сосредоточенное погружение, она переносится в область развлекательно-поверхностного восприятия, в результате чего неизбежно теряет не только высокие этически-философские пласты смыслов, но и эмоциональное богатство и

глубину. Таковые вытесняются чуждыми ей энергией ритмов, экспрессией тембров, агрессивной динамикой, присущими музыке развлечения. Подобные транскрипции особо наглядно показывают, сколь ответственно, чревато последствиями для содержания музыкально-художественного опуса прикосновение к нему «композитора-исполнителя».

Итак, мы выяснили, что «пограничные» жанры преобразуют композиторский опус в первую очередь, темброво. Состоятельность транскрипции в большой степени обусловлена реализацией (актуализацией) тембрового потенциала интонации, только намеченного композитором. Большую роль в успехе транскрипции играют адекватно атрибутированные семантические и жанрово-стилевые черты интонации. Все это сказывается и на других компонентах музыкального содержания. В результате композиторски-интерпретаторской деятельности закономерны более или менее органичные для авторского опуса изменения художественного содержания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Речь идет о фортепианной сонате ор. 14 № 1.

² Здесь и далее в цитатах из статьи А.Н. Серова и письма А.П. Бородина сохранена орфография первоисточника (прим. ред.).

ЛИТЕРАТУРА

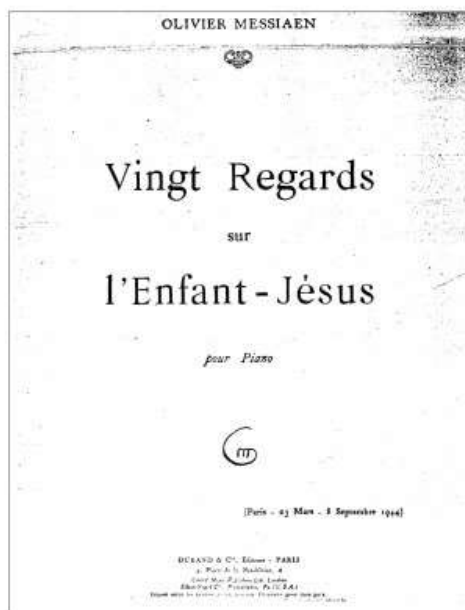
1. Богданов-Березовский В. М. Творческий облик С. В. Рахманинова // Молодые годы С. В. Рахманинова. Письма. Воспоминания. — Л.; М., 1949.
2. Гинзбург Л. М. Избранное. — М., 1981.
3. Григ Э. Избранные статьи и письма. — М., 1966.
4. И. Стравинский — публицист и собеседник. — М., 1988.
5. Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81 — 1986, 1995). — М., 1997.
6. Письмо А. П. Бородина — Е. С. Бородиной от 18 июля 1877 // Письма А. П. Бородина. Вып. 2 (1872—1877). — М., 1936.
7. Письмо Л. ван Бетховена — Г. Гертелю от 13 июля 1802 // Письма Бетховена. 1787—1811. — М., 1970.
8. Письмо М. В. Юдиной — Т. Н. Камендровской от 11 января 1961 // Муз. академия. — 2000. — № 2.
9. Письмо С. В. Рахманинова — Н. С. Морозову от 8 мая 1907 // Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма. — М., 1978.
10. Письмо П. И. Чайковского — Н. Ф. фон Мекк от 13 января 1882 // Чайковский П. И. ПСС. Литературные произведения и переписка. Т. 11. — М., 1966.
11. Серов А. Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // Глинка в воспоминаниях современников. — М., 1955.
12. Серов А. Н. «Жизнь за царя» — опера М. И. Глинки // Серов А. Н. Статьи о музыке. В 7 вып. Вып. 2А. — М., 1985.
13. Шуман Р. О музыке и музыкантах // Собр. соч. В 2 т. Т. 1. — М., 1975.

Казанцева Людмила Павловна — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории

В. С. ВИНОГРАДОВА

Саратовская государственная консерватория
им. А. В. СобиноваУДК
78.089.1:786.2О ТЕКСТАХ И КОММЕНТАРИЯХ О. МЕССИАНА
К ФОРТЕПИАННОМУ ЦИКЛУ
«ДВАДЦАТЬ ВЗГЛЯДОВ НА МЛАДЕНЦА ИИСУСА»

Ф ортепианный цикл Мессиана «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» содержит, наряду с нотным текстом, многочисленные авторские комментарии композитора. Авторские тексты, предпосланные «Двадцати взглядам», представляют собой нечто большее, нежели просто сопутствующие комментарии. В какой-то мере эти тексты сами по себе могут быть восприняты как художественное произведение, в котором отражены личность автора, его внутренний мир, пристрастия и мировидение. Здесь свободно смешаны множество «пространств», стилей описания. Прочтение программы помогает по-другому взглянуть на музыку цикла. Особенно важны авторские тексты для исполнителя, поскольку они помогают войти в мироздание Мессиана, воплотить задуманное композитором. В нашей статье они представлены по парижскому изданию 1971 года [11].



Титульный лист издания фортепианного цикла
О. Мессиана «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса»

Каждый номер «Двадцати взглядов» предвзается программными описаниями. Порой они пространны, изобилуют многими подробностями, относящимися к содержанию пьес. В литературных трудах композитора встречаются строки, посвященные рассматриваемому циклу.

В текстах Мессиана содержится много информации, очерчивающей Божественный Космос в его видении композитором. В примечаниях к «Двадцати взглядам» Мессиаан пишет, что в своих пьесах хочет выразить «созерцание Бога Младенца, лежащего в яслях и взгляды, обращенные на него Богом Отцом, Церковью, Святым Духом, Богородицей, ангелами и нематериальными или символическими существами: Временем, Высотой, Молчанием, Звездой, Крестом»¹. Тем самым в текстах, предпосланных «Двадцати взглядам», обозначены «персонажи или действия»: некоторые из номеров цикла посвящены им непосредственно, а в других они обрисованы косвенно (например, через реакцию присутствующих или же в процессе происходящих метаморфоз).

Уже в первом номере «Взгляд Отца» говорится о Боге Отце, образ которого присутствует во многих «Взглядах». Ему также посвящены программы к третьему и восемнадцатому номерам. В «Превращении» (№ 3) говорится о том, что «Бог делает Себя человеком, чтобы вернуть нам веру», а во «Взгляде ужасного миропомзания» (№ 18) происходит «выбор тела для Иисуса Его величественным Богом Отцом». Кроме того, его облик высвечен в программе к № 6 («Им все создано»), № 10 («Взгляд Духа Радости») и № 14 («Взгляд ангелов»).

Образ Иисуса Младенца предстает в большом количестве номеров преимущественно в реакции на него окружающих и окружающего (он — объект взглядов, как это следует из названия цикла). Иисус представлен уже в первом номе-

ре словами Бога Отца: «Это и есть Мой Сын, горячо любимый, в Которого Я вложил все Мои надежды и упования». Непосредственным участником свершающегося Иисус предстает в пьесах «Рождество» (№ 13), «Поцелуй Младенца Иисуса» (№ 15), «Я сплю, но сердце мое бодрствует» (№ 19).

Один из центральных образов цикла — Дева Мария, к которой обращены самые чистые и нежные чувства композитора. Впервые ее образ появляется в № 4 «Взгляд Девы Марии», где он представлен как «Невинность и нежность: женщина Чистоты, женщина Магнификата». Богоматери также посвящена пьеса «Первое причастие Девы Марии» (№ 11), где она «изображена на коленях, ушедшая глубоко в Себя (в ночи). Ореол люминисцирует, освещая ее чрево. Глаза закрыты». Образ Девы Марии отражен и в № 13 «Рождество»: «Звоны колоколов Рождества произносят вместе с нами нежные имена Иисуса, Марии, Иосифа».

Персонажами «Божественной мистерии» Мессиаан делает и ангелов, которые имеют возможность не просто быть свидетелями Чуда, но и реагировать на него: «удивление ангелов возрастает, потому что не с ними, а с человечеством соединяет Себя Бог...» (№ 14 «Взгляд ангелов»).

В мистерии Мессиаана принимают участие люди, причастные к Божественному: пророки, пастухи, волхвы (№ 16 «Взгляд пророков, пастухов и волхвов»).

Композитор «оживляет» в своей музыке множественные явления, соприкасающиеся с «Божественным Действом», в том числе нематериальные и символические сущности, образ которых отражен в нескольких «Взглядах»: «Взгляд Звезды и Креста» (№ 3), «Взгляд Креста» (№ 7), «Взгляд Вершин» (№ 8), «Взгляд Времен» (№ 9), «Могущественное Слово, отмеченное полной властью» (№ 12), «Взгляд Молчания» (№ 17), «Взгляд ужасного миропомзания» (№ 18), «Взгляд Церкви Любви» (№ 20).

Фиксируя «участников» действия, Мессиаан в ряде случаев обозначает музыкальный материал, их персонифицирующий. В тексте мы находим указания на ведущие темы произведения: тема Бога обозначена в № 1, 6, 10, 11, 15, 20; тема Звезды и Креста — в № 2 и № 7; тема Радости — в № 10; тема Любви — в № 6, 15, 19, 20. В самом нотном тексте № 6 («Им все создано») Мессиаан фиксирует «контртем», «тему, измененную ритмически и регистрово»,

«обратный ответ», «сжатую тему», «фрагмент темы» и др. Некоторые из этих тем являются сквозными лейтмотивами цикла. К ним относятся темы Бога, Звезды и Креста (Мессиаан писал о том, что Звезда и Крест имеют одну и ту же тему, потому что одна открывает, а другой завершает земное бытие Иисуса). И, наконец, третье лейттематическое образование — тема единения (Мессиаан обозначает ее как тему аккордов в № 6, 14, 15, 17, 18). Она переходит из одной пьесы в другую, — по словам В. Молотковой, — «то дробясь, то собираясь в небесную радугу; она видится также в ритмических громах, множестве проявлений, ритмах, не повторяющихся двойственности чувств, прогрессивном ускорении или замедлении, возвеличивании асимметрии, перемене регистра и т. д.» [7, с. 28].

Итак, Космос Мессиаана обитаем, он вбирает в себя множество сущностей и персонажей. В авторских текстах зафиксировано не только их присутствие, но и их чувства и ощущения.

Центрами притяжения этих чувств являются два ведущих состояния: Любовь и Радость. С Любовью сопряжены более всего образы Бога Отца и Марии, и направлены они, конечно же, к Богу Сыну: «Мой Сын, горячо любимый» (№ 1) и «Она обожает Плод, сокрытый в Ней», «После Благовещения Мария обожает Иисуса, заключенного в Ней: «Мой Бог, Мой Сын, Мой славный, Моя невыразимая любовь!» (№ 11).

Трогательно фиксирует Мессиаан состояние Радости в десятом «Взгляде»: «Радость любви, радость счастливого Бога в душе Иисуса Христа». И далее: «<...> Бог счастлив, и эта невыразимая радость продолжала жить в душе Иисуса Христа. Радость, которая является восторгом, опьянением, исступлением в самом высшем смысле этого слова». Необычно и загадочно говорит Мессиаан о радости в пятой пьесе: «Взгляд Сына на Сына, лучи света в ночи — преломление радости, птицы молчания — личность Бога Сына в человеческом существе». Неожиданно мы сталкиваемся с описанием удивления, которое охватило ангелов (№ 14 «Взгляд ангелов»).

В Божественном Космосе Мессиаана разлиты как чувства героев повествования, так и ощущения воспринимающих. Порой эти явления оказываются полностью взаимосвязанными. Так, № 2 «Потрясение от благодати» отражает ощущения окружающего мира, реагирующего на Божье послание. В № 3 «Ужасный промысел Бо-

гочеловеческий» и в № 20 «Все наши страсти вокруг невидимого» обозначены чувства, испытываемые от свершающегося.

Тексты Мессиана содержат комментарии, выстраивающие Божественное пространство: «Кротко светит Звезда, а над ней возвышается Крест» (№ 2). Зачастую это переплетенные понятия, включающие в себя пространство, действие и характер состояния: «Спускаемый в снопе света, поднятый в спирали, ужасный промысел Богочеловеческий» (№ 3). Воплотить в словах «геометрию» Божественного Космоса вряд ли возможно, но Мессиян своей верой ощущает ее и воссоздает свое видение в ассоциациях, определениях: «Изобилие пространств и времен. Галактики, фотоны, противоположно закрученные спирали, обратные молнии...» (№ 6).

Иногда такого рода комментарии носят графический и художественный облик одновременно, в частности, это № 8 и № 11 (фразы «Небеса спускаются в колыбель песней жаворонка», «Нежные украшения в сталактитах во внутреннем объятии»). В № 17 встречаем фразу «Необычайная перевернутая радуга...».

Благодаря комментариям такого рода возникает объемный образ Божественного Космоса, имеющего бесконечную перспективу, рассеянного в разных плоскостях светом, молниями, спиралями, радугами, предстающими в разных обращенных ракурсах.

Помимо образов, чувств, пространственных координат мессиановские программы включают описание происходящего действия.

Сквозное значение в цикле получает идея воочеловечивания, самопомзания: «Бог делает Себя человеком, чтобы вернуть нам веру» (№ 3). Эта мысль появляется в цикле многократно, уже с первого номера; она предстает в разных обликах. Так, в № 5, по словам В. Молотковой, повествуется о «соединении начал человеческого и божественного в Иисусе Христе. Речь идет явно о Боге Сыне, глядящем на Сына — Младенца Иисуса» [7, с. 25]. В № 12 и № 18 отмечается: «Этот Ребенок есть Сын Божий, Который поддерживает все сущее силой Своего слова»; «Сын Божий принимает некий человеческий облик». Сопоставление этих цитат из комментариев Мессиана позволяет выявить некое тождество: они не только повествуют о происходящем, но и содержат в себе символ Веры. Мессиян как бы «провозглашает» этот факт, показывая его с разных сторон и музыкально, и словесно, во утверждение своего *Credo*.

Главной идее цикла подчинены и другие события Божественной мистерии Мессиана. Прежде всего, это сцены Девы Марии с Младенцем Иисусом: «Дева Мария смотрит на своего Ребенка», «При каждом причастии Младенец Иисус грезит с нами у двери. Он открывает эту дверь, ведущую в сад, и спешит, Сам весь сияющий, чтобы обнять нас...» (комментарии к № 4 и 15).

Мессиян также повествует о том, что происходит со свидетелями «Священного действия»: «Небеса спускаются в колыбель песней жаворонка», а «Время смотрит, как внутри него рождается Тот, Кто вечен» (№ 8 и 9). Колокол, птицы, ангелы тоже не остаются безучастными, наблюдая за происходящим (№ 13 и № 14).

В текстах Мессиана зафиксированы и качества музыкальной материи, обусловленные тем, что отражается в них. Во-первых, это взаимосвязь музыкальной материи с определенными образами. Особенно показателен в этом отношении № 3 «Превращение», где Мессиян говорит о том, какие фактурные планы отображают Бога, а какие — человека: «Бог — тема в чередующихся терциях: то, что не движется, то, что совсем маленькое. Человек — это другие фрагменты, которые разрастаются и становятся гигантскими в соответствии с процессом развития, которое я называю «асимметричным разрастанием».

Во-вторых, в программе, как и в нотном тексте, не раз встречаются обозначения излюбленных приемов мессиановской техники композиторского письма. Среди них:

— «*Асимметричное разрастание*», при котором за основу берется определенное зерно, которое действительно «разрастается» в процессе его развертывания. Например, в № 3 «Взаимопроникновение» за основу взято движение октавами *e-dis-f* (общий интервальный объем — уменьшенная терция). В момент разрастания это движение развертывается сначала в диапазоне большой терции (*f-d-fis*), затем — уменьшенной квинты (*fis-cis-g*) и т.д. Подобные примеры «асимметрических разрастаний» мы встречаем и в других номерах цикла (№ 6, 10, 12).

— «*Необратимые ритмы*», когда при прочтении ритмической фигуры с конца ее ритм остается таким же, как от начала. Такие ритмические фигуры: восьмая — шестнадцатая — восьмая или три восьмых — шестнадцатая — три восьмых, встречаются в № 20. Необратимые ритмы можно заметить также в № 6, 12.

— «Прогрессирующее ускорение» и «прогрессирующее замедление». В первом случае длительности постепенно уменьшаются. Так, в № 16 последовательно выстраивается ряд от целой длительности до шестнадцатых. Во втором случае длительности постепенно увеличиваются от шестнадцатых до целой — в № 16, 20. В № 18 представлены оба движения одновременно, в правой руке «прогрессирующее замедление», а в левой — «прогрессирующее ускорение»; в коде — наоборот. Пример «прогрессирующего замедления» встречается и в № 20.

Мессиян также фиксирует такое качество своего стиля, как сопоставление крайнего нижнего и крайнего верхнего регистров. Примеров тому в цикле «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» множество. Укажем на № 20 (контроктава и четвертая октава).

Такого рода фиксации применяемых техник композиторского письма встречаются в комментариях Мессияна постоянно.

Немаловажно то, что композитор указывает на качества музыкальной материи, связанные с ее фактурными особенностями. Пример авторского обозначения фактурных планов находим в № 5, в программе которого сказано: «Три созвучия, три образа, три ритма, три музыки, накладывающиеся друг на друга». Кроме того, роль такого рода комментария может исполнять сама графика нотного текста, в которой нередко отдалены друг от друга пласты фактуры, сопряженные с каким-либо элементом, названным в авторских текстах.

Помимо этого, Мессиян подробнейшим образом описывает форму некоторых пьес. Так, относительно № 6 он пишет: «Это fuga, тема в ней никогда не представляется одним и тем же образом, со второго проведения она меняется в ритме и регистрах. <...> Реприза фуги в обращении и в ракоходе. Стретта таинственная». Неоднократно встречаются (как в программе, так и в нотном тексте) указания на форму ритмического канона. «Взгляд Времени» (№ 9) целиком, за исключением нескольких тактов, написан в форме ритмического канона, который также встречается в № 6, 14, 17.

Фиксируются в авторских текстах и музыкальные жанры: танец во «Взгляде Духа Радости»: «<...> чрезвычайно сложный в нервных невмах, как жалобная песня». А пьеса № 15 «Поцелуй Младенца Иисуса» названа самим Мессияном колыбельной песней.

Композитор пишет также и о полимодальности. Тональность встречается изредка, в основном при изложении темы Бога: это *Fis dur* — тональность, становящаяся сквозной в цикле («причастными» к этой тональности являются № 1, 6, 10, 15, 20). Во «Взгляде Духа Радости» (№ 10) появляются еще несколько тональностей (*A dur, Des dur, F dur, As dur, Es dur*).

Выше были обозначены отдельные приемы техники композиции, которые указаны в авторских комментариях. Однако по большей части Мессиян фиксирует совмещение разных приемов. Примером может служить текст к № 20, в котором говорится о структуре части, о необратимых ритмах, о расширении, о значении фактурных и регистровых планов, о тембровых ассоциациях: «Темы предшествуют экспозиции. Развитие: первая тема в необратимых ритмах, расширенная справа и слева. Тема, обрезанная штрихами рояля, в противоположных регистрах; три зова темы, зовы Бога, разделенных асимметрическим разрастанием. Эпизодическое развитие третьей темы. Первая тема — с регистрами, спиралями, новое асимметрическое разрастание. Три волны колоколов образуют педаль доминанты, напоминая аккорды из предыдущих пьес. Композиция: полная фраза на теме Бога под фанфары во славе. Длинная кода на теме бога — триумф любви и радости, слезы радости».

Приведенный авторский комментарий показателен тем, что указания технического порядка неразрывно спаяны с образным строем, программой номера. Все гармонично переплетается, дополняется. Создается ощущение, что для самого композитора это неразрывные явления, взаимоподразумевающие друг друга.

Приведем еще один показательный пример — фрагмент программы к шестому номеру, в котором фиксируются, без какого бы то ни было отъединения, динамический уровень музыкальной материи и его содержательность: «Тема Бога фортиссимо: присутствие победоносного лица Бога за пламенем и бурлением. Творение подхватывает и поет тему Бога в каноне и аккордах».

Дважды в своих комментариях Мессиян упоминает полотна, вдохновившие его на создание определенных образов. Это изображение образа Богородицы: «<...> одна гравюра, которая представляла Младенца Иисуса покидающим руки Своей Матери, чтобы обнять сестру свою Терезу. Все это есть сила причастия, сила божественной любви. Надо любить, чтобы полюбить эту

тему и эту музыку, которая хотела бы быть нежной как сердце небес. И в ней нет ничего более» (№ 15). Другой пример — воплощение облика Всевышнего: «Старинный ковер представляет Сына Божия в борьбе в виде воина на лошади. Видны только Его руки на эфесе шпаги, которой Он размахивает в блеске молний. Этот образ на меня сильно повлиял» (№ 18).

Комментарии, относящиеся к исполнению пьес, касаются характера звучания, который следует создать исполнителю. Так, во «Взгляде Отца» (№ 1) в самом начале находим ремарку «Загадочно, с любовью», в начале № 4 — «Нежно, простодушно», в начале № 15 — «Сонно», в средней части — «Поцелуй», а в № 20 очень оригинальной ремаркой («быстроходный пучок») Мессиаан сопровождает пассаж и т. д.

Такого рода точными и яркими указаниями полнится нотный текст: «Выразительно и скорбно», — пишет Мессиаан во «Взгляде Креста» (№ 7); «Восхвалять, едва переводя дух» и «Биение сердца Младенца» — в «Первом причастии Девы Марии» (№ 11); в № 14 — «Изумление ангелов возрастает», а в № 19 — «Мягко и нежно», «С обаянием»; в № 20 — «Триумф Любви и Радости», а также множество других.

Мессиааном обозначены инструментальные тембры, с которыми ассоциируются его «Взгляды». Соответственно перед исполнителем ставится задача создания таких тембровых аналогий на фортепиано. Наиболее часто встречаются указания на звучание колоколов (№ 2, 13, 20). И действительно, в традициях Мусоргского, Равеля, Дебюсси, Рахманинова фортепианная фактура «Двадцати взглядов» наполнена «колокольностью».

В качестве примера назовем пьесу «Рождество» (№ 13), где «колокольность» создается при помощи ритмического рисунка, динамики *ff* и сопоставления верхнего, среднего и низкого регистров. Значимость колокольных звучаний в музыке Мессиаана обусловлена и тем, что они являются одним из важнейших атрибутов и символов Церкви.

Встречаются в нотном тексте указания на ударные (№ 4, 12, 13, 16) и духовые инструменты (№ 14, 16). Например, в № 16 на протяжении первой страницы нужно изобразить «там-там», а далее «гобой». С имитацией звуко-тембров связана и *фиксация птичьего пения* — важнейшей составляющей стиля музыки композитора. Птицы — одна из главных и любимых

тем композитора, они к тому же ближе всего находятся к небесам. В № 8 Мессиаан обозначает пение соловья, жаворонка, а далее «дрозда и всех птиц». Птицы упомянуты и в комментариях к № 4, 5, 11. А в некоторых других пьесах фактура очень схожа с «птичьей», хотя это и не отражено в примечаниях композитора.

Показательно с точки зрения особенностей фортепианного стиля Мессиаана то, что он дифференцирует обозначения педали. Помимо традиционного обозначения *Ped.*, у него встречаются следующие указания: «запутанная педаль», «менять педаль с аккордами левой руки», «педаль тонкая», «ритмическая педаль». Такие примеры мы встречаем в № 6, 12, 20.

Итак, даже беглый обзор авторских указаний и комментариев в «Двадцати взглядах» позволяет убедиться в том, что буквально весь текст произведения испещрен комментариями и ремарками композитора, относящимися к явлениям самым различным: от событий вочеловечения, описаний Божественного Космоса до указаний на тип педали или отдельные технические приемы.

Парадоксально то, что вся эта многоголосица указаний не приводит к ощущению дробности. Напротив, все спаяно и нерасторжимо, поскольку таков мир в восприятии самого Мессиаана. Нет пропасти между малым и великим — все есть творения Божьи, все включено в единое Божественное мироздание. Одно является продолжением другого, все взаимодополняет друг друга. Божественный Космос органичен и един, его «персонажи», процессы и понятия, включенные в него, гармонично взаимодействуют. И мироздание это — живое, дышащее, оно пронизано Любовью, Радостью. А как же иначе, ведь речь идет о Божественном Младенце, на которого с надеждой, счастьем и любовью взирают все и всё, составляющее макрокосм цикла. Все исходит от Бога. Созданный Мессиааном Космос — антропоморфный, живой — не только в программе, но, прежде всего, в музыке. Происходят различные события, выстраиваются отношения между персонажами, которые описаны детально, в мельчайших подробностях. Перед нами предстают чувства и ощущения, переполняющие всех без исключения, и в этот пластичный, дышащий мир включены все свидетели его сотворения при исполнении произведения.

Космос показан объемным, многомерным и в комментариях, и в музыке «Двадцати Взгля-

дов на Младенца Иисуса». Мессиан создает верой и воображением своим особое пространство, модель воспевания Божественного промысла и идеи сквозь образ Младенца, на который направлены взгляды всего сущего, всех обитателей Мира горнего и Мира брэнного. Сквозь все произведение проходит мысль о неразрывной спаянности и взаимообусловленности.

В предпринятом нами анализе были рассмотрены отдельные составляющие Божественного Космоса, но при этом уход в детали не есть

разрушение целостности, поскольку у Мессиана все едино. Именно с точки зрения исполнительского мышления речь идет о выстраивании в целостность: персонажей, событий, направлений движения, отточенных деталей. Своеобразные формы и способы изложения музыкальной мысли требуют от исполнителя особой самоотдачи, погружения в созданный Мессианом Космос. Музыка завлекает и завораживает, воздействуя магически и побуждая вновь и вновь обращаться к «Взглядам».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В русском переводе тексты программных описаний впервые опубликованы в статье В. Молотковой «Специфика фортепианного стиля О. Мессиана на примере цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса»: [7]. В

дальнейшем анализе мы будем опираться на них. Переводы многочисленных комментариев и ремарок Мессиана внутри нотного текста выполнены автором данной статьи на основе парижского издания 1971 года: [11].

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г. Анализ музыкальных произведений. — М.: Музыка, 1995.
2. Екимовский В. Оливье Мессиан. — М.: Сов. композитор, 1987.
3. Кривицкая Е. Органное творчество Оливье Мессиана в зеркале национальных традиций // Музыкальная академия. — 1999. — № 1. — С. 225—232.
4. Мелик-Пашаева К. Красота соразмерностей // Музыкальная академия. — 1999. — № 1. — С. 128—133.
5. Мессиан О. «Вечная музыка цвета...»: речь на конференции в Нотр-Дам / пер. и примеч. Е. Кривицкой // Музыкальная академия. — 1999. — № 1. — С. 233—235.
6. Мессиан О. Противоположности // Советская музыка. — № 12. — 1988. — С. 114—115.
7. Молоткова В. Специфика фортепианного стиля О. Мессиана на примере цикла «Двадцать
8. Розеншильд Н. О. Мессиан: 30-е годы // Советская музыка. — № 12. — 1975. — С. 121—128.
9. Серов Д. Встреча с Оливье Мессианом // Советская музыка. — № 2. — 1982. — С. 103—104.
10. Bernard J. W. Messiaen's Synaesthesia: the Correspondence between Color and Sound Structure in his music // Music Perception. — 1986. — № 1. — P. 41—68.
11. Messiaen O. Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus pour Piano [Note] (Paris, 23 Mars — 8 September 1944). — Paris: Durand, 1971.

Виноградова Вера Сергеевна — аспирантка Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова

О. В. ДЕВУЦКИЙ

Воронежская государственная академия искусств

УДК
781.68.013.087.68ОБРАЗНО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОППОЗИЦИИ
ГОЛОСОВ ХОРОВОЙ И АНСАМБЛЕВОЙ
ФАКТУРЫ

Хоровое произведение как объект анализа, постижения, исполнения и восприятия является многомерной и сложноорганизованной системой. Сложность эта проистекает оттого, что, во-первых, в большинстве хоровых сочинений соединяются два автономных искусства — *слово* (нередко поэтическое) и *музыка*. Во-вторых, хоровое произведение становится предметом (объектом) исполнительского сотворчества сразу двух автономных участников: *хормейстера* и *хоровых исполнителей* (обладающих в отличие от инструменталистов только данным им от природы голосом). В-третьих, сама музыкальная фактура хорового сочинения содержит несколько внутренних срезов, весьма по-разному ориентированных на исполнительские ресурсы и на слушательское восприятие.

Рассмотрим сказанное на конкретных музыкальных произведениях.

ХОРОВАЯ ФАКТУРА И ЕЕ КОМПОНЕНТЫ

Классическая хоровая музыка за период без малого тысячу лет прошла огромный исторический путь развития. Она знала эпохи монодии, органума, дисканта, разнотемной полифонии, имитационной полифонии, гетерофонии, супермногоголосия, сонорики, микрохроматики, алеаторики и даже серийности. От века к веку средства выразительности хоровых сочинений претерпевали эволюционные сдвиги, революционные скачки и откаты к более ранним традициям. Поэтому анализ хоровой фактуры не есть универсальный и методологически типизированный процесс. Скорее это сложный творческий акт, предполагающий постижение многих взаимосвязанных тайн исторически складывающихся феноменов.

Тем не менее рассмотрев широкое поле хоровых сочинений конца XIX и XX столетий, обобщивших всю эволюцию хорового искусства, можно сказать, что хоровая фактура (ткань) универсально членится на несколько автономных плоскостей: мелодико-интонационную, мелодико-

тематическую сферу (горизонталь); интервальную или аккордово-гармоническую сферу (вертикаль); полифоническое сопряжение интонационно-тематических линий (диагональ); текстово-поэтическую структуру. Строительным материалом всех сфер выступает ряд параметров: звук (тоновый или шумовой); ритм (соотношение длительностей); тембр; фонема (речевая).

Не менее важными являются и другие средства музыкальной выразительности: темп, агогика, громкостная динамика (нюансировка), область штрихов, фразировка. Однако в хоре, как и в оркестре, весьма существенным оказывается еще один компонент, о котором обычно редко говорят, но который, на наш взгляд, определяет львиную долю всех прочих выбираемых композитором и исполнителями средств. Это *функции* и *содержательно-драматургическая роль голосов* хоровой фактуры.

Чтобы подчеркнуть важность проблемы, прибегнем к ассоциации с театральным искусством, с которым музыку (в том числе и хоровую) традиционно роднит многое.

В спектакле (исключая монопесны) действуют несколько (иногда весьма много) персонажей, каждый из которых олицетворяет собой некий индивидуализированный мир чувств, мыслей, идей, характеров. Пьеса развивается и поддерживает зрительский интерес только благодаря тому, что автор, режиссер, постановочный коллектив построили напряженную, мотивированную, тонко продуманную систему *логических и эмоционально окрашенных взаимоотношений* между персонажами. В их основе лежат несколько важных типов сопряжения: *конфликт* — неустрашимое противоречие интересов, принципов, идей и проч.; *контраст* — внешняя непохожесть; *тождественность* — внешнее сходство; *перипетия* — событие, коренным образом изменяющее отношения персонажей; *интрига* — игра на недостаточном или заведомо ложном ин-

формировании персонажей; *прозрение* — обретение недостающей части информации; *коллизия* — неожиданный поворот событий; *катарсис* — очищение через страдание; *хэппи-энд* — счастливая развязка драмы или мелодрамы, *кульминационная веселая точка* в комедии, порождающая особо приятное впечатление от пьесы, — и многие другие.

Активно работая с этими драматургическими инструментами, автор, режиссер, актеры добиваются максимального эмоционального воздействия на зрительскую аудиторию. Но разве исполнение хорового произведения в концерте не может воспользоваться хотя бы некоторыми из перечисленных хорошо проверенных творческой практикой средств? Конечно, может, но для того, чтобы перенести идеи театральной постановки на концертную сцену, необходимо решить целый комплекс специальных вопросов, создав параллельный текст — сугубо *хоровой содержательно-исполнительский сценарий*.

Необходимую базу подобной «трансплантации» может дать вполне законная аналогия: хоровые исполнители в некотором смысле — особые персонажи художественного музыкального повествования. Задача лишь в том, чтобы постичь сущность их ролей в целостном хоровом сочинении и сделать эти персонажи полноценными участниками «хорового спектакля».

КОЛИЧЕСТВО ПЕРСОНАЖЕЙ И ИХ МАТЕМАТИЧЕСКИЕ ЭКВИВАЛЕНТЫ

Количество персонажей является важнейшим содержательным и жанрово-организующим условием существования пьесы. В реальной театральной практике сцена может быть отдана как одному артисту (моноспектакль), так и десяткам, а то и сотням исполнителей (массовые народные сцены в опере).

Используя только одного артиста, автор рассчитывает детальнейшим образом раскрыть духовный мир неповторимой человеческой личности. Это наиболее глубокое, совершенное, чрезвычайно ответственное искусство, не допускающее малейшей фальши или творческих просчетов. Соответственно, моноспектакли обычно берутся играть крупные, весьма талантливые артисты.

Множество актеров на сцене — еще не обязательно множество действующих лиц. Стоит различать *массовку* и реальный *персонажный состав*. Вообще театральная практика подсказывает, что слишком большой круг персонажей невыгоден пьесе. И дело не только в «экономии»

финансовых затрат (жалованье актерам, костюмы). Широкий круг персонажей позволяет отобразить буйство и многообразие жизни, но труден для зрительского восприятия.

Есть общие, достаточно устойчивые психологические нормы, типичные для подавляющего большинства зрителей. Средний человек *не умеет* оперативно справляться с большим числом входящих обстоятельств. При количестве свыше пяти-семи люди с высокой интеллектуально-логической организацией стараются рассортировать их по значимости и скоротечности, пытаются отреагировать с минимальными потерями. Большинство прочих просто теряются, входят в психологический ступор или предпринимают панические действия, явно ухудшающие ситуацию. Иными словами, среднестатистический человек интуитивно недолюбливает слишком многоходовые и многоперсонажные фабулы, предпочитая более простые (нередко даже примитивно упрощенные) сюжетные комбинации. Кроме того, в незнакомой пьесе трудно запоминать и идентифицировать персонажи, вникать в подробности их взаимоотношений. Это уже проблемы цепкости и емкости памяти, которая также имеет физиологические границы.

С точки зрения автора, наоборот, нет пределов для усложнения сюжетных ходов и драматургических линий, что активно используется в сагах, эпопеях, телесериалах. Вопрос лишь во временной концентрации событий, позволяющей читателю или зрителю *постепенно* войти в круг большого числа действующих лиц, привыкнуть к ним и устойчиво тянуть нити всех сюжетных и психологических линий или интриг.

Можно выразить число возможных *внутренних* и *межперсонажных* отношений математической формулой, где N — общее количество отношений (коллизий, интриг, перипетий и др.); n — число персонажей; k — «коэффициент многомерности», среднее число различных отношений между конкретными персонажами:

$$N_n = k (n^2 + n) / 2$$

Еще раз повторим, что формула включает в себя как межперсонажные оппозиции, так и конфликтные, контрастные или самотождественные отношения во внутреннем мире каждого из рассматриваемых персонажей.

Приведенное уравнение выводит на достаточно большие числа. Например, при $k=2$ и $n=7$ оно выглядит так:

$$N_7 = 2 (7^2 + 7) / 2 = 56$$

а при $k = 3$ и $n = 10$ может быть представлено таким образом:

$$N_{10} = 3 (10^2 + 10) / 2 = 165!$$

Теперь становится понятным, почему в пьесах с большим количеством действующих лиц (скажем, «Ревизор» Гоголя или шекспировские трагедии) автор выделяет *основных* героев и *основные* события, разворачивая действия и поступки второстепенных персонажей к основным. Это резко сокращает число N , делая его обозримым для восприятия зрителей. Кроме того, активно используются «массовки» (группы персонажей, наделенные общей идеей).

Что же в музыке? Хор насчитывает до 40—60 человек и теоретически каждого исполнителя автор и хормейстер могли бы наделить качествами отдельного музыкального персонажа. Собственно говоря, эта идея порой используется в сонорно-алеаторических фрагментах (К. Пендерецкий). Однако уследить за каждой линией этого супермногоголосия рядовому слушателю не под силу. Такие места вызывают ощущение некоторого хаоса, бурной звуковой «магмы» (В. Лютославский), живописующей кипение какого-то неуправляемого процесса.

В большинстве других случаев композитор делит хор на несколько (не очень много) достаточно стабильных групп, и именно их становится возможным рассматривать в качестве персонифицированных участников музыкально-драматургического повествования. Наиболее типичное и естественное деление ведется по линии темброво-тесситурной дифференциации голосов: басы, тенора, альты, сопрано. В некоторых случаях используется разделение на два, а то и три разных хора; выделяются солисты.

Таким образом, в собственно хоровой музыке есть возможность использовать *многоперсонажные* конструкции. Однако наиболее распространенным видом хоровой фактуры (от XIII до XX века) является трех-, шестиголосие, и это отнюдь неслучайно, так как дает возможность полноценно и без перегрузок донести до массового слушателя подлинное психологическое богатство сложных человеческих отношений.

При «коэффициенте многомерности» $k=2$ максимально возможное число музыкально-драматургических взаимоотношений в трехголосии:

$$N_3 = 2 (3^2 + 3) / 2 = 12$$

в четырехголосии:

$$N_4 = 2 (4^2 + 4) / 2 = 20$$

в пятиголосии:

$$N_5 = 2 (5^2 + 5) / 2 = 30$$

На этом фоне шестиголосие подводит к слишком большому значению:

$$N_6 = 2 (6^2 + 6) / 2 = 42$$

а двухголосие и одноголосие дают, наоборот, слишком ограниченный круг музыкальных событий:

$$N_2 = 2 (2^2 + 2) / 2 = 6$$

$$N_1 = 2 (1^2 + 1) / 2 = 2$$

Проиллюстрируем некоторые из приведенных расчетов конкретными примерами.

Одноголосный хор (детский, мужской, женский) предоставляет композитору или хормейстеру минимум средств выразительности. Если исполняется народная песня (в традиционной куплетной форме), то число значимых музыкальных событий будет всецело определяться количеством внутрикуплетных «колен». Одноголосный напев русской протяжной песни дает «абсолютный минимум» ожидаемых музыкальных событий:

$$N_1 = 1 (1^2 + 1) / 2 = 1$$

Если куплет содержит запев и припев, N , естественно, возрастает до двух.

Хорошо это или плохо? Многовековая практика бытования одноголосной народной песни подсказывает, что массовому слушателю этот минимум вполне достаточен, тем более что в песне ценится не только мелодия, но и слова. И именно словесный текст здесь выступает как гарант слушательско-исполнительского интереса, позволяющий песне жить весьма долго и быть нужной обществу.

Для современного хормейстера исполнение одноголосного варианта народной песни часто представляется занятием слишком примитивным, хотя с «геополитической» точки зрения данный проект весьма актуален. Вспомним о признанном статусе искусства *минимализма*, когда автор сознательно идет на максимальное самоограничение средств выразительности. Вспомним также практику исполнения современных массовых песен, тяготеющую к высокой степени стабильности избранного стиля звучания. Современный «высокоурбанизированный» человек не терпит ни каких-либо существенных вариантов куплетов, ни даже каких-либо различимых изменений в изначально явленной ему исполнительской трактовке. Попытки петь популярные шлягеры по-иному или силами других исполнителей встречают, как правило, дружное неприятие и даже явный отпор.

Видимо мы имеем здесь дело с особым качеством традиционных обществ — тяготением к стабильности и «порядку». Оно позволяло сохранять многовековые обычаи, верования, культурное наследие предков.

Интересно, что в полупрофессиональной среде этот «естественный» народный минимализм редко сохранялся во всей своей ипостаси. Например, в григорианском хорале принцип простейшей куплетности дополняется принципом *линейной* (бесповторной) композиции. И дело не только в том, что распеваемый литургический текст, как правило, нерифмован и неметризован. Тексты народных песен также далеки от профессиональной поэтической метризации, тем не менее, народные исполнители искусно сохраняют куплетность за счет вариантной трактовки отдельных куплетов. Сходную ситуацию сейчас можно наблюдать в православном храме, при пении культового текста на гласы. Тексты здесь, в основном, чисто прозаические, нерифмованные, но певчие и прихожане, ведомые регентом или дьяконом, мерно укладывают его в четко организованные «куплеты», разнящиеся лишь количеством псалмодируемых слогов в каждом колене.

Тем не менее в монашеской среде VIII—X веков возникает специфический интерес к чисто музыкальному развитию, к сопряжению непохожих — а именно *контрастных* — фаз музыкального повествования.

Таким образом, одноголосный григорианский хорал увеличивает число музыкальных событий пропорционально введению *разных* сегментов музыкального изложения.

Сходную тенденцию можно наблюдать в искусстве мугама, кюя, шрути, гамелана, гагаку и других профессиональных и полупрофессиональных музыкальных жанрах.

Современный хормейстер, взявшись за одноголосное исполнение народной песни, редко находит в себе смелость изложить ее в исконно народном духе. Его профессиональные побуждения скорее всего заставят искать возможность «оживления» песни — то есть, введения новых контрастных фаз музыкального повествования. Это достигается громкостными, темповыми, артикуляционными, тембральными и другими нюансами, объективно способствующими увеличению числа *N*.

Когда на рубеже двух тысячелетий в отдельных монастырях зарождается новая манера пения — органум, профессиональная европейская музыка получает звуковое открытие непреходя-

щего значения. Звучание словно обретает перспективу, объемность, а затем и цвет.

Самый первый органум, по-видимому, родился случайно, и возможно, долгое время его просто не замечали: некоторым из монахов тесситура хорала оказывалась слишком низкой и они пели октавой выше. Если руководитель монашеского хора имеет уши — он заставит «октавику» замолкнуть. Если нет — октавные унисоны войдут в обиход. Суть проблемы — в *осознании* эффекта, а затем в его осознанном творческом претворении. Октавная дублировка вносит минимальную различительную краску и все-таки — это *новая* краска. Впервые в музыкальном звучании возникают *два* персонажа — пусть пока почти тождественных, но это сразу ведет к трем новым отношениям:

$$N_2 = (2^2 + 2) / 2 = 3$$

Основной голос обретает различительный статус — он теперь *основной*. Верхняя октава получает смысл автономного пласта. Наконец, сочетание «кантуса» и «дискантуса» переживается как *ансамбль*, порождающий или гармонию, или «дискорданс».

Переход к квинто-квартовому органуму, а затем к практике индивидуализированного дисканта лишь углубляет черты, присущие первоначальному октавному органуму. И теперь уже европейское музыкальное развитие не остановит! Искусство импровизации двух дискантов, разнотемный мотет *Quodlibet*, мензурально-модальное пение неминуемо ведут к имитационной технике, а далее к высокоорганизованной аккордово-гармонической ткани.

Трех-, четырех-, пятиголосие доводят количество действующих лиц хора до границ воспринимаемого сознанием максимума. В имитационной полифонии (даже с $k = 1$) пяти- и шестиголосие дают реальную возможность показать драматургическое сопряжение достаточно большого числа музыкальных событий:

$$N_5 = (5^2 + 5) / 2 = 15$$

$$N_6 = (6^2 + 6) / 2 = 21$$

Однако далеко не каждый композитор использует это богатство, да и редкий хормейстер сможет выявить *все* ситуационные сопряжения хоровых голосов.

ШЕСТИГОЛОСНАЯ ОППОЗИЦИОННАЯ СИСТЕМА В ХОРЕ С. И. ТАНЕЕВА «ЗВЁЗДЫ» ОР. 27

Для примера исследуем работу с шестиголосием в известном хоре «Звёзды» С. И. Танеева

ор. 27. Философски окрашенный лирический контекст стихов Я. Полонского позволяет композитору воплощать их в широком обобщенном ключе, ставя на первое место именно свойства музыкальной драматургии. Композиция хора распадается на пять взаимообусловленных разделов, второй из которых выполняет функцию побочной партии, третий создает резкий образный контраст первым, четвертый этот контраст углубляет, а пятый возвращает образность двух первых в виде репризы побочной партии и осуществляет финальное философское обобщение.

Внутри разделов имеются по несколько внутренних фаз развития, каждая из которых — тоже событие в общей музыкальной фабуле, но уже меньшего масштаба.

Сразу зададимся вопросом: зачем композитору понадобилось шесть голосов? Можно ли все их рассматривать как шесть самостоятельных музыкальных персонажей? Выходит ли Танеев на число: $N_6 = (6^2 + 6) / 2 = 21$?

Оказывается задача композитора выглядит скромнее. В большинстве ситуаций оппозиции вовсе не нужны. И шесть голосов трактуются в основном как *тождественные* (своеобразные музыкальные «массовки»). Например, начало хора, использующее имитацию, можно рассмотреть как оппозицию только двух персонажей (женский и мужской составы) (пример № 1).

Естественно, что возникают три содержательных взаимоотношения: внутренний монолог женской группы; ответный отзвук мужской группы; выраженный контраст женского и мужского начал.

Разумеется, работа хормейстера над данным фрагментом будет протекать под знаком трех идей: 1) найти верный, убедительный характер для «женской» пропосты; 2) заставить мужскую группу *имитировать* звучание женской; 3) достичь эффекта *динамического сопряжения* (Ю. Н. Тюлин) пропосты и респосты.

В реальной практике даже столь скромная задача таит в себе огромные художественные трудности. Во-первых, когда мы говорим «имитация», это отнюдь не значит — «слепое копирование». Это именно подражание, если угодно даже *передразнивание, переименование, пересуд, пересмешение, эхо, отзвук, отражение* и десятки других определений.

Лишь в простейшем (наиболее примитивном) случае хормейстер станет добиваться полного тождества имитационных проведений. Зрелый музыкант попытается обнаружить в имитации

изюминку многоплановости и многоуровневости, своеобразную «тайну межличностных отношений».

Композитор здесь приходит на помощь хормейстеру. Звучание женской и мужской групп акустически очень разное. Поэтому даже при подробном копировании эффект полной тождественности недостижим. Но хотел ли подобного тождества Танеев? Едва ли. Хоровое сочинение — чаще всего миниатюра и в нем нельзя просто топтаться на месте. Во всякий миг необходимо продвижение и развитие идей. Это хорошо понимали полифонисты XV—XVI веков. Поэтому в их сочинениях имитации непрестанно обновляются, развиваются, переименоваются. Лишь в баховской фуге имитирование достигает строгости канона, но об этом необходимо говорить специально.

Итак, для мужской группы необходимо найти способ имитирования — переименования — так, чтобы все три диспозиции персонажей обрели жизненность, перспективу, красочную палитру.

В качестве «персонажей второго плана» можно попытаться выделить из фона «массовки» партии первых сопрано и первых теноров, концентрирующие в себе мелодико-тематическое содержание. Эта задача решается почти автоматически, поскольку в реальном хоре первые сопрано и первые тенора укомплектованы заведомо более яркими и более крепкими голосами.

Сходно задумана многоголосная имитация четвертого раздела (пример № 2).

Но здесь композитор попарно смешивает мужские и женские тембры, создавая три микроансамбля: *бас — альт; второй тенор — второе сопрано; первый тенор — первое сопрано*, причем, оба последних проходят по две стадии становления. Следовательно, необходимо исследовать $N = (3^2 + 3) / 2 + (2^2 + 2) / 2 = 9$ оппозиций. Данное место озвучивает наиболее сумрачный отрывок стихов Полонского:

Так и вы над нашими темными могилами
(Загоритесь некогда яркими светилами).

В свете грядущей кульминации и финального апофеоза — просветления, связанного с последней строчкой стихотворения (приведена в скобках) необходимо создать образ трагедийного погружения, внутреннего напряжения и душевного дискомфорта. Танеев создает для этого идеальные условия: *фа-диез минор*, холодные и пустые октавные дублировки, напряженные теснитурные взлеты голосов.

РОЛЕВЫЕ ФУНКЦИИ ОППОЗИЦИЙ (ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СЦЕНАРИЙ)

1. *Ансамбль басов и альтов*: начинает имитацию и должен задать ей верный тон. Партия басов поддерживает альтов снизу, но в то же время создает дискомфортное звуковое пространство. В обеих фазах этот ансамбль дословно повторяет исходный музыкальный текст.
2. *Ансамбль вторые тенора — вторые сопрано* имитирует фразу басов и альтов, но в октавном унисоне, звучащем как бы издали, настороженно и обреченно.
3. *Ансамбль первые тенора — первые сопрано* создает оттеняющий гармонический подголосок к имитации вторых теноров и вторых сопрано. Роль их пока второстепенна.
4. *Оппозиция басы — альты / вторые тенора — вторые сопрано* — типичная оппозиция имитирования: с одной стороны, стремление к некоторой тождественности, с другой же, — явное психологическое противоречие, даже конфликт.
5. *Оппозиция басы — альты / первые тенора — первые сопрано* более сглажена, так как имитирование мало выражено. Однако есть заметное лицедейство в том, что эта пара берет на вооружение тот же прием: сочетание взаимообратимых линий.
6. *Оппозиция вторые тенора — вторые сопрано / первые тенора — первые сопрано* состоит в степени активности первых и глубокой сосредоточенности вторых.
7. *Оппозиция первой и второй фаз имитационного изложения для ансамбля вторые тенора — вторые сопрано* заключается в том, что во второй фазе этот ансамбль копирует фразы первых теноров и первых сопрано, но с некоторыми изменениями: второе сопрано быстрее смолкает, в то время как у второго тенора — новый более активный поворот подголоска.
8. *Оппозиция первой и второй фаз имитационного изложения для ансамбля первые тенора — первые сопрано* начинает копировать имитации вторых теноров и сопрано: так же в октавном унисоне, но с достижением значительной звуковысотной кульминации, обнажающей всю глубину душевной боли.
9. *Оппозиция двух ансамблей в двух своих фазах* создают эффект того, что ансамбли просто меняются местами, повторяя партии друг друга. На самом же деле в этом двойном имитировании заключена вся мощь эмоционального продвижения. Более сильные в голосовом и тембровом отношении первые партии создают на фоне вторых своеобразные ударные волны огромной выразительной силы.

Умелый хормейстер помимо рассмотренных оппозиций выделит также новые ролевые функции второстепенных персонажей: басов и альтов во второй фазе (при полном повторении текста их звучание вряд ли останется прежним — оно

должно обрести большую яркость и смысловую значимость).

Обратим внимание на зону генеральной кульминации и на окончание сочинения. В обоих случаях решающую роль начинает выполнять партия первых теноров. В генеральной кульминации именно первые тенора достигают самой высокой по относительной тесситуре ноты хора — a^1 . В этом месте три голоса — первое сопрано, первый тенор и бас — делают широкие восходящие скачки, создавая зону высокого психологического напряжения. Вторые сопрано и альты тоже участвуют в восходящих мелодических ходах, но более скромных — терцовых. И лишь вторые тенора дают контрапунктическую линию с опеваниями и томительным романтическим задержанием к терции уменьшенного септаккорда.

Финальные такты произведения Танеева обнаруживают четыре важных действующих лица: партию первых сопрано, достигающих последней кульминационной точки; кульминирующую теноровую партию; басовое завершение и остальной ансамбль (пример № 3). Отсюда вытекают следующие оппозиции:

1. Задача *ансамблевого трехголосия*, ведущее место в котором принадлежит второму тенору, состоит в создании красивой плавной линии, резко взмывающей к общей кульминационной точке gis^2 , а затем плавно опускающейся к завершающему gis^1 .
2. Задача *первого тенора* в общем та же, но он действует в одиночку, противопоставляя себя остальному ансамблю и достигая своей личной кульминации двумя тактами позднее.
3. Задача *первого сопрано* — резкий изломанный ход к кульминации на ноте gis^2 . В этот момент оно сильно отрывается от остальных голосов, хотя при столь же резком изломанном спуске другие голоса хоть и с опозданием, но его настигают.
4. Задача *баса* — в создании предельно весомого окончания хора, что достигается доминантой H и взятием глубокой и трудноисполнимой ноты E .
5. Оппозиция *бас — ансамбль верхних голосов* базируется на противовесе порыва и сдерживания, открытого чувства и уготованного успокоения. Последнее E дает заключительному аккорду гармоничное, акустически совершенное звуковое основание.
6. Оппозиция *басы — первые тенора*, как это чаще всего и бывает, находится в состоянии конкурентного противоборства. Тенора вначале резким жестом опрокидывают тяжеловесное и неповоротливое басовое H , своей удалью они как бы глумятся над противником, но потеряв после достижения кульминационной точки свою энергию, они испытывают разочарование. Потрясающее басовое E не

только ставит финальную точку, но и является апофеозом в партии басов.

7. Опозиция *первые тенора* — *первые сопрано* наиболее яркая и слышимая. С одной стороны, тенора свободно имитируют линию сопрано, но их версия более пылкая, резкая, взрывная. У хормейстера здесь два варианта трактовки тенорового взлета: один — создать своеобразное эхо, ответ сопрановой кульминации; второй — перекрыть кульминацию сопрано именно за счет бурного порыва теноров. Не будем решать за конкретного хормейстера, но вторая версия, конечно, гораздо богаче эмоциональными идеями. То, что мы редко слышим ее на сцене — результат двух предрасудков: 1) дирижеры оказывают не слишком большое внимание жизни «второстепенных» голосов; 2) теноровая группа часто не готова создать нужный взрывной эффект. Однако на остаточном принципе большого искусства не создашь!
8. Опозиция *первые сопрано* — ансамбль *верхних голосов* заключается в большей активности сопрано. В начале пассажа оно даже отстает в развитии от остального хора, но весьма быстро вырывается вверх и взлетает над массой.
9. Опозиция *басы* — *первые сопрано* хорошо выражена тесситурно: сопрано достигают наивысшей, басы — своей наинизшей ноты. Однако вместе с тем у них наиболее близкий профиль интонационных линий: резко вверх и резко вниз, что неожиданно вскрывает некоторое существенное родство между этими полярными персонажами.
10. Опозиция *первые тенора* — ансамбль *верхних голосов* заключается в неожиданности кульминационного рывка теноров. В начале фрагмента партия первых теноров ничем себя не выдает и никак не выделяется из фона, но в последних четырех тактах становится единоличным лидером. Только басам удастся погасить их безусловное господство.

Во многих оппозициях приходится выделять две стадии в развитии процесса. Поэтому в строгом соответствии с формулой $N_4 = 2(4^2 + 4)/2$ следует рассматривать 20 частных музыкальных событий и отношений. Тогда содержательно-драматургический анализ финального фрагмента хора «Звёзды» будет по-настоящему полон.

Итак, несмотря на шестиголосный состав, Танеев практически не выходит на уровень сложности $N_6 = 21$, так как реально значимых музыкальных персонажей оказывается обычно меньше. Найти случаи активного взаимодействия героев в области N_6 очень трудно. Скорее обнаружатся случаи с $N_5 = 15$, например, в квинтетах.

РОЛЕВОЙ АНАЛИЗ

КВИНТЕТА «МНЕ СТРАШНО» («ПИКОВАЯ ДАМА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО)

Рассмотрим знаменитый квинтет «Мне страшно» из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». Здесь реально участвуют и поют пять оперных персонажей, причем композитор, видимо, придавал этой сцене *знаковый* характер — с этого момента развитие сюжета в опере приобретает демоническую заданность и трагическое направление.

Нужно признать, что в этом небольшом по масштабам оперном ансамбле Чайковский находит возможность ярко выявить практически все оппозиции, следующие из нашей формулы.

Индивидуальные линии каждого персонажа заявлены прежде всего текстовой формулой «Мне страшно...», хотя природа этого чувства у всех разная.

1. *Лиза*. Ее душу разрывают два чувства: долг перед бабушкой и Елецким и вспыхнувший интерес к таинственному сумрачному незнакомцу.
2. *Герман*. У него не одна, а две конфликтных ситуации: он увлечен Лизой, но чувствует, что объект его чувств недостижим; он беден, но втайне мечтает разбогатеть, сорвав куш.
3. *Елецкий*. Он счастлив и уверен в себе, но реакция Германа на появление Лизы для него неожиданна и в душу закрадывается недоброе предчувствие.
4. *Графиня*. Испугана демоническим видом Германа и его безысходной тоской.
5. *Томский*. Это единственный «посторонний» человек в квинтете, но именно он уже приготовился завести тугую пружину сценической интриги.
6. *Оппозиция Томский — Елецкий*. Томский знает о будущей родственнице Елецкого что-то компрометирующее. Елецкий чувствует его интригующие взгляды и намеки.
7. *Оппозиция Томский — Графиня*. Томский обескуражен неожиданным появлением графини, о которой он уже приготовился рассказать пикантную и несколько мистическую историю. Графине Томский явно неприятен.
8. *Оппозиция Томский — Герман*. Томский поражен реакцией Германа на явление Лизы и Графини. Герман предчувствует в Томском злого гения.
9. *Оппозиция Томский — Лиза*. Томский видит Лизу новыми глазами. Она — объект неравного соперничества между Германом и Елецким. И ему страшно за Лизу.
10. *Оппозиция Графиня — Герман*. Обоюдный мистический ужас.
11. *Оппозиция Графиня — Елецкий*. Для Графини Елецкий — оплот уверенности, для Елецкого Графиня — призрак другого мира.

12. *Оппозиция Графиня — Лиза*. Графиня внезапно пугается за судьбу Лизы, ею овладевает недоброе предчувствие беды.
13. *Оппозиция Елецкий — Герман*. Два соперника, между которыми вспыхивает непримиримая вражда.
14. *Оппозиция Елецкий — Лиза*. Со стороны Елецкого видна нежность и неожиданный укол ревности. Со стороны Лизы — угрызения совести, раскаяние.
15. *Оппозиция Герман — Лиза*. Со стороны Германа — пламенная страсть и ревность. Со стороны Лизы — страх свидания, но одновременно и пылкий интерес.

Конечно, закономерен вопрос, каким же образом режиссеру и артистам одновременно отразить все эти сложные и многомерные чувства? Пытается ли сам Чайковский передать хотя бы некоторые из описанных здесь драматургических коллизий?

Анализ показывает, что композитор работает еще интереснее. Он дает не только парные, но и особым образом организованные групповые оппозиции. Так, в самом начале квинтета осуществлены сразу три новые (групповые) оппозиции. Дуэту Лизы и Графини имитационно отвечает дуэт Германа и Елецкого. В свою очередь этому квартету главных действующих лиц противопоставлена линия Томского.

В начальной стадии ансамбля отражаются несколько внешние коллизии: Лиза и Графиня — две женщины, охваченные родственными узами и экспонированные в восприятии Германа как нечто символически *единое*. На вопрос Германа: «Князь, кто твоя невеста?» — Елецкий отвечает: «Вот она!» — и одновременно на сцене появляются Лиза и Графиня, причем в оркестре начинает мощно звучать зловещий лейтмотив именно Графини!

Дуэт Германа и Елецкого — это сопоставление соперников. Внезапно нахлынувшие эмоции женщин усиливаются, обостряются в имитации мужчин: поднимается тесситура, малая терция заменяется более терпкой большой секундой. Передача чувства страха, таким образом, претерпевает повышение эмоционального тонуса. В самих дуэтах, несмотря на однородность ритмики, выражены интонационно-фразировочные различия. У Лизы и Германа даются трагически заостренные полутоновые интонации с риторической фигурой «вздоха» (стона, мучительного вопроса); у Графини и Елецкого идет речитация на одной ноте (пример № 4).

Тем самым происходит первая дифференциация героев по эмоциональному родству: Лиза и Герман попадают в единое эмоциональное поле, оставляя Графиню и Елецкого за гранью своих надвигающихся отношений.

Партия Томского вначале резко отделяется от квартета. Он по инерции еще продолжает свои психологические наблюдения, предшествующие событию: «Так вот кто безымянная красавица твоя! Вот о ком он говорил. Как он смущен неожиданной вестью!» Тема страха возникнет у него позже, уже под впечатлением чужих страданий: «В его глазах я вижу страх... Ах, мне страшно за нее!» Поэтому линия Томского составляет контрапункт к остальным, выделяясь не только речитацией, но и фразировочным оформлением (хорическое интонирование взамен амфибрахического в имитационных фразах квартета).

Интересно, что имитации двух дуэтов чередуются с обращенными по отношению друг к другу расходящимися фигурами (см. пример № 4). Здесь четыре персонажа обнаруживают и единство (ритм), и контраст переживаний: у дам амфибрахическая волна выгнута вверх, у мужчин — вниз.

В следующем фрагменте партия Лизы начинает отрываться от остального квартета, приобретающего некоторое единство. Этот отрыв сохраняется до конца ансамбля, словно символизируя трагическую обреченность героини, становящейся жертвой человеческих страстей.

С линией Лизы поочередно вступают в оппозиции все остальные персонажи, имитирующие ее фразы. Причем Герман — позже всех. И не случайно: он поражен встречей с Графиней, в «ужасных» глазах которой он словно прочел свой «немой приговор». Появление Лизы отходит для него в этот момент на второй план.

Ярко выражена оппозиция «Томский — Елецкий». Партия князя имитирует октавой ниже фразу Томского «В его глазах я вижу страх». Но Елецкий видит только свою невесту («В ее глазах какой-то страх немой» — пример № 5).

Не менее интересно решена четверная оппозиция: Елецкий — Герман — Томский — Лиза, в которой обыгрывается звук *cis*. Только Графиня исключена из серии имитаций, занятая собственными переживаниями.

Драматургически важными являются динамично развивающиеся оппозиции линий Графини и

Пример № 4 П. И. Чайковский.
Квintет «Мне страшно»
из оперы «Пиковая дама»

Adagio ♩ = 60

Лица
Мне страш-но! Он о-пять не-ре-до мной,
Графиня
Мне страш-но! Он о-пять не-ре-до мной,
Герман
Мне страш-но! Здесь о-пять не-ре-до мной, как
Томский
Вот, о ком он го-во-
Елецкий
Мне страш-но! Бо-же мой, как сму-ше-на

Л.
та-ин-ствен-ный и мрач-ный не-ша-ко-мен!
Гр.
та-ин-ствен-ный и страш-ный не-ша-ко-мен!
Г.
при-зрак ро-ко-вой, а-ни-лесь мрач-на-я ста-ру-ха...
Т.
рил, Как он ему-шеи
Е.
о-на! От-ку-да э-то страш-но-е мол-не-ше?

Пример № 5 П. И. Чайковский. Квintет
«Мне страшно»
из оперы «Пиковая дама»

Т.
В его гла-зах и ни-ку страх, страх не-мой сме-тил
Е.
де-е-е-е-е-е, в е-е гла-зах ни-кой-то страх не-мой!

Пример № 6 П. И. Чайковский. Квintет
«Мне страшно»
из оперы «Пиковая дама»

Гр.
стра-шно, буд-то я во вла-сти е-го о-чей зло-не-ше-го ог-
Т.
на! Как блед-на! Ах, мне стра-шно за не-

Пример № 7 П. И. Чайковский. Квintет
«Мне страшно»
из оперы «Пиковая дама»

Гр.
на! Мне стра-шно! Мне стра-шно! Стра-шно мне!
Г.
на! Мне стра-шно! Мне стра-шно! Стра-шно мне!
Т.
е! Мне стра-шно! Мне стра-шно за не-е!

Девуцкий Олег Владиславович —
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры хорового дирижирования
Воронежской государственной
академии искусств



ПОЭТИКА И СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА



И. В. АЛЕКСЕЕВА

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики*

УДК 781.62

СМЫСЛОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ФИГУРАЦИОННО-МЕЛОДИЧЕСКОГО ТЕМАТИЗМА БАССО-ОСТИНАТНЫХ ЖАНРОВ

Проблема смысловой организации музыкального текста, бесспорно, становится одной из актуальных областей теоретического музыкознания. Ее особая притягательность обусловлена тем, что музыкальный текст является феноменом музыкальной культуры и фокусирует в себе особенности музыкального мышления и художественной концепции мира. В этой связи его исследование несомненно перспективно, поскольку дает целостное системное представление о содержании музыки. Вместе с тем в существующих исследованиях по теории музыкального содержания, теории тематизма и теории музыкального текста предпочтение отдается вопросам организации гомофонного, но не полифонического текста.

Предлагаемая статья посвящена особенностям фигурационно-мелодического тематизма бассо-остинатных жанров как художественного текстового феномена, активно участвующего в формировании инструментального тематизма барокко. Автор выявляет его лексические составляющие, а также определяет и описывает этимологию их значений.

В основе специфической, исторически сформировавшейся типологической текстовой модели бассо-остинатных жанров лежит полифония тематических пластов. Тема *basso ostinato* и обновляющийся тематизм над-остинатного пласта образуют одновременную (образную и эмоциональную) оппозицию, выявляемую посредством рельефного и фигурационно-мелодического типов тематизма. Последний интересен особыми свойствами — по-

вышенной мобильностью и вариативностью. Образность составляющих его смысловых структур, лексических единиц ярка, но фрагментарна, часто неуловима и формируется в процессе движения.

Традиционное представление о бассо-остинатных жанрах барокко связано с вариациями на неизменный бас. Оно отражено в соответствующей терминологии, которая направлена на описание «технической» стороны предмета: «вариации на *basso ostinato*» и *quasi ostinato* (Ф. Шпитта), «слитно-вариационная форма» и «остинатные формы вариаций» (В. Протопопов), «остинатно-вариационная форма» (Т. Ливанова), «вариантно-строфическая форма с *basso ostinato*» (С. Скребков), «вариантно-остинатный принцип» (В. Задерацкий)¹. При этом тематизм верхнего (или, как его принято называть, «над-остинатного») пласта не рассматривается как самостоятельный структурно-семантический феномен. В существующих исследованиях тематизм над-остинатного пласта предстает нерельефным и лексически нейтральным. В концепциях В. Бобровского, В. Вальковой, Ю. Тюлина, В. Холоповой акцентируются процессуальный характер звучания общих форм движения² при слуховом восприятии. Везде, где речь идет о вариациях на *basso ostinato*, процессам смысловой и текстовой синтаксической организации тематизма над-остинатного пласта отводится весьма скромное место. Смысловое богатство над-остинатного пласта, как правило, сводится в наблюдениях только к внешним фактурным признакам. Его выразительные

возможности связываются исключительно с приемами варьирования: гармонического (М. Этингер), полифонического (Вл. Протопопов), фактурного (В. Цуккерман, Е. Аппель (E. Appel), Р. Гресс (R. Gress), У. Нельсон (U. Nelson).

«Внешний облик» тематизма над-остинатного пласта органных пассакалий и чакон во многом определили технические и акустические особенности звукоизвлечения на органе. Возникновение звука на органе не зависело от усилий при нажатии на клавиши. В связи с этим отсутствовала возможность постепенного изменения громкости звучания с помощью *crescendo* и *diminuendo*. Кроме того, повторяемые звуки сливались. Тем не менее клавиатура органа была чувствительна к темброво-регистровому изменению звука [7, с. 104].

В силу горизонтальной природы многоголосного полилинейного тематизма органных сочинений над-остинатный пласт наполнен преимущественно внутритематическими орнаментальными структурами. Самыми ранними и естественными, в силу акустической и технологической мотивации, являлись гаммообразные пассажи³ трех видов: *ascendes* — поступательное восходящее, *descendentes* — поступательное нисходящее и синтетический вид *indifferentes* — вращательное поступательное движение [10]. Развитие мануальной техники клавишной музыки строилось исключительно на их комбинациях. В органной музыке они выполняли функции клише. В контексте тематизма над-остинатного пласта «нисхождение» и «восхождение» освобождаются от предметно-образного значения и обретают иной, морально-этический смысл, свойственный музыке барокко. Ритмическое оформление связано преимущественно с ямбическими ритмическими формулами⁴. Их этимология в тематизме композиторов немецкой школы, по мнению музыковедов, восходит к структуре речевого ритма в протестантском хорале [26]. Пассажи отличаются различной протяженностью и шириной диапазона. Контекстные условия их звучания также разнообразны.

Для мелодического тематизма над-остинатного пласта органных сочинений характерно прерывание поступательного мелодического движения скачками. Этот прием мотивирован спецификой органного звучания, в котором соседние звуки сливались. При этом величина напряжения, вероятно, измеряется шириной интервального скачка. Так, по словам Э. Курта, «если движение по секундам создает впечатление линейной непрерывности, то большие интервалы вызывают ощущение силы движения» [15].

Одинаково популярно в органных чаконах и пассакалиях дублирование одной из мелодических линий постоянным или переменным интервалом. Оно образует терцовое или секстовое *параллельное движение* верхних голосов над-остинатного пласта. Здесь «полем для игры» становятся тембровые краски и различные интервальные объемы музыкального пространства (разреженные и плотные). С одной стороны, в этом проявляется идея многохорности, которая подчеркивает специфику органа как «инструмента-оркестра». С другой, компенсируется невозможность постепенного нагнетания громкостной динамики средствами органного звучания. В обоих случаях внимание акцентируется на эффекте смены «точки зрения» на события, происходящие в остинатном басу. Наиболее ярко этот эффект представлен в 30-й — 33-й вариациях Концерта *B dur* для двух органов Г.-Ф. Генделя.

Прием *переноса* различных по протяженности и конфигурации клише из тенора в дискант и обратно прочно укореняется в органных сочинениях. Он дает возможность продемонстрировать богатство тембровых оттенков органа, а также восполняет недостающие инструменту эффекты усиления или ослабления громкостной динамики. При этом прием темброво-регистрового варьирования значительно оживляет одинаковые по мелодической графике клише. Например, в 16-й и 17-й вариациях Пассакалии *d moll* Букстехуде звучат преимущественно фигуры *ascendes* (пример № 1). Вместе с тем они лишены механистичности и однообразия движения. Основная идея этого сегмента над-остинатного пласта заключается в «диалоге» контрастных по тембровому колориту фигур-клише дисканта (т. 1 — 4 16-й вариации) и тенора (т. 5 17-й вариации).

Пример № 1

Д. Букстехуде.

Пассакалия *d moll*

(♩ = 60)

для органа (вариация 17)

В над-остинатном пласте пассакалий и чакон стремительное «вознесение» и столь же быстрое «падение» гаммообразных клише основано на пересечении границ «мануально-регистрового»

пространства. Так, в начале 9-й вариации Чаконы *d moll* Пахельбеля такие клише последовательно исполняются на трех различных мануалах органа (две верхние строки примера № 2). Здесь, вероятно, происходит высвобождение и вынесение на поверхность кинетической энергии, «разрывающей» оболочку замкнутого, потенциально богатого энергетикой, изначально хорального органного пространства.

Пример № 2

И. Пахельбель.
Чакона *d moll* для органа
(вариация 9)



Изменение тембровых характеристик и местоположения мелодических фигураций в пространстве над-остинатного пласта приводит, прежде всего, к эффекту постепенного изменения их «освещенности», то есть затенения или осветления их общего звукового колорита. При этом, по-видимому, также меняется и пространственная форма, и конфигурация самого звукового «предмета». Музыкальное пространство над-остинатного пласта наполняется движением и обнаруживает многослойность и внутреннюю антитечность: *покой* оказывается обратной стороной *динамики* и наоборот.

Поскольку звук на органе возникал механическим путем и был лишен напряжения, в фигурационных клише доминировали плавные мелодические волнообразные движения ограниченного диапазона, *обыгрывающие опорную* мелодическую линию (или несколько линий одновременно) с постоянным возвращением к одному неизменному или изменяющемуся опорному тону. Примеры последних наблюдаются в над-остинатном пласте 28-й — 30-й вариаций Пассакалии *c moll* Керля (пример № 3), а также Дорийской чаконы Пахельбеля и других сочинений. Повторение одного из структурных элементов (мелодического тона) неизбежно приводит к разделению линейных функций на слой выдерживаемой опоры и движущийся орнаментальный слой.

Пример № 3

К.-И. Керль.
Пассакалия *d moll*
для органа (вариация 29)



В органных пассакалиях и чаконах не менее популярны мелодические фигурации со *скрытым двухголосием*. При этом «звуковой предмет», изложенный в виде скрытого двухголосия, по мнению музыковедов, включает третье измерение [12, с. 26]. Формируются эффекты усиления и ослабления динамики, а также перемещения в пространстве и «игры объемами». С этой точки зрения наиболее интересна 8-я вариация Чаконы *f moll* Пахельбеля.

В ресурсах органной регистровки заключались богатые возможности создания внезапных динамических сдвигов, на основе которых осуществлялись террасообразные *crescendo* и *diminuendo*. Для этого использовались инструменты с двумя-тремя мануалами или более поздние барочные органы, которые имели особый регистр, называвшийся «Echo» [11]. Эффект достигался двумя способами: на *одном мануале* посредством октавной переключки, либо на *разных мануалах*, когда орнаментальный мотив звучал в одной октаве. Оба вида клише применялись в над-остинатном пласте органных пассакалий и чакон. Первый вид фигур открывает 9-ю вариацию Чаконы *f moll* Пахельбеля и завершает Пассакалию *d moll* Букстехуде (см. автономно верхнюю или среднюю строки примера № 4).

Другой — встречается в над-остинатном пласте 13-й вариации Чаконы *D dur* Пахельбеля

Пример № 4

Д. Букстехуде.
(I = 60)
Пассакалия *d moll* для
органа (вариации 26, 27)



(пример № 5), а также в начале заключительного раздела Чаконы *c moll* Бустехуде. Имитационные переключки, темброво-регистровые перестановки и динамические контрасты интонационных ячеек создают реверберационные эффекты. Тембровые сопоставления усиливают иллюзию дифференциации звукового пространства. При этом чем отдаленнее друг от друга ритмоинтонационные сегменты, тем более объемным, сложно скомпонованным и многоплановым оно представляется.

Пример № 5

И. Пахельбель.
Чакона D dur для
органа (вариация 13)



Динамические подъемы и спады на органе моделировали также клише в виде *многоярусных дублировок*, подобных «застывшей лаве». Эти устремленные вверх (реже вниз) вертикали, по-видимому, моделируют «архитектурность соборов», в которых звучали органские сочинения. Их хоровая специфика, на наш взгляд, не вызывает сомнения, ибо для них характерны мелодическая природа голосоведения, а также строгая выдерживаемость числа голосов на протяжении значительного временного отрезка. Так, например, музыкальное пространство органских концертов Генделя часто заполняется параллельно движущимися «аккордовыми клише». Впоследствии диатоническая «модель» над-остинатного пласта начала насыщаться проходящими «мягкими» диссонансами (интервалами и созвучиями), создающими эффект повышенной обостренной выразительности [10, с. 71].

Долгое время орган был предназначен для культового искусства и использовался в католических и протестантских богослужениях. Тем не менее некоторые импровизационные жанры, например, токкаты, фантазии, прелюдии, эхо, интонации способствовали формированию в органной музыке эмоциональной динамики в пас-

сажно-импровизационном тематизме. Эти процессы не менее интенсивно выразились в над-остинатном пласте органских пассакалий и особенно чакон. Например, в 18-й — 20-й вариациях Пассакалии Букстехуде один из голосов «вспоминает» специфику токкаты. Он попеременно «перебирает» клавиши и «дотягивается» до «верхушки» рассредоточенного паузами аккорда (пример № 6). Подобные аккордово-фигурационные клише заставляют вибрировать звуковое пространство органа и заключают в себе большой эмоциональный порыв.

Пример № 6

Д. Букстехуде.
Пассакалия d moll для органа
(I = 60)
(вариации 18, 19)



В над-остинатном пласте органских пассакалий и чакон свободно сочетаются токкатные, моторные и полифонические приемы внутри и на грани сегментов текста (вариации). Например, на стыке 20-й и 21-й вариаций органной Пассакалии Букстехуде сталкиваются противоположные по звукоизвлечению и акустическому эффекту фактурные приемы. Долгое (на протяжении 3-х вариаций) отрывисто токкатное вибрирующее пространство сменяется пологим и мягким звуковым «ландшафтом». В 16-й вариации гаммообразные, устремленные вверх пассажи обрываются аккордами.

Нередко в над-остинатном пласте скрещивались признаки разных жанровых направлений, что создавало уникальные образцы. Так, например, Пассакалия Резона, написанная в трехголосном изложении Trioatz, трактуется как камерная пьеса, что не типично для органских пассакалий. Богатство регламентированной орнаментики (внешний орнамент), ритмическая острота, изящество выделки приближает фигурационный тематизм над-остинатного пласта данной пассакалии к клавирным или клавесинным орнаментальным клише.

Таким образом, анализ специфических для органной музыки фигурационных клише демонстрирует многообразие их проявлений в контексте

над-остинатного пласта органных пассакалий и чакон. В целом, можно отметить общность инструментальных клише, сформировавшихся в органных пассакалиях и чаконах. Их родство обусловлено, по-видимому, условиями бытования, а также техническими, акустическими и выразительными возможностями инструмента. Тем не менее контекстные условия функционирования описанных фигуративных клише в над-остинатном пласте органных пассакалий и чакон различны. Во многом противоположны и принципы орнаментирования. Постараемся обозначить основные отличия.

Развитие диминуционной и орнаментальной техники в органной музыке того времени, как известно, проходило в русле многоголосной практики музицирования, в опоре на контрапунктические каноны. Специфика их преобразования и переосмысления посредством орнаментальных структур определяет художественный результат.

В над-остинатном пласте органных бассо-остинатных жанров прослеживается влияние вокально-хоровой полифонической музыки. Так, клишированные фактурные обороты, сложившиеся в мадригале, оратории или хоровых номерах оперы, отчасти переносятся на инструментальную почву. Вокально-хоровые ориентиры очевидны в начальных сегментах над-остинатного пласта, в случае его опоры на многоголосие с разветвленной и мелодической (вокальной) природой голосоведения. Аккорд насыщается скрытыми мелодическими линиями, как, например, это происходит в 14-й вариации Пассакалии Букстехуде (пример № 7), а чередующиеся аккордовые вертикали перемежаются «говорящими» паузами. Выявление движения в неподвижном, изменяющегося в неизменном созвучны барочному противопоставлению земного и возвышенного, телесного и духовного.

Многоголосный верхний пласт с разветвленной системой разнонаправленных голосов образует в пассакалии «совокупный материал» (М. Старчеус). По мнению музыковедов, он воспринимается не менее отчетливо, чем тематический рельеф и для него характерна детализированность и неоднородность голосов. Вместе с тем его типичной чертой становится спаянность голосов. Этому в значительной степени способствовала акустическая и фоническая специфика органа. Эффект общей сглаженности голосов, по словам Н. Любовского, является репрезентантом хоральности в многоголосной музыке [18, с. 59].

Равномерность, фрагментарная переменность функций голосов в целом характерна для тонко

Пример № 7

Д. Букстехуде.

Пассакалия d moll для органа

(I = 60)

(вариации 14, 15)



детализированной фактуры над-остинатного пласта органных пассакалий. Мобильные моментные соотношения (выходящих на первый план и уходящих на роль второго плана голосов) приводят к нивелированию сольного интонационного и темброво индивидуализированного начала.

Орнаментальные структуры равномерно распределяются в различных голосах полифонической фактуры над-остинатного пласта органных пассакалий в виде мелодико-ритмических ячеек небольшого объема (две верхние строки примера № 8). Результатом становится рассредоточение акцентов, поскольку ритм еще не лежит в основе корреляции звуковысотной и ладогармонической сторон совместного развертывания мелодических линий верхнего тематического пласта. Ритмические акценты или, как их называет Э. Курт, «ударения» здесь рождаются не ценой регулярного совпадения мотива-клише и такта, а с помощью «сгущения» напряжения линейного движения и «развития в вышину». Подобные качества Э. Курт относит к полифонии И.-С. Баха [15, с. 147]. Однако они в равной степени могут быть отнесены и к сегментам над-остинатного пласта большинства органных пассакалий.

Пример № 8

Д. Букстехуде.

Пассакалия d moll для органа

(I = 60)

(вариация 3)



При таком процессе формирования орнаментальных структур происходит «инкрустирование» в свободное интонационное развертывание мотивного содержания в виде небольших по диапазону и протяженности клишированных фигураций. Клише-мотивы «кочуют» из одного голоса в другой, образуя слитное горизонтальное и вертикальное «плетение». Два основных качества полифонической ткани над-остинатного пласта органных пассакалий — комплементарность и поступательность движения порождают «<...> общий качественный смысл: плавность и равномерность» [13, с. 43]. Снижение двигательной активности, динамических «всплесков» в таком тематизме рождает ассоциации со сдержанно поступательным движением мысли или внутренне многоплановым спокойствием. Громадным, «будто застывшим перед самим собой» чувством (Ю. Нагибин) наполнен мир музыки Баха. Эту метафору в полной мере можно было бы отнести к эмоции, запечатленной над-остинатным пластом органных пассакалий. Здесь эмоция обретает вселенский размах и масштаб, величественность и грандиозность. Продление одного трансцендентного состояния, каких бы высот страстности не достигала музыка, относительно ровный уровень напряжения освобождают интонационное развертывание от всего суетного и чувственно открытого. Эмоцией внутреннего художественного «я» назвал этот тип миропостижения В. Медушевский. Размышляющее, медитирующее «я», по его мнению, проявляет себя в музыке, лишенной изобразительных напоминаний. Для возникновения эмоции созерцания, по словам В. Медушевского, идеально подходит звук органа, «способный к бесконечному длению, не ограниченный ни дыханием, ни смыслом, невозмутимо ровный по громкости, тембру и высоте» [19, с. 87].

Функционирование орнаментальных структур в многоголосном и многослойном тематизме над-остинатного пласта органных чакон подчинено иным принципам. Здесь начинается процесс ладогармонической, ритмической и графической координации мотивов, проводимых разными голосами над-остинатного пласта. Это выражается, прежде всего, в том, что орнаментальные структуры постепенно, но весьма последовательно, «изживаются» имитационностью⁵.

Важно отметить, что чакона «выбирает» другие стилистические и жанровые ориентиры. С одной стороны, в ней проявляется характерный для

композиторов барокко интерес к театральности с яркими эмоциями, возвышенной патетикой, пафосом и пышным декором. С другой, — к музыкальному быту эпохи (прежде всего, к всевозможным танцам). Внутренние духовные искания личности барокко, отображенные в пассакалии, запечатлеваются в чаконе посредством внешних факторов, к примеру, аффектированного жеста или танцевальной пластики⁶. В этой связи, «лексический словарь» чакон включает семантические фигуры, которые в большей степени связаны с эстетикой театра. Так, художественное пространство над-остинатного пласта чакон «обрамляют» ритмоформула *сарабанды* и *фигура героического жеста*⁷. Они и передают торжественно-величавый характер, с налетом театральной патетики.

Очень важным является процесс стандартизации орнаментальной фигуры или клише в виде мотива, а также закрепления за ними определенного места в тематическом пространстве над-остинатного пласта органных чакон. Часто мотив постепенно перестает «скользить» относительно такта, а его стопа начинает координироваться с его акцентными и неакцентными долями. Это во многом происходит за счет сохранения границ и протяженности метроритмической ячейки. Распространенной становится ситуация совпадения метроритмических акцентов нескольких мелодических линий (предпочтение отдается контрастной полифонии), синхронное развертывание голосов в одном направлении, например, в виде дублировок или фигураций, в состав которых включены только аккордовые тоны (пример № 9).

Пример № 9

И. Пахельбель.
Чакона *f* moll для органа
(вариация 20)



Обращают на себя внимание сами фигурационные клише, организованные под воздействием метрической пульсации в одинаковые, многократно повторяющиеся ритмические группы. Варьируются преимущественно звуковысотная и

ладогармоническая стороны клише, которые «тяготеют к переходу из декоративных элементов в основные» [21, с. 13]. Четкий и постоянно выдерживаемый ритмический рисунок актуализирует в них двигательную моторику и динамику движения. Повторение синтаксически структурированного элемента приводит к формированию в музыкальном тексте чакон периодической акцентности, свойственной танцевальной музыке.

Постепенное и неуклонное снижение автономности голосов, приведение их к общему «вертикальному знаменателю» при общей тенденции к уменьшению самого их числа свидетельствуют о тяготении тематизма над-остинатного пласта чакон к выделению сольного голоса⁸.

Описанные процессы, на наш взгляд, во многом обусловлены спецификой органостроения. Так, например, среди композиторов, отдававших предпочтение чаконам, заметно выделяется фигура Пахельбеля, написавшего шесть произведений этого жанра. Орган, на котором играл композитор, характеризовался отсутствием флейтового регистра. Однако исследователи отмечают, что наличие гедактов, двухрядных аликутов и, в особенности, рюкпозитива давали органу возможность для воспроизведения сольных звучностей красивого и негромкого тембра [10]. Лабиальные регистры такого органа звучали ясно и светло [11]. Подобная диспозиция органа, по мнению музыковедов, была типична для всей южнонемецкой органной школы. Действительно, облегченная и не перегруженная излишними побочными голосами фактура всех органных чакон Пахельбеля в полной мере соответствует техническим и акустическим особенностям южнонемецкого органа. При выделении верхнего мелодического, каждый из голосов над-остинатного пласта чакон прекрасно прослушивается, создавая эффект особой прозрачности и возвышенности звучания.

Подведем некоторые итоги.

Итак, тематический материал многоголосного над-остинатного пласта органных пассакалий и чакон, в целом, опирается на горизонтальный полифонический принцип организации. Полифункциональность голосов музыкальной ткани подкрепляется политембральностью органных мануалов. Тембровыми характеристиками ровного, лишённого напряжения органного звука, продиктованы особые качества взаимоотношения голосов в тематизме. Определяющими являются взаимодополняемость, комплементарность и органичная совокупность. Вместе с тем была замечена тенденция к уменьшению числа голосов

(двухголосие в чаконах) при возрастании внимания к верхнему. Она находится в непосредственной зависимости от акустических возможностей и особенностей органных диспозиций различных национальных школ.

Большинство оригинальных инструментальных клише родилось в тесной связи со спецификой органной клавиатуры и извлечения звука. Их основу составляют внутритематические орнаментальные структуры: фигурации и пассажи. Они постоянно участвуют в процессе непрерывной орнаментации и определяют стилистику верхнего тематического пласта. При этом их отличительной особенностью в контексте органных сочинений становится тяготение к переводу декоративных элементов в основные. Гаммообразные, обыгрывающие опорный мелодический тон, со скрытым двухголосием, «многоярусные» аккордовые клише возникли и развивались по мере совершенствования технических возможностей органа. В тематизме над-остинатного пласта органной чакон проявился особый интерес к развертыванию вертикали в горизонталь.

Инструментальные клише обретают новую, чисто органную контекстную семантику. Не менее значимо для формирования тематизма над-остинатного пласта органных сочинений развитие техники орнаментации в русле многоголосной практики контрапунктического письма. Эти процессы определяют специфику пассакалии и чакон. В над-остинатном пласте пассакалии полифоническое интонационное развертывание *обогатывается* клишированными фигурациями. В чаконе — *изживается*. В пассакалии медленный темп, ритмическая комплементарность и слитность двух- и трехголосия, плотность заполнения пологими мелодическими линиями пространства над-остинатного пласта способствуют «растворению» фигурационного материала в полифоническом целом. Создается эффект «дления» (А. Бергсон) одного эмоционального состояния. Напротив, преимущественно подвижные темпы чакон, разреженность фактуры, особый интерес к верхнему голосу, клише импровизационных органных жанров направлены на активизацию моторики движения, посредством которой воплощается *динамика* различных эмоциональных настроений. Музыкальное пространство тематизма над-остинатного пласта наполняется движением и обнаруживает многослойность и внутреннюю антитетичность: *покой* оказывается обратной стороной *динамики* и наоборот.

Посредством фигуративных клише в над-остинатном пласте пассакалии и чаконь отражены разные по своей природе виды движения. *Первый* характеризуется плавностью, поступенностью и слитностью. *Второй* — моторикой, динамикой с элементами дискретности. Следствием становится противоположный тип эмоций, запечатленных в над-остинатном пласте. Для пассакалии типичной является *медитативность*. В чакону проникают *патетика* и *драматический порыв*. Ее мир определяют *аффектированность* и театральность эмоции, а также игровые элементы с резкой сменой света и тени.

Организация тематического пространства над-остинатного пласта во многом аналогична строению храмового пространства, в котором звучат бассо-остинатные жанры. В обоих господствует иерархия низа и верха, органично связанная с представлениями барокко о Земном и Возвышенном. Принципы многохорности, рожденные вокально-хоровой культурой, в инструментальной

музыке барокко преломились посредством приемов концертирования. В органных пассакалии и особенно чаконе этот процесс только начинается. Таковы противопоставления различных по тембру клише (на разных мануалах), фигуративные передвижения из одного регистра (тембра) в другой, переключки типа «эхо», громкостно-динамические перепады посредством фактурного контраста или выключения отдельных голосов. Результатом является проникновение элементов дискретности в процесс непрерывного интонационного развертывания и формирование логики горизонтального тематического развития.

Наблюдения за процессами лексического наполнения и смысловой организации верхнего текстового сегмента бассо-остинатных жанров, с одной стороны, позволяют аналитически конкретизировать специфику формирования органной музыки барокко, с другой, — выявить внутри-текстовые закономерности смысловой организации барочного текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Курсив везде мой. — И. А.

² «Аутентичный» термин общих форм движения — *loci topici* (дословно — общие места). В дальнейшем принято сокращение ОФД — общие формы движения.

³ Они были известны еще с 1515 года и изложены в труде «Fundamentum», где детально описана контрапунктическая техника в композициях на *cantus firmus*. Их анализ содержит работа: Диденко Н. Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV—XVIII веков. — М., 1994 [10].

⁴ Как известно, Курт и Браудо считали ямбические тактовые мотивы важным конструктивным элементом музыкальной ткани И.-С. Баха. Они способствуют созданию особо слитной музыкальной материи. Вероятно, в той же связи М. Аркадьев называет их основным «квантом необратимого развертывания временного поля музыкального произведения» барокко [5, с. 8].

⁵ Подобный процесс происходит, по-видимому, повсеместно в различных жанрах органной музыки. Н. Диденко, исследуя хоральные обработки и органные прелюдии

замечает, что в результате ограничения самостоятельности полифонических голосов и их вертикальной координации происходит поглощение полифонических элементов фактуры «диминуционными клише» [10, с. 39].

⁶ На это направлены и контекстные условия, например, умеренный и даже быстрый темп (в Чаконе *C dur* Букстехуде темп *Presto*), характерный для большинства чакон.

⁷ Интонационный стереотип предъема служит признаком появления в тексте фигуры «романской героической позы», концентрирующей в себе эффект возвышенной патетики. Э. Бюкен анализирует ее в связи с героическими сюжетами опер Ж.-Б. Люли. Позже фигура мигрирует в инструментальную музыку и неизменно привносит аффектированно-величественный тон. См. в упомянутом издании: [23].

⁸ Эта тенденция в целом характерна для техники диминуирования в импровизационных жанрах органной музыки. К примеру, Н. Диденко отмечает, что ее главной целью являлось «раскрепощение строгой контрапунктической ткани и образование мелодически самостоятельного, выразительного голоса» [9, с. 140].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. — М.: Практика, 1995.

2. Алексеева И. Тематизм бассо-остинатных жанров инструментальной музыки западноевропейского барокко — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005.

3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Сов. композитор, 1998.

4. Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. — М.: Музыка, 1991.

5. Аркадьев М. Хроноартикуляционные структуры в клавирном творчестве И.-С. Баха // Муз. академия. — 2000. — № 2. — С. 2—13.

6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971.
7. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. — Л.: Музыка, 1976.
8. Валькова В. Музыкальный тематизм — мышление — культура: автореф. дис. ... док. искусствоведения. — Новгород, 1993.
9. Диденко Н. Формирование инструментальной фактуры и техники диминуций в органной музыке XVI—XVII столетий // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII—XVII веков): сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1998. — Вып. 151. — С. 132—149.
10. Диденко Н. Формирование инструментальной фактуры в органной музыке Германии XV—XVIII веков: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1994.
11. Зенаишвили Т. Органное творчество Иоганна Пахельбеля (вопросы стиля и исполнительской интерпретации): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1997.
12. Зубарева Н. Фактура как форма реализации пространственных представлений (проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронопов): дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1990.
13. Кальман Л. К проблеме стереотипов в полифонической музыке // Теоретические проблемы полифонии: сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1980. — С. 40—57.
14. Кириченко П. Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко / УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа, 2002.
15. Курт Э. Основы линейного контрапункта. — М., 1931.
16. Лобанова М. Западноевропейское барокко: проблемы эстетики и поэтики. — М.: Музыка, 1994.
17. Лотман Ю. Избранные статьи. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. — Таллин: Александра, 1992.
18. Любовский Н. Хорал и хоральность в западноевропейской инструментальной музыке XIX века: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1989.
19. Медушевский В. К анализу художественного мира и выразительных средств в инструментальной музыке И.-С. Баха // Полифоническая музыка: вопросы анализа: сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1984. — Вып. 75. — С. 83—107.
20. Окраинец И. Доминико Скарлатти. Через инструментализм к стилю. — М.: Музыка, 1994.
21. Тухватуллина Н. Л., Кириченко П. В. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна / УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа, 2002.
22. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Гос. институт искусствознания. — М., 1999.
23. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы / РАМ им. Гнесиных. — М., 1998.
24. Шаймухаметова Л. Н. Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха) // Звук, интонация, процесс: сб. науч. тр. / РАМ им. Гнесиных. — М., 1998. — Вып. 148. — С. 36—46.
25. Шаймухаметова Л. Н., Селиванец Н. Г. Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти. — Уфа, 1998.
26. Широкова В. О претворении закономерностей вокального и речевого интонирования в инструментальном тематизме (на материале музыки Баха): дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1980.
27. Эскина Н. Эпохи истории музыки. — Самара, 1994.
28. Яворский Б. Избранные труды. Т. 2. Ч 1. — М.: Сов. композитор, 1987.
29. Appel E. Ostinato und Kompositionstechnik beiden englischen Virginalisten der elisabethanischen Zeit // Af Mw. — 1962/63. — Jahrg. — 19/20. — H. I.
30. Gress R. Die Entwicklung der Klaviervariation von A. Gabrieli bis I. S. Bach. — Stutt., 1929.
31. Nelson U. The technique of variation... from a de Cabesson to M. Reger / University of California publication in music. Vol. 3. — Los Ang., 1962.

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



О. В. ШМАКОВА

Волгоградский муниципальный институт искусств
им. П. А. СеребряковаУДК
785.11.036 (4)ОБРАЗНАЯ СФЕРА ТРАГЕДИИ
В СИМФОНИЧЕСКИХ ФИНАЛАХ
БАРТОКА, ОНЕГГЕРА, ХИНДЕМИТА (1930—1950)

Появление трагических образов в финале для классической симфонии, как известно, не характерно. Классический канон опирался на рациональное представление о гармонии бытия и вере в возможность «общественного договора» между людьми, радостно переживающими «единение миллионов»¹. На протяжении XIX века финалы все чаще становились этапом углубления конфликта и решающим событием в разворачивании художественной концепции всего произведения, в отдельных случаях очень далекой от традиционной «радостной». Рост героико-драматических образов в финалах Четвертых симфоний Брамса и Брукнера, Девятой симфонии Дворжака, Симфонии *d moll* Франка, «Песни о Земле» Малера (в этой парадигме находится симфонизм Айвза, Сибелиуса, Нильсена) свидетельствовал о глубокой перестройке «грамматики» жанра, эволюции его структурно-семантического инварианта.

Появление эмоционально взвинченных интонаций, воинственных сигналов, трагических восклицаний в симфонических финалах «Музыки для струнных, ударных и челесты» и «Концерте для оркестра» Бартока, Второй, Третьей, и Пятой симфониях Онеггера, «Художнике Матиссе» и «Гармонии мира» Хиндемита² создают резкий контраст (конфликт) по отношению к уже устоявшейся в художественной практике образной сфере Радости. В интонационно-лексическом спектре симфонических финалов в зарубежных циклах середины XX века *Tragedia* представлена достаточно широко, это образы: «катастрофа жизни», «энергия разрушения», «гротескная пластика», «оплакивание жизни». Трагические образы обостряют музыкальные события в драматургии на заключительном этапе развития симфонического цикла. Более того, речь идет о расширении сложившегося представления о «генезисе симфонии». К традиционным сюи-

те, концерту, фуге, увертюре, сонате, мессе, оперной арии добавляется *жанр трагедии*.

Как известно, трагедия (от греч. *tragedia*) — вид драматического произведения, где конфликт составляет противоборство Человека и Рока: «безличной силы, господствующей в природе и обществе»³. Содержание трагедии раскрывается Аристотелем в «Поэтике» через трактовку понятий «страх», «страдание», «катарсис»⁴. Античные драматурги (Еврипид, Софокл, Эсхил) видели в трагедии «прообраз мира» с характерным для последнего Хаосом нескончаемых страстей, идей, деяний... В трагедиях Шекспира, Шиллера, Пушкина, Достоевского гибель героя «возбуждает боль и скорбь <...>, но вызывает восхищение самоотверженной жертвенностью»⁵.

В работе Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» представлено неклассическое толкование феномена *трагического*: «Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком: сама отчужденная, враждебная или поработанная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком»⁶. Определение духовной сущности трагизма, сложившееся в XIX веке, дает И. Гура. Под трагизмом исследователем понимается особое качество миропредставления, «уходящее корнями в экзистенциальный план страсти, страдания, греха и смерти»⁷.

В музыкальном искусстве образная сфера трагедии — одна из распространенных: и как составляющая жанровой модели (лирическая трагедия, траурный марш, пассакалья, сарабанда, плач, реквием), и как тип интонационной лексики («мотив вздоха», «мотив креста», «мотив крика», «*passus duriusculus*»). Для классического инварианта симфонии включение сферы Трагедии характерно для I части в виде противопоставления медленного, с трагическим сгущением

образности вступления и сонатного *allegro* (Сто третья симфония Гайдна). Другой вариант динамического сопряжения образов — действенный («agens» по М. Арановскому⁸) конфликт между темами главной и побочной партий (Пятая симфония Бетховена). Возможно и постепенное, в ходе развития обнаружение внутреннего трагизма образа (как в экспозиционном изложении главной партии Сороковой симфонии Моцарта).

Рассмотрим образные составляющие Трагедии.

КАТАСТРОФА ЖИЗНИ

В анализируемых нами симфонических финалах Бартока, Онеггера и Хиндемита одним из самых ярких воплощений сферы Трагедии является образ «катастрофы жизни». В начале XX века трагическое мироощущение наиболее ярко проявилось в творчестве Нововенцев. Опыт музыкального экспрессионизма оказал известное влияние на всех крупных композиторов, в том числе симфонистов, хотя для симфонии как жанра эстетико-стилевые искания экспрессионизма были все же чужды. «Прорывы» знаковых тем творчества Мунка, Шенберга, Бюхнера — крик, смерть, страх — встречаются в анализируемых финалах. Так, «тема крика» в первом разделе разработки финала (ц. 70) «Музыки для струнных, ударных и челесты» Бартока состоит из мощного повтора унисона на *as* и секундовых восходящих интонаций⁹. В теме соединяются внешний волевой напор и внутреннее драматическое напряжение (пример № 1).

Пример № 1 Б. Барток.
Музыка для струнных,
ударных и челесты.
Финал: «тема крика» в разработке



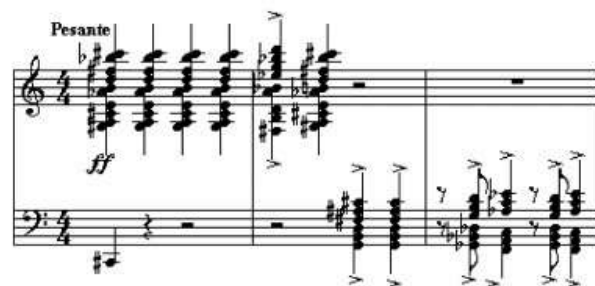
Как правило, драматургическое положение «темы крика» приходится на зону драматической кульминации. Данный композиционный прием встречается и в классической музыке, и в романтических концепциях. Достаточно назвать экспрессивный раздел — «зону перелома» — в побочной партии из I части «Неоконченной» симфонии Шуберта (пример № 2).

Пример № 2 Ф. Шуберт.
«Неоконченная» симфония.
Побочная партия



«Тема крика» (ц. 15) в драматической кульминации разработки-репризы финала Третьей симфонии Онеггера — это трансформированная реминисценция темы из II части «*Dona nobis pacem*». Тихая литургическая молитва превращается здесь в крик отчаяния и насыщается экспрессивной лексикой, представленной двумя элементами — скандированным повтором жесткого одиннадцатизвучия (в нем накладываются структуры уменьшенных аккордов от звуков *gis, ais*) и хроматически-«сколотыми» мажорными трезвучиями «марша роботов» (пример № 3).

Пример № 3 А. Онеггер.
Третья симфония.
Финал: «тема крика» в репризе



Уместно представить другой музыкальный пример, указав на типичное поведение «мотива крика» в драматургии. Речь идет о случаях, когда внутреннее напряжение достигает такой силы, что внешнее действие оказывается парализованным. Ситуация, сходная с вышеуказанной трагической кульминацией в финале Третьей симфонии Онеггера, описывается М. Таракановым относительно четвертой сцены III акта оперы «Воцек» Берга (пример № 4). Последняя представляет собой инвенцию, в основе структуры которой — обращение вводного ундецимаккорда (*b-des (cis)-fes (e)-as (gis)+es-f*): «С момента появления аккорда вплоть до конца сцены ничего нет, кроме этого словно все пронизывающего шестизвучия»¹⁰.

Пример № 4

А. Берг.
«Воцек». III действие,
4-я картина



Оцепенение, ужас, заключенные в «мотиве крика», зачастую связаны с образом смерти, музыкальным знаком которой могут стать мотив секвенции «*Dies irae*», «*catabasis*», «*passus duriusculus*», фригийский ход, хроматическая гамма. Так, производная от лирико-трагической темы II части «тема крика» (ц. 10) в экспозиции финала симфонии «Художник Матис» Хиндемита содержит нисходящий «тетрахорд смерти» (пример № 5).

Пример № 5

П. Хиндемит.
«Художник Матис».
Финал: «тема крика» в экспозиции



Риторически подчеркнутые интонации смятения, взрыва эмоций возникают в симфонических финалах в близких по значению драматургических контекстах: как предельное выражение страдания на пороге судьбоносного испытания, в момент осознания невозможности достижения мечты либо в ситуации роковой развязки. Так, в «одном» семантическом поле оказываются «тема крика» в симфонических финалах Хиндемита и фрагмент оперного финала Берга, связан-

ного с мрачной атмосферой гибели Воцекка (пример № 6).

Пример № 6

А. Берг.
«Воцек». III действие.
Финал (1 такт до ц. 360)



При некоторых различиях «тема крика» в перечисленных симфонических финалах обладает сходными музыкально-выразительными характеристиками, представляя темообразующий комплекс¹¹. Для него типичны утрированно повторяющийся звук (унисон или аккорд) в остром ритме, предельная громкость звучания всего оркестра, диссонантность вертикали, «знаковые» уменьшенные аккорды и напряженное хроматическое движение. Важно заметить, что в большинстве случаев «тема крика» — не новый материал, а производный. Ее драматургическая функция — «обострение конфликта».

ЭНЕРГИЯ РАЗРУШЕНИЯ

Другой образ, предопределяющий появление сферы Трагедии — «энергия разрушения». В финалах классических и романтических симфоний он не встречается. Сопряженный с темой мировой войны, глобальной катастрофы или механистичной агрессии, образ «энергия разрушения» становится типичным именно для XX века. Квинтэссенцией данного образа является мифологема «Человек и Машина». «Марш роботов», открывающий финал Третьей симфонии Онеггера, по семантике может быть сопоставим с агрессивным-мрачным вступлением к увертюре «Эгмонт» Бетховена. Но если у Бетховена «тема угнетения» является толчком к развитию последующих трагических событий, то «тема роботов» в симфонии Онеггера появляется в финале как итог предшествующего развития (пример № 7).

Пример № 7

А. Онеггер.
Третья симфония.
Финал: вступление



Разрушительная мощь роковых образов раскрывается через схожий темообразующий комплекс: его составляют массивные аккорды в низком регистре, восходящий мелодический контур верхнего голоса, выразительные по напряжению паузы.

Особая драматургическая ситуация складывается в экспозиции III части Пятой симфонии Онеггера, так как все темы данного раздела являются вариантами образа «энергии разрушения». Речь идет о темах главной партии (ц. 2), связующей (ц. 3) и побочной (ц. 4)¹². Столь плотный монолит дисгармоничных тем задает трагический ракурс развития музыкального содержания в финале. В центре дальнейших событий оказывается только «рваная» главная тема, которая в столкновении с новой волевой темой вырастает в репризе до кульминации (ц. 9) в виде трехголосного канона и выполняет драматургическую функцию драматической вершины цикла, после чего все события неуклонно движутся к трагической развязке.

Итак, образ «энергия разрушения» может принимать различные музыкально-выразительные формы. Имитируя поток агрессивно-бездушного движения, способного уничтожить все живое, данный интонационно-лексический пласт складывается из механически пульсирующей или хаотично акцентной ритмики, жестких аккордовых структур, хроматизированной музыкальной ткани, предельной динамики (*ff* или *pp*), «шероховатой» инструментовки.

ГРОТЕСКНАЯ ПЛАСТИКА

Очередной образ рассматриваемой нами сферы Трагедии — «гротескная пластика». Неустойчивость и утрированность элементов музыкальной выразительности (гармонии, ритма) как знак «гротескной пластики» связаны с интонационно-лексическим комплексом выразительности демонических и inferнальных образов. В финалах «Фантастической» симфонии Берлиоза, «Фауст-симфонии» Листа, в Восьмой симфонии Малера они стойко закрепили за собой «мефистофельский» ореол. Так, инструментальный тематизм, прихотливый ритм, политональность (*Cis/D/fis*) отличают главную тему в финале Второй симфонии Онеггера.

Средоточием inferнальных образов характеризуется экспозиция финала симфонии «Художник Матис» Хиндемита. Вступление (пример № 8), главная и побочная темы представляют разные грани образа потусторонней силы, ис-

кушающей святого Антония. Финал начинается «вдруг» — словно из-под земли вырывается адское пламя, в котором корчатся падшие души: впервые в цикле возникает гипертрофированная хроматика, ритмическая свобода, раскаты трелей, экспрессивный взрыв динамики от *p* к *f* (пример № 8).

Пример № 8

П. Хиндемит.
«Художник Матис».
Финал: вступление



Во вступлении финала симфонии «Художник Матис» первый элемент организован как сцепление мрачных минорных трезвучий равными длительностями, второй элемент отличают угловатые скачки с демоническими трелями. Особо выделяется третий элемент (4–6 такты), связанный с сигнальной и речевой лексикой — это скандированный пунктирный повтор звука *des*, «фанфара ужаса», с последующим взвизгивающим мотивом-проклятием *des-es-e* и повисающей зловещей фермой. Возникающий интонационно-лексический комплекс не типичен для симфонических финалов, однако широко распространен в оперных, так называемых роковых темах. Приведем здесь в качестве аналогии известную «тему ада» из начала II действия «Орфея» Глюка (пример № 9).

Пример № 9

Х.-В. Глюк.
«Орфей». II действие.
Вступление: «мотив ада»



Главная партия финала симфонии «Художник Матис» представляет собой хроматизированное развертывание «мотива скачки» на фоне остинатного движения (пример № 10).

Пример № 10 П. Хиндемит.
«Художник Матис».
Финал: главная партия

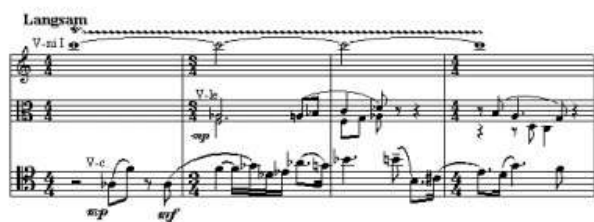


Тему главной партии в экспозиции финала Хиндемита завершает «мотив-угроза», производный из темы вступления (т. 6—7 до ц. 2). Интонационная связь двух тем глубоко символична, при этом соответствует сюжету одноименной оперы: это момент психологического раскола в душе Художника *alter ego*. «Твой злейший враг — в тебе самом», — говорят бесы Матису. — «Мы терзаем тебя <...>. Вскочив на коней, мы скачем к небесам <...>. Они сдирают с тебя одежду, рвут твои волосы <...>. Ты мечешься <...>. Зверь кусает твою руку. Все рушится кругом»¹³.

Дьявольский характер хроматизированной «темы-скачки» проникает и в побочную партию финала (ц. 6). Перед ее появлением наступает жутковатая тишина, а хроматическое обволакивание звуков *fis moll'a* в жестком ритме и «завывание-свист» (побочная тема звучит у гобоя, кларнета, флейты) создают ощущение образа «машины смерти».

Еще один лик зла — обольстительный, как чаша любви с ядом. Пластичная гибкая тема Эпизода Урсулы-блудницы (пример № 11) начинается с выразительных восходящих секст и «мотива томления» *à la* Вагнер (пример № 12).

Пример № 11 П. Хиндемит.
«Художник Матис».
Финал: эпизод «Урсула-блудница»



Пример № 12 Р. Вагнер.
«Тристан и Изольда».
Вступление



В вибрирующих трелях, хроматической рафинированности угадывается интонационная лексика вступления финала — заставки «Искушений святого Антония». Одно из роковых искушений, которое должен преодолеть герой — «плотские утех». Неслучайно в развитии темы Урсулы появляется свойственная многочисленным темам судьбы ритмика (варианты бетховенского мотива Судьбы), интонация вопроса («Отчего?»), гармоническая неустойчивость. Сравним с «лейтмотивом судьбы» из оперы «Валькирия» Вагнера (пример № 13).

Пример № 13 Р. Вагнер.
«Валькирия». Лейтмотив судьбы



Таким образом, все темы экспозиции и эпизода в финале симфонии Хиндемита выполняют драматургическую функцию представления сил зла, обозначая суть конфликта в душе художника Матиса — борьбы духовного и бездуховного в акте сотворения культового произведения искусства.

Весьма распространенный в симфонических финалах середины XX века темообразующий комплекс «гротескная пластика» складывается из следующих элементов. На интонационно-лексическом уровне выделяются «фанфара ужаса», «мотив судьбы», «хроматические обвалы» — варианты инструментального типа тематизма. Прихотливый ритм, скандированные повторы ритмоформул в условиях политональности, гипертрофированной хроматики, гармонической неустойчивости соответствуют наиболее острым фазам в музыкальной драматургии. Особую роль при создании жуткой inferнальной атмосферы, насыщенной гротескной пластикой, играют приемы театрального инструментализма — демонические раскаты трелей, экспрессивные взрывы динамики от *p* к *f*, повиса-

ющие зловещие ферматы. Вместе взятые эти элементы выполняют в симфонических финалах драматургическую функцию «представления образов антимира» или «обострения конфликта».

ОПЛАКИВАНИЕ ЖИЗНИ

Этот образ, возникающий в симфонических финалах середины XX века, связан с барочной теорией аффектов¹⁴. Данный тип лексики для инварианта классического симфонического финала не характерен, так как не «вписывается» в парадигму завершения цикла образами коллективного движения и Радости. Сфера лирико-трагических образов расширена в симфонических финалах Малера¹⁵. После Малера данная тенденция набирает силу, и в анализируемых финалах образ «оплакивание жизни» представлен широко. Так, появление ламентозных ходов в экспозиции побочной темы финала (ц. 6) Третьей симфонии Онеггера глубоко символично. Тема, с одной стороны, выполняет драматургическую функцию выражения образа страдания, с другой стороны, в ней продолжается жесткий ритмический рисунок «марша роботов», что создает трагическое напряжение (пример № 14).

Пример № 14

А. Онеггер.
Третья симфония.
Финал: побочная партия



Особую лирическую экспрессию теме придают «мотивы распетой терции» и никнущие фразы, вызывающие эффект оплакивания, как в одной из тем I части «Немецкого реквиема» Брамса (пример № 15).

Пример № 15

И. Брамс.
«Немецкий реквием».
I часть



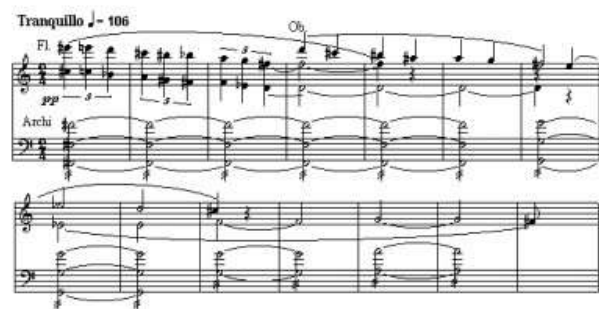
Возникающее в побочной теме напряжение Онеггер усиливает сдвигом органного пункта с *es* на *e* и уплотнением аккордовой вертикали. Особую речевую экспрессию теме придает диалог деревянных духовых и струнных инструментов, по тембру максимально приближенных к человеческим голосам.

Финал «Концерта для оркестра» Бартока почти целиком выдержан в традиционно моторном движении, создающем праздничный характер. Однако и здесь неожиданно возникает ситуация, когда в репризном предкодовом разделе появляется реминисценция из «Элегии», а вместе с ней — образ «оплакивания жизни». Возможно, здесь композитор реконструирует один из архетипических эпизодов народного карнавала — появление чучела смерти или чудовища.

С темами-реминисценциями из трагической кульминации «Элегии» (ц. 468) и второй темой вступления из «Интродукции» (ц. 498) в финале «Концерта для оркестра» Бартока сопоставимы даже фрагменты опер Верди (сравним пример № 16 и вступление к опере «Травиата»; пример № 17 и лейтмотив Аиды). Данные темы включают тип речевой лексики — плача с характерными для него узко-хроматическими интонациями, гибкой ритмикой, «говорящими» тембрами инструментов в замедленном движении.

Пример № 16

Б. Барток.
«Концерт для оркестра».
Финал: реминисценция из «Элегии»



Пример № 17

Б. Барток.
«Концерт для оркестра».
Финал: реминисценция из «Интродукции»



Заметим, что темы-реминисценции у Бартока выполняют драматургическую функцию продолжения развития конфликта в цикле и образуют зону трагически напряженной тихой кульминации перед мощной праздничной кодой.

Устойчивыми интонационными знаками при создании образа «оплакивания жизни» стали нисходящие ламентозные ходы, пентахорд скорби, *catabasis*, узко-хроматические опевания или соскальзывания. Жанровый спектр в данном темообразующем комплексе достаточно широк — плач, траурный марш, пассакалья, «ария жалобы», реквием, трагический романс. Немаловажную роль играют медленный или умеренный темп, минор и включение ладов со сложной альтерацией или хроматизацией ступеневых состава, а также выбор инструментов, максимально приближенных к звучанию человеческого голоса — струнных и деревянных духовых. Драматургическая функция данной

образной сферы в симфоническом финале — «кульминация» или «лирическое остранение».

Интонационная лексика образной сферы Трагедии, как уже подчеркивалось, для классического симфонического финала не характерна. Генеалогия этих образов связана, прежде всего, с театральной, программной симфонической и вокально-хоровой музыкой при выражении состояний скорби и дисгармонии. Контекст появления анализируемых тем позволяет увидеть, что в парадигматическую ось развития «речевых оборотов» симфонического цикла проникают иные текстовые образования — изобразительность и слово. Наряду с другими факторами они вносят черты скрытой программности, симфонической сюжетности. Узнавание в финале знакомых и «незнакомых» «слов» и «событий» обеспечивает возможность композитору «говорить», а слушателю «читать» все новые и новые тексты с незадаанным значением.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь следует оговорить, что в классическом наследии симфонического жанра есть циклы не столь оптимистичного плана. Среди них «Трагическая» и «Прощальная» симфонии Гайдна, обе *g moll*'ные симфонии Моцарта. Но это скорее исключения, подтверждающие правило.

² Заметим, что названные симфонии, созданные в период с 1934 по 1951 год, можно отнести к так называемой «классике XX века».

³ Трагедия // Эстетика. Словарь. — М.: Политиздат, 1999. — С. 356.

⁴ Аристотель. Об искусстве поэзии (Поэтика). — СПб.: Азбука, 2000. Развитие классической трактовки категории «трагического» в XX веке принадлежит А. Лосеву. Ученый обосновывает понятие «трагического мифа» как «смысловой конструкции самой жизни, самого действия» [Лосев А. Очерки античного символизма и мифологии. — М., 1983. — С. 453].

⁵ Трагедия // Эстетика. Словарь. Там же.

⁶ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч. В 2 т. Т. 1. — М., 1990. — С. 63.

⁷ Гура И. М. Мусоргский: метафизика трагедийности: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Новосибирск, 2004. — С. 7.

⁸ Арановский М. К теории симфонии // Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960—1975 годов: исследовательские очерки. — Л.: Сов. композитор, 1979. — С. 24.

⁹ «Мотив крика» произведен от радостных главной и побочной тем финала «Музыки для струнных, ударных и челести» Бартока.

¹⁰ Тараканов М. Музыкальный театр А. Берга. — М.: Музыка, 1976. — С. 228.

¹¹ Структуру темообразующего комплекса приводит Е. Чигарева. В него входят лад, гармония, мелодика, интервалика, ритмика, структура, фактура, тембр и динамика. См.: Чигарева Е. Индивидуализирующий комплекс темообразующих выразительных средств в условиях современного музыкального языка и его классические истоки // Проблемы музыкальной науки. — М.: Сов. композитор, 1979. — Вып. 4. — С. 106.

¹² Со всеми темами возникает круг интонационно-лексических ассоциаций. С главной темой — первая главная тема Сонаты *h moll* Листа; со связующей — агрессивный марш-трансформация темы возлюбленной IV части «Фантастической» симфонии Берлиоза; со связующей — главная тема финала Девятой симфонии Дворжака.

¹³ Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. — М.: Музыка, 1974. — С. 208.

¹⁴ Данные лексемы описаны во многих работах, в том числе в кн.: Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1999. — С. 176—187.

¹⁵ Назовем здесь трагические финалы в концепции Второй, Шестой симфоний и в последних трех крупных симфонических концепциях — Девятой и Десятой, «Песне о Земле» Малера.

Шмакова Ольга Владимировна —
доцент Волгоградского муниципального
института искусств им. П. А. Серебрякова,
аспирантка Астраханской
государственной консерватории

Н. В. КОРОЛЕВСКАЯ

*Саратовская государственная консерватория
им. А. В. Собинова*УДК
784.049.1:82 (470)

85-летию композитора посвящается

**ПРОЦЕССЫ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ
В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ
О.А. МОРАЛЁВА «ПЕРЕЧИТЫВАЯ А. БЛОКА»**

Заслуженный деятель искусств России, профессор Олег Аркадьевич Моралёв (1922—2002) — выпускник Московской консерватории по классу профессора Е. К. Голубева. После окончания аспирантуры он преподавал вначале в Уральской консерватории, затем в Саратовской консерватории. Среди его учеников — Константин Акимов, Павел Морозов, Владимир Мишле, Владимир Королевский, Наталья Победина, Наталья Маслова, Николай Рымарев, Евгений Мякотин.

О. Моралёв — автор многочисленных сочинений различных жанров. Среди них: 3 симфонии, 3 симфонические поэмы, 2 симфонические увертюры («День радости» и «Приветственная песнь»), хоровая поэма «Чёрный человек» (на стихи одноименной поэмы С. Есенина), несколько инструментальных концертов, 3 струнных квартета, «Монологи, сцены и дуэты» для альты, скрипки и симфонического оркестра. Среди вокальных произведений композитора выделяется цикл «Перечитывая А. Блока», который с успехом многократно исполнялся в разных городах страны, получил отзывы в музыковедческих исследованиях [1]. В настоящей статье автор опирается на современную методологию изучения взаимодействия поэтического и музыкального текстов.

*... иероглифы сплетались
Сходились, расходились, разбегались,
Крутились в хороводе и в кадрили,
Все новые и новые творили
Фигуры, сочетанья и значенья
По ходу своего коловращенья.*

Герман Гессе

**СЛОВО И МУЗЫКА В ВОКАЛЬНОМ ЖАНРЕ:
К МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ**

Проблема соотношения слова и музыки в вокальных жанрах — одна из самых исследуемых в музыковедении, а ее методологическая база — одна из самых консервативных. Однако это несоответствие постепенно преодолевается. Эффективность методов изучения музыкально-поэтического синтеза в последнее время связывается с применением к анализу вокальных произведений понятия семиосферы Ю. Лотмана [4; 9]. Выход в область семантики и семиотики расширяет базу межсистемных взаимодействий, позволяя вскрыть недоступные при использовании общепринятой методологии принципы контактирования вербального и музыкального начал.

Цель данной работы — продолжить эти начинания, но в нетрадиционном ракурсе приложения теории Лотмана к анализу смыслообразующих процессов в вокальной музыке. Рассматривая музыкально-поэтический текст как сложно организованное семиотическое пространство, объединяющее противоположные языковые системы, мы хотим акцентировать не полярность и противоречие языков, а взаимонаправленность их друг на друга. По нашему убеждению, отсутствие структурных аналогий между отличными друг от друга семиосферами музыки и поэзии преодолевается на уровне семиотического генезиса, приводя не к полифонии смыслов, характерной для синтетических образований в искусстве, а к продолжению одного смыслового ряда в другом.

Методологической предпосылкой для данного утверждения являются сразу две концепции. Выдвигаемые разными авторами, они сходятся в том, что слово рассматривается в них как центральный элемент многослойной системы, генерирующий ее смысловое наполнение. Различие определяется принадлежностью данных концепций к неодинаковым семиотическим системам — искусству и культуре — в рамках которых выстраиваются, на первый взгляд, не соотносимые друг с другом проекции слова — в музыкальный текст вокального сочинения и «текст» культуры. Однако это различие нивелируется творческим актом (который для данных систем и определяется понятием «проекция»), что обуславливает возможность проведения аналогии.

Первая, привлекаемая нами в качестве методологической основы концепция, принадлежит А. Михайлову [8], который рассматривает отношения вербального и музыкального начал в плане взаимопереходности — как продолжающихся друг в друге категорий. Слово в себе самом изначально содержит предрасположенность к синтезу с музыкой, на что указывает Михайлов, отмечая два измерения смысла, составляющих семиосферу слова. Первое, фокусирующееся в «сообщении» (то, о чем), образует смысловое ядро слова-текста. Второе квалифицируется как «транс-словесное» бытие слова, обращенное в глубину смыслового ядра, где единое расслаивается и по мере отдаления от центра утрачивает вербальную природу, переходя в зону недискретных музыкально-синтетических значений, обнаруживая «установленность слова на музыку» [8, с. 13]. Оба параметра словесного смысла, и особенно его глубинная сторона, реализуются в музыкально-поэтическом синтезе как переход на иной, трансцендентный уровень своего существования. Тем самым музыка в семиотическом пространстве вокального произведения способна представлять как инобытие слова.

Вторая концепция, изложенная в статьях Ю. Лотмана по типологии культуры, актуальна для нас тем, что в основу кодов анализируемых исследователем типов моделирования действительности положена антиномия слова и текста. Обращение к категориям, образующим краеугольный камень проблемы музыкально-поэтического синтеза, а также ориентированность реконструируемых Лотманом моделей культуры на музыкальный и словесный тексты, свидетельствует о высокой степени абстрагирования пред-

лагаемых схем, а следовательно, об их универсальном значении.

Из четырех типов культуры (или моделей мира, организаций текста), о которых идет речь у Лотмана (семантической, синтаксической, асемантической и асинтаксической, семантико-синтаксической), в качестве порождающей модели музыкально-словесного синтеза может быть использована первая — «семантическая» структура (кодирующая модель средневековой культуры). Для нас важно, что основные характеристики модели Лотмана, имеющие методологическое значение для решения вопросов музыкально-словесных взаимодействий, совпадают с концепцией слова Михайлова.

Внутренняя организация модели Лотмана восходит к Библейской формуле творения, в пределах которой «мир представляется как слово, а акт творения — как создание знака» [6, с. 402]. В свете проекции данной модели на музыкально-поэтический текст последний обретает вид иерархически организованной знаковой системы, основанной на множении знаков единого слова-«сообщения» и поступательном углублении его смыслового потенциала на уровне «транс-словесных» смысловых слоев. Согласно построению Лотмана, «разные знаки — это лишь различные обличья одного значения, синонимы (или антонимы) его», а «изменения в значении — это лишь степени углубления в одно значение, не новые смыслы, а степени смысла в его приближении к абсолюту» [там же]. Заменяя понятия Михайлова «слово-сообщение» и «транс-словесный смысл» соответствующими им категориями «содержание» (идеальный феномен) и «выражение» (материальный феномен) Лотмана, данную структуру можно выразить формулировкой: «дробится план выражения, но не план содержания, который остается целостным» [6, с. 404].

Иерархичность организации семантического типа культуры Лотман выстраивает как прогрессирующее сопряжение планов содержания и выражения, при котором «являющееся содержанием на одном уровне может выступать на другом — более высоком — как выражение, имеющее свое содержание» [6, с. 406]. В проекции на музыкально-поэтический текст данное сопряжение схематически может быть представлено спиралевидной структурой, кольцевые повороты которой, проходя через все слои синтетического текста (словесный, музыкально-словесный и чисто музыкальный), создают переключение планов. Содержание словесного текста получает выражение в

музыкальных смысловых структурах, тесно связанных со словом, а музыкальный план выражения формирует содержание, углубляющее смысл единого «сообщения», но уже в пространстве чисто музыкальных образов, «оторвавшихся» от слова (область «недискретных значений»).

Трехступенность смыслообразования, содержащаяся в произведении в свернутом виде, может быть вскрыта на основе реконструирования творческого акта (творческого замысла композитора), сопряженного с динамикой развертывания процессов формирования смысловых структур в рамках последовательного многоуровневого переключения планов содержания и выражения. В качестве материала, привлекаемого для демонстрации данного методологического эксперимента, мы избрали вокальный цикл О. А. Моралёва «Перечитывая А. Блока», первоначальный «независимый» анализ которого, собственно, и привел нас к обнаружению обозначенных методологических установок. Возможно, что выход на методологию Михайлова и Лотмана был инициирован символистской поэзией Блока, тонко воспринятой композитором.

Важнейшим методологическим положением при рассмотрении первого, «домузыкального» этапа смыслообразования является наделение поэтического текста значением субстанциональности — замкнутого в себе, «ставшего» мира, существующего одновременно в рамках двух «тезаурусов»¹ — поэта и композитора, но с неодинаковой степенью замкнутости. В кругозоре тезауруса поэта Слово-текст наделяется большей герметичностью, погруженностью в контекст собственной поэтики, в то время как в сфере творческого сознания композитора, формирующего словесный массив цикла в соответствии со своим замыслом, оно предстает системой, открытой для соиздания новых смыслов.

ПОЭТ И КОМПОЗИТОР

Обращение О. Моралёва к А. Блоку ориентировано на воспроизведение целостного контекста творчества поэта в тринадцати стихотворениях, охватывающих все три его Книги и расположенных почти в точной хронологической последовательности от 1898-го до 1916-го года. Такой характер подбора поэтических текстов определяет внутренний «сюжет» цикла, связанный с эволюцией мироощущения поэта от светлой лирики ранних стихотворений к мрачным видениям и откровениям позднего творчества, от надежды — к отчаянию, от ощущения полноты

жизни — к внутреннему опустошению. Главной становится тема судьбы и пути Поэта.

При рассмотрении этой концепции на «домузыкальном», словесном уровне обнаруживается ее процессуальный, «становящийся» характер. В-первых, в лирическом герое первых стихотворений не сразу угадывается Поэт. Ранняя лирика с ее зашифрованной образностью заключает в себе неопределенный образ некоего индивидуального «я» на пороге жизни, представляющей как долгий путь («Путь далек!» в № 1 «Я стремлюсь»). Порывистая устремленность навстречу цели, видимой только «мне» («Ты не видишь там, в тумане, / Я увидел — и сорву!»), во втором стихотворении «Просыпаюсь я» сменяется чувством долга и остужающего отрезвления («И пробуждение мое безжеланно, / Как девушка, которой я служу»; «Я никогда не мечтал о чуде — / И вы успокойтесь — и забудьте про него»).

Во-вторых, мироощущение героя развивается во времени. Уже названия двух первых стихотворений символически отражают происходящие в нем перемены — от эмоциональности юношеских порывов к отрезвляющему пробуждению, открывающему глаза на жестокие реалии жизни (№ 3), которая получает символическое воплощение в образе фабрики как социальной модели мира со своим «низом» (сгорбленный народ) и «верхом» (хозяева жизни).

Неопределенность лирического «я» первых трех стихотворений компенсирована наличием «пьедестала», с которого лирический герой обзрывает окружающий мир (№ 2 «Но с моей вышки — на солнце укажу»; № 3 «Я слышу все с моей вершины») и который корректирует оппозицию «низ — верх» между героем и остальным миром. Он — над всеми, он близок к солнцу, и это особое положение, подчеркивающее исключительность героя, выдает в нем Поэта. А полнокровное рождение его образа происходит только в № 6 («Когда вы стоите на моем пути»), где герой, называя себя «сочинителем», «отнимающим аромат у живого цветка», проводит водораздел между собой и обыкновенным человеком, «Который любит землю и небо / Больше, чем рифмованные и нерифмованные / Речи о земле и о небе».

Происходит выбор возлюбленной, образ которой (в самом начале столь же неопределенный и даже загадочный — некая «безжеланная» девушка, — в системе блоковской поэтики восходящий к «Прекрасной даме» раннего творчества поэта) соединяется с мыслью о служении. В № 4 («Утихает светлый ветер») образ любви

мой, что очень важно для его дальнейшего становления, связывается с родной стороной («В стороне чужой и темной / Как ты вспомнишь обо мне?»), потому что далее, в № 5 («Ее песни») и в № 7 («Свирель»), сама родная сторона олицетворяется в женском образе (с глазами-звездами, руками-метелями), привораживающем «легкой брагой снежных хмелей» (№ 5), очаровывающем весенней красотой (№ 7). А следом (№ 8 «Река раскинулась») рождается признание Поэта «О Русь моя! Жена моя!». У него, как человека особенного, — столь же необычная возлюбленная, с которой он повенчан общей судьбой («... До боли / Нам ясен долгий путь! / <...> Наш путь — степной, наш путь — в тоске безбрежной, / В твоей тоске, о Русь!...»). В этом стихотворении, с его символикой, отождествляющей понятия пути и судьбы, происходит слияние личного и общего, и путь Поэта воссоединяется с судьбой его Родины.

Картина мира постепенно меняется от стихотворения к стихотворению, развиваясь во времени. В № 4 («Утихает светлый ветер») намечается переход от светлого безоблачного времени юношеской любви к надвигающемуся мраку грозных предвестий («Утихает светлый ветер, / Наступает серый вечер»; «Надвигается гроза, / Ночь глядит в твои глаза»). Постепенно меняется само ощущение жизни, стремящейся навстречу «кровавому закату», в борьбе, поглощающей все силы и заставляющей сердце кровоточить («И вечный бой! Покой нам только снится!» — № 8 «Река раскинулась»). В № 9 фиксируются моменты кратковременной передышки: «роковая <...> жизни гроза» отступает и «напряженной, как арфа, душе» возвращается иллюзорный покой («<...> напев, заглушенный и юный»).

Движение во времени, постоянный диалог с прошлым, в котором все больше и больше отдалается прекрасная пора юности, постепенно приводит к осмыслению образа Времени как главного противника Поэта — невидимого, но всемогущего врага, представляющего в № 10 во всех своих измерениях: в прошлом («Была ты всех ярче», «те невозвратные дни»), в настоящем («Мой поезд летит») и в будущем («Впереди — неизвестность пути»). Потеря самого дорогого («Что было любимо — все мимо, мимо») приводит к пониманию необратимости хода времени, и сам жизненный путь начинает осознаваться чередой невозвратимых утрат. Уже не будущее предстает в ореоле прекрасного

(№ 1 «<...> Мчусь к прекрасной стороне, / Где в широком чистом поле / Хорошо, как в чудном сне»), а прошлое. Связи с юностью постепенно ослабевают и герой, устремленный в грядущую неизвестность, с неизбежностью приближается к финальным рубежам. Это, наконец, «ставшее» настоящее (которое принимало образы то «несущейся вскачь» кобылицы, то «летающего» поезда) оборачивается внутренней опустошенностью (№ 11 «Пристал ко мне нищий»), горькими воспоминаниями (№ 12 «За горами, лесами»: «Вспоминаю с печалью нездешнюю / Все бывшее мое, как вчера...») и неизбежным одиночеством. Трагическим итогом жизненного пути становится встреча с Ничто («За окном черно и пусто...») и погружение во мрак безысходности («Как не бросить все на свете, / Не отчаяться во всем, / Если в гости ходит ветер, / Только дикий черный ветер, / Сотрясающий мой дом?»).

Словесный массив цикла «Перечитывая А. Блока» выстраивается в линейное, динамически развертывающееся смысловое пространство. Основные смыслы формируются во времени: рождение Поэта, эволюция его мироощущения, становление которого сопряжено с нарастанием к центру темы любви-служения (№ 8 «Река раскинулась»), постепенно убывающей к концу, замещаемой мотивом бессмысленности существования и жизненной борьбы. В результате развития на уровне всего контекста выстраивается, согласно модели Лотмана, «идеальная» смысловая структура высшего порядка «Поэт — Время», которая в иерархии смыслов совокупного словесного текста осознается как «знак с нулевым выражением» или «несказанное слово» [там же].

Это «несказанное слово» поэтического текста проецируется на музыку. Но музыкальная драматургия разрушает линейную динамику формирования смыслов, не следуя за текстом буквально. Поэтический текст рассматривается композитором как уже заданное Слово, содержащее основные смыслы, иерархически выстраивающиеся в фокусе архисмысловой структуры «Поэт — Время», образующей в цикле два основных смысловых потока: лирический контекст Поэта и эпический контекст Времени. В рамках каждого из них происходит дальнейшее формирование смысловых структур (отдельных модусов единого смысла) по принципу «гомеоморфности» части и целого — в условиях иерархической семантизации текста, по Лотману, «часть гомео-

морфна целому: она представляет не дробь целого, а его символ» [6, с. 404].

Таким образом, вокальный цикл Моралева представляет собой не столько временную модель смыслового развертывания, сколько пространственную, в рамках которой движение смыслов организуется на контекстуальном уровне, собираясь в несколько основных планов. Согласно модели Лотмана, смысловые структуры как знаки двуединого слова-«сообщения» («Поэт — Время») не вступают между собой в синтаксическое соподчинение. Этот процесс отмечен укрупнением смысловых структур. В его рамках отдельный музыкальный образ, фокусируя слово-«сообщение», представляет один из модусов контекстуальной смысловой структуры, превращается в знак единого смысла.

Уплотнению смысла до степени знака способствует метод образно-смысловой аллюзии, в рамках которого ассоциативный образ предстает своеобразной призмой, фокусирующей смысл поэтического текста целого романа. Аллюзии порождают образы, обретающие музыкальные знаки-штрихи ассоциативных рядов, и текст в целом начинает соотноситься с излучаемой ими семантикой.

Рассмотрим, как выстраивается иерархия смысловых структур вокального цикла в пространстве лирического и эпического контекстов музыкально-поэтического синтеза.

ЛИРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ПОЭТА

Этот контекст сопряжен с темой любви и Возлюбленной Поэта (№ 2, 4, 6, 9, 12). Вбирая также образы олицетворенных стихий (№ 5 и 7), он реализуется в нескольких модусах. Общий вектор драматургии в рамках данного контекста, поделенного между «женскими» и «мужскими» романами, порученными сопрано и баритону, приближается к схеме оперного любовного дуэта, складывающегося как диалог отдельных романсов-«реплик», в финале сливающихся в дуэте согласия (№ 9 и 12).

«Мужские» романсы (№ 2 и 6) отражают дуалистично устроенный внутренний мир Поэта, «двоемирие» которого балансирует между жизнью Поэта и «простого человека» — образы, противопоставленные у Блока как разные сущности, у Моралева составляют диалектическое единство одного мира.

Образ Поэта рождается в № 2 «Просыпаюсь я...», преломленный сквозь музыкальную ассоциацию с романсом «Сирень» Рахманинова, кото-

рую провоцирует поэтический образ утра («Просыпаюсь я, и утро туманно...»), сопряженный с начальной пентатонической интонацией. Мысль о служении («И пробужденье мое безжеланно, / Как девушка, которой я служу») непосредственно сопрягается с женским образом, как бы отраженным во взгляде Поэта — в возвышенном ореоле хоральной фактуры на кульминационном подъеме мелодии, откуда берет начало линия героини, продолжающаяся в средней строфе. Ее просветленный колорит (*D dur* вместо *h moll*), кантиленная мелодика, пронизанная секстовостью, «очеловечивают» образ Поэта, создавая экспозицию «двоемирия» героя, которое раскрывается как разноракурсное постижение женственности — чувством (средняя часть) и разумом (крайние строфы).

Тема раздвоенности сознания героя продолжается в романсе № 6 («Когда Вы стоите на моем пути»). В соответствии с поэтическим текстом, образы Поэта и Человека разведены в пространстве романа в кульминациях-портретах, контрастирующих пафосно-приподнятой и прочувствованно-лирической интонацией. При этом мир героя, обращающего речь к героине, раскрывается через музыкально-ассоциативный образ арии Онегина из третьей картины оперы Чайковского, соответствующей в стихотворении Блока ситуации отповеди и наставления. Интонационно-ассоциативный комплекс сконцентрирован в партии сопровождения, отвечающий арии Онегина непринужденностью и уравновешенностью мелодического развертывания, изысканной галантностью и «немногословностью» «речи», контролируемой уравновешенностью интонации. Из этой «арии» Онегина-Поэта и вырастают оба портрета, которые в пределах миниатюрной формы романа заключают целостную «линию жизни» героя Чайковского, объединяя тем самым противоположные сущности в едином континууме героя вокального цикла Моралева. Эта двойственность реализуется в двух планах — в сферах «линии любви», которая определяет путь обретения Поэтом земного счастья (№ 4 и 9), и «линии стихий» (№ 5 и 7), реализующей идею предназначения. В данном разграничении женских образов на «земной» и «фантастический» получает отражение поэтика Римского-Корсакова, сообщающая женским образам вокального цикла ассоциативный ключ их музыкальной «дешифровки».

Единое женственное начало, представленное в «земном» и «космическом» модусах, получает

концентрированное выражение в вокальной кантатиле, выступающей контрастом декламационной «речи» «мужских романсов». Сопрановая вокальная партия представляет собой особый целостный феномен, отличающийся структурными чертами, связанными с повторностью мелодических фраз и мотивов, тотально-секвенционным развитием (характерным как для экспозиционных, так и для развивающих разделов). Такая формульно-статичная мелодика становится воплощением идеи заклинания — магического воздействия Женственности. Интонационная драматургия в рамках «женской линии» включает в качестве сквозной лейтмотивации формулу уменьшенного лада, которая осознается как «знак», заимствованный у ассоциативного образа (Волхова Римского-Корсакова). В рамках лирической статики этот «знак», включенный в прямую речь героини, становится концентрированным выражением магического, гипнотизирующего начала, а его отражение в вокальной партии Поэта отмечает момент взаимодействия персонажей, порождая окружающее героев энергетическое пространство «близости». В ряду средств создания «магнетического поля» велика роль ладово-гармонических красок, среди которых отмечаем хроматические секвенции с яркими мажорными сопоставлениями (№ 5), ладовую переменность с эффектом красочного «сияния» (дорийский *c moll* и миксолидийский *F dur* в № 7).

Таким образом, в контексте группы «женских» романсов, смысловой горизонт которой раздвигается от образа Возлюбленной до масштабов Вселенной, на уровне выражения (в чисто музыкальной сфере, связанной со словом весьма опосредованно) формируется новое, суммирующее этот план содержание, восходящее к единому обобщенному образу Красоты, который осознается как цель и смысл исканий Поэта.

ЭПИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ВРЕМЕНИ

Этот контекст распадается на несколько модусов, разноразмерно варьирующих образ Времени. В пространстве целого, между крайними точками цикла выстраивается семантическая структура линии жизни, соответствующая идее целостного охвата творческого пути Блока. Данный контекст формируется на базе рассредоточенной аллюзии на шубертовскую модель вокального цикла в первом и одиннадцатом номерах, отражающих идею «начала» и «конца» пути-странствия в образах-аллюзиях на соответ-

ствующие песни у Шуберта. «Я стремлюсь» (№ 1) заключает аллюзию на песню «В путь» из «Прекрасной мельничихи», воплощающую образ «начала пути». Отраженный в названии романса и словах «путь далек», в устремленности героя к невидимой цели, к чему-то «там, в тумане», этот образ спроецирован на фактуру, воспроизводящую формулу аккомпанемента шубертовской песни, более индивидуализированную в первых двух строфах романса и почти буквально приближающуюся к шубертовскому *perpetuum mobile* в третьей. «Пристал ко мне нищий» (№ 11) содержит аллюзию на песню «Шарманщик» из «Зимнего пути», главный образ которой (символ безысходности исканий и странствий романтического героя) стал воплощением абсолюта «конца» в романтической картине мира — некоего психологического предела, выражающего идею «ничто». Так же, как и у Мюллера-Шуберта, у Блока-Моралёва получает воплощение мотив странного трагического двойничества, но не в одностороннем обращении Поэта к своему двойнику, а в диалоге «персонажей» (Нищего и Поэта), являющем финальную трансформацию пары «Поэт — Человек».

При наличии достаточно четко выявляемых ассоциативных связей, «блоковская» концепция «пути» существенно отличается от шубертовской модели, где «линия жизни» как ряд метафор пути-скитания героя-романтика трансформирована в психологический сюжет, развивающийся вглубь эмоционального мира героя. Концепция «жизни Поэта», соотносясь с параметрами «начала» и «конца» шубертовской модели, приобретает временное измерение. В этом контексте, воплощающем идею конечного времени человеческой жизни, главенствующее значение приобретают образы движения, передающие поступательно нарастающий темп жизни, ощущение неудержимости бега времени. Так, романс «Река раскинулась» (№ 8) воплощает Время середины жизни, переданное в музыке посредством ассоциаций с эпическими образами скачки, движения богатыркой конницы, соотносящимися с блоковским образом Руси-кобылицы, несущейся сквозь Пространство и Время. Образ передан «бородинскими» средствами — упругим пунктирным и триольным ритмом, пронизывающим основную, быструю часть романса, напряженная пульсация которого создает характер преодоления — движения на подъеме жизни. Романс «Была ты всех ярче» воплощает Время жизни,

«идущей под уклон», передаваемое непрерывным *perpetuum mobile* аккомпанемента, на который накладывается «облегченный», с налетом банальности, кадрильный мотив, несущий идею бессмысленности существования, обесценивающий устремленность в будущее, за которым открывается пустота («Что было любимо — все мимо, мимо...»).

Модусу «становящегося» времени противопоставлен модус времени «ставшего», который формируется в рамках контекста «линии жизни» и, в свою очередь, распадается на несколько отдельных контекстов. Один из них представляет Время вечности, получающее метафорически овеществленное воплощение в образе реки (№ 8). Возникающая во вступительной части, непосредственно соотношенная с поэтическим текстом картина неторопливого движения могучего речного разлива и окружающего его пространства воссоздается медленным темпом, интонационно «раскидистой», распевной мелодией в стиле русских протяжных песен с редкими аккордами-арпеджато, передающими в рамках «живописного» образа отдельные ленивые «всплески». В контексте Времени этот образ с его картинной звукописностью начинает излучать мифологический смысл, восходя к образу «мирового пути». Этому способствует контраст, требующий сопряжения одноранговых смысловых величин в рамках бинарной оппозиции: образ быстро и напряженно протекающего Времени жизни уравнивает образ медленно текущего Времени вечности.

Отдельный модус остановленного, или протретируемого Времени «сегодняшнего дня» (со-времени Поэта) предстает в романсе № 3, в котором образ фабрики соотношен с моделью мифологического макрокосма как его уменьшенная модель. Объективная картина социума получает воплощение в своих основных параметрах: в отношениях человека и среды (Поэта и толпы), проецируемых на модель мифологического «мирового древа» (в ее важнейших измерениях — «низа» и «верха»), соотношение которых отражается в регистровом контрасте глубоких басов мира дольного (в крайних строфах) и «пьедестала» Поэта, вознесенного на уровень третьей октавы (в средней части).

Эпический контекст в качестве одного из модусов Времени «ставшего» включает образы стихий, выстраивающихся в цикле в точную последовательность времен года — от зимних

метелей (№ 5) к весенним стремнинам (№ 7) и «дикому ветру» осени-зимы, замыкающему этот круг (№ 13). Для данного контекста актуальной оказывается звукопись, сконцентрированная в партии сопровождения: в «Ее песнях» — фигурационный фон из шестнадцатых и триолей, передающих кружение метели («Рукавом моих метелей задушу»); в «Свири» — имитация пастушьих наигрышей над «весенними стремнинами»; в «Диком ветре» — порывистые триольные пассажи. Контекст циклического круговорота Времени чрезвычайно многомерен. С одной стороны, он воссоздает космический аспект Времени, с другой — метафорически дополняет «линию жизни», создавая для нее параллельный смысловой план, представляющий «верстовые столбы» человеческой жизни: от юности к зрелости и далее — к старости.

Противопоставление Времени «становящегося» и Времени «ставшего» в рамках контекста «линии жизни» заключает в себе смысл, превышающий информационный уровень поэтического текста: «ставшее» состояние Времени, с его ярко отмеченной семантикой «конца», формирует образ, выходящий за смысловые пределы поэтической концепции Блока, — образ смерти, определяющий смысловое наполнение финала вокального цикла (№ 12 и 13). Ауру трагического как «новое содержание» (Лотман) формируют семантически устойчивые музыкально-риторические фигуры смерти, сконцентрированные во фригийском обороте фортепианного сопровождения (№ 12) и в погребальном набате тяжелых диссонансирующих аккордов (№ 13). Образ «дикого ветра», бушующего в пустоте жизненного и душевного пространства, активизирует еще одну весомую музыкально-образную ассоциацию, наделенную семантикой «конца»: в стремительном беге триолей «дикого ветра» просматривается образ финальной части Сонаты *b moll* Шопена.

ОБ ИЕРАРХИИ СМЫСЛОВЫХ СТРУКТУР ТЕКСТА

Иерархическая система смыслообразования вокального цикла, организованная контекстуально, в процессе формирования смысловых структур своеобразно претворяет «принцип множественного и концентрированного воздействия» Л. Мазеля [7]. При этом параметр «множественности» направлен на увеличение смысловых значений, параметр «концентрированности» связыва-

ется с углублением смысла. Каждая из этих двух интенций имеет свое обоснование в парадигматике модели Лотмана.

«Множественное воздействие», связанное с расширением смыслового горизонта, ведет к тому, что образ, подключаясь отдельными гранями своей выразительности одновременно к нескольким контекстам, начинает излучать множественную семантику, приобретает смысловую многозначность, то есть, как это сформулировано у Лотмана, «один и тот же знак может по-разному читаться на различных уровнях, одно и то же выражение на разных уровнях системы получает различное содержание» [6, с. 407].

Такой «перекресток» многомерного излучения смысла образуется, к примеру, в романсе «Река раскинулась», что наделяет его значением смыслового центра произведения. Так, образ Руси этого номера пересекается с образами стихий: Возлюбленная-Вселенная становится Русью-Женой. Для данного «превращения» актуальна русская эпическая окраска «Реки», развивающая национальный колорит «Свирели». Образ реки в первой части этого романса, соприкасаясь своей звукоизобразительной стороной с контекстом «стихий», становится одним из звеньев циклического круговорота Времени, создавая недостающий в этом контексте летний «пейзаж» («Над скудной глиной желтого обрыва / В степи грустят стога»). Но эта же звукоизобразительность на чисто музыкальном уровне, в рамках общего эпического склада романса, сообщает его вступительной части черты былинного зачина, восходящего к образу Баяна, включенного в «исторический» контекст романса (с его фигурой ассоциируются задумчивые «гусельные переборы», в которые превращаются аккорды-арпеджато и неторопливая повествовательность интонации).

Этот же образ в бинарной оппозиции с образом «несущейся» кобылицы актуализирует другую составляющую своей выразительности — характер движения, и «река» обретает значение метафоры Вечности («Медленная Лета») по контрасту с быстро протекающим временем Жизни и Истории, которым в равной мере сопричастен Поэт. Последний, исторический аспект Времени, эквивалентный Вечности своей объективностью и категориальным равенством (представляющий ту же самую вечность, но в диахроническом ракурсе), актуализирует бородинская батальная

картинность, восходящая к некоему условному былинно-богатырскому прошлому.

«Концентрированное воздействие», «раскручивающее» смысловой потенциал знака не «вовне», а «вовнутрь», совпадает со следующим толкованием у Лотмана: «<...> движение к истине — не переход от одного знака к другому, а углубление в знак» [там же]. Данный принцип сказывается на формировании особого, коннотирующего типа *punctum saliens*² — «трепещущих точек», фиксирующих пересечение музыкального и поэтического смыслов в тесном континуальном пространстве, высвечивающих в поэтическом тексте значения, находящиеся в кругозоре развития контекстуальной смысловой структуры. Подобные локальные «точки», довольно редкие в цикле на фоне тотального применения аллюзийного метода, связаны фактически с одним и тем же образом и приемом. Это подчеркнутые восходящим движением вокальной мелодии слова «вышка», «вершина» (в № 2 и 3), возводящие «пьедестал» Поэту.

Процесс образной концентрации ведет к тому, что каждый из двух основных контекстов — лирический и эпический — в результате развертывания своего смыслового горизонта порождает семантические ряды, концентрированно углубляющие смысл исходной структуры «Поэт — Время». Это образы Красоты и Смерти, которые в иерархии семантических структур цикла возникают как чисто музыкальные знаки и в пространстве цикла выстраивают смысловые отношения, превышающие информационный уровень поэтического текста: «Жизнь — Смерть», «Красота — Время».

Таким образом, принцип укрупнения смысловых структур, тенденция к предельной концентрации образных значений в конечном итоге ведет к мифологизации смысла. Становление смысловой структуры высшего порядка «Поэт — Время» в условиях предельно обобщенного музыкального выражения обретает всеобъемлющее звучание, выходящее в область «вечных» категорий. Наличие образно-смысловых моделей-ассоциаций, содействующее концентрации музыкального выражения, с другой стороны, способствует «удвоению» смыслов, обнаруживая их архетипическую природу. Данный процесс выявляет амбивалентность индивидуального и всеобщего и приобщает композитора, наравне с поэтом, к одним и тем же вечным ценностям, наделяет создателя вокального цикла значением медиума, облакающего в выразительную форму

вечное содержание. Такая направленность творческого акта, аналогичная средневековой модели творчества, с ее «семантическим» кодом моделирования действительности (что находит отражение в концепции Лотмана), выдвигает на первый план ведущим критерием оценки произведения смыслообразование. Следуя логике «новый текст — всегда открытый старый», в котором «говорят» только чистые смыслы, она оставляет слушателя наедине с «бывшим <...> и вечным» [там же]:

*И тянется опять к отцу творенью,
И к божеству и духу рвется снова,
И этой тяги полон мир всегда.
Она и боль, и радость, и беда,
И счастье, и борьба, и вдохновенье,
И храм, и песня, и любовь, и слово.*

Герман Гессе³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин заимствован из работы Волькенштейна [2] и трактуется автором как вмещающее интеллектуального и эмоционального богатства «рецептора», включающее его способность к сотворчеству.

² Термин И. Степановой: [9].

³ Стихи в переводе С. Апта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вартанова Е. Ты в сердце моем, Россия. Композитор Олег Моралёв. — Саратов, 2001.
2. Волькенштейн М. Стихи как сложная информационная система // Наука и жизнь. — 1970. — № 1.
3. Кац Б. «Стань музыкою, слово!». — Л.: Сов. композитор, 1983.
4. Кремер А. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2003.
5. Лаврентьева И. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60—70-х годов (на примере творчества Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина) // Про-

блемы музыкальной науки. — М.: Сов. композитор, 1985. — Вып. 6.

6. Лотман Ю. Семиосфера. — СПб.: Искусство СПб, 2000.

7. Мазель Л. О некоторых общих принципах художественного воздействия и их применении к музыке // Вопросы анализа музыки. — М.: Сов. композитор, 1991.

8. Михайлов А. Музыка как событие в истории слова // Слово и музыка: науч. тр. Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. — М., 2002. — Сб. 36.

9. Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. — М., 1999.

Королевская Наталья Владимировна — преподаватель кафедры истории музыки, аспирантка Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова



МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ МИРА



Н. Б. ГРИГОРОВИЧ

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского
Центр «Музыкальные культуры мира»

УДК
781.7.03.022 (5)

СПЕЦИФИКА ЛАДОВОГО МЫШЛЕНИЯ В ЦИТРОВОЙ МУЗЫКЕ КИТАЯ, КОРЕИ И ЯПОНИИ

Традиция длинных цитр¹ на Дальнем Востоке² — одна из древнейших на Земле. Она уходит своими корнями в глубь веков, а новые побег этого могучего древа появляются и в наши дни. Традиция чрезвычайно показательна для региона, поскольку в ней запечатлелись и древнейшие концепции мироздания, и более поздние доктрины — конфуцианство, даосизм, буддизм, синтоизм. В разные периоды цитры звучали в придворных и храмовых церемониях, в качестве инструмента сольного музицирования — в среде аристократии, ученых, музыкантов-профессионалов, в XX веке цитра появилась в концертных залах разных стран мира. История репертуара цитры на Дальнем Востоке — богатый материал для изучения музыкальной идеологии и собственно конструктивных элементов музыкального текста: нотации, характера интонирования, ладов.

ВОПРОСЫ ЛАДА И ТЕХНИКА ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ

Понятия «строй», «звукоряд» и «лад» применительно к музыкальной традиции дальневосточных длинных цитр требуют определенного разграничения. Относительно конкретного сочинения термин «строй» в значении настройки инструмента и термин «звукоряд», как совокупность всех звуков ладовой системы, не всегда могут употребляться как синонимы. При одинаковом строе инструмента звукоряды в разных пьесах могут отличаться, так как помимо тонов настройки в сочинении появляются и дру-

гие звуки за счёт техники вибрато и прижатия струны, изменяющих её высоту. Техника вибрато, которая используется при игре на таких разновидностях цитр, как *кото*, *цине*, *комунго*, *каягыме*, *ачжэне*, *гучжэне*, даёт изменение высоты струны на микроинтервал. Прижатия струн с левой стороны от колков на *кото*, *каягыме*, *ачжэне* повышают высоту струны на полутон, тон или полтора тона, а на *гучжэне* современной конструкции — на два и более тона.

Значительно различаются строй инструмента и звукоряд в сочинениях для *циня* и *комунго*, где сильно развита техника левой руки, скользящей по ладам, отмеченным на корпусе инструмента. Кроме того, при одинаковом строе разных сочинений *лад* как система высотных связей, объединенная центральным звуком, также может быть различным, поскольку основным тоном выступают разные ступени. Например, при основной настройке *циня* *C-D-F-G-A-c-d*, главным устоем могут выступать *F*, *G*, *d* или *c*. Это зависит и от того, какой тон выявляется в качестве устоя на протяжении сочинения, и от каденционного оборота. В то же время, в цитровой традиции возможен вариант, когда звукоряд пьесы и настройка инструмента совпадают. Наиболее типично это для *вагон* и *гакусю*, при игре на которых техника левой руки отсутствует (см. «Каталог дальневосточных длинных цитр» в конце статьи).

ЛАД, ТОНАЛЬНОСТЬ И ЗВУКОРЯД В ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИЯХ

Как отмечает Хэрролд Пауэрс в «New Grove Dictionary» [9], для описания ладовой системы региона Восточной Азии основополагающее значение имеет понятие, выраженное иероглифом, который имеет следующее чтение в разных языках региона: китайское «тяо» (современное чтение — «дяо»), корейское «чо» («-джо» — для чтения в сочетаниях), японское «тё», «тёси»³ («-дзё», «-дзёси» — для чтения в сочетаниях) [9, с. 852]. В зависимости от контекста этот термин может быть переведён европейскими терминами «тон», «тональность», «лад», «настройка». Остановимся на значении этого термина в китайской традиции.

Термин «тяо» впервые появляется в источниках периода династий Тан и Сун. Пауэрс выделяет в китайской ладовой системе «тяо» три аспекта и, на наш взгляд, они могут быть сопоставлены со звукорядом, ладом и тональностью⁴ в европейском понимании:

1) система 12-ти высот, или 12-ти люй, каждая из которой порождается другой;

2) 5 ангемированных пентатонных ладов с интервальной структурой (в полутонах) ...-2-2-3-2-... (например, ...-c-d-e-g-a-...) или 7 диатонических ладов со структурой ...-2-2-2-1-2-2-... (например, ...-c-d-e-fis-g-a-h-...);

3) каждая ступень пентатонного или диатонического лада может обращаться в основную.

Остановимся на этих аспектах подробнее.

СИСТЕМА 12 ЛЮЙ

Числовое соотношение музыкальных звуков явилось предметом исследования древнекитайских ученых. Как было замечено, уменьшением или увеличением высоты столба воздуха в трубке (или длины струны) можно получить более высокие и более низкие звуки. При избранном соотношении — 1/3 — получаются звуки квинтой выше или квартой ниже.

Способ получения тонов кварто-квинтовыми шагами — так называемая система «люйлюй»⁵ (буквально «измерение, мера») — по названию бамбуковых трубок «люй» — эталонов звучания, была разработана китайскими учёными ещё в глубокой древности. Изобретение системы 12-ти люй⁶ приписывается мифическому императору Хуанди и его придворному музыканту Лин Луню. Вот как этот процесс описан в трактате

«Люйши Чуньцю»: «Считая за три части того, кто рождает, прибавляем к ним одну часть, порождая «вверх»; считая за три части того, кто рождает, отнимаем от них одну часть, порождая «вниз» (цит. по: [4, с. 53]).

В результате этих поочерёдных шагов на восходящую квинту (минус 1/3) и нисходящую кварту (плюс 1/3) из центрального тона *Хуанчжун* («Жёлтый колокол»⁷) образуется хроматический ряд из 12 звуков (с учётом натурального — нетемперированного — строя, обозначения тонов не являются точными):



12 звуков, символизировавших 12 месяцев в году, 12 знаков зодиака и соответствующие им 12 созвездий, имели следующие обозначения и названия:

黃鐘	C	хуанчжун
大呂	C#	дайлюй
太簇	D	тайцюу
夾鐘	D#	цзянчжун
姑洗	E	гусянь
仲呂	F	чжунлюй
蕤賓	F#	жуйбинь
林鐘	G	линчжун
夷則	G#	йцэ
南呂	A	наньлюй
無射	A#	уи
應鐘	B	инчжун

КИТАЙСКАЯ ЛАДОВАЯ СИСТЕМА

Система 12-ти люй имеет непосредственное отношение к возникновению китайской пентатонной ладовой системы. *Хуанчжуну* величиной в девять цуней⁸ присваивается имя «гун». Гун — центр, тон начала мелодии стимулирует рождение и является основой четырех других звуков. Путем дальнейших сокращений и увеличений, совпадающих с шагами системы люйлюй, тон гун создаёт тоны шан, цюэ, чжи, юй. В трактате «Гуань-цзы», авторство которого приписывается китайскому политическому деятелю VII в. до н. э. Гуань Чжуну, приводится ее числовое обоснование. За основу берётся тон «гун», условное числовое выражение которого приравнивается к числу 81⁹. Если для получения звука использовались бамбуковые трубки, то 81 — это число зёрен проса, которые являлись для

трубки мерой объема. Если для получения звука использовалась шелковая струна *циня*, то 81 — это число микронитей, из которых она скручивалась. Исходя из этой практики, можно предположить, что высота *гун* имела абсолютное выражение или приближалась к этому. Для удобства вычислений часто принимается условное соответствие *гун* — c^1 . Числовые выражения четырех других тонов выводятся путем поочередного уменьшения и увеличения на 1/3 каждого следующего числа в этой прогрессии:

$$81 - (1/3 * 81) = 54$$

$$54 + (1/3 * 54) = 72$$

$$72 - (1/3 * 72) = 48$$

$$48 + (1/3 * 48) = 64$$

Таким образом, получается ряд чисел:

$$81 \quad 54 \quad 72 \quad 48 \quad 64$$

В ряде источников (например, в «Музыкальной эстетике стран Востока» [2]), приводится другое числовое соотношение:

$$81 \quad 108 \quad 72 \quad 96 \quad 64$$

Причина заключается в том, что в этом случае расчет следующего за 81 числа начинается с суммирования, то есть с хода на кварту вниз. Тогда ряд высот будет выглядеть несколько иначе:



Поскольку в источниках не встречается указание на то, с какого шага нужно начинать расчёт, оба варианта следует признать возможными.

Используя данные соотношения, явившиеся числовой основой китайской пентатоники, при помощи бамбуковых трубок соответствующих пропорций были получены пять тонов. С условием принятого соответствия — 81 и c^1 — получается следующий ряд звуков (по порядку взаимопорождения и по возрастанию):



Ступени пентатонного звукоряда совпадают, таким образом, с первыми пятью звуками системы *люйлюй*, но имеют другие названия и обозначения:

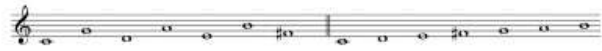


гун	шан	цзюэ	чжи	юй
-----	-----	------	-----	----

Перенесение данного звукоряда на высоту каждого из 12-ти *люй* уподоблялось движению

пяти планет по двенадцати созвездиям зодиака. В соответствии с этим в каждый из двенадцати месяцев церемониальная музыка транспонировалась на полутон вверх. Сложности, которые возникали при транспозиции, давали толчок к развитию теории системы *люйлюй*. Так, в I в. до н. э. музыкальным учёным Цзин Фаном были предложены системы 53-х, а затем 60-ти *люй*, дававшие возможности до 60-ти транспозиций лада без заметного изменения структуры [1, с. 28].

Китайская ладовая система, однако, не ограничивается рамками пентатоники, хотя последняя и является наиболее ранней. Позже к пяти звукам были добавлены ещё два — 6 и 7 *люй*, в результате чего образовался семиступенный звукоряд:



В связи с семиступенными звукорядами китайский учёный Ван Фо говорит о 84-х теоретически возможных ладах (как и пентатонные, диатонические лады могут быть прочитаны от любой из семи ступеней звукоряда и от любого из 12-ти *люй*) [1, с. 35]. Несомненно, не все из них могли быть использованы на практике. Х. Пауэрс в «New Grove Dictionary» в связи с этим пишет о том, что система 7*12-ладовых транспозиций была возможна только теоретически [9, с. 853]. Как замечает исследователь, в поздних танских и сунских источниках представлены 28 популярных ладов, отобранных практикой из 84-х теоретически возможных.

Так выглядит теоретическая база китайской ладовой системы. В соответствии с ней на практике получили распространение пять ангемитонных пентатонных звукорядов. Они были получены путём обращения в первую ступень каждой из ступеней основной пентатоники (условно *c-d-e-g-a*), не имели абсолютного высотного положения и могли быть транспонированы на разные высоты.

Таблица 1

Основной пентатонный звукоряд	Интервальная структура основного и производных пентатонных звукорядов						
гун	c	1	c	d	e	g	a
шан	d	2	d	e	g	a	c
цзюэ	e	3	e	g	a	c	d
чжи	g	4	g	a	c	d	e
юй	a	5	a	c	d	e	g

Эти пять интервальных структур использовались для настройки китайских цитр. Вот примеры характерных настроек *циня* и *сэ* с использованием соответственно 4-й и 1-й пентатонной звукорядной структуры:



О ПАРАЛЛЕЛЯХ КИТАЙСКОЙ И ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ ЛАДОВЫХ СИСТЕМ

Интересно, что в фундаменте европейской теории музыки находится концепция, сходная с древнекитайской по многим позициям. Речь идет о древнегреческих космологических представлениях, частью которых являлась музыка. Характерное для античности представление об акустически-геометрически-астрономическом синтезе предполагало единые регулирующие законы для всего сущего. Учение Платона (427—347 гг. до н.э.) о «Гармонии сфер», изложенное в «Тимее» и в «Государстве», — образец античной космологической эстетики. В частности, им изложена теория происхождения небесного *пентахорда* из предполагаемого идеального звучания планет. Эта звуковая модель представляла собой универсальный закон, которому должна быть подчинена музыка как часть космоса.

Так же, как и древние китайцы, древние греки положили в основу ладов кварто-квинтовый принцип. Октава, квинта и кварта предстают как соотношение 1, 2, 3. Древнегреческие лады произошли из настройки легендарной «лиры Орфея» *e¹ h a e* (октава по краям диапазона, кварты и квинты внутри). Мелодическим заполнением двух квартовых устоев (*e — h, a — e*) тремя способами (диатоника, хроматика, энгармоника) образовались тетрахордовые лады, которые позже преобразовались в октавные, а затем в диатоническую, хроматическую и энгармоническую совершенные системы, распространявшие эти три принципа на весь используемый в музыкальной практике диапазон. И здесь греческая и китайская системы снова сближаются: диатонический китайский лад, образованный цепочкой восходящих квинт и диатоническая совершенная система, полученная путем сцепления диатонических тетрахордов, сходны:



ЛАДОВЫЕ СИСТЕМЫ КОРЕИ И ЯПОНИИ

Корея и Япония унаследовали от Китая 12-тоновый звукоряд, обозначения тонов китайского пентатонного звукоряда, применяемого в качестве сольмизационной системы¹⁰, а также принцип обращения каждой из ступеней пентатонного звукоряда в основной тон. В корейской и японской традиции ступени звукорядов получили другие наименования¹¹:

Таблица 2

Китайские названия 12 тонов	Японские названия 12 тонов	Корейские названия 12 тонов
хуанчжун	итикоцу	хванчжон
дайлюй	тангин	тэрё
тайцоу	хёдзё	тхэчжу
цзянчжун	сёдзёцу	хёпчон
гусянь	симому	косон
чжунлюй	содзё	чаннё
жуйбинь	фусё	юбин
линьчжун	осики	имчжон
ицзэ	ранкэй	ичхик
наньлюй	бансики	намнё
уй	синсэн	муйок
инчжун	камиму	ынчжон

В разных корейских источниках хванчжон приравнивается к *e¹* [2] или к *es¹* [3]. В японской традиции за тоном итикоцу прочно утвердилось соответствие — *d¹*.

Другое название в двух странах получил и пентатонный звукоряд (при одинаковом иероглифическом обозначении):

Таблица 3

Китайские обозначения 5 тонов	Японские обозначения 5 тонов	Корейские обозначения 5 тонов
гун	кю	кан
шан	сё	сан
цзюэ	каку	как
чжи	ти	чхи
юй	у	у

При сопоставлении системы корейских ладов по трактатам «Акхак квебом» (1493)¹², «Янгым синбо»¹³ (1592—1610), «Сечжо силлоку»¹⁴, исследователем Ли Хё-Ку был сделан вывод, что все четыре упоминаемых в этих трактатах лада фактически сводятся к двум: *пхёнчжо* и *кёмёнч-*

жо, соответственно с 4-ой и 5-ой пентатонной звукорядной структурой (см. Таблицу 1). Подобно китайской системе эти два базовых лада корейской музыки не были абсолютны по высоте. Два соответствующих типа структуры могли быть выстроены от разных высот. Например, в «Янгым синбо» используется *пхёнчжо* от *B (B-c-es-f-g)*, *кёмёнчжо* от *es (es-ges-as-b-des)*. Строй корейской цитры согласуется с этой ладовой системой. Вот два примера характерной настройки *кагьыма*:

G C d g A c¹ d¹ e¹ g¹ a¹ c² d²
Es F As B es f as b C es¹ f¹ as¹

Если рассмотреть структуру звукоряда в первом примере от *g* и от *a*, во втором — от *es* и *f*, то получатся два основных лада корейской музыки: *пхёнчжо* и *кёмёнчжо*.

В VII в. китайская ладовая система как данность была воспринята японской музыкальной культурой вместе с искусством церемониального оркестра *гагаку* (*я-юэ* в китайской транскрипции). С этого момента теоретиками-исполнителями ведомства Гагаку-рё начинает разрабатываться японская музыкальная теория. В японском варианте церемониального оркестра к китайским жанрам — инструментальной музыке *кангэн* и музыке, сопровождающей танец *бугаку*, — был добавлен жанр вокальной музыки *утаимоно*, перешедший из традиционно японских синтоистских мистерий *кагура*. Привнесение в *гагаку* корпуса песнопений, ведущих своё происхождение от древнейших народных японских песен, ряда инструментов — палочек *сякубийёси* для отстукивания ритма, поперечной бамбуковой флейты *кагурабуэ*, древней шестиструнной японской цитры *вагон*, — породило китайское придворное искусство с исконной японской синтоистской традицией. Объединение в рамках *гагаку* двух традиций на первых порах представляло собой их параллельное существование: разные инструменты, свой строй музыки, свой репертуар у каждой группы. Со временем была приобретена новая целостность, которая и известна сейчас под названием придворного японского оркестра *гагаку*.

Достоверная информация о способах игры на *вагон* и о его настройке, как пишет Уильям Молм, относится только к концу периода Нара [8]. По этим данным основная настройка *вагон* такова: слева — порядок струн, начиная с ближней от исполнителя, справа — настройка струн и примерное расположение колков-подставок на корпусе инструмента.

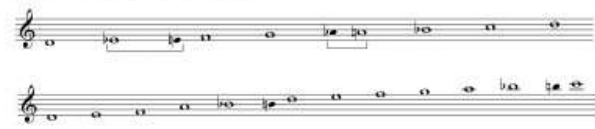
6	(e)
5	(g)
4	(h)
3	(d)
2	(a)
1	(d ¹)

Такая настройка инструмента, как кажется, свидетельствует о том, что инструмент более использовался в гармонической функции, чем в мелодической. Об этом говорит наличие двух гармонических устоев (один — с основным тоном *d*, другой — с тоном *e*) и выверенные звуковые соотношения между струнами, образующие интервалы, соответствующие обертоновому звукоряду: чистая октава, чистая квинта, чистая кварта, большая терция, малая терция, большая секста, большая секунда, большая нона.

Если записать звуки настройки *вагон* по возрастающей, то получится один из вариантов китайской пентатоники:



Для сравнения приведём звукоряд песнопений *кагура*, указанный Уильямом Молмом (скобками отмечены варианты ступеней в разных источниках) и звукоряд партии флейты *кагурабуэ*, составленный на основании собственной расшифровки (для наглядности транспонирован на большую терцию вниз):



Обращает на себя внимание наличие в приведённых звукорядах трихордов в объёме малой терции и опора на гemitонную пентатонику (*d-e-f-a-b*), которая отчётливо прослушивается в партии флейты, что говорит о принципиальном отличии ладовой системы этой музыкальной традиции от китайской и корейской пентатоники. В связи с этим возникает противоречие с пентатонной настройкой *вагон*, а как известно, при игре на нём не применялась техника изменения высоты струны, то есть реально могли звучать только тоны настройки (*d-e-g-a-h*). Это противоречие, по-видимому, не может быть разрешено в условиях недостатка информации о раннем периоде в истории инструмента. Сведения о настройке и приёмах игры на этом инструменте черпаются из поздних источников,

когда японская теория музыки уже находилась под сильным влиянием китайской традиции.

Так или иначе, к началу «китайского периода» в японской музыке уже существовала своя высокая музыкальная культура, развивавшаяся в рамках жанра придворных ритуальных синтоистских мистерий *кагура* с участием танцоров, певцов и ансамбля музыкантов-исполнителей на духовых, ударных, струнных инструментах (включая шестиструнную цитру *вагон*).

О РАЗВИТИИ КИТАЙСКОЙ ЛАДОВОЙ СИСТЕМЫ В ЯПОНСКОМ ГАГАКУ

В *тогаку* — той части репертуара *гагаку*, которая состояла из китайской музыки эпохи Тан (618—907 гг.), как отмечает Х. Пауэрс, используются 9 звуков из 12 тонов хроматического звукоряда, заимствованного из Китая. Эквиваленты *D#*, *F* и *A#* не найдены ни среди трубок губного органа *сё*, ни в какой-либо из настроек *гакусото*, использовавшемся в *гагаку*, несмотря на то, что техника игры на *хитирики* и *рютэки* позволяет добавлять эти высоты при исполнении. В японском *гагаку* лады были разделены на три светлых («мужских») и три тёмных («женских»). Вероятно, это разделение связано с китайской традицией, при которой 12 тонов системы *люйлюй* разделялись на «мужские» и «женские» по способу их получения — восходящими и нисходящими скачками.

Так называемые «мужские» — лады «ро» (японское чтение первой части иероглифа *люйлюй*) со структурой звукоряда 2-2-3-2 (в полутонах) от звуков *d* (*итикоцу*), *g* (*содзё*) и *e* (*тайсикитё*):



... и так называемые «женские» — лады «рицу» (японское чтение второй части иероглифа *люйлюй*) со структурой звукоряда 2-3-2-2 от звуков *e* (*хёдзё*), *a* (*осики*) и *h* (*бансикитё*)¹⁵:



Так эти лады выглядели в схематичном виде. Будучи применены для настройки *гакусото*, тринадцатиструнной цитры, использовавшейся в *гагаку*, эти шесть ладов приобрели названия: *итикоцу*, *содзё*, *тайсикитё*, *хёдзё*, *осикитё*, *бансикитё*, — и следующий вид (цифрой 1 обозначен основной устой, а также финальная нота):



Эти 6 ладов являются основными в музыке *тогаку*. Как считает Х. Пауэрс, почти несомненно они являются «выжившими потомками» 28-ми ладов, бытовавших в придворной музыке эпохи Тан. Их названия полностью или в очень близком приближении соответствуют названиям из перечня в 28 ладов, известных по источникам танской и сунской эпох.

В отличие от *вагон* настройка *гакусото* производится от низкого звука к высокому по нарастающей (исключая скачок на восходящую кварту или нисходящую квинту от первой ко второй струне). Расположение подвижных колков на корпусе инструмента при этом напоминает журавлиный клин. Так она выглядит и сейчас (за исключением ряда современных пьес для *кото*). Намечались сравнительно большие интервалы между нижними струнами и в настройке корейского *кагьыма*. Лады *гакусото* в таком тринадцатиступенном варианте, как они были приведены выше, уже очень близко стоят к ладам, получившим распространение в традиции *кото* как сольного инструмента.

Наряду с ладами, заимствованными из *гагаку*, в репертуаре *кото* как сольного инструмента использовались лады народной японской музыки *дзокугаку*: пять так называемых ладов «ин-сэмпо», производных от гемитонной пентатоники со структурой звукоряда 1-4-2-1-(4) и пять ладов «ё-сэмпо», выведенных по тому же принципу, что и лады *ин-сэмпо* из ангемитонной пентатоники со структурой звукоряда 2-3-2-2-(3). Показательно, что обособившись от китайской музыкально-теоретической традиции, теория японских ладов продолжает сохранять приверженность к бинарному делению системы на «иньское» и «янское» начала¹⁶.

В приведенных ниже Таблицах 4 и 5 струны *кото* пронумерованы, как это принято в традиции, начиная с дальней от исполнителя; нижняя струна во всех десяти ладах — *D* (*ити-*

Таблица 4

Номера струн	Кумой-дзёси	Накад-зора-дзёси	Ивата-дзёси	Хира-дзёси	Акэ-боно-дзёси
1					
2	5	5	5	5	5
3	1	4	1	2	4
4	4	1	4	1	2
5	2	4	1	4	1
6	1	2	4	1	4
7	4	1	2	4	1
8	1	4	1	2	4
9	4	1	4	1	2
10	2	4	1	4	1
11	1	2	4	1	4
12	4	1	2	4	1
13	2	4	1	2	4

Таблица 5

Номера струн	Гаку-дзёси	Нацу-яма-дзёси	Дай-раку-дзёси	Ноги-дзёси	Аки-но-дзёси
1					
2	5	5	5	5	5
3	2	3	2	2	3
4	3	2	3	2	2
5	2	3	2	3	2
6	2	2	3	2	3
7	3	2	2	3	2
8	2	3	2	2	3
9	3	2	3	2	2
10	2	3	2	3	2
11	2	2	3	2	3
12	3	2	2	3	2
13	2	3	2	2	3

коцу); расстояние между тонами настройки струн — в полутонах¹⁷:

Звукоряды этих 10 ладов выглядят следующим образом:

ин-сэмпо

ё-сэмпо

Примерами в ладах ё-сэмпо могут служить древнее сочинение «Нацу-но кёку» («Летняя

композиция») и пьеса «Хиэцукисэцу» из репертуара народных песен.

Подобно китайским ладам каждый пятиступенный лад образовал 5 ладов, будучи прочитан от каждой из ступеней. Этот принцип, использованный в японской традиции, говорит о преемственности и о глубоком родстве двух ладовых систем — китайской и японской. Жизнеспособность пентатонного мышления, распространившегося на музыкальные культуры всего региона (Китай, Корея, Япония), свидетельствует о верно угаданных закономерностях акустики и о соответствии этой системы самой природе слуха многих поколений жителей Дальнего Востока.

Ниже (см. с. 80) мы публикуем «Каталог дальневосточных длинных цитр».

КАТАЛОГ ДАЛЬНЕВОСТОЧНЫХ ДЛИННЫХ ЦИТР

ЦИНЬ



Цинь (кит. *цинь, гуцинь, цисяньгуцинь*¹⁸; кор. *кым*; яп. *кин, нанагэкин*¹⁹) — 1) общее название струнных музыкальных инструментов в Китае; 2) китайский инструмент — древнейшая разновидность цитры. Р. ван Гулик считает, что происхождение цитры восходит к древним временам, предположительно к концу династии Шан (ок. 1400 г. до н. э.) [9]. Первые достоверные упоминания цитры встречаются в «Шицзин», в песне «Лу-мин», которая приписывается периоду Западного Чжоу (1122—770 гг. до н. э.).

Цинь имеет продолговатый корпус с более широкой головной и более узкой хвостовой частью (стандартные параметры: примерно 120 см на 20 см). Изготавливается из двух досок древесины твёрдолиственных пород. Немного выпуклая верхняя — из дерева «тун», плос-

кая нижняя — из дерева «цзы». Корпус *циня* многократно покрывается лаком. На корпусе инструмента вдоль струн расположены 13 ладов — небольших круглых пластинок (обычно из золота или перламутра). С левой стороны — семь струн разной толщины из кручёного шёлка²⁰, разделённые на три и четыре, крепятся к нижней деке двумя деревянными колышками.

Настраиваются струны при помощи специальных колков из дерева, слоновой кости или нефрита, прикрепленных к головной части нижней деки. Как полагает Я. Алендер, в древний период играли только на открытых струнах, а техника прижатия струн левой рукой появилась позже. Играют на цине, расположив его на столе перед исполнителем. Используется в качестве сольного и ансамблевого инструмента.

СЭ



Сэ (кит. *сэ*; кор. *сыл*; яп. *сицу, оогото*) — китайский инструмент древнего происхождения, существовал уже во времена династии Чжоу (1122? — 248 гг. до н. э.).

Корпус *сэ* коробчатой формы с несколько выпуклой верхней декой. Изготавливается из твёрдолиственных древесных пород. Шелковые струны опираются на два невысоких порожка, расположенных у краёв верхней деки, и крепятся к ножкам в дне корпуса. Количество струн у *сэ* с древнейших времён чрезвычайно разнообразно. Известны 50-струнные, 45-струнные, 25-струнные, 15-струнные, 5-струнные *сэ*. В настоящее время используются 25-струнный *дасэ* (большой *сэ*) и 16-струнный *сяосэ* (малый *сэ*). *Сэ* XVII века, хранящийся в Научно-исследовательском институте китайской

национальной музыки при Центральной консерватории, имеет следующие параметры: длина — 209 см, ширина в головной части — 47, а в хвостовой — 39 см.

Настраивается *сэ* при помощи передвижных колков-подставок. Известны два способа игры на *сэ*. При первом играют обеими руками: левой — на 1—12 струнах, правой — на остальных. При втором способе преимущественно играет правая рука, а левая используется для заглушения струн и изредка для зашипывания. Р. ван Гулик пишет, что на *сэ* играют, дотрагиваясь до двух струн одновременно справа от колков.

Сэ — инструмент тяжёлый и громоздкий, поэтому он располагается на двух низких стойках.

Использовался в качестве сольного и ансамблевого инструмента.

ГУЧЖЭН



Гучжэн (кит. *чжэн, гучжэн, циньчжэн*²¹; яп. *со, кото*). Китайский *чжэн* возник в результате модификации *сэ*, от которого он отличался меньшими размерами. По сведениям Р. ван Гулика изобретение *чжэна* приписывают Мэн Тяню (ум. 210 г. до н. э.).

Количество струн у *чжэна* традиционно колеблется от 13 до 16. *Чжэн*, хранящийся в Научно-исследовательском институте китайской национальной музыки при Центральной консерватории, имеет следующие

параметры: длина — 122 см, ширина в головной части — 22, в хвостовой — 20 см.

Настраивают *чжэн* при помощи передвижных колков-подставок. Струны зажимают пальцами правой руки. Левая рука нажимает на струны слева от колков для того, чтобы повысить высоту струны на тон или более, или для получения эффекта вибрато. *Чжэн* вытеснил *сэ* и утвердился в качестве сольного инструмента. Является предшественником *кото*. В *гучжэне* современной конструкции струны — металлические.

ВАГОН



Вагон (яп. *вагон, ямаготто, адзумаготто*²²) — древнейшая японская цитра. По мнению многих авторов, в том числе Уильяма Молма, у *вагона* есть все основания считаться инструментом японского происхождения. По археологическим данным древнейшие свидетельства этого инструмента в виде глиняных фигурок человечков, держащих на коленях цитры, датируются III—IV вв. до н. э. Достоверная информация о настройке и способах игры на японской цитре относится к концу периода Нара (710—794).

Вагон представляет собой инструмент с продолговатым корпусом, на котором натянуты шесть струн одинаковой длины и толщины. Струны, опираясь справа на невысокий порожек, протягиваются по всей длине инструмента и, обернутые толстой веревочной

обмоткой каждая, закрепляются слева на нижней стороне корпуса. В нижней деке *вагон* имеет два резонатора. Один — узкий, щелеобразный в середине, другой — круглый, близко к правому краю. Под струны устанавливаются передвижные колки-подставки, сделанные из веток дерева.

Вагон используется как сольный и ансамблевый инструмент.

Играют на *вагон* с помощью продолговатого плоского плектра *котосаги*, которой держат большим, указательным и средним пальцами правой руки. Совершенно отсутствуют приемы прижатия струн слева от колков и техника вибрато. Если левая рука свободна, то она кладётся на корпус инструмента перед струнами, как это делают в некоторых школах игры на *цине*.

КОТО



Кото (яп. *кото, со*²³, *со-но кото*; кит. *чжэн*) — 1) общее название различных японских цитр. Как отмечает Т. Соколова-Делюсина, «в древней Японии слово *кото* употреблялось для обозначения всех разновидностей струнных щипковых инструментов: китайского *кото* (яп. — «кин», кит. — «цин»), японского *кото* (яп. — «вагон»), *кото «со»* (кит. — «чжэн»), *бива* (кит. — «пипа»)» (цит. по: [10, с. 305]). 2) японская цитра, ведущая своё происхождение от китайского *чжэна*. Известное с эпохи Хэйан (794—1185), в настоящее время *со-но кото* существует в трёх разновидностях: *гакусо* (*кото*, используемое в музыке *гагаку*), *икута-кото* (*кото*

школы Икута), *ямада-кото* (*кото*, используемое в школе Ямада).

Продолговатый корпус *кото*, стандартные размеры которого — примерно 180 см на 25 см, изготавливают из двух досок дерева «кири» («павлония войлочная»), плоской нижней и слегка выпуклой верхней. Нижняя дека имеет два резонаторных отверстия округлой формы, расположенных у левого и правого края. Тринадцать кручёных шелковых струн одинаковой длины и толщины натянуты между двумя невысокими порожками, установленными по краям верхней деки.

Настраивается *кото* при помощи 13-ти передвижных колков-подставок — *дзи*. Традиционно звук извлекается тремя плектрами из слоновой кости — *цумэ*, которые надеваются на большой, указательный и средний пальцы правой руки. Во время игры исполнитель располагается на полу (или

на невысоком помосте) перед инструментом, под правый край которого подкладывается невысокая подставка. В современной практике на *кото* играют, сидя на стуле перед инструментом, установленном на подставке. Используется в качестве сольного и ансамблевого инструмента.

КАЯГЫМ

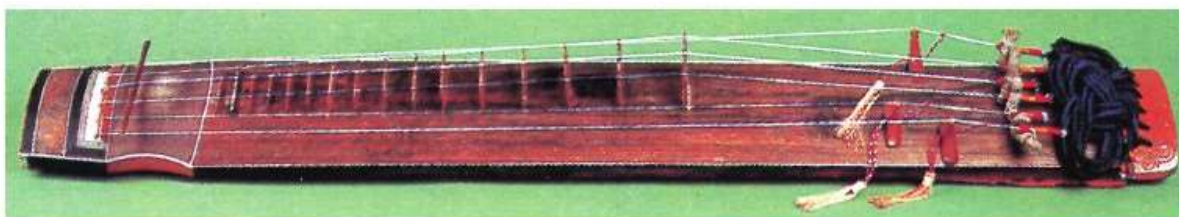


Каягым (кор. *кагым*²⁴, *кагю*; яп. *какин*). По современным данным, первый *кагым*, изготовленный в государстве Кая по образцу китайского чжэна, датируется серединой VI в. Однако раскопки свидетельствуют о том, что на территории современной Кореи уже в IV в. существовал инструмент, по форме напоминающий *кагым*. Раскопки времён государства Силла также подтверждают существование этого инструмента.

Каягым существует в двух разновидностях: инструмент, использовавшийся в придворной музыке, и инструмент народной традиции. *Каягым* высокой традиции с плоской нижней и слегка выпуклой верхней декой, имеет 12—13 струн из витого шел-

ка. Деревянные подвижные колки-подставки прошнурованы между собой. Концы струн, закреплённые на порожке слева от исполнителя, смотаны в «катушки». За порожком у левого края инструмента расположен узел из верёвочной обмотки струн. В нижней деке — большое продолговатое резонаторное отверстие. *Каягым* народной традиции имеет более узкий корпус. Ближе к правому краю, примерно там, где извлекается звук, корпус инструмента имеет небольшую «талию» (подобно китайскому *циню*). В нижней деке, ближе к правому краю, небольшое лунообразное резонаторное отверстие. На лицевой стороне корпуса — орнамент из цветов.

КОМУНГО



Комунго (кор. *комунго*, *хёнгым*). Первый корейский *комунго* был изготовлен по образцу китайского *циня*. Легенды приписывают его изобретение музыканту Ван Сак-Аку. Древнейший вид инструмента, наверное такой, каким сделал его Ван, можно увидеть на фресках внешней росписи Усыпальницы Когурё, датируемых IV в. н.э. Это свидетельствует о том, что *комунго* существовал по крайней мере уже к этому времени.

Струны *комунго* изготавливались из кручёного шёлка, корпус — из дерева «одон наму» (*odon namu*). На корпусе инструмента расположены 16 высоких ладов. Из 6-ти струн *комунго* 2, 3 и 4-я на-

тянуты над высокими ладами, опираясь на крайний, шестнадцатый. 1, 2 и 6-я струны, подобно струнам *кагымма*, опираются на подвижные деревянные колки *анчжок* (*anjok*). Принята нумерация струн с ближней от исполнителя. При игре используют плектр, по форме и размерам напоминающий карандаш, который зажимают между большим и указательным пальцами правой руки. Дух *комунго* воплощён в жанрах *санчжо* и *синави* с их экспрессивным характером и сложной техникой, требующей от музыканта немалой виртуозности. Инструмент использовался в сольной и оркестровой музыке.

АЧЖЭН



Ачжэн (кор. *ачжэн*) — корейский инструмент китайского происхождения, родственник китайскому *чжэну*. Упоминается в корейских источниках XV в. в описании церемониального оркестра как инструмент китайского происхождения.

Ачжэн имеет 7 струн, опирающихся на подвижные колки-подставки, связанные верёвкой. При игре используют палку-смычок, традиционно изготавливаем

ый из коры дерева «форзиция». Современные смычки изготавливаются с использованием конского волоса. Техника правой руки, управляющей смычком, требует высокого мастерства, особенно при игре быстрой музыки: смычок не должен задевать несколько струн. Левая рука прижимает струны слева от колков. Ачжэн использовался в оркестровой и сольной музыке.

ТЭЧЖЭН



Тэчжэн (кор. *тэчжэн*) — корейская 15-струнная цитра. Струны опираются на подвижные колки-подставки *анчжок*. Левая рука прижимает струны,

правая дёргает их. Инструмент использовался в период от династии Корё до династии Чосон. Сейчас абсолютно вышел из употребления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Дальневосточные длинные цитры объединяются по следующим признакам: во-первых, у большинства из них — длинные плоские резонаторы; во-вторых, они имеют передвижные подставки под струнами (исключение — китайский *цинь*); в-третьих, на длинных цитрах играют пальцами либо плектрами, прикреплёнными к пальцам. Основной техникой игры на длинных цитрах является зацепывание струн пальцами или плектрами, надетыми на пальцы правой руки, левая рука при этом, как правило, также участвует в процессе звукопроизведения, прижимая струны к ладам или слева от колков. Подробнее об инструментах этой группы см. «Каталог дальневосточных длинных цитр» в конце статьи.

² В соответствии с классификацией, предложенной Дж. Михайловым, музыкальная карта мира делится на 11

регионов-цивилизаций: Европа, Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Юго-Восточная Азия, Дальний Восток, Центральная Азия, Тропическая Африка, Америка, Океания, Австралия, Россия (Евразия). Дальний Восток (по Михайлову) объединяет в единую социокультурную общность Китай, Корею и Японию (отчасти также и Дальний Восток России).

³ В современном японском языке слова «тё» и «тёси» используются практически равноправно. «Тё» дословно переводится, как «нота», «тон», «тональность», «лад». «Тёси» — как «стон» или «строй». К примеру, глагол «настраивать» (музыкальный инструмент) звучит как «тёсинавасэру».

⁴ Термин «тональность» мы употребляем в значении высотного положения лада.

⁵ Первый из двух иероглифов — *люй*, произносимый третьим тоном, означает светлые активные силы неба (*ян*), что относится к тем звукам ряда, которые были получены восходящими скачками на квинту. Второй иероглиф — *люй*, произносимый четвёртым тоном, означает темные, пассивные силы земли (*инь*), что относится к звукам ряда, полученным нисходящими скачками на кварту.

⁶ Далее в работе термин «люй» будет использоваться в значении тона, полученного по системе *люйлюй*.

⁷ По-видимому, высота тона Хуанчжун условна. При этом соответствие Хуанчжун — *с*¹.

⁸ Цунь — китайская мера длины.

⁹ Число 81 взято за точку отсчёта в связи с тем, что при всех производимых в дальнейшем математических операциях оно даст результат, выраженный в целых числах, что удобно для изготовления эталонных трубок и практической настройки инструментов.

¹⁰ Как в Корее, так и в Японии китайские обозначения *гун, цзюэ, юй, шан, чжи* использовались в качестве относительной сольмизационной системы, при которой за каждой ступенью звукоряда закреплялось определённое название, независимо от абсолютной высоты.

¹¹ В Китае и Корее иероглифы, обозначавшие 12 звуков, совпадают. В Японии использовались иные.

¹² «Акхак квебом» переводится как «Основы науки о музыке». Автор трактата — Сон Хён.

¹³ Трактат «Янгым синбо», автором которого является придворный музыкант Янг Ток-су, представляет собой справочник по традиции игры на цитре *комунго*.

¹⁴ «Сечжо силок» — ампалы короля Сечжо, правившего в 1455—1468 гг.

¹⁵ В «New Grove Dictionary» [9] приводится ещё один лад *рицу* (*суйтё*):



¹⁶ Японское «ин-ё» является чтением китайского «инь-ян».

¹⁷ Приводится по: [6, с. 129, 139].

¹⁸ *Цисянь-гу-цинь* — полное название инструмента — дословно переводится как «семиструнный старинный (древний) цинь».

¹⁹ *Нанагэкин* — калка китайского *цисяньгуцинь*.

²⁰ Сейчас для изготовления струн большинства длинных цитр чаще используют синтетические материалы (нейлон и др.).

²¹ В летописях *чжэнь* называют также *циньчжэнь* по названию царства Цинь (нынешняя провинция Шаньси), где он был распространён в период Чжаньго (403—221 гг. до н.э.).

²² *Адзумагото*, иначе «восточное кото», — инструмент восточного побережья Хонсю местности Адзума.

²³ *Со* — прообраз современного *кото*, исторически стоит между китайским *чжэнь* и современным японским *кото*. При игре на *гакусо*, т.е. *со*, использовавшемся в *гагаку*, применялись деревянные или металлические плектры, которые надевались на большой, указательный и средний пальцы правой руки.

²⁴ *Каягым* дословно переводится как «струнный инструмент государства Кая».

ЛИТЕРАТУРА

1. Мистюкова Е. Изучение традиции музицирования на цитре в Китае и книга Р. Х. ван Гулика «Учение о китайской цитре» (перевод, вступление, комментарии): курсовая работа / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 1987. — Рукопись.

2. Музыкальная эстетика стран Востока. — М.: Музыка, 1979.

3. Мурасаки Сикибу. Повесть о Гэндзи: в 4 кн. / пер. с яп. Т. Соколовой-Делюсиной). — М.: Наука; Восточ. лит., 1991—1993.

4. Ткаченко Г. Космос — Музыка — Ритуал. — М.: Наука; Восточ. лит., 1990.

5. A Study of Musical Instruments in Korean Traditional Music. — Seoul, 1998.

6. Ensouka-no tame-no Nihon ongaku-no riron to jissen / NHK hou-gaku ginousha ikusei kai. — [Теория и практика японской музыки для исполнителей / Общество повышения квалификации исполнителей традиционной японской музыки. — На яп. яз.].

7. Japan // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. — 2001. — Vol. 12.

8. Malm W. P. Traditional Japanese Music and Musical Instruments. — Tokyo; New York; London: Kodansha international, 2000.

9. Powers Harold S. Mode // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. — 1980.

10. Song Bang-Song. Korean music. Historical and Other Aspects. — Seoul, 2000.

Григорович Наталья Борисовна — документовед Центра «Музыкальные культуры мира» Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского



Т. В. СМИРНОВА

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

УДК
785.7.034.7 (420)

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ
АНГЛИЙСКИХ КОНСОРТНЫХ
ЖАНРОВ XVI—XVII ВЕКОВ

В истории английской музыки рубеж XVI—XVII веков отмечен стремительным развитием инструментализма, на волне которого необычайного расцвета достигла консортная культура [1; 10]. Показательно, что зарубежные исследователи подчеркивают исконно национальную специфику самого понятия консорт (англ. *consort* — сообщество, товарищество), применимого к области вокальной, вокально-инструментальной и собственно инструментальной музыки. В рамках данной статьи под консортом мы подразумеваем небольшой инструментальный ансамбль, распространенный в Англии в XVI—XVII веках [5, с. 429].

Своеобразие художественной ситуации в области средневекового и ренессансного инструментализма заключалось в господстве устного творчества, типичной же формой музицирования была импровизация, во многом обусловившая «конспективную» нотную запись. Ситуация значительно изменилась в эпоху раннего барокко, когда явно обозначилась «мощная тенденция к упорядочению и письменной фиксации всех видов импровизаторской техники, к ее последовательному регламентированию» [11, с. 55]. Письменная музыкальная традиция несла в себе совершенно новую концепцию музыкального искусства, иные эстетические критерии и творческую психологию [11, с. 4]. Переход от нефиксированного способа существования музыки к фиксированному произошел в кратчайшие сроки. Буквально за последние десятилетия XVI века в Англии появилось ко-

лоссальное количество авторских ансамблевых музыкальных пьес с подробной записью голосоведения, вместе с которыми, однако, начался активный процесс изживания собственно импровизаторского творчества¹.

С постепенным установлением приоритета фиксированной музыки сопряжено и формирование относительно устойчивых в тембровом отношении типов инструментального консорта. Если на протяжении длительного времени «музыкальные произведения, написанные для определенных ансамблей, почти полностью отсутствовали» [8, с. 306], то музыканты раннего барокко все чаще выписывали исполнительский состав. На рубеже XVI—XVII веков в Англии утверждаются два основных типа инструментального консорта — *broken* («разделенный», или смешанный, включающий флейты, дискантовую и басовую виолы, лютни, бандоры и цитры) и *whole* («цельный», состоящий из группы однородных инструментов, преимущественно виол, нередко в сопровождении комнатного органа)² [4, с. 116—117; 5, с. 429; 12, с. 170—171].

Для обозначения темброво-исполнительского состава консорта исследователи оперируют и иными терминами — *full consort* («чистый консорт») [12, с. 172; 21, с. xv] и *consort of viol* («консорт виол») [15, с. xv; 16, с. 583]. Согласно Дж. Уэстрепу, в отличие от «смешанного (*broken*) консорта», в котором сочетались струнные и духовые инструменты, «чистый (*full*) кон-

сорт» состоял из инструментов одного семейства [12, с. 172]. Таким образом, понятия *full consort* и *whole consort* оказываются идентичными. Использование же термина *consort of viol* вызвано стремлением исследователей подчеркнуть связь *whole consort* со звучанием именно виол, особо любимых англичанами.

Совершенно иную позицию в трактовке терминов *broken* и *whole* занимает У. Эдвардс, полагающий, что наиболее адекватно для обозначения ансамбля неоднородных инструментов понятие *mixed consort* («смешанный консорт»). Обращая внимание на этимологию слова *broken*, Эдвардс приходит к выводу, что оно означает не столько смешанный состав, сколько «беспорядок», поскольку буквальный перевод слова *broken* — «разбитый», «ломаный», «нарушенный». Аналогичен подход Эдвардса и к трактовке термина *whole*, который, по его мнению, указывает не столько на тембровую однородность консорта, сколько на полноту звучания. В таком случае термины *broken consort* и *mixed consort* нетождественны: если первый отражает некое эстетическое свойство, то второй — собственно исполнительский состав [18]. Такое же соотношение можно распространить на понятия *full* или *whole consort* и собственно *consort of viol*.

С относительной стабилизацией тембровых составов вырабатывалась специфика инструментального тематизма, стилистические особенности которого зависели от приемов звукоизвлечения и технических возможностей инструментов. Установление ценностного приоритета нотированной музыки оказалось синхронным сознательному применению композиторами различных типов техник и фактуры [11, с. 58]. Выработка единых специфических форм выражения, содержательного плана, композиционной логики, наряду с социальной средой возникновения и функционирования произведений, способствовали формированию обобщающей и фундаментальной категории жанра, применимой отныне и к раннебарочной ансамблевой музыке.

Процесс жанрового осознания английских консо́ртов отчетливо обозначился на рубеже XVI—XVII веков. Жанровая система консортной музыки зафиксирована практически во всех англоязычных музыковедческих работах. Несмотря на немногочисленность видовых наименований, английские авторы предлагают несколько различные типологии. Согласно Г. Дэви, основные жанровые группы составляют танцы, фантазии (или *фэнси*, как называли их в Англии),

вариации и изобразительные пьесы [17, с. 28]. Учебная классификация [16, с. 581—582] также включает танцевальные пьесы, фэнси и вариации; в качестве самостоятельного жанра выделен *In nomine* — специфически английский вид, генетически связанный с вокальными композициями на богослужебный текст «*Benedictus qui venit in nomine Domine*» (о происхождении жанра подробнее см.: [28, с. xvii—xxi]). Косвенно жанровая типология представлена в предисловиях к томам серии «*Musica Britannica*». Т. Дарт и У. Коэрс, относя к достижениям англичан в области инструментальной культуры как клавирную, лютовую, так и ансамблевую литературу, ссылаются на «тысячи фантазий, *In nomine* и танцевальные пьесы для виол и других инструментов» [15, с. xv]. Д. Пирт, перечисляя жанры инструментальной музыки, в которых работал Дж. Дженкинс, упоминает танцевальную музыку, фантазии и *In nomine* [22, с. xiii]. Среди инструментальных композиций О. Гиббонса Дж. Харпер называет фантазии, *In nomine*, танцы и вариации на мелодию «*Go from my Window*» [21, с. xv]. Расхождения в области жанровой типологии связаны, по-видимому, с обращением исследователей к отдельным этапам истории ансамблевой культуры, которая однако на протяжении своего достаточно длительного существования была нестабильной и эволюционировала в том числе в жанровом отношении.

Задача выделения этапов развития английских консо́ртов в исследовательской литературе практически не ставится, что, вероятно, обусловлено слабой разработанностью вопросов их музыкальной стилистики. Безусловным тому доказательством является периодизация, приведенная в оксфордском учебнике [16, с. 587—588]. В соответствии с историческими событиями здесь обозначены грани отдельных этапов развития ансамблевой музыки, что, естественно, не может не вызвать критического отношения. В качестве кульминационного периода выделены 1605—1620 годы — время правления Якова I. Новый виток истории — 1620—1648 годы, отмеченные событиями гражданской войны, связываются с деятельностью У. Лоуса (1620—1645), а творчество Дженкинса (1592—1678) без ясной аргументации относят к следующему этапу. Представленная периодизация не вполне убедительна, носит несколько декларативный характер, поскольку в ее основе лежат сугубо внешние факторы

при несистемном введении, а иногда и отсутствии стилистических характеристик. Несмотря на то, что социальные изменения действительно оказывали определенное влияние на музыкальные приоритеты, все же состояние ансамблевого музицирования в Англии было стабильным на протяжении всего XVII века, и этапы развития консо́ртов не зависели от смен политических эпох.

В решении вопросов музыкальной периодизации английских консо́ртов, способствующих пониманию генезиса жанров и путей их развития, на наш взгляд, необходимо опираться не только на фактологические, но и, прежде всего, собственно музыкально-стилистические факторы. Обозначенные нами основные вехи развития консо́ртов до некоторой степени условны, что определяется главным образом невозможностью восстановления точных дат создания произведений. Ориентироваться исключительно на известные годы жизни музыкантов и сохранившиеся даты изданий коллекций ансамблевой музыки, включающих, как правило, хронологически разнородный материал, представляется не совсем правомерным.

Выделяя четыре этапа в истории английских консо́ртов, подчеркнем, что этап становления связан с деятельностью генерации музыкантов, родившихся в 30—40-е годы XVI века, и ушедших в конце столетия — 80—90-е годы. В их числе как итальянские музыканты, работавшие в Англии, — У. Дэмэн (1540—1591) и А. Феррабоско-старший (1543—1588), так и англичане — У. Манди (1528—1591), Р. Парсонс (ок. 1535—1571), Р. Уайт (1538—1574), Х. Мудд (ум. 1588), деятельность которых целиком пришла на вторую половину XVI века, хронологически соответствуя основному времени владения Елизаветы I. В творчестве «елизаветинцев» постепенно вырабатываются основные жанровые направления, определившие дальнейшие пути развития английской консо́ртной музыки вплоть до 1680-х годов³.

Первую группу составляют инструментальные переложения вокальных пьес литургического предназначения. Композиции подобного рода, выполненные в традиционной для средневеково-ренессансной культуры технике письма на *cantus firmus*, сопровождаются латинскими церковными инципитами. В их числе авторские и анонимные «Salvator mundi», «O lux beata Trinitas», «Miserere», «Laudes Deo», «Deum transisset

Sabbatum», однако исключительное положение по своей многочисленности заняли *In nomine*⁴.

Вторая группа, смыкаясь с бытовой ветвью музыкальной культуры, представлена танцевальными жанрами. Антологии елизаветинской консо́ртной музыки содержат различные танцы — *Allemande, Gaillarde, La represa, Ronda, Ruler, Desperada, Pavan, Passamezzo, Brandebeges*, — в основном анонимные [28]. Павана и гальярда, которые впоследствии утвердятся в ансамблевой культуре, числятся, например, в творчестве Феррабоско-старшего — одного из наиболее авторитетных музыкантов своего времени.

В третью группу мы объединяем пьесы, являющиеся, возможно, инструментальными версиями бытовых песен, сопровождаемых в качестве подзаголовков начальными словами текста. Композиции подобного рода были зафиксированы еще в творчестве музыкантов первой половины XVI века — эпохи Генриха VIII. В их числе, например, созданная самим королем «If Love now reigned», «Trolly lolly» — У. Корниша, а также анонимные «And I were a maiden», «I loved unloved» [25].

К *четвертой группе* относим пьесы без явно выраженной жанровой ориентации, имеющие в качестве подзаголовков нейтральные названия, как например, «Ut-re-mi-fa-sol-la» Парсонса, Дэмэна, Феррабоско-старшего, «Sol-re-sol-mi-sol» Мэллори (ум. 1572) или же анонимные «Duo» [28]. Пьесы с подобными названиями встречаем также у мастеров следующего поколения, в частности, Т. Томкинса (1572—1656). Все же в дальнейшем они не составят, в силу ограниченного объема, группу, репрезентирующую английскую ансамблевую культуру.

Пятую группу образуют ранние ансамблевые фантазии, появляющиеся в творчестве мастеров первого поколения инструментального консо́рта, в частности, Феррабоско-старшего и Манди. Одним же из первых авторов фантазии для виол в Англии признан Р. Уайт.

«Живой» характер истории все же не позволяет связать обозначенный этап исключительно с творчеством одного поколения. На протяжении всей второй половины XVI века продолжалась деятельность музыкантов, творческий путь которых начался в первой четверти XVI века и совпал со временем правления Генриха VIII. В их числе такие прославленные мастера, как Т. Таллис (ок. 1505—1585) и К. Тай (ок. 1505—1572). К музыкантам этого поколения причислим и менее известных на

сегодняшний день авторов — Брюстера, Пойнта, Р. Питтинса. Вместе с тем инструментальные композиции (преимущественно переложения церковных песнопений этих мастеров) опубликованы в антологиях елизаветинского времени, что однако не противоречит традиционной жанровой направленности консортов второй половины XVI века.

В то же время Бёрд (ок. 1543—1623), пережив своих современников, «перешагнул» в следующую фазу развития консортов, начавшуюся приблизительно с 1580-х годов и продолжившуюся до завершения 1620-х годов. Именно на это время приходится творческая активность целой плеяды крупнейших мастеров, родившихся в 1560—80-е годы и завершивших свой путь в первой четверти XVII века.

Деятельность этих музыкантов охватывала довольно широкое географическое пространство, позволяющее судить о масштабности и чрезвычайной распространенности культуры, включая и континентальные страны. Лидирующими авторами поколения были Дж. Булл (1562—1628), Т. Морли (1557—1602), О. Гиббонс (1583—1625), Дж. Доуленд (1563—1626), которые состояли в королевской капелле, а также на придворной королевской службе в Лондоне. Здесь протекала деятельность и других, не менее значимых музыкантов — А. Феррабоско-младшего (ок. 1578—1628), Дж. Копрарио (ок. 1570—1626), Р. Деринга (1580—1630), Дж. Адсона (ум. 1640), Т. Лупо (1571—1627).

Средоточием развития музыкальной культуры, безусловно, являлись и кафедральные соборы. В Лондоне — собор св. Павла, где в детстве пел в хоре П. Филипс (ок. 1560—1628), должность органиста в свое время здесь занимал Морли, а руководителя хора — М. Пирсон (ок. 1571—1651). В Вестминстерском аббатстве в качестве органиста значился О. Гиббонс. В капелле св. Георгия знаменитого Виндзорского замка органистом служил Дж. Манди (ок. 1555—1630). В Линкольне органистом и капельмейстером некоторое время был У. Бёрд, в Уинчестере и Чичестере — Т. Уилкс (ок. 1576—1623).

К важным музыкальным центрам Англии относятся старинные университетские города — Кембридж, где степень бакалавров музыки в свое время получили Р. Уайт, О. Гиббонс, — и Оксфорд, где некоторое время в соборе Крайст-Черч служил отец знаменитого поэта

Дж. Мильтон (ок. 1563—1647), а степень бакалавра музыки присудили Уилксу и Доуленду, доктору музыки — Гиббонсу.

Свою роль в развитии музыкального искусства сыграли и дома влиятельных в Англии семейств. Например, у графа Уорфикского на службе состоял Р. Алисон (ок. 1560—1610), Дж. Уорд (1589—1638) был связан с семейством Фаншоу, Дж. Уилби (ок. 1574—1638) — с домом Китсонов в Лондоне. В графстве Эссекс некоторое время находились на службе Бёрд, Уорд и Д. Бэхилер (1572—1619).

Многие английские музыканты, творчество которых всецело связано с национальной традицией, большую часть своей жизни провели на континенте. Среди них — У. Брэд (ок. 1560—1630), прославившийся как один из первых в истории музыки скрипачей-виртуозов, находившийся на службе при дворах немецких вельмож в Берлине, Бюкебурге, Гамбурге и датском королевском дворе; также в Германии (Хайдельберг, Бюкебург) и Дании (Копенгаген) состоял на придворной службе Т. Симпсон (1582—1628). Некоторое время должность органиста в английской коллегии в Риме занимал Филипс, позже обосновавшийся в Бельгии (начала в Антверпене, затем в Брюсселе, где в свое время также бывал Булл). Прежде чем получить долгожданную должность придворного лютниста в Англии, Доуленд состоял на службе у английского посла в Париже, некоторое время он также провел в Дании, будучи придворным королевским лютнистом, и, кроме того, много выступал при дворах Брауншвайга, Касселя, Нюрнберга и Италии.

Второй, кульминационный этап развития консортов совпал со стадией завершения «золотого века» Елизаветы I и всецело охватил эпоху Якова I. Этот период отмечен стабилизацией и утверждением основных типов инструментального консорта: если на предыдущих этапах тембровый состав ансамблей не обозначался (указывалось лишь число голосов ансамбля [28; 29] или, в отдельных случаях, стояли ремарки *keyboard, consort* и *choral* [25]), то на втором этапе тембровый состав ясно фиксируется [24; 27]. Более того, господствующая на протяжении длительного времени анонимная традиция на рубеже XVI-XVII столетий сменяется все возрастающей ролью авторского начала, сопровождаемого отчетливыми проявлениями индивидуального «почерка» того или иного музыканта [13].

Некоторые изменения в этот период коснулись и жанровой системы ансамблевой литературы. В группе инструментальных переложений богослужебных песнопений круг наименований консортных пьес сужается, ввиду все большего отхода музыкального искусства от церковной традиции в сторону его секуляризации и развития светских форм музыкального времяпрепровождения. Свою актуальность сохранили лишь *In pomines*, заняв устойчивое положение вплоть до конца XVII столетия.

Относительно стабильными в это время оказались и инструментальные переложения бытовых песен. Сошлемся, в частности, на «Go from my window» Гиббонса [29], «It was a Lover and His Lasse» Морли, «Never Weather — beaten Sail» Т. Кэмпбелла (1567—1620) [19]. Некоторые пьесы, например, «And I as well as thou» М. Иста (1580—1648), или «The Temporiser» Р. Джонсона (1583—1633) [24] помещены в собраниях консортной музыки в танцевальных разделах, однако без указания вида того или иного танца. Это также свидетельствует о прозрачности границ, отсутствии четкой дифференциации между двумя ветвями бытового музицирования — песенной и танцевальной.

Из обилия позднеренессансных танцев в консортной литературе данного периода утверждаются лишь три вида — *павана*, *гальярда* и *аллеманда*. Имея общеевропейскую популярность, чем, вероятно, обусловлено их приоритетное положение в барочной культуре, эти танцы явились константными компонентами жанровой системы английских ансамблей не только в рубежные десятилетия, но и в следующий за ними период. Специфичным становится снабжение пьес подзаголовками, представленными в виде посвящения какой-либо персоне (в частности, «Pavan The Lady Frances Sidney's Goodnight» Алисона) или инципитов песен (например, аллеманда «The Honeysuck» Э. Холборна (ок. 1545—1602), что также подтверждает распространенное мнение о производности танцевальной литературы от вокальной. Помимо трех обозначенных видов, в английской ансамблевой музыке этого времени зафиксированы *куранты* и *жиги*. Образцы куранты встречаем, например, у Холборна, деятельность которого продолжалась приблизительно с середины 60-х годов XVI до начала XVII века, связывая, таким образом, два этапа развития контортов⁵. Обратим внимание, что композиции Холборна размещены

в современных антологиях рядом с пьесами, примыкающими скорее ко второму этапу развития контортов, когда зафиксировано обращение к куранте и других мастеров, в частности, Феррабоско-младшего и Брэйда [24]. Но и в этом поколении данный вид количественно уступает место паване, гальярде и аллемандре.

Во всем объеме танцевальной литературы этого периода нами обнаружены лишь несколько консортных жиг — «Mistress Tittle's Jig» и «French Jig» [24] Т. Хьюма (ок. 1569—1645), а также шесть образцов, принадлежащих Р. Риду (1555—1616), среди которых две программные жиги — «Eglantine» и «Sweet bryer» и четыре пьесы без заголовков. Все же в отличие от куранты появление единичных жиг не стало импульсом к утверждению вида в системе ансамблевых жанров. Вне зоны внимания этот танец остался и у мастеров следующего (третьего) этапа развития контортов, устремивших, однако, свой взор к ранее не встречавшейся *сарабанде*.

В творчестве музыкантов «золотого века» контортов появился новый жанр — *Ауге*, прикнувшийся к светской бытовой традиции и занявший промежуточное положение между песенно-танцевальными и собственно инструментальными видами. С одной стороны, он трактуется как танец, о чем свидетельствуют указания на жанровые разновидности *Ауге* — аллеманды или гальярды (например, у Лоуса), а также помещение *Ауге* (без указания на разновидность танца) в дансантах разделах нотных собраний [24]. С другой стороны, *Ауге*, согласно этимологии слова, означает «песня». В отличие от других танцев, *Ауге* не сопровождаются подзаголовками. Так или иначе, это не противоречит общим представлениям об *Ауге* как о жанре, имеющем бытовые (песенно-танцевальные) истоки [2].

Самой многочисленной группой в системе ансамблевой музыки этого периода явились *фэнси* [6; 7; 9]. Став знаковым, вид не утратил лидирующего положения в английской консортной культуре на протяжении всего XVII века. Длительное и стабильное существование фантазии было предопределено не только высокой степенью художественной и композиционной свободы жанра, но и его «открытостью» по отношению к другим видам, что особенно отчетливо проявляется в творчестве музыкантов второго поколения. «Фан-

тазия на гексахорд» сближается с вариационными формами, впрочем, как и гибрид «Фантазия-In nomine» (представленный, например, в творчестве Феррабоско-младшего). О родстве фантазии с мадригалом можно судить по произведениям Копрарио: некоторым пьесам музыкант придает итальянские названия, как например, «Al primo giorno» или «In te mio pove sole», которые возможно идентифицировать инципитам итальянских мадригалов. Показательно, что подобные фантазии Копрарио именуют также «инструментальными мадригалами», и, напротив, английские мадригалы относят к жанрам «удобным для исполнения как голосом, так и на виолах», звучание которых непосредственно связывалось с фэнси [20]. К аналогичным явлениям отнесем и пятиголосные фантазии Лупо.

Новые тенденции отчетливо проявились в период приблизительно со второй четверти до 50-70-х годов XVII века, что позволяет выделить третий этап истории английской консортной музыки, совпавший с эпохой правления Карла I и революцией. Он представлен, прежде всего, творчеством Дж. Дженкинса, У. Лоуса, М. Локка (ок. 1621—1677), К. Гиббонса (1615—1676), Р. Мико (1590—1661), Ч. Колема (ум. 1664).

Основные жанры консортной музыки, утвердившиеся в творчестве мастеров второго поколения, — In nomine, танцы (павана, гальярда, аллеманда), Auges и фантазии, а также куранта и сарабанда, — стали основой циклических форм. Устойчивый композиционный тип, строящийся на последовании фантазии, аллеманды и гальярды и обозначенный современными исследователями как «фантазия-сюита», сложился еще у Копрарио. В его творчестве встречается цикл и с иной последовательностью пьес — фантазия, аллеманда и Auge. Тенденция к циклизации нашла свое продолжение в творчестве его ученика Лоуса, у которого обнаруживается композиционная модель Копрарио (фантазия-сюита), а также и иные наполнения циклической формы без жесткой регламентации количества частей и их жанровой принадлежности. Циклические формы, осознаваемые Лоусом именно как жанр, ввиду целостности и музыкально-стилистического единства частей, автор обозначает по-разному: *сюита, соната* или же просто *консорт* [26; 31]. Однако ясного размежевания между тремя видами циклических композиций

не обнаруживается, что, в целом, соответствует принципам барочной музыкальной эстетики.

В качестве четвертого, завершающего этапа истории консо́ртов выделим последнюю треть XVII века, когда отчетливо обозначился поворот к перестройке традиционной для раннего и среднего барокко жанрово-стилистической системы в позднебарочную. Несмотря на прежнее обилие работающих в Англии композиторов, здесь все же не найдется сопоставимых по масштабности и значимости с деятелями первой половины и середины XVII века, за исключением Г. Пёрселла (1659—1695). Его творчество показательно в отношении как претворения национальных традиций камерного музицирования, так и актуализировавшихся континентальных влияний. Пёрселл явился последним автором, обратившимся к традиционным английским полифоническим формам — ансамблевым фантазиям и In nomine для виол, осознаваемым современниками уже как «оплот консервативности». Создает же он их в начале своего творческого пути — в 1680 году. Не обошел вниманием Пёрселл и чтимую в Англии павану: в 1677—1678 годах композитор сочинил пять паван, предназначив их для исполнения трио-составом. Тяготение к трио-фактуре, с характерным для нее принципом функционального распределения голосов, достаточно отчетливо начало проявлять себя в Англии еще с середины XVII века в творчестве, например, Томкинса. Однако образцы с подобной фактурной организацией мыслились в традиционных жанрах, на которых базировалась английская консортная культура. Теперь же они выходят из употребления, и остро актуальным типом в области ансамблевого музицирования становится итальянская трио-соната, представленная в наследии Пёрселла с 1680-х годов [3].

Таким образом, в этот период наиболее отчетливо обозначились тенденции не только к обновлению жанровой системы и исполнительского состава с утверждением в ансамбле скрипки и *basso continuo*⁶, но также к ослаблению значимых для английской культуры полифонических моделей и усилению итальянских влияний, вместе с которыми «уходят» собственно национальные жанрово-стилистические традиции камерно-ансамблевого музицирования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ М. Сапонов, ссылаясь на слова Морли, отмечает, что импровизационное полифоническое пение, широко культивируемое в европейских странах, именно в Англии к концу XVI в. приходит в упадок [11, с. 30—31].

² Сложившиеся типы консо́ртов не исключали использования других комбинаций инструментов: виолы могли заменяться скрипками, но также могли сочетаться с ними в одном ансамбле; зачастую клавишные выступали альтернативой лютневым в исполнении фигураций, а орган — всем струнным [23, с. 85—87].

³ При воссоздании жанровой картины консо́ртов XVI—XVII вв., а также определении смен поколений консо́ртистов, мы опирались на содержание современных антологий английской ансамблевой музыки, а также биографические статьи, главным образом, из «The New Grove Dictionary of Music and Musicians».

⁴ См. образцы в лондонском издании: [28].

⁵ Установить точные годы создания его пьес не представляется возможным.

⁶ Несмотря на то, что инструменты скрипичного семейства были известны в Англии еще с конца XVI в., предпочтение все же отдавали аристократическим виолам, культивируемым в позднеренессансной и раннебарочной инструментальной ансамблевой музыке. Ситуация стала меняться с 20-х гг. XVII в., когда виола постепенно уступала место скрипке, и уже в 1621 г. при дворе Якова I появилась должность скрипача [23, с. 85]. Охотно включали скрипки в свои консо́рты Копрарио, Лоус, Локк и Дженкинс. Активное утверждение скрипки в придворной музыкальной практике продолжалось при Карле II, по инициативе которого был учрежден оркестр «24 скрипки короля». Из семейства виол актуальность на протяжении XVIII в. сохраняла басовая виола, прежде всего, в практике сольного исполнения, в частности, у музыкантов перселловского поколения — Б. Хели и У. Гортона [14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Агапова И. М., Сорокина Т. С. Жанр Фантазии в музыкальном искусстве XVI—XVII веков // Проблемы историко-стилевой эволюции: гармония, форма, жанр. — Новосибирск, 1994. — С. 166—185.

2. Бочаров Ю. Многоликий термин // Старинная музыка. — 2004. — № 1—2. — С. 11—13.

3. Епишин А. История и теория итальянской трио-сонаты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 1995.

4. Конен В. Пёрселл и опера. — М., 1975.

5. Консо́рт // Музыкальный словарь Гроува. — М., 2001. — С. 429.

6. Кофанова Е. Английские орган и жанры органной музыки XVI — первой половины XVII столетия // Старинная музыка: Практика. Аранжировка. Реконструкция: матер. науч.-практ. конф. — М., 1999. — С. 134—140.

7. Кофанова Е. Трактат Томаса Морли «Простое и доступное введение в практическую музыку»: вопросы теории и практики: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2000.

8. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. — М., 1983. — Т. 1: По XVIII век.

9. Палажченко И. Р. Инструментальная фантазия XVII—XVIII веков: генезис и пути разви-

тия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1992.

10. Протопопов Вл. Ричеркар, канцона, фантазия — предшественники фуги // Протопопов Вл. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. — М., 1979. — С. 6—64.

11. Сапонов М. Искусство импровизации: импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. — М. — 1982.

12. Уэстреп Дж. Г. Пёрселл. — М., 1980.

13. Чарная Н. Из истории английской верджинельной музыки // Из истории зарубежной музыки. — М., 1980. — Вып. 4. — С. 81—118.

14. Boyden D. D., Woodward A. M. Viola // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by: Stanley Sadie. — Macmillan Publishers Limited, 2001.

15. Coates W., Dart T. Introduction // Musica Britannica. — V. 9: Jacobean consort music. — London, 1955. — P. xv-xvii.

16. Chamber music in England // The New Oxford History of Music. — London, 1968. — V. 4: The Age of Humanism 1540—1630. — P. 581—591.

17. Davey H. The Student's Musical History. — London, 1919. — P. 27—29.

18. Edwards W. Introduction // *Musica Britannica*. — V. 40: Music for mixed consort. — London, 1955. — P. xiii-xv.
19. *Elizabethan Music For Recorder*. — N.Y., 1978.
20. Field C.-D.-S. *Fantasia* // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. by: Stanley Sadie. — Macmillan Publishers Limited, 2001.
21. Harper J. Introduction // *Musica Britannica*. — V. 48: Orlando Gibbons: Consort Music. — London, 1982. — P. xv-xviii.
22. Peart D. Introduction // *Musica Britannica*. — V. 39: John Jenkins: Consort Music of Six Part. — London, 1977. — P. xiii-xvi.
23. Walker E. *A History of music in England*. — Oxford, 1958.
24. *Musica Britannica*. — London, 1955. — V. 9: Jacobean consort music.
25. *Musica Britannica*. — London, 1971. — V. 18: Music at the court of Henry.
26. *Musica Britannica*. — London, 1961. — V. 21: William Lawes: Select consort music.
27. *Musica Britannica*. — London, 1977. — V. 40: Music for mixed consort.
28. *Musica Britannica*. — London, 1979. — V. 44: Elizabethan consort music: 1.
29. *Musica Britannica*. — London, 1988. — V. 45: Elizabethan consort music: 2.
30. *Musica Britannica*. — London, 1982. — V. 48: Orlando Gibbons: Consort Music.
31. *Musica Britannica*. — London, 1991. — V. 60: William Lawes: Fantasia-suites.

Смирнова Татьяна Вячеславовна —
аспирантка, преподаватель
кафедры истории музыки
Новосибирской государственной
консерватории им. М. И. Глинки



МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ РОССИИ



Симфония как индивидуальный путь
познания нравственного абсолюта

К. М. КУРЛЕНЯ

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

УДК 785.11.082.1.036
(47+57)

ШЕСТАЯ СИМФОНΙΑ А. Ф. МУРОВА «МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИНОШЕНИЯ СВЯТЫМ, В ЗЕМЛЕ РОССИЙСКОЙ ПРОСИЯВШИМ»

Аскольд Федорович Муров (1928—1996) — один из крупных отечественных композиторов, заслуженный деятель искусств России (1983), лауреат Государственной премии России (1990), профессор Новосибирской консерватории. С 1965 по 1970 и с 1984 по 1996 гг. — глава Сибирской организации Союза композиторов.

Из века в век в человеческом обществе не переводится загадочный и суровый, протестующий и доходящий до самоотречения дух героического. Лишенный наносной патетики — этого особого пропагандистского грима, обильно покрывающего лакированные образы профессиональных политических лицедеев — он остается скромным, иногда даже кротким, и случается, проходит почти незамеченным современниками. Несомненно, этот дух живет в музыке Аскольда Мурова, питая вдохновение и мысль всякого, кто ищет ответов на сокровенные вопросы бытия. Есть однако еще несколько штрихов, не менее поразительных, чем художественная убедительность его произведений. Это — обаяние личности композитора, неподражаемый образ мыслей, не отличавшийся какой-то особой упорядоченностью, доказательностью, доходящей до категоричности, но всегда заставлявший собеседника думать, совершенствуя собственную точку зрения на любой предмет, оказавшийся в центре обсуждения. Основная же тема творческих

размышлений А. Мурова — не экстаз безумной души, а таинственный и властно распоряжающийся поступками человека феномен совести, тот самый нравственный закон, который Муров чувствовал в своем сердце, возможно, острее многих своих современников. Не он ли диктовал ему представления об общественной роли художника, прочертив линию перевоплощений от художника-просветителя и трибуна до неразгаданного критиками и общественностью мудреца, явившего отечественному искусству впечатляющий музыкальный образ нравственного абсолюта жизни, как его должно понимать в русской культуре, взращенной на Православных традициях, так до конца и не сломленных десятилетиями воинствующего атеизма?

Не вызывает сомнений, что Муров до конца исчерпал всю гамму бунтарских страстей, раздумий, публичных полемик и нравственных откровений, приходящих лишь на склоне лет, когда человек остается почти в полном одиночестве. Однажды присягнув многотрудной общественной миссии художника, он исполнил ее до конца, оставшись в душе истинным романтиком, впитавшим нравственные идеалы, выработанные русской культурой еще в XIX веке. Его путь в искусстве — беззаветное и пронзительно честное служение музыкой, в какие бы формы его не облекало вдохновение. Всего этого он желал сердцем, которое на протяжении всей жизни



Д. Д. Шостакович, А. Ф. Муров
на пленуме Союза композиторов Сибири, 1961 г.

подсказывало единственно возможный гражданский и творческий выбор.

Оставаясь человеком века двадцатого, волею судеб жившего в стране, социальный и революционный опыт которой характеризуется сложнейшими нравственными коллизиями, не раз ставившими под сомнение справедливость мироустройства как такового, Муров стремился выработать свое отношение к нему. Внутренняя потребность жить и творить как подсказывает совесть и чувство справедливости отнюдь не остановило его на довольно наивных идеях шестидесятнического «очеловеченного», косметически преображенного социализма или доктринах реставрации буржуазной справедливости и прагматического благоразумия в духе советского диссидентства, стремительно и исчерпывающе доказавших свою несостоятельность в первые же годы после распада СССР. Композитора волновали значительно более масштабные проблемы общекультурных представлений о циркуляции в мире добра и зла. Его занимала мысль о возможности синтеза универсального учения о добре, зле, красоте и истине. В этом Муров равновелик масштабам нравственных проблем, оказавшихся в центре внимания художественной культуры XX столетия.

Раздумья над проблемами нравственности истории и трагические размышления о сути событий, современником которых он был, приводят Мурова к неутешительному выводу: все повторяется в мире человеческих деяний и страстей, где почти не остается места благоговейному причащению подлинному Духу человека конечного, привязанного к своему времени. Вознесения и крах государств, войны, страдания народов, корысть одних индивидов, самопожертвования других и обреченность на грядущую гибель и забвение всех участников исторической драмы — самый первый круг ада, по которому каждый живущий проходит уже в своей земной жизни. Мысль о бунте «внутри» истории с целью ее улучшения, преображения средствами искусства уступает место идее бунта *против* самой истории.

Обретение в течение жизни так называемого «исторического и политического опыта» оборачивается иллюзией: все в мире указывает, что этот опыт никого и ничему не научил (иначе как объяснить навязчивую повторяемость одних и тех же исторических ошибок?), да к тому же и не нуждается в специальном «привитии» живущим. Он, этот противоречивый, лукавый, обманчивый опыт, суть — само движение жизни из прошлого к будущему, ее тончайший эфемерный срез, на наших глазах становящийся реальностью во всем многообразии и неупорядоченности конкретных намерений, поступков и событий, «набегающих» из таинственных далей еще не осуществленного во времени. Линейность истории предстает во всей незамысловатости случайностей, вызванных игрой неведомых сил судьбы, слегка замаскированных видимостью людской инициативности, обдуманности решений и поступков. Мысль композитора ищет выхода из этого замкнутого исторического пространства, неслучайно образ кружения вынесен в заглавие публицистических очерков композитора «Законцованный круг» [3]. Но выходу из круга может помочь лишь одно — прекращение своего собственного кружения в нем, воспарение к неиссякаемым истокам Истины и Благодати, углубление в созерцание вечности. Только на этом пути еще остается надежда остановить бег времени, выскользнуть из его обволакивающих объятий. И если публицистика Мурова, не найдя выхода из круга, в значительной степени выполнила задачу личной критики советской действительности 70-х — 80-х годов, к которой у композитора накопился груз неразрешимых вопросов, то законченная в 1991 году Шестая сим-

фония «Музыкальные приношения Святым, в земле Российской просиявшим» воспринимается как торжество над кругом историзма, как художественное воплощение ликов Вечности, открывающихся тем, кто достоин их созерцания.

Вместе с тем было бы слишком наивным интерпретировать замысел и драматургию Шестой симфонии как нарочитое противопоставление Вечности течению времени, облеченному в цепь исторических событий. Композитор отнюдь не предлагает Вечность взамен времени. Весь ход эволюции его симфонического мышления подводит к мысли о том, что сама идея Вечности однажды приходит к человеку как сугубо индивидуальное ощущение особой реальности и получает необходимое обоснование только после того, как попытки интерпретации времени в контексте идей и смыслов, порожденных опытом пребывания человека в этом самом времени, исчерпывают себя. Вечность, таким образом, превращается во внезапно открывшийся сознанию Абсолют мироздания, а идея времени — в некий несовершенный и быстро меняющийся образ исторической ленты, текущей последовательности мгновений, до определенного момента заменяющий нам способность разом охватить в сознании неисчерпаемость глубин прошлого и бесконечность перспектив будущего. Вечность — это полнота времени, а не его отрицание. Но эта полнота приходит с Откровением, она дается лишь с обретением полноты Духа, знаменующим закономерный финал рационального осмысления истории и собственной жизни. Это — свидетельство просветления художника, знак открывшегося внутреннего духовного зрения, уразумение смысла бытия, сокрытого поверх логически интерпретированной цепи событий; смысла, обнаруживающего свою независимость от рационально выводимых законов причинности и хронологической упорядоченности исторического существования.

Сказанное отчасти объясняет непростые особенности замысла симфонии и выбранные композитором пути его художественной реализации. Пятичастная композиция, в которой каждой части предпосланы посвящения Святым, в земле Российской просиявшим, завораживает загадочностью. Как будто бы достаточно оснований считать, что Шестая симфония программна. Однако тип программности и мера ее конкретности требуют специального анализа. Почему выбраны именно эти фигуры? С одной стороны, композитор не дает разъяснений. Но с другой, было бы опрометчиво поддаться первому впечатле-

нию, будто имена Святых подобраны наугад. Трудности интерпретации замысла сочинения многочисленны и усугубляются тем, что ни эпиграфы, предпосланные двум частям из пяти¹, ни сами заглавия частей по ходу исполнения не называются. Все это необходимо знать заранее, до знакомства с музыкой.

Парадокс, но при кажущейся предельной обобщенности самой программы (только лишь общее заглавие, посвящения частей Святым и упомянутые эпиграфы), Шестая симфония, пожалуй, остается наиболее конкретным в программном отношении симфоническим сочинением Мурова, где каждая деталь — предзнаменование, где композитор предьявляет к духовному опыту и культурной эрудиции слушателя весьма высокие требования, совершенно непривычные и по преимуществу невозможные для сознания человека, получившего образование и воспитание в советском обществе. Замысел автора — восхождение к образу Вечности — и необычен, и дерзок. Известно, что субъективное ощущение времени относительно легко преодолеть, хотя бы погрузившись в медитативное состояние. Иное дело — понятие времени и вызванное им представление о его линейности и необратимости. Его не только преодолеть, даже поставить под сомнение куда труднее. Возможно, Муров пытается сделать это, создать ощущение временной всенаходимости сознания, устранив в последовательности своих музыкальных приношений хронологический порядок появления в истории России избранных для формирования программы образов Святых (от чего намеренно или непроизвольно нарушается линейность исторического процесса). Преподобный Сергей Радонежский, Святой Праведный Иоанн Кронштадский, Блаженная Ксения Петербургская, причисленная к лику Святых на Поместном Соборе Русской Православной Церкви в июне 1988 года², Преподобный Серафим Саровский, Чудотворец и Благоверный князь Александр Невский привычно ассоциируются с различными этапами российской истории, в которой большинство из них сыграло заметную роль. Однако посвящения этим Святым, расположенные композитором в таком порядке, дают очевидные указания на то, что программа симфонии как раз не предполагает иллюстративного аспекта, некой истории Российского государства в образах Святых.

Кроме того, биографии упомянутых людей, их образ жизни, характеры чрезвычайно контрастны. Историческая значимость их деяний подчас не-

сопоставима. Сергей Радонежский, снискавший своими подвигами во имя веры всеобщее почитание, благословивший Дмитрия Донского на Куликовскую битву и выступивший духовным вдохновителем русского православного воинства. Иоанн Кронштадский — ревнитель чистоты Православного канона и защитник веры, пророчествовавший о грядущих кровавых временах, надвигающихся на Россию, и целитель, заработавший в советской истории репутацию воинствующего ортодокса, одного из самых яростных критиков учения Льва Толстого и махрового реакционера. Серафим Саровский — отшельник, праведник и чудотворец-исцелитель. Князь Александр Невский, при жизни стяжавший победоносными военными подвигами во имя веры и народа, а также мудростью и незаурядным дипломатическим талантом славу защитника земли Русской. Ксения Петербургская, добровольно возложившая на себя обет самоотречения и около 45 лет подвизавшаяся в подвиге юродства, народная предсказательница и утешительница, пользовавшаяся всеобщей любовью жителей Петербурга. Эти люди объединены лишь безграничной верой и всепоглощающим служением Богу в своей земной жизни.

Муров размышляет не столько о путях истории, сколько о путях, на которых ищут Откровение, преображающее человека и открывающее его внутреннее духовное зрение, дающее силы для пророчества, подвижничества, духовного подвига в многоликих делах земных. Обретение единства с Богом, полноты Духа на труднейшем жизненном пути подвижника как будто вырывает его из исторической круговерти, дарует очистительное слияние с Вечностью, отмечая печать святости. Так образ Вечности окрашивается драматическими чертами, не различимыми при иных интерпретациях программы Шестой симфонии.

Драматизм Шестой симфонии значительно отличается от утвердившихся семантических стереотипов симфонии-драмы. Конфликт — основа симфонической динамики — и его последовательное развертывание остаются за пределами музыкального текста произведения. «Музыкальное действие» в данном случае не формирует основополагающей парадигмы, которая призвана разворачивать в сознании слушателя соответствующие смысло-образы и их динамический потенциал, отвечать за способ постижения смысла музыки, олицетворять наиболее существенные стороны коммуникативной стратегии, «вписанной» композитором в свое произведение. Муров толкует драму как единый эмоциональный процесс

слияния с Вечностью, окрашенной в его представлениях чертами христианской мифологии. Таким образом, драматизм «Шестой» — в особом пафосе, в напряженном ощущении единства времен, характеров и путей к спасению в Боге, вере, молитве и подвиге. А само сочинение — итоговое воплощение глубинной сути нравственной концепции и художественных исканий композитора, закономерный итог протестной линии в эволюции его личного мировоззрения.

Безусловно, представляя это сочинение, Муров как никогда прежде рисковал остаться непонятым даже в профессиональной среде, и примеры тому имели место. Рассуждали среди прочего и о «проблемах с формой»³. Подобные возражения вызваны, очевидно, тем, что симфония почти во всем не отвечает ожиданиям, обыкновенно связываемым с нормативными представлениями о произведении этого жанра. Особенности формы «Шестой» более всего соответствуют циклической композиции несонатного типа, оркестровой сюите. Музыка призвана воплотить целостность души каждого Святого в ее стремлении к благодати — единственный и неизменный «тезис» каждой из пяти частей. При этом текст сочинения почти не касается «житийного» уровня, требование к знанию которого остается по преимуществу в сфере программного замысла симфонии. Что касается музыки самой по себе, то она лишь тончайшими намеками указывает время от времени на исторически или биографически значимые ориентиры, но большей частью опирается на интонационные и жанровые архетипы, имеющие отношение к музыкальной культуре XIX века, обеспечивающие стилевое единство. Исключение составляет, пожалуй, лишь «заимствованный у М. В. Бразникова» знаменный распев, как указал в партитуре сам композитор, во второй части симфонии. Да и тот в конечном итоге дан в нерасторжимом стилевом единстве с тонально-гармонической звуковысотной системой, будучи гармонизованным и включенным в мощную многоголосную ткань. К тому же знаменный распев и музыкальная стилистика русской православной службы во времена Иоанна Кронштадского, которому посвящена часть, не образуют исторического, временного совпадения.

В целом же подчеркнутая интонационная простота языка этих музыкальных притч (а именно притчу мы считаем центральным элементом совокупного жанрового облика симфонии) формируют целостную многослойную драматургическую картину сочинения. Этому способству-

ют опора на тонально-гармоническую систему, прозрачность, незамутненность звучания, обилие общеизвестных узнаваемых жанровых ориентиров, задающих привычные направления интерпретирующему сознанию, верные с точки зрения конвенциональности (если принять во внимание особенности восприятия современного, даже не слишком искушенного слушателя).

Переходя к краткой характеристике Шестой симфонии, отметим жанровые и семантические архетипы, образующие неизменную составляющую в музыкальном языке Муро́ва. К ним, прежде всего, относятся колокольные звучания, открывающие Шестую симфонию, подобно тому, как это было в «Тобольской»⁴, и далее перерастающие в мощный набат в кульминации, в коде первой части. Здесь колокольность логично было бы связать в контексте программы — часть посвящена Сергию Радонежскому — с победой в Куликовской битве и торжеством русского национального духа.

Смысловой и образный ряд *первой части* представлен двумя темами, каждая из которых кладет начало соответствующим разделам двойной двухчастной формы с кодой на материале вступления. Одна из них восходит к жанровым архетипам запева лирической протяжной песни, другая — в силу своего положения, оттеняющего контраста и стиливого единства, выполняет функции ответа, своеобразного «припева». Проникновенный лиризм, широта дыхания, кантиленность и вместе с тем утонченные оттенки эпики — простота (однако без налета популярности), благородство и едва уловимая просветленная грусть образуют замечательную палитру образно-эмоциональных оттенков этой музыки.

Тематизм *второй части*, помимо уже упомянутого заглавного знаменного роспева, содержит сольные мелодекламации, положенные в основу срединных, контрастирующих разделов двойной двухчастной формы с кодой. Мягкие и проникновенные краски этих развернутых мелодических высказываний дополняют мощь хора на теме роспева (реприза раздела *A* ц. 18—20), как будто указывая на единение кроткости и силы духа. В коде на фоне отдаленных колоколов развертывается неторопливый мелодический диалог, знаменующий тематическое слияние знаменного роспева (фагот) и мелодекламации (скрипка). Естественный и закономерный в контексте данной части итог решен известным композиционным приемом в духе русской эпической симфонической драматургии, нередко прибегавшей к контра-

пунктическому единению изначально стремящихся к союзу образов и воплощающих их тем.

Третья часть, посвященная Блаженной Ксении Петербургской, выполняет в цикле функции скерцо. Первая тема наделена традиционными «скерцовыми» качествами — быстротой темпа, «шепелящим», стаккатным штрихом струнных, «графической» отрисовкой мелодической линии, усиленной репетициями вторых скрипок и альтов. Она постепенно разрастается до *tutti* дважды повторенной декламации, горестной и, одновременно, сбивчиво-возбужденной, порученной хоралу деревянных духовых, далее продублированных струнной группой (ц. 24—26). Бодрый, порхающий и несколько «этюдный» характер темы указывает не только на типичные жанровые признаки скерцо, но и своеобразно отсылает к христианскому подвигу юродства Ксении, если не забывать о программном характере посвящения третьей части. Дело в том, что музыка, при всех жанрово-нормативных качествах звучания, вызывает ощущение какой-то чрезмерности, невнятности, сумбурности. Однако ее как будто бесцельная стремительность и полетность скрывают нечто большее, а именно — намек на путь Ксении к Благодати, ее земной удел: «безумием мнимым безумие мира обличиши»⁵, воспринять Откровение, исполнившись даром пророчествования и вспоможения.

Четвертая и пятая части цикла, имеющие своеобразное программное «усиление» (см. ранее цитированные в сноске эпитафии в дополнение к посвящениям Преподобному Серафиму Саровскому, Чудотворцу — четвертая часть, Благоверному князю Александру Невскому — пятая часть), концентрируют восприятие на основополагающих христианских добродетелях, ведущих к спасению и святости: умиротворению и просветлению духа, практике познания истин веры и земных подвигах во имя ее защиты. Четвертая часть несет на себе черты сходства с первой. Вновь композитор прибегает к колокольным звучаниям во вступлении, многократно усиливая их весомость в репризе сложной трехчастной формы от ц. 42⁶, развивая до уровня драматической кульминации (ц. 43), после которой следует умиротворение.

Вступление и первая тема интонационно связаны своеобразным композиционным приемом. Часть открывается унисонным звучанием взятых последовательно мелодических интервалов квинты (*d - a; e - h*) в партиях колоколов, альтов и виолончелей. Далее в структуре первой темы,

вступающей у струнной группы (от ц. 35), эти же квинты возникают в обратной последовательности в качестве опорных интонаций мелодии. Жанровые и образные черты темы тесно соотносятся с типичными мужскими оперными кантиленами, наподобие широко известной арии Гремина из «Евгения Онегина» П. Чайковского (но, разумеется, без интонационно-тематических переключек). Середина первого раздела (от ц. 36 до ц. 38), где вступает сосредоточенный и проникновенный дуэт флейт, постепенно разрастающийся до звучания всего оркестра с колоколами, лишь усиливает эти жанровые аллюзии.

Контрастная середина части — яркий величественный эпизод, объединяющий жанровые черты псалмодирования и хора — целиком решена в тембровых красках меди. В контексте программы части ей присущи множественные ассоциации — мощь и крепость веры, благородство и мудрость, открывшийся образ Царствия Небесного, великолепие Благодати, ниспосланной Святому... Данный раздел непосредственно перетекает в репризу формы (ц. 42): возвращается материал вступления, обещая полное умиротворение, которое однако ускользает, отдалается, заслоняемое образами внезапно нахлынувшего душевного волнения и ропота, горечи мирских тревог и лишений (ц. 43)⁷. И лишь затем (ц. 44), с репризным проведением начальной темы, наступает окончательное успокоение и просветление души.

Пятая часть, финал, открывается тревожным призывом трубы, по жанровым ассоциациям — не столько военным сигналом, сколько трубным гласом Страшного суда. В дальнейшем этот материал — то, как тема, то лишь как тембровая краска, усиленная другими инструментами медной группы, не раз проявит себя в форме. Особенно рельефно — перед и во время проведения второй репризы заглавного раздела трехчастной формы. Тема начального раздела — тревожная и мужественная — обобщенно характеризует, возможно, и облик Александра, и эпоху, в которую он совершал свои бессмертные подвиги во имя веры и русского народа. Постоянство темы и тональности (*c moll*), в которой она трижды проходит на протяжении части, как будто указывает на неизменность устройства земной жизни, истории: вечная борьба, смысл которой сообщает лишь беззаветное служение высшим идеалам веры и правды.

Материал среднего раздела, поданный в жанровом облике вальса, гармонично дополняет образную палитру части. Важно подчеркнуть,

что драматургическая линия на постепенное усиление «медных» тембров затрагивает и лирические средние разделы. Если первый раз середина поручена струнной группе, выявляющей мягкие, задушевные наклонения темы раздела, то при своем возвращении в качестве «второй середины», она исполняется двумя солирующими валторнами, вносящими в ее звучание краски военного духового оркестра. Излюбленный прием — сквозную тембровую драматургию, опирающуюся на семантический спектр, присущий медной группе, Муров привлекает, как и в Пятой симфонии, для передачи нарастающего драматизма художественной концепции сочинения.

* * *

Поистине Шестая симфония являет редкий по убедительности и глубине пример музыкальной притчи. И целая композиция, и каждая ее часть образуют таинственный, пронизанный светом образный мир, закрытый для недостаточно чутких и глубоких художественных натур и едва ли в полной мере доступный отечественной публике начала 90-х годов двадцатого столетия в силу уже упомянутых социальных причин. Принимая во внимание политическую ситуацию тех лет, характеризовавшуюся стремительным падением авторитета марксистско-ленинской идеологии и одновременным усилением влияния в обществе Православия, отвергнутого и попранного Октябрьской революцией, не стоит удивляться, что «Шестая» оценивалась в современном ей культурном контексте в первую очередь как знак времени, как стремление заново осмыслить корни русской культуры, как личное музыкальное завещание композитора, а иногда и как своеобразная месть одряхлевшей власти и идеологии, что, конечно же, бесконечно далеко от истины. Для автора эта симфония оказалась вовсе не ответом на изменившуюся конъюнктуру, а чем-то несоизмеримо более глубоким, сокровенным и выстраданным — окончательной кристаллизацией своего понимания этики жизни, в каких бы исторических условиях она ни протекала, личного отношения к нетленным истинам веры, завещанным от века и запечатленным вдохновением мастера в прозрачной, легкой, чеканной художественной форме.

Композитор намеренно избегает традиционных для симфонии драматургических концепций, основанных на процессуальности и связанными с ней приемами рационалистической интерпретации духа и смысла музыки. Отказываясь от близких ему авангардных художественных

средств, Муров выбирает стилистику обезоруживающе простую и открытую для первичной эмоциональной ассоциативности. Он заботливо создает тематизм, безошибочно провоцирующий яркие и стойкие эмоциональные ответы, стремится закрепить вызванные музыкой переживания в памяти слушателя, не давая ему отвлекаться на осмысление динамических процессов, разворачивающихся в сонатных формах. Ясные и строгие художественные образы, возвышающиеся над мирской суетой, заставляют искать му-

дрости вдаль от исторического и общественно-самоутверждения на руинах некогда грозной общественной системы. Обретя, наконец, свою альтернативу историческому, процессуальному, фактологически-событийному пониманию жизни в постоянстве нравственных законов земного существования, Муров опытом святости великих русских подвижников и аргументами Священного писания возражает «мудрствованию мира сего», обличая безумие и мира, и мудрствования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эпиграф к четвертой части «Преподобному Серафиму Саровскому» — высказывание этого святого: «Стяжи мир в своей душе, и вокруг тебя спасется тысячи». Эпиграф к заключительной, пятой части «Благоверному князю Александру Невскому» — слова Александра Невского: «Не в силе Бог, а в правде».

² Эта деталь свидетельствует о том, что Муров серьезно интересовался событиями современной истории Русской Православной Церкви и глубоко изучал житийную литературу.

³ В ходе неофициального обсуждения Шестой симфонии одним из членов Сибирской организации СК РСФСР и учеником А. Мурова высказывалось такое суждение.

⁴ «Тобольская симфония» была написана в 1971 году и посвящена Д. Шостаковичу. Ее первое и единственное

исполнение состоялось в 1973 году в Большом зале Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки под управлением В. Мартынова.

⁵ Тропарь блаженной Ксении, глас 7.

⁶ Схема части: Вступление — [А — В — А] — С — [Вступление — В — А].

⁷ Аналогичный по смыслу и техническому решению эпизод был в репризе первой части от ц. 10. В контексте программы первой части он, возможно, ассоциируется с обобщенным образом войска хана Мамай, с которым предстояло сражение Дмитрию Донскому: еще одна особенность, сближающая первую и четвертую части симфонии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальная культура Сибири. В 3 т. Т. 3. Музыкальная культура Сибири середины 50-х — конца 80-х годов XX века / Комитет по культуре Администрации Новосибирской области, Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. — Новосибирск, 1997. — 496 с.

2. Муров А. В лабиринте...: очерки, письма. Кн. 2. — Новосибирск, 1990. — 91 с. — Архив А. Ф. Мурова.

3. Муров А. Заколдованный круг (Публицистические очерки). — Новосибирск: Новосибирское кн. изд-во, 1989. — 103 с.

4. Муров А. Письмо к В. Минину. — Новосибирск, 1995. — 7 с. — Архив А. Ф. Мурова.

5. Пыльнева Л. Этические и эстетические

взгляды А. Мурова. — Новосибирск, 2000. — 21 с. — В печати.

6. Серебренникова С. К вопросу о программности в симфониях А. Мурова // Творчество композиторов Сибири: вопросы музыкального языка и стиля. — Новосибирск, 1983. — Вып. 1. — С. 99—106.

7. Файн Я. О времени и о себе. Исторический аспект современности в творчестве А. Мурова // Современная тема в творчестве композиторов Сибири: тез. науч.-практ. конф. 29—30 мая. — Новосибирск, 1982. — С. 12—13.

8. Якимович А. Культура и преступление. О чем стараются не говорить в конце XX века // Иностранная литература. — 1995. — № 1. — С. 245—250.

Курленя Константин Михайлович — кандидат искусствоведения, профессор, ректор Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Е. В. ПАРГЕЕВА

*Чувашский государственный университет
им. И. Н. Ульянова*Из истории профессиональной музыки ЧувашииУДК 786.2.
036 (47 + 57)**СОНАТИНА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
ГЕННАДИЯ ВОРОБЬЁВА**

**Геннадий Васильевич
Воробьёв**
(фото из Научного
архива ЧГИГН*)

Сонатина выдающегося чувашского композитора Геннадия Васильевича Воробьёва (1918—1939) — первое крупное камерное сочинение в истории профессиональной музыки Чувашии. Она была написана в 1935 году совсем молодым автором — студентом второго курса Московской консерватории. До Воробьёва в этом жанре существовало только одно произведение, написанное чувашским композитором, — Сонатина Степана Максимова (1892—1951). Сочиненное и впервые исполненное всего за два года до Сонатины Воробьёва, оно, конечно, несравнимо проще по образному содержанию и драматургии, но бесспорно то, что Максимов решил в своей Сонатине важную задачу — сквозного развития тем сонатного *allegro* на интонационной и жанровой основе чувашской народной музыки. Таким образом, это небольшое одночастное сочинение явилось прологом будущей национальной инструментальной классики.

О СОНАТИНЕ И ЕЕ АВТОРЕ

Сонатина Воробьёва сразу поставила композиторское искусство Чувашии на более высокий профессиональный уровень. Здесь ясно ощущается присутствие не только собственного авторского вдохновения, но и свободного владения богатством русской и западноевропейской музыки.

Произведение было издано в Москве государственным музыкальным издательством в 1959 году в составе второй тетради сборника «Сонатины советских композиторов для фортепиано». Но

на его титуле стоят две фамилии: Геннадий Воробьёв и Павел Чекалов. Последний редактировал произведение для сборника, и текст Сонатины был им значительно изменен. Появились большие купюры в первой части, вместо них вставлены собственные связки редактора; много изменений сделано в гармонии (о чем более подробно речь будет идти ниже); наконец, четвертая финальная часть вообще отсутствовала в сборнике. Сонатина стала трехчастным, а не четырехчастным циклом. В таком виде сочинение и вышло в свет. Современник Воробьёва композитор В. А. Ходяшев в очерке о нем мягко критикует изменения и при этом утверждает, что произведение все равно стало репертуарным, пользовалось популярностью у исполнителей и в учебном процессе, и на концертной эстраде. Но факт оставался фактом: подлинный вариант сочинения не был знаком исполнителям и слушателям.

В чувашском музыковедении мы неоднократно встречались с упоминанием о Сонатине Г. Воробьёва. В частности, музыковед Ю. А. Илюхин коротко пишет о ней в сборнике очерков «Композиторы советской Чувашии» (1982). До него в 1968 году композитор Виктор Ходяшев в книге «Геннадий Воробьёв: краткий очерк жизни и творчества» остановился на анализе Сонатины, кратко определил форму ее частей и характер музыки.

В конце 70-х годов в связи с подготовкой к 60-летию со дня рождения Геннадия Воробьёва было решено издать Собрание сочинений композитора. Музыковедом М. Г. Кондратьевым в ходе составительской и редакторской работы подняты архивы Научно-исследовательского института языка, литературы, истории и экономики при Совете министров Чувашской АССР. В архивах найдены среди других и черновики Сонатины, написанные рукой композитора с пометками Г. И. Литинского — педагога Воробьёва. На основе черновиков восстановлен первоначальный авторский текст, сильно отличавшийся от редакции П. Чекалова.

* Чувашский государственный институт гуманитарных наук

В 2006 году вышла книга М. Кондратьева «Композиторы Воробьевы». Эта объемная биография содержит сведения о жизненном пути отца и сына — Василия и Геннадия Воробьевых, а также обзор творчества обоих композиторов. Говоря о Сонатине, автор книги особо подчеркивает монотематичность произведения и в связи с этим подробно описывает структуру и лад главной темы первой части, поскольку на ее основе вырастает тематизм и форма всего сочинения. Затрагивается и вопрос о редактировании.

Итак, благодаря кропотливой исследовательской работе Сонатина наконец предстала в истинном своем виде. Для нас наиболее важно то, что именно в процессе написания Сонатины композитор ступил на путь наиболее активных сознательных поисков собственного стиля. Среди средств музыкальной выразительности особого внимания заслуживают гармонические закономерности и находки. Представляет интерес и проблема переделки редактором авторского текста, ибо она не ограничилась мелкими техническими деталями, а повлияла на образ сочинения.

По настроению произведение полно бурлящей жизненной силы, молодой энергии. В музыке слышна та щедрость эмоций, которая свойственна лишь юности. В этом жизнелюбии, в полноте чувств Воробьев пересекается и с Прокофьевым, и с ранним Шостаковичем, и с Кабалевским (конечно, способы выражения у композиторов совершенно разные). Уже Allegro, первая часть цикла, в полной мере раскрывает этот настрой.

Необходимо обратить внимание на еще одну особенность образного строя всего цикла. Сонатина, первое сочинение Г. Воробьева — студента консерватории, написана семнадцатилетним юношей. Музыкой в большой мере все еще владеют образы беззаботной радости, игры, нежности, удивления от первой встречи с окружающим. Такими настроениями проникнуты его сюиты «Детская» и «Акатуй», а в Сонатине — первое проведение побочной темы в первой части, крайние разделы третьей части Скерцо.

Но наряду с игровой образностью именно в этом произведении впервые по-настоящему пробуждается ярко романтическая натура автора. Здесь есть и героически-пафосные высказывания (на них, собственно, построена главная партия первой части), и широко льющийся лиризм побочной во втором ее проведении, и мощный на-

кал кульминаций в Allegro и Финале, и строгая эпичность второй части Adagio, которую «высветляют» мажорные эпизоды.

Такое сочетание двух образных сфер — игровой и широкого спектра романтической, переданных посредством сплава национального музыкального языка и влияний крупнейших русских и западноевропейских композиторов, — дало музыке Сонатины свежесть, оригинальность и авторскую индивидуальность.

Прежде чем отметить некоторые особенности музыкального языка композитора (а исходя из систематичности использования тех или иных приемов в Сонатине и более ранних произведениях мы уже можем говорить об индивидуальном музыкальном языке Геннадия Воробьева), следует сказать несколько слов о месте жанра сонатины в заданном временном и географическом контексте.

В советской музыке, как известно, жанр сонатины начал развиваться с конца 20-х годов (до этого он был почти «заброшен» композиторами). Его возвращение вызвано несколькими причинами. Поменялось время, поменялось «мироощущение деятелей советского искусства» [1, с. 152] — в этих условиях конфликтно-психологическая большая соната испытывала кризис, и «сонатина послужила отдушиной, способствовавшей преодолению инерции образов и выразительных средств» позднеромантической сонаты [там же]. Во-вторых, в условиях общедоступности музыкального образования ощутимо возросла потребность в педагогическом репертуаре, вследствие чего сонатина стала прекрасным учебным материалом и для самих композиторов, и для исполнителей, жанр прочно вошел в педагогический репертуар.

Геннадью Воробьеву как известному чувашскому композитору Сонатина дала большой простор для «пробы пера», прежде всего, в области гармонии (хотя некоторые приемы были опробованы и ранее). С другой стороны, несмотря на немногие неровные места, это произведение по-настоящему художественно, образно осмысленно и цельно по содержанию и композиции. Оно ни в коем случае не является только учебным экспериментом или полем для отработки приемов.

О ГАРМОНИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ И МЕЛОДИКЕ

Ладоинтонационная основа Сонатины — пентатоника. Являясь родной ладовой системой для музыкального мышления композитора, она пронизывает все сочинения Воробьева, но может

проявляться в них с различной степенью концентрации. Например, в «Детской сюите» пентатонность завуалирована, а в сюите «Акатуй» она явно доминирует.

Наряду с пентатоникой автор широко применяет другие натуральные лады. Причем в Сонатине для него становится характерным одновременное использование разных ладов — как классических мажора и минора, так и натуральных; образуется политональность и полиладовость. Но диссонантность как прямое следствие политональности нигде не выставляется композитором на первый план и дается в «смягченном» виде.

Обратимся к примеру политонального сопоставления *E dur*'а и *D dur*'а в развитии побочной партии первой части. Политональность здесь акустически звучит лишь два такта, а далее пентатоническая ладовая основа позволяет избегать диссонансов, возникающих из-за различия в составе звукорядов (пример № 1).

Пример № 1

Г. Воробьев.

Сонатина. I ч., поб. партия



В двух других случаях — это подходы к кульминациям в разработке Allegro и в среднем эпизоде Финала — политональность линий характерна именно для нарастания кульминационных волн. На вершинах автор приводит их к общей тональности. Это способствует выстраиванию формы, скрепляет ее.

Музыка Финала также насыщена политональными моментами. Но в крайних разделах, развивающих основную тему, диссонантность в основном смягчена пентатоникой. Резкий диссонанс мелькает лишь в первом проведении темы, в каденциях. А вот в фугато диссонансы звучат уже без всякого смягчения. Но образуются они не за счет разного состава звукорядов (ибо лады, звучащие одновременно, подобраны с учетом единства знаков), а за счет свободной контрастной полифонии линий.

Наконец, самым, пожалуй, интересным примером политональности является тема главной партии сонатного allegro — лейттема всего произведения (пример № 2).

Пример № 2

Г. Воробьев.

Сонатина. I ч., гл. партия



Верхний пласт фактуры оформлен в *a mol*-*l*'ной пентатонике, нижний — в лидийском *F dur*'е, то есть каждый из двух ведущих голосов относительно своей квинтовой дублировки находится в отдельной тональности, а четырехголосие в целом дает битональное соотношение пластов.

Причина широкого использования Воробьевым натуральных ладов (помимо пентатоники) наверняка кроется в близости его музыкального мироощущения к народной музыке не только чувашской, но и русской, и других народностей Поволжья. Кроме того, со второй половины XIX века русскими и западными композиторами был накоплен большой опыт все более смелого внедрения средств народной музыки в академические произведения. Несомненно, пример предшественников влиял на молодого композитора.

Язык народной музыки, преобладание в ней вокальных форм породили в творчестве Воробьева и приоритет мелодии перед гармонией. В свою очередь следствием этого приоритета является широкое применение политональности. Музыковед Ю. Паисов приводит в своем исследовании слова А. Онегера: «<...> я считаю, что мы обязаны воспользоваться гармоническими открытиями предшествовавшей нам школы [импрессионизма. — П. Е.] <...> для новых сочетаний мелодических линий и ритма» [7, с. 6]. Также Паисов комментирует высказывание Д. Мийо об отношении к политональности: «<...> политональность, по Мийо, — не идол для поклонения, не самоцель, но средство расширения возможностей мелодического развития» [там же]. Все это в полной мере можно отнести к музыке Г. Воробьева. Именно ее мелодическое богатство является причиной расширения гармонических приемов.

Яркое этническое начало мелодики Сонатины насытило музыкальную ткань субдоминантовыми гармониями. Например, часто автор доверяет роль самого функционально острого аккорда, требующего разрешения, не доминантовой, а субдоминантовой сфере. Так происходит в подготовке кульминации в разработке первой части, где фрагмент темы побочной партии переходит из

тональности в тональность именно через субдоминанту. Или, например, звуки аккорда половинной каденции могут трактоваться в их принадлежности и к доминантовой, и к субдоминантовой функциям, то есть аккорд будет иметь полифункциональный характер. Это хорошо слышно в главной теме Adagio (пример № 3).

Пример № 3

Г. Воробьев.
Сонатина. II ч. Adagio



Такая роль субдоминантовых функций, равно как и почти повсеместное использование доминанты с седьмой натуральной ступенью, лишённые ее стремления к тональному центру, по выражению Е. Трёмбовельского, «размагничивают» лад [8, с. 140], освобождая его от классических рамок функциональных тяготений.

В аккордике Сонатины большое место занимают септаккорды. Часто разложенные как квинты и кварты, они заставляют одновременно звучать разные гармонические функции, то есть выступают как полифункциональные аккорды. Таким образом, септаккорды во многом берут на себя решение задачи децентрализации лада.

Одним из первых в русской музыке осознано и, так сказать, широкомасштабно эту тенденцию «расшатывания» классического лада — и одновременно его расширения — стал проводить Мусоргский. Причиной явления так же считается подчиненность гармонии мелодическому началу. Доминирование мелодического мышления Мусоргского подтверждается и другими многочисленными случаями отказа от общепринятых классических правил гармонии. В частности, это и параллельное движение совершенными консонансами, и нетрадиционная на тот момент для профессиональной музыки гармонизация. Приоритетная роль плагальной сферы в гармонии, которая старается как бы «перевесить» основную тонику.

Так же часты в аккордике Сонатины и октавы, разделенные средним звуком на квинту и кварту. Эти совершенные консонансы можно считать преобладающим «строительным материалом» для гармонической вертикали. Встречаются они и в «чистом виде». Например, в заключительном проведении главной темы в

Adagio они создают акустически разреженное пространство.

Необходимо отметить еще два качества гармонии Воробьева, являющихся следствиями преобладания мелодического начала в композиторском мышлении. Во-первых, это частая смена гармонической опоры. Гармония Сонатины подвижна, она ориентирована не на тактовую «сетку», а на изгибы мелодии. Во-вторых, фактура не делится однозначно на мелодию и гармонию. Гармония окрашивает мелодические звуки в виде подголосков и нижних аккордовых звуков. В музыке Сонатины нельзя говорить о гармонии лишь как об аккордовых структурах, здесь речь идет о переплетении мелодических линий, которые создают для основной мелодии гармонический фон.

Из сказанного выше видно, что молодой композитор объединяет возможности родной ладоинтонационной стихии с классическими принципами формообразования. Конечно, он опирался на опыт использования русскими и западными музыкантами ресурсов народной музыки. Но отличие позиции Г. Воробьева в том, что для него народная звуковая сфера — это не экзотическая краска, привнесенная в профессиональные музыкальные произведения, а естественная «почва», на основе которой он пытается выстраивать академические формы. Однако повторимся: художественная передача содержания является в его произведении главной целью, и поиски в области гармонического языка, конечно, подчинены этой цели.

Что касается редакции П. Чекалова, то изменения им некоторых гармоний лишают музыку красочности, делают ее более «плоской». Таким примером непродуманного отношения к авторскому тексту может быть второе проведение побочной темы в Allegro (ср. пример № 1), где в мелодии ликвидируется *gis* и таким образом тема лишается своей сути из-за исчезновения политональности.

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЕ И РИТМЕ

Фактура Сонатины разнообразна. По свидетельству В. Ходяшева, «Геннадий к этому времени [то есть ко времени поступления в консерваторию в 1935 году. — Е. П.] уже был превосходным пианистом и аккомпаниатором. Тонкое чувство стиля, быстрое ориентирование в нотном тексте, темперамент и ансамблевое чутье — вот, пожалуй, главные черты незаурядного пианистического дарования Геннадия Воробьева» [9, с. 15]. Отсюда и разнообразие факту-

ры в Сонатине. Но несмотря на все богатство пианистической ткани, можно выделить несколько основных фактурных приемов. Во-первых, для автора характерны параллельные движения совершенными и несовершенными консонансами: как поступенные, так и скачками на расстояния больше октавы. Частично такие параллелизмы объясняются их национальными корнями (для гетерофонии, характеризующей чувашскую народную музыку, дублировка мелодии — норма). В качестве примера назовем параллельные мелодические линии в главной теме первой части. Частично же, о чем уже говорилось выше, параллельные квинты и кварты представляют собой разложенные септаккорды (в большинстве своем малые минорные и большие мажорные). Повторимся, что наравне с параллельными интервалами Воробьев использует и параллельные трехзвучные аккорды, состоящие из совершенных консонансов.

Важное качество — полифоничность фактуры. Оно присуще не только Сонатине, но и остальным произведениям автора. В обоих сюитах можно найти и подголосочные линии (в медленных пьесах), и выдержанные фоновые звуки. В неопубликованных прелюдиях из «Моего музыкального дневника» часто встречаются мелодизированные фигурации, сопровождающие основную мелодию. И во всех пьесах — непрерывность движения, почти нигде нет пустоты. К слову сказать, одна из причин такой мелодичности музыкальной ткани наверняка заключается в том, что с раннего детства композитор был окружен хоровой музыкой, которой занимался его отец.

В этом плане можно провести параллели с Сонатиной М. Равеля, в которой часто используются добавочные голоса в сопровождении. Кстати, так же типичны для равелевской фактуры параллельные движения, октавные удвоения мелодии. С импрессионистами — Дебюсси и Равелем — Воробьева роднит широкое применение септаккордов, полиладовости и политональности.

О ритме в музыке Геннадия Воробьева надо говорить прежде всего в неразрывной связи с ритмом в чувашской народной музыке. Самое характерное его качество — переменный метр, постоянно присутствующий на протяжении первой и второй частей Сонатины (в моторных третьей и четвертой метр неизменный). Но если в Adagio переменность присутствует только как свойство мелодии, то в Allegro у нее есть

и другая роль. В энергичной первой части четырехдольный размер сменяется трехдольностью в развитии главной партии и в экспозиции, и в репризе. Здесь ораторский пафос лейттемы смягчается, как бы уравнивается текучестью движения, поднимающегося из низкого регистра. Смягчение происходит и за счет триольности — еще одной приметы ритмики композитора. Итак, в динамичном, «событийном» сонатном allegro композитор прибегает к триольности и трехдольности для смягчения предыдущих драматических моментов и для подготовки последующих кульминаций или новых разделов (в т. 49 размер 4/4 сменяется размером 3/4 — иллюзия «ускорения» темпа в разработке перед вступлением материала побочной партии: пример № 4).

Пример № 4

Г. Воробьев.
Сонатина. I ч., разработка



Еще один момент, характерный для ритмической организации чувашской музыки — размер 5/4 в среднем разделе Adagio. Вместе с остальными выразительными средствами (строение мелодии, устойчивость тональности) пятидольность подчеркивает торжественный, гимнический характер музыки, широту фразы.

Обращает на себя внимание ритмика и фразировка лейттемы Сонатины. Первый пунктирный мотив начинается на сильную долю, а во втором такте такой же, но только с триолью вместо пунктира — на четвертую, как бы из-за такта (пример № 2). Это расхождение смысловых акцентов в аналогичных по сути мотивах создает известную неясность для исполнителей. Тем более, что никаких выписанных авторских акцентов, равно как почти никаких динамических и характерных указаний, не выставлено. Кстати сказать, в редактированном варианте Чекаловым неуместно, на наш взгляд, поставлен в этой теме акцент в начале второго, «ответного» элемента в первом такте. То ли желание сделать его синкопированным, то ли намек на скрытую триольность — и то, и другое надуманно и нелепо (пример № 5).

Пример № 5 Г. Воробьев.
Сонатина. I ч., тема гл. партии
в редакции П. Чекалова



О ПОСТРОЕНИИ ФОРМЫ В РЕДАКЦИИ П. ЧЕКАЛОВА

Необходимо коснуться некоторых особенностей формообразования. Воробьев почти всюду избегает замкнутости разделов, что также способствует непрерывности движения, текучести музыки. Каждый законченный по мысли фрагмент переходит так или иначе в последующий материал без завершающей точки. Даже в тех местах, где ритмически возникает остановка в конце какого-либо раздела, последний звук обычно становится вводным к следующему разделу. Примеры этого можно встретить в переходе от среднего эпизода к репризе в Adagio и в конце первого раздела Скерцо (пример № 6).

Пример № 6 Г. Воробьев. Сонатина.
III ч. Скерцо, переход
к среднему разделу



А экспозиция первой части замирает как бы на полуслове, и затем внезапно наступает разработка. Точно так же соотносятся между собой первое и второе проведения побочной партии в allegro.

Несмотря на некоторую импровизационность музыки и плавные перетекания из раздела в раздел, форма Сонатины четкая и ясная. Первая часть — сонатное allegro с классическими тональными соотношениями партий в экспозиции и репризе, с развитой разработкой и заключительной партией. Вторая часть Adagio — сложная трехчастная форма с динамизированной репризой; Скерцо также выстроено в сложной трехчастной форме с контрастным по темпу и характеру средним эпизодом.

В очерке о Г. Воробьеве В. Ходяшев определяет форму Финала как рондо и обосновывает это тем, что «тема [подразумевается тема рефрена. — Е. П.] в ходе дальнейшего развития сопоставляется с контрастными образами, то гротескно-шуточными, то бесхитростно-напевными, сама каждый раз возвращаясь в новом облике» [9, с. 24]. Думается, здесь возможен и другой подход в определении формы. Тема рефрена может быть обозначена как главная партия, а в роли побочной в экспозиции выступает фугато. В репризе оно отсутствует, зато главная партия расширяется (и то, и другое не противоречит принципам строения сонатной формы). Реприза, таким образом, динамизируется. И еще более явный признак, говорящий в пользу сложной трехчастной формы Финала с чертами сонатности — разработочный характер материала в среднем разделе (т. 40—70). То, что Ходяшев расценивает как контрастный эпизод (т. 40—50), мы видим как развитие интонаций главной партии, приводящее к первой кульминации (т. 51—55). И вторая волна разработки (т. 56—70) также в основе содержит интонации главной темы.

В построении формы хочется так же, как и в гармонии, отметить преемственность принципов. В Сонатине Воробьева все части объединены принципом монотематизма — почти все темы произведения вырастают из интонаций одной темы, что свойственно западноевропейскому монотематизму. Подобный прием, к примеру, главенствует и в музыке Сонатины Равеля.

И СНОВА О РЕДАКТОРСКОЙ ВЕРСИИ

В статье уже неоднократно говорилось о значительных переделках в тексте сочинения, которые привели к искажению авторского варианта. Повлияли они, естественно, и на форму. Нужно ли говорить, что с удалением четвертой части цикл лишился полновесного Финала (потому что материал Скерцо не «тянет» на равноценное масштабным первой и второй частям завершение), а заодно смыслового и образного обрамления, которое образуют крайние части. В противовес гомофонно-гармонической фактуре всех остальных частей (правда, густо насыщенной подголосками), Финал Сонатины решен Воробьевым в технике контрастной полифонии. Однако образно он не выбивается из единого цикла. Это — лишь еще одним способом выраженной энергия, стремление стать частью окружающего жизненного потока. К тому же все

темы Финала интонационно родственны друг другу и темам других частей. Поэтому с одной стороны, они объединены со всем циклом, а с другой стороны, легче вступают между собой в отношения контрапункта.

Искажается представление о форме и в рамках одной, первой части. В экспозиции после четвертого такта редактор удалил из главной партии второй период (т. 5—15), заменив его собственной трехтактовой связкой. В репризе же фрагмент остается — это лишает форму стройности и ставит исполнителя перед вопросом интерпретации «нового» материала.

В разработке сонатного *allegro* в отредактированной версии выпущена практически вся кульминация (т. 68—75), а в тактах, ее подготавливающих, к тому же поставлена ремарка *Larghetto cantabile* («довольно широко, напевно»), что лишает музыку эмоционального накала. Таким образом, кульминационная зона теряет свой смысл, форма разработки «смазывается».

Технически редакция П. Чекалова в основном грамотна. Но работа редактора требует еще и детального знания выразительных приемов ком-

позитора, часто выведенного из тщательнейшего анализа других его произведений и угадывания его музыкальной мысли, и донесения ее до исполнителя, а затем и слушателя. В данном же случае нет того пиетета перед автором, который диктует бережное обращение с произведением и не позволяет перекраивать его и присваивать себе чужие мысли. Так что критика, касающаяся подобного редактирования, в сущности, имеет отношение к нравственной стороне поступка.

Сонатина Геннадия Воробьева, без сомнения, — одно из самых ярких камерных произведений в чувашской профессиональной музыке. К тому же поразительно быстр и велик качественный скачок композиторского мастерства от самых первых робких попыток сочинения в академических жанрах (вспомним Сонатину С. Максимова) до таких масштабных и сложных по концепции и средствам выражения циклов, как Сонатина и Симфония Г. Воробьева. Поэтому его творчество интересно еще и в этом плане. Можно надеяться, что еще одно талантливое произведение будет возвращено слушателям таким, каким его задумал автор.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Советская фортепианная музыка 1917—1945. — М.: Музыка, 1974.
2. Алексеев А. Морис Равель // Французская фортепианная музыка конца 19 — начала 20 века. — М.: Изд-во АН СССР, 1961.
3. Илюхин Ю. Композиторы Советской Чувашии. — Чебоксары: Чувашкнигоиздат, 1981.
4. Кондратьев М. Новое в фортепианном наследии Г. В. Воробьева // Актуальные вопросы истории и теории чувашского искусства: сб. ст. — Чебоксары, 1979. — Вып. 90.
5. Кондратьев М. Степан Максимов: Время. Творчество. Масштаб личности / Фонд истори-
- ко-культурологических исследований им. К. Иванова. — Чебоксары, 2002.
6. Кондратьев М. Композиторы Воробьевы. — Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2006.
7. Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов 20 века. — М.: Советский композитор, 1977.
8. Трёмбовельский Е. Некоторые современные аспекты ладо-гармонического мышления Мусоргского // М. П. Мусоргский и музыка 20 века. — М.: Музыка, 1990.
9. Ходяшев В. Геннадий Воробьев: краткий очерк жизни и творчества. — Чебоксары: Чувашкнигоиздат, 1968.

Паргеева Екатерина Викторовна — аспирантка Чувашского государственного университета им. И. Н. Ульянова



ДИССЕРТАЦИОННЫЙ СОВЕТ:
НАУЧНЫЙ ОБЗОР, ХРОНИКА, АРХИВЫ

ДИССЕРТАЦИОННЫЙ СОВЕТ
КАЗАНСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ (АКАДЕМИИ) ИМ. Н. Г. ЖИГАНОВА

Диссертационный совет К 210.027.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук по специальности 17.00.02 — «Музыкальное искусство» создан при Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова в 2003 году. В его составе — авторитетные ученые из Казани, Москвы, Нижнего Новгорода, Астрахани, Уфы. Среди них доктора искусствоведения Л. В. Бражник, В. Б. Валькова (заместитель председателя совета), В. Р. Дулат-Алеев, Л. П. Казанцева, Т. Н. Левая, А. Л. Маклыгин (председатель совета), Р. Л. Поспелова, З. Н. Сайдашева, О. В. Соколов, доктора исторических наук Е. П. Бусыгин, В. И. Яковлев. Ученый секретарь совета — кандидат искусствоведения С. Л. Федосеева.

Диссертационный совет начал работу осенью 2003 года. С того времени успешно защищена 21 диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.

В качестве официальных оппонентов на защите диссертаций выступали авторитетные ученые из разных музыкальных вузов России: К. В. Зенкин, М. В. Катунян, Л. В. Кириллина, О. В. Комарницкая, М. Г. Раку, Е. Г. Сорокина, В. Н. Юнусова (Москва), В. С. Ценова, Т. С. Бершадская, Н. И. Дегтярева (Санкт-Петербург), А. М. Цукер (Ростов-на-Дону), С. П. Галицкая (Новосибирск), Т. Н. Левая, О. В. Соколов, В. Н. Сыров (Нижний Новгород), Л. П. Казанцева (Астрахань), М. Г. Кондратьев (Чебоксары), Н. И. Бояркин (Саранск), Н. Ф. Гарипова, В. А. Шуранов (Уфа), И. М. Нуриева (Ижевск) и др.

Диссертации выполнялись под научным руководством Н. Ю. Альмеевой, Л. В. Бражник, В. Р. Дулат-Алеева, Л. П. Казанцевой, А. И. Кандинского, М. Г. Кондратьева, А. Л. Маклыгина, З. Я. Салеховой, Е. М. Смирновой, Е. Г. Сорокиной, В. С. Ценовой.

Тематика диссертаций отражает широкий спектр направлений современной музыкальной науки. Проблемы музыкальных культур народов России исследовались в работах Л. З. Бородавской, Н. Г. Гайнуллиной, Д. Р. Загидуллиной, С. В. Ильиной, Г. М. Макарова, Л. И. Сарваровой, Д. Ф. Хайрутдиновой, Е. Л. Хакимовой, Д. Ф. Шарифуллина. Русская музыкальная культура представлена в диссертациях И. Л. Ванечкиной, Ю. С. Карпова, Е. В. Порфирьевой, И. А. Пресняковой, Н. А. Софьиной, Е. Н. Хадеевой. Проблемы зарубежной музыки рассматривались в исследованиях А. В. Нюренберг, О. В. Жестковой; коммуникативные проблемы современной музыкальной культуры — в диссертациях С. С. Севастьяновой, А. А. Сокольской. Вопросам современного музыкального языка посвящены работы И. В. Новичковой и Л. А. Федотовой.

В диссертации Н. Г. Гайнуллиной «Эпическая традиция ногайских татар Астраханской области» (2003) на базе новых нотографических источников осуществлено комплексное изучение особой области фольклора татар: жанровая структура эпоса, метроритмическая система, на-



В день открытия Диссертационного совета, 2003 г.

личие жанра «жир»; предложена гипотеза существования эпикооических повествовательных форм. Работа является важным этапом в сравнительно-историческом и ареальном исследовании тюркского эпоса и шире — эпических традиций разных народов.

В диссертационном исследовании Л. А. Федотовой «Индивидуальные принципы структурности гармонического материала в современной музыке» (2003) обращается внимание на новые принципы звуковысотной структурности в музыке XX века; предлагается собственная классификация гармонических вертикалей, которая трактуется, исходя из усиливающегося действия двух важнейших элементов в гармонии XX века — мелодико-тематического и тембро-красочного; дается авторская теория новых фонических моделей современной гармонии.

В диссертации А. В. Нюренберг «Органное творчество Ф. Мендельсона в контексте развития немецкого органного искусства» (2004) рассмотрен жанр органной сонаты в аспекте традиций предшествующих эпох и в их исторической перспективе, представлен объемный фактологический материал по немецкой органной культуре XIX века, показаны новые аспекты взаимодействия органного творчества и органостроения. Автор раскрывает новые грани инструментального творчества Мендельсона в аспекте стилевых и исполнительских традиций XIX века, выдвигает положение о новой трактовке немецким композитором жанра органной сонаты.

В диссертации О. В. Жестковой «Творчество Дж. Мейербера и развитие французской «большой» оперы» (2004) показаны пути формирования жанра в историко-теоретическом аспекте, поставлена проблема соотношения личности композитора с традиционными представлениями о художнике-романтике. Работа О. В. Жестковой расширяет представления о развитии оперного жанра во Франции XIX века и обозначает важные элементы современной оперной проблематики.

Диссертация С. В. Ильиной «Ритмические основы традиционного песенного творчества волжских татар и чувашей: к проблеме формульности» (2004) показывает общность основ песенной ритмики обеих традиций, связанную с количественностью. В работе сформулированы

общие принципы времяизмерительного типа мышления у средневожских тюрок. Исследование демонстрирует сравнительно-типологический подход в изучении региональных музыкально-этических традиций, важных для осознания исторических и этногенетических взаимосвязей в сложном полиэтническом пространстве.

Диссертация Д. Р. Загидуллиной «Оркестровая техника в симфонических произведениях татарских композиторов» (2004) дает представление о фактурно-тембровой специфике татарской симфонической музыки, о взаимодействии европейских и национальных традиций в области оркестровки. В работе содержится теоретическая систематика тембровых приемов, анализируются особенности их трактовки в татарской музыке.

Диссертация Е. Н. Хадеевой «Колокольная образность в русском музыкальном искусстве XIX—XX века» (2004) посвящена исследованию принципов претворения звона в музыке, определению его роли в выявлении национального своеобразия русского искусства. Автор раскрывает новые контекстные аспекты в драматургии опер классического репертуара с помощью анализа смысловых функций колокольности, связи колокольности с русским православным мироощущением, ставит проблему «хронотона» и определенной роли колокольности в музыкальном произведении.

Диссертация А. А. Сокольской «Оперный текст как феномен интерпретации» (2004) посвящена исследованию сценической интерпретации опер в современном музыкальном театре. В работе выдвигается новая авторская концепция вариативности оперного текста, отмечается многоуровневость его структуры, закономерности интерпретации и восприятия.

Диссертация И. А. Пресняковой «Становление русскоязычной музыкально-теоретической терминологии в отечественных музыкальных руководствах конца XVIII — первой половины XIX вв. (1773—1862)» (2004) посвящена исследованию особенностей формирования терминологического аппарата, выявлению закономерностей этого процесса. В работе осуществляется источниковедческий анализ (текстологический, этимологический, историко-теоретический). Исследование представляет самый широкий диапазон русскоязычной терминологии конца XVIII — первой половины

XIX вв., принадлежащей различным сферам теории музыки (гармонии, контрапункту, метроритму, форме). Впервые в отечественной музыкальной науке указывается авторство и первое употребление важнейших русскоязычных музыкально-теоретических терминов.

Диссертация С. С. Севастьяновой «Проблемы синтеза искусств в экранном музыкальном театре» (2004) посвящена исследованию синтеза искусств в условиях экранного музыкального театра, проявляющемуся на уровне аудиовизуального контрапункта, пространственно-временных трансформаций, в логике оформления кульминаций, а также в жанровых разновидностях уникального эстетического феномена. Автор ставит и решает проблему взаимосвязей аудиального и визуального планов в условиях новых технологий. В работе предложено оригинальное решение проблемы жанровой классификации произведений экранного музыкального театра.

Диссертация Е. В. Порфирьевой «Музыкальное образование в Казани в XVIII — начале XX века: становление и развитие» (2004) посвящена исследованию музыкального образования в Казани в контексте проблем функционирования и эволюции музыкальной культуры в указанный исторический период. В диссертации создается и обосновывается периодизация процессов формирования системы музыкального образования, анализируются практические формы реализации музыкально-педагогических установок, присущих времени, рассматривается роль наиболее значительных музыкальных деятелей Казани.

Диссертация Л. З. Бородовской «Традиции суфизма в татарской музыке» (2004) посвящена выявлению символических форм мусульманского мировосприятия (суфийского) в традиционной и современной профессиональной музыке татар. В исследовании представлены основные виды символических форм суфизма, проанализированы способы их воплощения в татарском национальном музыкальном искусстве. Работа выявляет генетические связи творчества татарских композиторов XX века с религиозно-художественной традицией. Материалы работы рекомендованы для использования в вузовских курсах истории татарской музыки, музыкальной культуры народов Востока, эстетики ислама, а также в кон-

цертной практике этнографических коллективов и исполнителей татарской музыки.

Диссертация Д. Ф. Хайрутдиновой «Балетное творчество Н. Жиганова» (2004) посвящена исследованию балетного жанра, особенностей образного и музыкально-тематического содержания музыки крупнейшего татарского композитора, эволюции его художественного мышления. Исследование раскрывает связи балетов Н. Жиганова с его оперными и симфоническими произведениями, выявляет воздействие на балетную музыку композитора русской и отечественной балетной классики. В научный обиход вводятся новые источники — рукописи балетных сочинений композитора, к которым впервые применен текстологический метод исследования.

Диссертация Е. Л. Хакимовой «Камерно-инструментальная музыка композиторов Удмуртии» (2004) посвящена исследованию камерно-инструментального творчества композиторов Удмуртии в его историческом развитии, изучению наиболее значительных сочинений, оценке индивидуального вклада композиторов. Выявлено многообразие связей современного композиторского творчества с фольклором. Автор систематизированы фактологические сведения о сочинениях.

Диссертация Г. М. Макарова «Традиционные аэрофоны татар Волго-Камья (проблемы генезиса и исторической реконструкции)» (2004) посвящена исследованию традиционных духовых инструментов этнических групп татар Волго-Камского региона — генезису и исторической реконструкции, особенностям их бытования. Автор анализирует орноморфные наигрыши, названия инструментов, закономерности историко-стилевого формирования. Работа Г. М. Макарова освещает исторические связи инструментального искусства татар Поволжья в контексте Волго-Камского этнического региона и шире — Центральноазиатского этнокультурного круга.

Диссертация И. В. Новичковой «Тембро-сонорный параметр в музыке Эдисона Денисова (на примере оркестровых произведений композитора)» (2005) посвящена исследованию принципов и новаторских свойств денисовской сонорной композиции, классификации живописных аналогий в его музыке, разработке методов анализа музыки, связанной с живописным рядом.

Автором обозначены новые принципы нетрадиционного формообразования, показаны явления фоноколористической композиции как особого вида сонорной техники; предложена специальная терминология, направленная на адекватное понимание новых процессов в области темброкрасочности.

В диссертации Н. А. Софьиной «Национальная история в русской классической опере» (2006) рассматривается проблема символического воплощения национальной идеи в русских исторических операх. В работе устанавливается факт обусловленности сюжета, состава и функций действующих лиц, композиции русской исторической оперы идеей «национального», доминирующей в русском общественном сознании XIX века. Исследование способствует углублению представлений о взаимосвязи музыкального произведения и культурного слоя общества.

В диссертации Л. И. Сарваровой «Этнический компонент песенной культуры татар-мишарей: вопросы звуковысотной и фактурной организации» (2006) комплексно рассматривается песенная система мишарей и описываются отдельные жанры с точки зрения выявления их этнической специфики. В работе осуществлено целостное описание мишарской песенной традиции как самобытного явления этнокультурной общности татар Поволжско-Приуральского региона, выявлена специфика локально-территориальных песенных традиций мишарской этнокультурной общности, определены распространенные ладовые формы и установлена система мелодических инвариантов.

Диссертация Ю. С. Карпова «Современная регентская практика: хормейстерский аспект» (2006) посвящена проблеме современного состояния церковно-певческой практики, роли регентского искусства и соответствующим хормейстерским вопросам в данной практике. В исследо-

вании впервые дается целостное научное описание современной регентской практики именно в хормейстерском аспекте, характеризуется комплекс функций регента, его служебно-церковный и социально-художественный статус, устанавливается типология церковных хоров и показываются особенности их формирования и функционирования.

Диссертация Д. Ф. Шарифуллина «Татарская скрипичная музыка в аспекте формирования и развития национального музыкального стиля» (2006) показывает основные типологические признаки национального стиля на материале татарской скрипичной музыки. Автором предложена новая периодизация истории татарской скрипичной музыки с учетом специфики отражения национального; определены основные его типологические признаки как в культурно-историческом, так и в музыкально-языковом аспектах.

Диссертация И. Л. Ванечкиной «Прометей» А. Н. Скрябина: проблема синтеза музыки и света» (2006) впервые рассматривает содержание и функции цвето-музыкального содержания «Прометей» в аспекте современной теории гармонии. Анализ строки «Сусе» позволил раскрыть новые стороны цвето-музыкального замысла произведения, и шире — предложить ключ к пониманию цвето-тонального слуха и мышления Скрябина.

Проводимая Советом работа позволила скоординировать результаты научного поиска ученых из различных регионов России и внести существенный вклад в развитие отечественного музыковедения.

*А. Л. Маклыгин —
доктор искусствоведения,
профессор, проректор по научной работе
Казанской государственной
консерватории им. Н. Жиганова*





Е. В. ПОРФИРЬЕВА

*Казанская государственная консерватория (академия)
им. Н. Г. Жиганова*

УДК
78.07.18.05

**МУЗЫКАЛЬНЫЕ ОБЩЕСТВА
ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XIX ВЕКА
В КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ КАЗАНИ**

Исследование отечественной музыкальной культуры прошлого невозможно без пристального внимания к вопросам функционирования музыкального искусства в разных регионах России. В современной музыкальной науке региональный аспект заметно актуализируется, что объясняется как необходимостью обогащения научного знания данными, ставшими итогом изучения индивидуальных особенностей культурного облика разных регионов России, так и пониманием того, что на основе результатов музыкально-краеведческих исследований возможно создать более объемную картину истории музыкальной культуры нашей страны. Значительный интерес в этом плане представляет обращение к культурным традициям Казани — города, который в общероссийском культурном пространстве издавна занимал особое место как центр большого полиэтничного региона и форпост просвещения и культуры на Востоке России. Необходимо заметить, что усилиями исследователей достигнуты значительные результаты в сфере собирания и изучения материалов, связанных с музыкальным прошлым Казани. Показательно, что исследовательский интерес к истории музыкальной культуры Казани XIX — начала XX веков охватывает все ее многослойное культурное пространство. Изучаются и духовные приоритеты русскоязычного населения. Эти вопросы освещены в работах Г. Кантора, Е. Шулюпиной-Карповой и др. Представлен и начальный этап становления форм профессио-

нального искусства татарского народа. В этом плане выделим, например, работу З. Хайруллиной «Хроника музыкальной жизни татарского общества (по материалам татарской периодической печати. 1905—1917)»¹.

Вместе с тем в истории музыкальной культуры Казани имеется значительный пласт недостаточно изученных явлений, требующих включения в научный обиход. Так, актуальным представляется изучение тех предпосылок стремительного формирования татарской профессиональной культуры в первые десятилетия XX века, которые содержались в музыкальной практике «русской» Казани XIX — начала XX веков. Особого внимания заслуживает, в частности, рассмотрение музыкальной культуры как в плане исторического процесса ее становления, так и в соотношении с такими специфическими характеристиками, как культурная среда и музыкальная жизнь. Соответственно дальнейшего изучения заслуживают организация концертной жизни, формы музыкального исполнительства, распространение и специфика любительского музицирования. Предметом пристального интереса должен стать феномен любительства, имеющий в Казани, как и в целом в России, глубокие корни. Проблема музыкального любительства интересна и сама по себе, и в соотношении с музыкальным профессионализмом, необходимым условием успешного формирования которого было наращивание «среднего слоя» любителей музыки. С этой точки зрения весьма показательна история су-



В зале Дворянского собрания (справа) и Городском театре (слева) проходили концерты и театральные представления Казанских музыкально-театральных обществ

ществовавших в Казани музыкально-общественных объединений.

Как известно, в музыкальной культуре России второй половины XIX — первых десятилетий XX века различные музыкальные общества играли значительную роль. Они представляли собой одну из характерных форм музыкально-общественной деятельности. Хотя художественные и музыкальные общества существовали в России с конца XVIII века², процесс их возникновения заметно активизировался после реформ 60-х годов XIX века, когда высвобождалась культурная инициатива всех российских сословий. Характерным движущим мотивом при рождении тех или иных обществ было стремление музыкантов-любителей к художественному самовыражению, музыкальной самореализации и музыкальному общению. Но функции музыкальных обществ были много шире, они часто имели благотворительные задачи, выступали организаторами концертной жизни, а также вносили существенный вклад в развитие музыкального воспитания и образования — как просвещения широких слоев населения, так и профессионального образования, создания специализированных учебных заведений.

Общества отличались по своему составу. Часто это были сугубо любительские объединения, и профессиональные музыканты лишь принимали участие в отдельных концертах. Другой тип музыкально-общественных организаций можно определить как профессионально-любительский, ибо они объединяли музыкантов и любителей. Крупнейшие из них, прежде всего, Императорское русское музыкальное общество (ИРМО), консолидировали в общенацио-

нальном масштабе музыкально-педагогические силы и оказали решающее влияние на художественный облик российских столиц и губернских городов.

Казань как крупный губернский город не была в этом плане исключением. В последние десятилетия XIX века, сменяя друг друга, а подчас и существуя параллельно, здесь образовывались различные музыкально-общественные организации; как и в большинстве крупных городов России, они составляли характерный элемент музыкально-культурного быта.

Анализ деятельности наиболее заметных музыкально-общественных объединений, существовавших в Казани, представляется необходимым по ряду соображений. Во-первых, различаясь по своим целям, задачам, выполняя совершенно определенные функции музыкально-воспитательного плана, способствуя формированию развитой культурной среды, они составляли характерный контекст музыкальной жизни Казани своего времени. Во-вторых, интерес к деятельности музыкальных обществ вызван и необходимостью, на наш взгляд, включения истории музыкальных кружков и обществ в общую картину музыкального прошлого. Попытаться дать объективную оценку их роли в истории культуры тем более важно, что современниками деятельности этих организаций оценивалась весьма неоднозначно³, а в краеведческой литературе наших дней казанские любительские объединения либо упоминаются вскользь (при этом информация о них не всегда точна), либо вообще не рассматриваются.

В ряду музыкально-общественных объединений Казани один из первых — *Кружок любителей музыки*, образованный в 1881 году. Это была характерная для своего времени организация, куда входили как профессиональные музыканты, так и любители музыки. Их объединяла общая цель — пропагандировать музыкальное искусство и развивать музыкальный вкус казанской публики. В Уставе Кружка записано: «Общество имеет целью доставлять своим членам возможность собираться для совместного исполнения музыкальных пьес, как инструментальных, так и вокальных»⁴. Инициатива его создания была поддержана генерал-губернатором Казани А.К. Гейнсом, который способствовал решению многих организационных проблем и, главное, предоставил для собраний и концертов помещение Кремлевского губернаторского дворца. Показателен

состав членов-учредителей Кружка любителей музыки. В него входили крупные казанские музыканты, среди которых — известный пианист (организатор одной из первых в Казани музыкальных школ) Л. К. Новицкий, композитор и педагог В. Н. Пасхалов, замечательный музыкальный деятель, хоровой дирижер и педагог С. В. Смоленский, мастера вокальной педагогики Ф. А. Вольер и Л. А. Фуллон, пианист и виолончелист В. А. Больтерман, пианист В. И. Шидловский. Среди организаторов Кружка — профессора университета Д. С. Ермолаев, Н. П. Загошкин, Н. В. Сорокин, музыкально-театральный критик Н. Ф. Юшков, а также другие известные в казанских культурных кругах лица.

Таким образом, Кружок возник как проявление общественной культурной инициативы, идущей от разных слоев общества, на его примере может быть наглядно продемонстрирована характерная для последней четверти XIX — начала XX века тенденция русской культуры, заключающаяся в консолидации общества в решении проблем культурного просвещения.

Знакомясь с материалами, сохранившими память о музыкальной жизни Казани последней четверти XIX века, можно сделать вывод о том, что начиная с 80-х годов в этой области намечаются кардинальные изменения, отмеченные не в последнюю очередь интенсификацией концертной жизни. Если до этого времени концерты академической музыки были достаточно редким событием (немногочисленные гастролы приезжих исполнителей, в 1870-е годы — концерты музыкальной школы Л. К. Новицкого), именно с 1881 года (год основания Кружка любителей музыки) налаживается относительно регулярная концертная жизнь. Этому способствуют и гастролы в Казани скрипача Г. Брассена (Бельгия), пианистки В. Тимановой, виолончелиста К. Давыдова и пианиста В. Сафонова, но главным фактором городской концертной жизни становятся музыкальные вечера Кружка любителей музыки. О растущей популярности Кружка в первые годы его организации свидетельствуют данные, содержащиеся в Докладах распорядительного комитета Кружка. Так, в сезоне 1881/82 гг. приходилось 123 посетителя на один концертный вечер, в 1882/83 — 122, а в 1883/84 — 143 человека⁵. Полновесна деятельность Кружка и по количеству концертов. Уже в год своего основания Кружок лю-

бителей музыки провел 22 концерта. Чаще всего проводились камерные вечера, весьма разнообразные как в жанровом отношении, так и по содержанию программ. Особенно полно в них представлена фортепианная музыка композиторов-романтиков: ноктюрны, мазурки, вальсы, баллады, экспромты, скерцо Шопена; Венгерские рапсодии, этюды, фортепианные транскрипции Листа; пьесы Шумана, Мендельсона; фантазия «Скиталец», экспромты Шуберта. Исполнялись и сонаты Бетховена, а также русская фортепианная музыка (в основном, произведения Рубинштейна и Чайковского). Наиболее частые исполнители фортепианной музыки — Л. Новицкий, В. Шидловский, Э. Кондратович, Е. Алаева, В. Больтерман.

В соответствии с традициями домашнего музицирования XIX века распространение получили выступления разного рода фортепианных ансамблей (от игры в четыре руки до ансамблей в восемь рук на двух фортепиано). Основную часть ансамблевых программ составляли переложения оркестровой музыки, малодоступной для казанцев в оригинальном звучании. Среди них многочисленные переложения для фортепиано оперных увертюров Моцарта («Дон Жуан»), Вебера («Эврианта», «Оберон»), Вагнера («Тангейзер»), переложения оркестровых увертюров Мендельсона «Аталия», «Рюи-Блаз», «Фингалова пещера», Симфонии № 4 Бетховена, «Вальса-фантазии» Глинки и др.

Звучало много скрипичной музыки, исполнителем которой был чаще всего концертирующий скрипач А. Панаев. В его программах представлена как виртуозная скрипичная литература (Паганини, Сарасате, Вьетан), так и крупные сонатные циклические произведения — Сонаты для скрипки и фортепиано Бетховена, Шуберта, Мо-



Здание Казанского городского театра

царта. С произведениями для виолончели часто выступал В. Больтерман, исполняя виолончельные сонаты Шопена, Мендельсона.

Заметно повлияла на концертные программы Кружка и традиция домашних квартетных собраний, весьма развитая в Казани. В каждом концерте звучал какой-либо квартет, а также фортепианные квинтеты, трио, причем составы исполнителей отличались разнообразием: чаще всего в них были представлены и любители, и профессионалы. В числе исполнителей скрипичной партии — А. Панаев, А. Рустичкий, И. Аитов, партию виолончели исполняли В. Больтерман, Л. Кавич. Практически на всех струнных инструментах играл С. Смоленский — один из самых активных участников концертов Кружка. Кроме участия в камерных ансамблях Смоленский выступал и как скрипач-солист, исполняя произведения Вьетана, Венявского. Среди любителей, активных членов Кружка, следует выделить профессоров университета Н. В. Сорокина (исполнял партию альты в квартетах), Н. Н. Булича (скрипач в различных камерных ансамблях), Д. С. Ермолаева (выступал в фортепианных ансамблях).

Большое место в камерных концертах Кружка любителей музыки занимала вокальная музыка. Переместившись из домашних салонов на концертную эстраду, звучали русские романсы, арии из опер, различные вокальные ансамбли. Наиболее известные участники — профессиональные певцы К. Гриняски, С. Боржимовская, Л. Фуллон, Н. Синельников. Постоянное участие в концертах принимал любительский хор Кружка (руководители Р. Детлов, В. Пасхалов).

Кроме многочисленных камерных вечеров с традиционными для того времени смешанными программами Кружок любителей музыки вошел в историю как организатор монографического типа концертов. Например, 18 февраля 1884 года в зале Дворянского собрания силами Кружка был проведен Концерт к 100-летию со дня рождения Н. Паганини. В его программу вошли Струнный квартет Паганини *E dur* (в исполнении А. Панаева, Н. Добромыслова, И. Аитова, В. Больтермана), Концерт *h moll* для скрипки с оркестром (в переложении для скрипки и фортепиано; исполнители А. Панаев, З. Панаева), Дивертисмент № 3 и «Венецианский карнавал» для скрипки и фортепиано (А. Панаев, Е. Пеннинская), «Молитва Моисея» (А. Панаев), Этюды № 11 и № 19 (З. Панаева), Каприс № 6



Купеческий клуб — место проведения собраний Казанского общества любителей изящных искусств

(А. Ольдекоп). Концерт имел особый успех, что выразилось помимо всего в поступлении «чистой прибыли» в размере 33 р. 73 коп⁶.

Безусловно, явлением художественной жизни Казани стала организация Кружком любительского симфонического оркестра, руководимого выходцем из крепостного оркестра Толстого М. П. Мусориным. Концерты оркестра были достаточно регулярными до смерти Мусорина в 1884 году. Исполнительский уровень коллектива наглядно демонстрируют произведения, включенные в эти программы. Здесь встречаем Симфонию Гайдна *D dur*, Симфонию № 1 Бетховена, оперные увертюры Моцарта, Россини.

Особую роль в деятельности Кружка сыграл композитор В. Н. Пасхалов (1841—1885). На формирование его личности оказали влияние годы обучения в Саратовской гимназии у Чернышевского, затем в Казанском университете и особенно сближение с балакиревцами во время пребывания в Петербурге, где он находился до 1874 года. В Казани Пасхалов жил с 70-х годов. Здесь он получил известность как талантливый композитор, чьи произведения часто звучали и в концертах Кружка любителей музыки. В 1882 году он возглавил учрежденную Кружком *Бесплатную музыкальную школу*⁷.

Под влиянием взглядов М. А. Балакирева Пасхалов стремился сделать школу своеобразным музыкально-просветительским центром, приобщавшим к музыке широкие круги народа. Потребность в такой школе, по-видимому, была достаточно сильной, потому что уже в первый год существования (1882/83 учебный год) в ней обучалось более 100 учащихся разного возраста, причем преобладали студенты универ-

ситета и Ветеринарного института, в среде которых Пасхалов пользовался большим авторитетом. Сам он преподавал в школе теорию музыки и хоровое пение. Эти предметы явились основными в соответствии с установкой Пасхалова на музыкально-просветительский характер обучения путем распространения элементарных музыкально-теоретических сведений, а также навыков хорового пения⁸. Кроме Пасхалова уроки хорового пения в школе вел Р. П. Детлов (под его управлением хор регулярно выступал в концертах). Были также открыты классы игры на струнных и духовых инструментах (преподаватель И. А. Аитов), фортепиано и сольного пения. Их вела одна из известных преподавательниц музыки в Казани, выпускница Петербургской консерватории Л. А. Фуллон. Уроки пения давал и В. Н. Пасхалов. Несмотря на краткий период существования (школа функционировала три учебных года и прекратила свою деятельность в 1885 году со смертью Пасхалова), она стала показательным свидетельством потребности общества того времени в музыкальном просвещении, широком распространении ценностных установок отечественного искусства в разных слоях общества.

Рассматривая историю Кружка любителей музыки, необходимо сказать, что энергичный начальный этап его существования с уже отмечавшимся стремительным подъемом концертной жизни в Казани, созданием Бесплатной музыкальной школы сменяется периодом, когда на пути многих начинаний Кружка встают большие организационные трудности. После ухода с поста в 1882 году генерал-губернатора А. К. Гейнса, Кружок лишается своего покровителя, а соответственно и помещения в Губернаторском Кремлевском дворце, где проходили музыкальные собрания, хранились приобретенные Кружком ноты и музыкальные инструменты, проходили занятия Бесплатной музыкальной школы. Уже в 1884 году⁹ остро встает вопрос о новом помещении для проведения концертов, прежде всего, симфонических. Местом размещения кружка становится здание Русского соединенного собрания. Несколько сократив свою деятельность, в том числе, отказавшись из-за недостатка средств от проведения симфонических концертов, в последующие годы Кружок любителей музыки тем не менее регулярно организует семейные музыкальные вечера. К примеру, за последний в истории Кружка кон-

цертный сезон 1887/88 года проведено 20 таких вечеров¹⁰.

При анализе причин, по которым Кружок любителей музыки закончил свою деятельность, прежде всего, возникает мысль об экономических трудностях, преследовавших Кружок с первых шагов его существования. Эту причину, конечно, нельзя не учитывать, но вероятно, немалую роль сыграла и активизация Казанского отделения ИРМО. Хотя его открытие состоялось еще в 1864 году, общество поначалу практически бездействовало. По словам С. В. Смоленского, «все усилия отдельных любителей устроить серьезную музыку в Казани, устроить отделение Русского музыкального общества с серьезной музыкальной школой рушились от недостатка сил, средств и от равнодушия казанцев к труду в области серьезного искусства»¹¹.

Но то, что было невозможно в 60-е годы XIX века, с успехом реализовалось двадцатью годами позже, когда казанское общество оказалось подготовленным к работе «в области серьезного искусства» (не последнюю роль в этом сыграл и Кружок любителей музыки). Подъем Казанского отделения ИРМО связан с приходом к его руководству в 1887 году талантливого музыканта А. А. Орлова-Соколовского, многогранная деятельность которого во второй половине 1880-х — начале 1890-х годов представляет собой значительный этап в развитии музыкальной культуры Казани. При нем Казанское отделение ИРМО практически заполнило все ниши в области музыкальной культуры (концертная жизнь, музыкальное просвещение, музыкальная педагогика)¹². Вероятно, это стало одной из возможных причин ухода Кружка любителей музыки из культурной жизни Казани. Подобная ситуация представляется довольно типичной для российской провинции, где «<...> любительские объединения зачастую распались в тех случаях, когда в городе открывались местные отделения ИРМО. <...> Они брали в свои руки организацию музыкальной жизни и образования, «перетягивая» любителей в свои классы и училища»¹³.

В истории культурной жизни Казани этого периода существовало немало и других общественных организаций. Так, крупнейший историк Казанского края Н. П. Загоскин упоминает *Казанское Пушкинское общество литературы и искусства*, представлявшее собой объединение любителей искусства, декларировавшее в своем Уставе (утвержден 9 февраля 1888 года) зада-

чу оказывать «<...> всестороннее содействие развитию и процветанию русской литературы и искусства, и правильного воззрения на них»¹⁴. Но, как указывает Загоскин, дальше утверждения Устава и проведения нескольких организационных собраний общество не продвинулось.

Более интересным явлением стало *Казанское общество любителей сценического искусства*, открывшееся в январе 1882 года. Так же, как Пушкинское общество, это было чисто любительское объединение, привлекавшее профессионалов лишь изредка для сценических выступлений. Как и другие общества, оно начало свою деятельность с проведения заметных для казанской публики художественных акций, но после недолгого периода активной деятельности, в виду сложности взаимоотношений между членами-учредителями и в силу нерешенности организационных проблем, общество постепенно распалось. Тем не менее в течение нескольких лет оно заполняло определенную культурную нишу в казанской художественной жизни, привлекая любителей музыки, театра, литературы к проведению любительских спектаклей, а также литературно-музыкальных вечеров. Среди последних особый общественный резонанс имел вечер в честь 100-летнего юбилея со дня рождения поэта В. А. Жуковского, состоявшийся 29 января 1883 года. В вечерах, организованных Обществом, принимали участие известные казанские музыканты — В. Н. Пасхалов, певцы казанской оперы.

Определенный интерес представляет и существовавшая при Обществе любителей сценического искусства *Школа музыки и пения*, открытая известной казанской певицей и вокальным педагогом Л. А. Фуллон в 1883 году. Как указывалось в объявлении об открытии школы, ее главная цель заключалась в создании хора и подготовке певцов для участия в спектаклях и концертах, организуемых обществом. Интересно отметить, что наряду с уроками сольного и хорового пения, в школе преподавались также игра на фортепиано и элементарная теория музыки¹⁵.

Со второй половины 90-х годов XIX века и в первые годы XX века в Казани существовала еще одна любительская организация, имевшая особые приметы и оставившая свой след в музыкальной культуре. Это *Казанское общество любителей изящных искусств*, образованное в 1895 году. Аналогичные общества создавались в эти

годы во многих губернских городах России и чаще всего базировались на осознании местной общественностью прикладного значения любительства, ставили перед собой практически значимые задачи. Например, цели *Общества любителей изящных искусств* в Екатеринодаре «<...> не выходили за рамки организации досуга, благотворительности и музыкального просвещения»¹⁶.

Казанское общество имело определенную концепцию своей деятельности, сформулированную в Уставе. Согласно ему, Общество имело целью «<...> сближение местных деятелей в области изящных искусств и лиц им сочувствующих и содействие развитию и распространению искусств в Казани»¹⁷. Соответственно в сферу интересов Общества входили различные виды искусства: музыка, живопись, драматическое искусство, а также литература, история и теория искусств, критика. Спектр деятельности Общества обозначен очень широко: для достижения основной цели членам общества предоставлялись различные права. Например, право устраивать концерты, спектакли, вечера (музыкальные, литературные и художественные), проводить выставки, организовывать публичные лекции, издавать книги и журналы, завести книжную и нотную библиотеку, устраивать мастерские живописи, учреждать стипендии, выдавать пособия, назначать конкурсы и награды, открывать школы живописи, музыки и сценического искусства, снимать помещения в театрах.

Членами Общества могли быть все интересующиеся искусством без различия сословий, исключая лишь учащихся. Список членов-учредителей насчитывал 118 человек¹⁸ и представлен многими известными людьми Казани. В их числе — и профессиональные музыканты (В. А. Больтерман, С. Э. Онихимовская-Боржимова, П. И. Юргенс, К. И. Гриняски), и просвещенные любители. Некоторые из них активно сотрудничали ранее и в других музыкальных обществах, в том числе в *Кружке любителей музыки*, — университетские профессора Н. Н. Булич, Н. П. Загоскин, Д. В. Айналов, А. Н. Казем-Бек. Первым председателем общества был избран казанский городской голова С. В. Дьяченко. Общество размещалось в помещении Купеческого собрания, а также использовало для своих театральных вечеров зал Городского театра.

Хотя из многочисленных анонсируемых Уставом направлений работы Общества реализовались далеко не все, идея сближения деятелей различных искусств нашла достаточно полное выражение. В *Обществе любителей изящных искусств* представлены несколько секций: музыкальная, драматическая, литературная, художественная. Особым успехом у публики пользовались любительские спектакли, организованные драматической секцией (руководитель Н. Н. Михайлов). В числе постановок — оперетты Ж. Оффенбаха, Ф. Зуппе, пьесы П. Гнедича.

Музыкальная (руководитель — певец Н. Н. Ворошилов) и литературная секции наиболее зримо осуществляли межвидовые связи различных областей духовной культуры, что проявлялось в частом проведении музыкально-литературных вечеров, программы которых представляли собой чередование отрывков из литературных произведений и музыкальных номеров. Примером может служить программа литературно-музыкального вечера, который состоялся 26 января 1898 года. В нее вошло чтение фрагментов «Ночи перед Рождеством» Гоголя и исполнение в музыкальном отделении произведений Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова. Другой формой собраний Общества, основанной на идее сближения искусств, стали регулярно организуемые художественные вечера с музыкальным отделением и популярными в то время «живыми картинами», которые устраивала секция изобразительного искусства.

Если проанализировать вклад Общества изящных искусств в развитие музыкальной культуры Казани рубежа веков, следует отметить ярко выраженную просветительскую направленность его музыкальных собраний. Традицией общества были концерты, посвященные памятным датам жизни известных композиторов, где звучание музыки предварялось вступительным словом с изложением биографии композитора (со вступительным словом часто выступал известный казанский музыкальный и театральный критик Н. Ф. Юшков). В разные годы такие монографические концерты посвящались жизни и творчеству Глинки, Бородин, Чайковского, Доницетти, Мендельсона. В концертах общества пропагандировалась и новейшая музыка русских композиторов: особые программы посвящены творчеству Глазунова, Гречанинова. Сегодня, конечно, трудно

судить о том, каков был исполнительский уровень этих концертов, но показательным является само по себе освоение разнообразного и сложного репертуара. Можно заметить и то, что Общество весьма динамично развивалось в течение десяти лет (время его существования — с 1895 по 1905 годы), возникали все новые творческие инициативы. Так, в начале XX века при Обществе создан любительский струнный оркестр, выступавший под управлением А. Панаева, затем организован и любительский хор (им руководили В. Бердников и К. Гриняски).

В результате деятельность Общества становилась все более разносторонней. Организуемые им концерты привлекали казанских музыкантов-профессионалов. В них постоянно принимали участие А. И. Панаев — как скрипач и дирижер струнного оркестра; преподаватели музыкальной школы Р. А. Гуммерта В. А. Болтерман, К. И. Гриняски, Е. Г. Ковелькова, Ф. А. Ошустович.

Казанское *Общество любителей изящных искусств* дало и пример успешной художественно-коммерческой деятельности. Как и иные подобные общественные организации, существуя на поступления от членских взносов, сборов с концертных вечеров, спектаклей и пожертвований частных лиц, Общество умело наращивало свой финансовый капитал, накапливая средства на благотворительность, материальную поддержку артистов и художников¹⁹. После прекращения деятельности Общества (возможной причиной этого явился, как и в случае с *Кружком любителей музыки*, новый мощный подъем Казанского отделения ИРМО, начавшийся в первые годы XX века), на его финансовом счете осталась сумма в 1201 рубль. Деньги, перечисленные на счет Казанского отделения ИРМО, дирекция решила «<...> полностью обратить в фонд постройки собственного здания отделения»²⁰.

Анализ деятельности музыкальных обществ, функционировавших в Казани в последней четверти XIX века, показывает, что они оказали заметное влияние на культурный облик города. Рожденные общественной инициативой, эти организации объединяли музыкантов-любителей и профессионалов и благодаря их коллективным усилиям способствовали активному обновлению разных сфер музыкальной жизни своего времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из истории музыкальной культуры и образования в Казани: сб. науч. тр. — Казань, 1993.

² В Казани первой организацией такого рода было Общество любителей отечественной словесности, существовавшее с 1806 года при Казанском университете. Общество занимало большое место в организации духовной жизни казанской интеллигенции в XIX веке.

³ Можно привести ироническое замечание К. Эд. Вебера по их поводу: «Там и сям возникают музыкальные кружки и общества с прекраснейшими уставами и намерениями, мало-помалу однако превращаясь в «танцевальные» общества» (Вебер К. Эд. Краткий очерк современного состояния музыкального образования в России: 1884/1885. — М., 1885. — С. 113). Вместе с тем это высказывание весьма симптоматично. Вебер, как один из активных «сеятелей» академической образовательной практики в России, выражает распространенную в свое время точку зрения на музыкальное любительство как на уходящее со сцены явление.

⁴ Устав Казанского кружка любителей музыки. — Казань, 1881.

⁵ Доклад распорядительного комитета Кружка любителей музыки общему собранию Кружка. — Казань, 1884.

⁶ Там же.

⁷ Полное название школы, которое фигурирует в документах Кружка любителей музыки — «Бесплатная музыкальная школа теории музыки и хорового пения».

⁸ Доклад распорядительного комитета Кружка любителей музыки общему собранию Кружка. — Казань, 1884.

⁹ В статье Г. Кантора приводятся неточные данные о том, что в 1884 году Кружок любителей музыки прекратил свое существование (см.: Кантор Г. Начало профессионального музыкального образования в Казани и его связи с оперным театром и любительским музицированием // Вопросы истории, теории музыки и музыкального воспитания. — Казань, 1970. — Сб. 1. — С. 89). Кружок распался только в 1888 году. Об этом свидетельствуют материалы периодической печати. Сообщения о музыкальных вечерах Кружка регулярно появляются в газете «Волжский вестник» (см., например: Волжский вестник. — 1888. — 9 января; 1888. — 12 марта).

¹⁰ См. газету «Волжский вестник» за 1887/88 гг.

¹¹ Смоленский С. Из воспоминаний о Казани и Казанском университете в шестидесятых и семидесятых годах. — Казань, 1904. — С. 15.

¹² Более детально о Казанском отделении ИРМО см.: Порфирьева Е. В. Деятельность Казанского отделения Императорского русского музыкального общества // Русская музыка XVIII—XX веков. Культура и традиции: межвуз. сб. науч. тр. / Казанская гос. консерватория. — Казань, 2003.

¹³ Старчеус М. Об одной проблеме истории музыкального образования и культуры России конца XIX — начала XX века // Музыкальное образование: уроки истории. — М., 1991. — С. 62.

¹⁴ Загоскин Н. Спутник по Казани. — Казань, 1895. — С. 429.

¹⁵ Казанские губернские ведомости. — 1883. — № 94.

¹⁶ Борисов Г. Музыкальная культура Екатеринодара с начала XIX века по 1920 год: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1992. — С. 9.

¹⁷ Устав Казанского общества любителей изящных искусств. — Казань, 1895.

¹⁸ Численность общества быстро росла. Уже к 1897 году в его составе значилось 303 действительных и 6 почетных членов (Второй отчет о деятельности Казанского общества любителей изящных искусств за 1897 год. — Казань, 1898. — С. 3).

¹⁹ В отчете за 1897 год фигурируют такие данные: «<...> уплачено по счету в московскую мастерскую картин А. Ф. Анциферовой за 24 картины для волшебного фонаря 40 р. 75 к.; выданы пособия бывшей артистке Варваре Каниной — 25 р., артисту Кожевникову — 25 рублей» [там же, с. 8].

²⁰ Отчет Казанского отделения Императорского русского музыкального общества и состоящих при нем музыкального училища и регентского класса за 1912—1913 год. — Казань, 1913. — С. 9.

Порфирьева Елена Васьяновна —

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры теории и истории музыки

Казанской государственной

консерватории им. Н. Г. Жиганова



А. К. ШАБАЛИНА

*Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского*УДК
378.147.013.75**РЕГИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
КАК ОБЪЕКТ ИЗУЧЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ
ВУЗОВСКОЙ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ**

Исследовательский интерес к культуре провинций, вспыхнувший в период перестройки политико-экономической жизни России и сопряженный с ростом регионального самосознания периферийных ее районов, привел к научному изучению отечественной музыкальной истории во всем географическом пространстве страны (а не только столиц, как это было в прежних курсах истории русской музыки). Внимание к «музыкальным биографиям» периферийных очагов культуры, безусловно, сыграло свою роль в целостном развитии российского исторического музыкознания. В научный обиход было введено множество архивных, документальных источников; на музыкальной карте страны стали исчезать многочисленные «белые пятна», обозначились музыкальные центры, прежде почти неизвестные; историческое пространство обрело рельефность, наполнилось музыкальными голосами дальних и ближних регионов, областей, городов. Полноценная, всеохватная история музыкальной культуры России еще не сложилась в единую научную панораму, но исследователи наших дней идут по этому пути и имеют все шансы достичь искомого результата.

Закономерным следствием активного музыкально-краеведческого движения явилось сближение музыковедения со смежными науками социокультурного цикла, что способствует их плодотворной интеграции. В процессе осмысления специфики музыкальной жизни регионов перед учеными гораздо определеннее высветилась очевидная зависимость состояния музыкального искусства от этнодемографической, конфессиональной, политико-экономической ситуации в том или ином крае необъятной России. В процессе научного самопознания собственной истории — в пределах конкретных объектов изучения — все связи искусства с жизнью оказались

очевиднее и обозримее. Музыкальное краеведение тем самым сыграло роль серьезного стимула к более широкому выходу науки о музыке из замкнутого, погруженного в самосозерцание элитарного знания, в мир общественных проблем.

Региональные изыскания музыковедов продолжают разворачиваться по нескольким направлениям: *региональный фольклор, композиторское творчество, общая панорама музыкальной культуры края (автономной республики, отдельного города)*. В большинстве регионов Российской Федерации основными разработчиками краеведческой проблематики оказываются преподаватели консерваторий, вузов искусств, культурологических кафедр университетов. Их научная деятельность неизменно осуществляется в тесном союзе с педагогикой, что и естественно, и продуктивно, к тому же является залогом единства научного знания и вузовских курсов, которым всегда надлежит быть «на острие» самых современных достижений науки. Региональный аспект музыкального образования, став важным стратегическим направлением в реформировании отечественной высшей школы, знаменует происходящий ныне переход от унитарной модели образования к более гибкой, учитывающей многокомпонентность российского государства и его национальную многоликость.

Неслучайно изучение специфики местной музыкальной культуры в национальных автономиях России началось ранее и развивалось активнее, нежели в собственно российских — ближних и дальних краях и областях страны. Например, в регионе Поволжья, населенного народами различных национальностей и этноязыковых групп, лидером музыкально-краеведческого движения — в его исследовательском и преподавательском ракурсах — стала Казанская консерватория. Блок дисциплин, отражающих

музыкальную культуру края, сложился здесь с 1989 года. На Урале аналогичную функцию выполнил Уфимский государственный институт искусств (ныне академия), с первых лет своего существования взявший курс на изучение национальной музыкальной культуры как в научном, так и в педагогическом аспектах.

Идея «рука об руку», вузовская наука и вузовская педагогика тем не менее имеют каждая свою специфику. Научные, особенно диссертационные труды (в том числе краеведческие), должны, прежде всего, отвечать требованиям доскональности и целенаправленности исследования, подтверждающего выдвигаемую автором конкретную научную идею, что провоцирует концентрацию внимания на отдельных объектах изучения. Вузовские регионально-культурологические курсы в первую очередь призваны развернуть перед студентами панорамное освещение широкого пространства истории.

Процесс обучения в вузах, особенно гуманитарных, является определяющим этапом в духовном и интеллектуальном развитии молодых людей — периодом, когда в их сознании выстраивается система взглядов на мир в его настоящем, прошлом и будущем. Из этого следует соответствующий вывод, суть которого заключается в целесообразности принципиально другого методологического подхода к предметам национально-регионального профиля в вузе, по сравнению с целями и задачами обучения, которые уместны в средних учебных заведениях. Если для ранней возрастной категории более результативен небольшой объект обзора, например, свой город или область (близкие учащимся и хорошо им знакомые), то программы собственно вузовских краеведческих дисциплин целесообразно «нацелить» на масштабные пространственно-временные объекты.

В ходе решения глобальных и концептуальных задач становления мыслящей личности актуальной становится работа по укреплению этико-философских основ художественного мышления и культуртрегерской деятельности будущих подвижников искусства. Музыкальное краеведение (регионоведение) вполне способно создать широкие горизонты видения мира. Каждому студенту — очевидцу и участнику музыкальной жизни региона — педагог вуза может помочь выйти на иной уровень мышления, позволяющий сквозь гущу сиюминутных событий услышать мощное «дыхание истории».

На сегодняшний день в распоряжении вузовского преподавателя, читающего музыкально-искусствоведческие курсы национально-регионального компонента, преимущественно имеются научные исследования, посвященные частным вопросам: музыкальным биографиям отдельных городов, некоторым сторонам местного фольклора, творчеству избранных периферийных композиторов и исполнителей и т.п. В конце XX столетия труды обобщающего характера, подобные, например, диссертациям З. А. Имамудиновой («Развитие культуры башкирского народа и его устные музыкальные традиции», 1997) или В. Р. Дулат-Алеева («Национальная культура как текст: татарская музыка XX века», 1999), представляли собой еще достаточно редкое явление [1, 2]. Среди первых трудов, посвященных широкоохватному рассмотрению российской периферийной культуры, можно также назвать исследование Е. О. Казьминой «Музыкальная культура Тамбовского края (1786—1917)», обращенное к одному из европейских регионов страны [3]. Впечатляющим примером коллективного труда стала трехтомная «История музыкальной культуры Сибири», написанная преподавателями Новосибирской консерватории [4]. Однако в целом в области исследовательских работ краеведческой тематики преобладают исследования частного плана.

Сложившаяся ситуация объяснима не только спецификой научных установок, типичных для диссертационных исследований, но и непродолжительностью периода разработки региональной тематики в истории отечественного музыковедения и культурологии. Преждевременный выход на обобщающие работы по музыкальной культуре крупных регионов страны был бы в этой ситуации чреват сомнительными результатами. Действительно, в основу подлинно научного знания должны быть положены точно выверенные факты, проведен тщательный источниковедческий сбор материалов, осуществлена кропотливая архивная, «полевая» работа.

На сегодняшний день многие трудности поисковых исследований уже преодолены и, наряду с необходимостью дальнейшего пополнения сведений информационного характера, ныне региональное музыковедение приближается ко второму этапу: к построению «широкоформатных» исторических панорам музыкальной жизни крупных периферийных регионов России.

Одним из таковых является Урал. Попытки научной рефлексии, обращенной к осмыслению феномена музыкальной культуры обширного ураль-

ского региона, представляются и актуальными, и своевременными. Вузовская педагогика в значительной степени стимулирует подобную постановку вопроса. Неслучайно в уральских вузах в последние годы появляются коллективные публикации — например, «Очерки по истории башкирской музыки» группы авторов Уфимской государственной академии искусств [5]. Среди объемных монографических изданий последних лет, ставших основами докторских диссертационных исследований, можно назвать работы Е. Р. Скурко, Б. П. Хавторина и ряда других уральцев [6, 7].

В старейшей в регионе Уральской государственной консерватории лекционный курс «Музыкальная культура Урала» разработан автором настоящей статьи и введен в учебные планы студентов-музыковедов с 1995 года. В течение 12 последующих лет курс непрерывно пополнялся — как в опоре на исследования других уральских музыковедов, историков, культурологов, фольклористов, так и на собственные источниковедческие изыскания автора. Наряду с прежними работами Б. Штейнпресса, Е. Майбуровой, С. Фроловой, Ю. Курочкина, Л. Атановой, Н. Ахметжановой, А. Голубковой, М. Фоменкова и ряда других, проблемы музыкально-краеведческого профиля успешно разрабатываются на рубеже веков в трудах вузовских ученых Урала Н. В. и Н. П. Парфентьевых, Т. Калужниковой, В. Адичева, Т. Синецкой, М. Казанцевой, С. Беляева, Р. Рахимова и многих других. Это открывает возможность выхода на новый уровень осмысления музыкальной биографии Урала.

Одним из результатов данного процесса в Уральской консерватории явилось расширение спектра дисциплин национально-регионального компонента, а также создание и публикация новой учебной программы «Музыкальная культура Урала: история и современность» [6]. Концепция программы предусматривает реализацию проекта масштабного разворота музыкальной истории всего Урала с XI по конец XX веков, что соответствует задачам вузовского курса.

Трудность изучения процессуальной стороны музыкальной культуры обширных регионов связана с обилием информации и непрерывностью движения, одновременно протекающего по разным каналам и руслам. Отсюда — методологически необходимая для музыкально-культурологических курсов установка вузовского педагога на выявление тенденций, определяющих в каждый исторический период магистральные пути, «диктующие» ход музыкальной истории и его

перспективы. Решение этой научно-методологической задачи должно быть направлено к тому, чтобы акцентировать приоритет панорамного исторического мышления, добиться некоего «полета» мысли над изобилием сведений, названий, дат, имен.

В вузовских региональных дисциплинах вряд ли следует ставить целью воспроизведение исчерпывающей информации обо всех событиях музыкальной жизни края. В соответствии с главными, характеризующими чертами каждой исторической эпохи целесообразнее выбрать и выстроить самые показательные для времени факты. Подробная же информация может и должна быть сосредоточена в справочно-энциклопедических изданиях.

Рациональный отбор сведений сопряжен с учетом иерархичности исторического пространства, изменчивости, подвижности его структуры. Сопоставление диахронизма и «точечного» появления ростков будущей музыкальной культуры на территории того или иного края, с тенденцией (по мере приближения к современности) к синхронизации событий и процессов, происходящих на всем его пространстве, — «взывает» к всеохватному осмыслению его музыкальной истории. Многие старые культурные центры уходят в тень, их вытесняют новые лидеры музыкального движения. Историческая переменность функций ведущих очагов культуры предостерегает от автоматического «калькирования» современных представлений на прошлое или будущее. Продолжающийся и в настоящее время процесс развития культуры приводит к заметному изменению в соотношениях между прежними центрами: не исключено и дальнейшее выдвижение новых очагов. Все это требует выработки объективных оценок изменяющейся ситуации, корректного отношения к фактам истории.

Наше время маркировано впечатляющей гранью веков и тысячелетий. Символический смысл ее совпадения с идейно-политическими и социально-экономическими преобразованиями в российской истории детерминирует необходимость подведения условной черты под целой исторической эпохой, в том числе в области музыкальной культуры российских столиц и провинций. Взгляд изнутри и снаружи способен совместить в сознании студентов разные проекции исторического зрения: историографического, шаг за шагом воссоздающего хронологическую цепь явлений действительности от прошлого к настоящему, и философско-исторического, формирую-

щегося через ретроспективный взгляд, направленный из современности в прошлое. В глубине увиденного пространства истории, как в зеркальном отражении, будущими культурологами могут быть обнаружены контуры музыкального будущего регионов Российской Федерации.

В аспекте новых идей «полилинейности» культурно-исторического процесса и представлений о нелинейной картине мира, разрабатываемых в русле синергетического направления современной науки, молодыми выпускниками-гуманитариями по-иному может быть воспринята и современная ситуация в культуре. Ее хаос и безвременье имеют все основания быть осознанными как действие логики и диалектики истории на этапе, насыщенном переломными событиями и трансформациями, — однако несущем и многообещающие перспективы.

Изучение картины художественного творчества, где решающим моментом являются талант и мастерство, заведомо предполагает внимание к проявлению личностного, субъективного начала в любой из сфер деятельности: исполнительской, композиторской, исследовательской, просветительской и т. д. История музыкальной культуры региона не может быть безликой и безымянной — ее украшением, привлекающим интерес молодежи, являются имена выдающихся деятелей искус-

ства, внесших свой вклад в становление местной культуры или обретших заслуженную известность за его пределами. В ходе учебных занятий предполагается ознакомление студентов с достижениями многих выдающихся музыкантов, связанных с тем или иным краем. При этом преподаватель каждого конкретного вуза имеет возможность скорректировать и дополнить список упоминаемых имен, в зависимости от значения деятельности того или иного музыканта для данной области или республики.

Знания, иллюстрируемые на конкретном и близком для студенчества материале своего региона, обладают необходимой доказательностью, они способны побудить к развитию оперативного аналитического мышления. В такой постановке преподавания решаются прикладные задачи новых курсов, которые должны служить «проводниками» в реальную общественно-музыкальную жизнь. Один из планируемых результатов обучения — обретение молодыми музыкантами умения контролировать современную ситуацию и вырабатывать соответствующую стратегию и тактику в своей будущей культуртрегерской деятельности.

В наше время резко возросла необходимость воспитания инициативных деятелей культуры, и курсы национально-регионального компонента призваны внести свою лепту в их подготовку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дулат-Алеев В. Р. Национальная культура как текст: татарская музыка XX в.: дис. ... док. искусствоведения. — М., 1999.
2. Имамудинова З. А. Развитие культуры башкирского народа и его устные музыкальные традиции: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1997.
3. Казьмина Е. О. Музыкальная культура Тамбовского края (1786—1917): дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2000.
4. Музыкальная культура Сибири. В 3 т. // гл. ред. Б. Шиндин, науч. ред. А. Михайленко, Н. Головнева. — Новосибирск, 1997.
5. Очерки по истории башкирской музыки / Г. Зиновьева, Е. Карпова, Г. Курмашева, В. Ланге, С. Махней, С. Платонова. — Уфа, 2001. — Вып. 1; То же / Г. Ахмадеева, Т. Угрюмова. — Уфа, 2006. — Вып. 2.
6. Скурко Е. Р. Башкирская академическая музыка. Традиции и современность. — Уфа, 2005.
7. Хавторин Б. П. Музыкальная культура Оренбуржья: история и современность (архивные изыскания). — М., 2006.
8. Шабалина Л. К. Музыкальная культура Урала: история и современность: программа курса для музыкальных вузов. — Екатеринбург, 2006.

Шабалина Людмила Константиновна — кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского



Б. Г. АШХОТОВ

*Северо-Кавказский государственный
институт искусств*

УДК 781.62: 784.4

**О СОДЕРЖАТЕЛЬНОСТИ СКВОЗНОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ
В ИСТОРИКО-ГЕРОИЧЕСКИХ ПЕСНЯХ АДЫГОВ**

Со второй половины XX века семиотический ракурс исследования становится одним из приоритетных направлений. Если общее музыкознание в определенной мере адаптировало методы семиотического анализа к сфере теоретических изысканий, то относительно этномузыкологии такого широкомасштабного явления мы констатировать не можем. В области традиционной музыкальной культуры инерция привычного, во многом этнографического подхода к разрешению проблемных вопросов народного творчества до настоящего времени преодолевается слабо. Структуралистский угол зрения, предполагающий комплексность исследования, использование категорий и понятий музыкальной семантики, осознание знаковой сущности ритмоинтонационных элементов музыки устной традиции и ее эволюции в диахроническом срезе, не говоря о культурологической составляющей природы народного творчества, еще недостаточно освоены музыкальной фольклористикой с тем, чтобы все это отвечало современному уровню интегрированной науки.

Не преследуя цели затрагивать всю историю вопроса, лишь кратко укажем на единичные работы, в которых авторы приближались к идее семантического анализа традиционной музыкальной культуры. В данном отношении точкой отсчета стала статья З. В. Эвальд «Социальное переосмысление живых песен белорусского Полесья», где она впервые вводит в научный оборот понятие *интонационный*

комплекс, представляющий «общую семантику для данной социальной группы»¹. Л. Л. Христиансен в своем исследовании «Ладовая интонационность русской народной песни» (М., 1976) также пытался использовать современные принципы, направленные «на глубокое понимание идейного смысла песен», обнаруживая много общего с изысканиями М. Г. Арановского в области музыкального мышления и музыкальной семантики².

И. И. Земцовский последовательно углубляет аналитическую парадигматику этномузыкологии, апеллируя к апологии слуха, текста, «музыкального вещества» и акцентируя доминантное значение этносознания, этнослышания, этнослуха. В 1967 году он пишет, что «в протяжной песне развитие заключается в симфонизации тезиса до мелодии. Буквальные мелодические повторы не характерны: тезис утверждается не повтором, а собственным развитием»³. Новаторский взгляд ученого на характер ритмоинтонационного становления напева раскрывает природу сквозного развития лирической (протяжной) песни, а утверждение о роли зачина как исходной формообразующей единицы представляется вполне убедительным. Через семь лет он уже констатирует: «На подступах к разворачиванию семантических изысканий находится и фольклористика»⁴.

В данной статье дается интерпретация возможного использования теории интонации

Б. В. Асафьева в исследовании фольклорного материала. Прежде чем перейти к адыгским песенным жанрам, обратимся к широкоизвестному напеву русской трудовой песни «Эй, ухнем!», обозначив тем самым свою позицию.

Мелострофа песни включает два контрастных раздела: первый из них — командный возглас — направляет внимание участников коллективного действия на координацию одновременного приложения усилий, а второй раздел напева обеспечивает ритмичность и эффективность самого трудового процесса (пример № 1).

Первая половина напева включает четыре мотива (aa_1va_2). Первый из них (a) — бесполутоновая трихордная попевка в ambitусе кварты — представляет основное тематическое ядро, которое утверждается своим повторением (a_1). Интонационно расширенный следующий мотив (a) в пределах того же интервала кварты служит фактором развития, а четвертый (a_2) знаменует завершение законченного построения. Вся эта логически и стройно расположенная цепь мотивных последований повторяется еще раз.

Вторая половина напева открывается нисходящей двухакцентной энергично-гибкой и устойчивой фразой в пределах мажорного пентахорда, представляющей, по существу, основную мелодию всей песни, индивидуализация которой подчеркивается кульминацией-источником. Далее она повторяется, экстраполируя характерную для данного жанра структуру однострочного напева, но ожидаемое многократное ее повторение переключается в режим развивающегося типа изложения (следующие три такта) и заканчивается устойчивой каденционной трихордовой попевкой, арочно замыкающей весь напев песни.

Несмотря на автономную и относительно завершенную структуру двух разделов напева, которая имеет единую схему построения, соответствующую асафьевской триаде (тематический импульс, его повторение, дальнейшее развитие и завершение), нетрудно заметить их композиционное единство. Это станет более очевидным, если свернуть разросшиеся рамки первой половины напева до инципитной трихордовой попевки, в которой и заключена основная функция сигнала-команды перед началом трудового процесса.

Аналогичными функциями наделяется адыгская трудовая песня, сопровождающая пропол-

ку кукурузы. Ее мелодия включает три мотива (abc), которые имеют единое интонационное поле ($d-cis-h$) (пример № 2)⁵.

В отличие от песни «Эй, ухнем!» здесь отсутствует повторность отдельных мелодических сегментов, но вместе с тем все три синтаксические единицы находятся в единой цепи разворачивающегося напева и каждая из них носит свою особую роль в формостановлении. Первый мотив (a) обозначен как ритмоинтонационный призыв-импульс к началу работы. Он открывается энергичной интонацией субкварты, затем достигает вершины амбитуса напева и заканчивается плавным возвращением к исходной точке.

Второй мотив (b) излагается в партии хора как этап развития напева в рамках обозначенного диапазона малой сексты ($fis-d^1$). Его хореический характер, метрическая мерность пульсации одинаково акцентных выдержанных длительностей закрепляют звуковой контур напева. Такие свойства темпоритма создают ассоциацию с согласованностью действий участников коллективного труда.

Третье звено напева (c) представляет собой нисходящую попевку, в которой ритмоформула прогрессирующего дробления способствует убедительному завершению последнего этапа. Ритмоинтонационное содержание этой синтаксической единицы, выполняющей функцию расширенного каденционного оборота (главный опорный тон h утверждается дважды), условно наделяется семантикой, соответствующей окончанию трудового процесса в целом или его части.

Дальнейшее развертывание двухстрочной песни показывает неизменную последовательность трех мелодических звеньев напева (abc), чередующихся в партии солиста и мужского хора. Это означает, что индивидуальное и коллективное начала в трудовом акте слиты воедино. Попеременное чередование сольного и хорового разделов мелодии можно принять как фактор состязательности (агональности), репрезентирующий характерное обрядовое действие, своеобразную игру между участниками антифонного песнопения. Таким образом, структура композиции рассмотренного напева адыгской трудовой песни содержит взаимосвязанное движение дискретных мелодических отрезков, экстрамузыкальный хронотоп которого свидетельствует о приуроченности (т.е. о вре-

мени и месте исполнения) фольклорного жанра.

Вышеприведенные аналитические примеры показывают драматургическое действие принципов, сформулированных в теории интонации Б. В. Асафьева, подтверждая универсальность их существования в природе столь разных этнических музыкальных явлений. В песне «Эй, ухнем!» индивидуализация структуры мелодико-ритмической фразы выражается в сквозном характере развития напева. Его импульсом является квартальный ангемитонный трихордовый мелодический сегмент, вариантно повторяемый с различными функциональными обязанностями. Адыгский трудовой напев демонстрирует композицию континуальной мелодической линии, где важным представляется единство музыкально-речевой и двигательной динамики развития.

В обрядовом фольклоре в силу специфики жанра предполагаются симметричные структуры с вариантными повторами мелодических синтагм, свободно-импровизационная форма, неприуроченная к определенным ситуациям и действиям. Причина широкого распространения сквозной формы в адыгских историко-героических песнях имеет свои обоснования. В этой связи, прежде всего, вспомним, что в истории младописьменных народов роль документа, фиксирующего наиболее важные факты и события своего развития, берет на себя народная песня, которая в так называемых повествовательных жанрах выступает не только в роли коммуникатора объективной исторической информации. Скорее она в контексте сформировавшейся ментальности социума выражает оценочную позицию причинно-следственных факторов транслируемых событий и поступков героев⁶. Поэтому с позиции «рецептивной эстетики» (Б. Эйхенбаум) в таких текстах наблюдается повышенная контекстуальность. Другими словами, более принципиальным представляется иное образно-эмоциональное содержание, зашифрованное в конкретной информации песенного текста.

Канонизированная схема сюжета историко-героической песни включает зачин-тезис, служащий эмоциональным импульсом дальнейшего повествования («*Шагуаша* [топоним. — Б. А.] кровью пусть зальется, о горе, кровавый пар оттуда клубами поднимается» или «*У Туапсе истока гром гремит, у Жубгы истока пушки ставят*»); изложение разрозненных фактов драматической фабулы, выбор которых зачас-

тую зависит от воли исполнителя-интерпретатора транслируемого сюжета; окончание как смысловой каданс («*Наши отцы-матери нас живых оплакивают, нас, себя оплакивающих, с родины увозят*», «*Несчастливыми во время коварное мы рождаемся, пусть навеки рождать казацкие жены перестанут*»)⁷. Иными словами, структурные единицы макроформы вербального текста песни несут в себе семиотическую знаковую, иницируя семантику отдельных фраз напева. Развернутый сюжет своеобразно редуцируется в динамическую музыкальную композицию, где основными качествами песенной формы становится не линейность чередования варьированных фраз, а многоуровневость синтаксических единиц напева и их взаимообусловленность.

Такая логика драматургического строения придает адыгской историко-героической песне черты подлинного симфонизма. Реальное программное содержание музыкально-вербального фольклорного жанра и общая логика концептуального построения поэтического текста в рамках микроформы — песенной строфы — актуализируют ситуативную действенность формы, в которой возникает осязаемая содержательность. Сами механизмы реализации музыкального содержания — экспозиционный, развивающий и заключительный типы изложения — не только определяют архитектуру напева (по М. М. Бахтину, как структуры художественного содержания), но и выявляют характер корреляции двух пластов единой фактуры (одноголосной солирующей мелодии, подвижного бурдонного баса и возможного инструментального сопровождения). Еще более важна музыкальная диалогичность между солистом и мужским хором. Такие свойства интрамузыкального хронотопа песни влияют на эмоциональный уровень слушательского восприятия, создавая ценностные представления о фольклорном жанре, форма трансляции которого адекватно отвечает традиционному композиционному смыслу народной песни.

Все эти обстоятельства и послужили основанием для возникновения столь непривычной структуры песенной мелодики. Напев историко-героического жанра поэтому можно рассматривать как *геистальт*, включающий три раздела-стадии формообразования с четко обозначенными характеристиками. Три звена логически взаимоопределяющего движения различных типов фактурного изложения иден-

тифицируют инципитный импульс движения, его естественное саморазвитие и структурное замыкание, в котором просматривается тенденция к итоговому смысловому выводу всего процесса. В совокупности они представляют единое художественное пространство, проектирующееся в структуру сквозной формы.

В отличие от традиционной куплетно-вариационной формы сквозная композиция напева, благодаря функциональной очевидности наглядно очерченных мелодических отрезков, становится более предсказуемой в своем движении в соответствии с логикой развития. С психологической точки зрения нетрудным представляется, таким образом, предвосхищение ритмоинтонационных и ладовых событий. При известной дискретности архитектоники содержания композиционная континуальность сквозной формы обеспечивает целостность напева песни, которая своеобразно редуцирует смысловое содержание музыкально-поэтического текста. При этом масштабные параметры разделов формы могут быть самыми различными — от равновесия временных границ начала, продолжения и завершения формодвижения до разновеликого и контрастного их соотношения. В любом варианте пространственно-временных соотношений синтаксических музыкально-поэтических единиц напева вся драматургия достигает убедительности выражения и совершенства образа-формы и формы-модели в слуховом восприятии. Темпо-ритмика эмоционально воспринимаемой песни оказывается адекватной музыкальному структурированию. Конфигурация (гештальт) сквозной формы как структуры, наиболее отвечающей идее вербального текста, его контексту, становится убедительной для реализации характерного содержания историко-героического жанра средствами музыкальной выразительности.

Наши рассуждения подкрепим конкретным музыкальным материалом. «Песня о Захаджо Чарачане» открывается зачином, построенным на аккордовых звуках (педема), где наибольшую продолжительность временной локализации получает квинтовый звук d^2 . К тому же данный тон имеет центростремительный вектор тяготения в основной ладовой устоя, становясь одним из факторов общей динамизации напева. Благодаря этому, вступление хора именно с квинтового звука, который дает необходимый импульс движения и сооб-

щает конструктивную роль тематического ядра в становлении напева, представляется наиболее естественным и логически оправданным.

Далее, во второй фразе, в рамках обозначенного амбитуса, путем усложнения ритмического рисунка и поступательного нисходящего движения, запевала проявляет заметные признаки импровизационного исполнения. Общую картину неустойчивости усугубляет переход солиста в режим неопределенной звуковысотности. В данном мелодическом сегменте следует обратить внимание на декламационную стилистику вокализации, четкое артикулирование триольного ритма и кратковременность звучания нового тона шестой ступени (es^2), закрепляющей значение d как вершины-источника (пример № 3)⁸.

В продолжение мелодической линии солиста хор вступает с новой вершины es^1 в октавном удвоении. Линия баса, реально расширяя звуковое пространство общего диапазона песни, фиксирует интонацию малой секунды (VI—V), имеющей значение главного выразительного плачeveго элемента (lamentatio) в героическом сюжете, посвященном отважному и дерзкому герою песни.

Особая драматургическая роль и семантическое значение этой «мигрирующей интонации» (Л. Шаймухаметова), построенной на впервые появившейся звуковысотно определенной шестой ступени, будет понятна, если уточним конкретный повод рождения песни.

После гибели Чарачана его отец заказал *джегуако* (народный певец-сказитель) сложить о нем величально-героическую песню. Данное обстоятельство свидетельствует об устойчивости фольклорной традиции увековечения памяти людей, где в описании жизни и деяний героя главным становится эмоционально-оценочная позиция автора произведения. Песня складывается в зависимости от характера музыкально-поэтического содержания, конкретного социального заказа.

Суммируя наблюдения над интонационным строем напева, можно подвести итог взаимодействию коррелирующихся пластов песни. Квинтовый тон лада, установивший интонационную напряженность в сольном зачине, а затем подхваченный мужским хором, оказывается стержневой звуковой единицей напева для создания конкретной эмоциональной содержательности песни. Напряженная пятая ступень, одинаково «декларируемая» в обоих пластах

фактуры, сочленяется с фиксированным звуком шестой ступени в партии ежью⁹ и составляет важнейшее интонационное образование — нисходящую малую секунду. Ее звучание рассредоточивается на весь напев, семантически определяя драматизм содержания, что свидетельствует об имплицитных качествах взаимодействия обеих линий фактуры.

Еще один пример. Герой «Песни об Андемиркане» представляет образ социально-культурной генерации. Защищая обездоленных простых людей, он всегда противостоял князьям. Такая характеристика Андемиркана, вероломно убитого недругами, всенародная любовь и глубокое сочувствие к нему определяют всю совокупность отличительных признаков интонационного содержания и формы корреляции пластов фактуры песни.

Обратим внимание, что поэтический текст, как это характерно для данного жанра, не раскрывает всей драматической фабулы, послужившей поводом для появления песни, а строится на перечислении превосходных качеств характера и поступков народного героя. Между тем минорный напев и семантика отдельных интонаций «озвучивают» эмоционально-переживаемый подтекст отношения создателей песни к трагической судьбе героя (рождение песни датируется первой половиной XVI века). Межпоколенная трансмиссия закрепила в генетической памяти данный образ как важный архетип нравственно-этического поведения человека. Поэтому в наши дни исполнение популярной народной песни вызывает одинаковое эмоциональное сопереживание как со стороны слушателей, так и со стороны самих информаторов фольклорного жанра, включая участников мужского хора. Данный фактор служит одной из определяющих причин усложнения фактуры песни (пример № 4)¹⁰.

Инципит песни излагается в пределах тонической терции. Акцент на терцовом тоне здесь и в последующем развитии мелодической линии солиста представляется закономерным. Л. Шаймухаметова отмечает, что «эмоционально-экспрессивный «заряд» «лирической терции» <...> определяется особым «инвариантом напряжения». Он возникает из ощущения «движущегося равновесия» устойчивых ступеней (I—III), а также внутреннего переживания ритма этого движения»¹¹. В нашем примере эмоциональный подтекст внешне поведствовательно-декламационной «речи» запева-

лы раскрывается особой семантикой терцового тона в миноре. Как пишет Б. Асафьев, «с точки зрения психологической, первомент интонирования вовлекает внимание слушателя в предстоящее становление музыки»¹².

После лаконичного зачина солиста хор вступает на пятой ступени лада (g), занимая функциональную позицию бурдонирующего нижнего фактурного пласта. На его фоне солист в уже обозначенном звуковом диапазоне ритмоинтонационно варьирует короткий зачин. С конца второй фразы солиста ежью, отталкиваясь от терцового тона, в рамках традиционной схемы бурдона (V-IV-III) индивидуализирует интонационное содержание своей партии, доводя ее до значения новой мелодической линии, заканчивающейся «мигрирующим» итоговым для всего напева интонационным комплексом.

Самостоятельный характер нового тематического образования в нижнем пласте можно рассматривать как следствие внутренней организации самой басовой линии. Если интонационный оборот, включающий напряженный звук пятой ступени (g) с переходом на III ступень и возвращением в исходный тон, принять за начальный «первомент интонирования», то последующее мелодическое звено показывает признаки ритмоинтонационного варьирования основного импульса движения. Убедительным завершением мелострофы становится третья структурная единица ежью, логически подытоживающая все развитие.

Параллель внутреннего строения басовой линии с асафьевской триадой и тематическая самостоятельность «подвижного бурдона» в нижнем пласте фактуры подтверждаются на уровне структуры всей песни. Синхронное сопоставление трех стадий развития ежью во всех четырех мелострофах песни показывает стабильность крайних разделов (i, t) с точки зрения метрического и интонационного строения, а середина (m), символизирующая развивающийся тип изложения, каждый раз подвергается изменению.

Вышеизложенное позволяет считать, что «Песня об Андемиркане» служит примером постепенной трансформации характерного бурдонного склада адыгской народной песни в контрастное двухголосие. С одной стороны, запевала, транслируя смысловосущий текст песни, идентифицирует себя с очевидцем или участником происшедших событий (а порой

и с героем песни, когда повествование идет от первого лица). Своеобразная «ситуативность» роли солиста в сольно-групповом исполнении и синтаксические особенности национального языка формируют ритмоинтонационную лексику верхнего пласта песенной фактуры. С другой стороны, ежью, активно вовлекаясь в творческий трансляционный процесс, эмоционально воспринимает ту или иную информацию, резюмируя ее нравственно-этический подтекст. Следовательно, различные функциональные обязанности пластов в многоголосной фактуре, неодинаковая роль солиста и участников хора способствуют рождению различных типов песенной мелодики, соотношение которых как по вертикали, так и по горизонтали инициируют контрастное многоголосие.

В заключение подведем некоторые итоги. Большое распространение принципа трехэтапного становления напева, близкого триадному построению (imt), на процессуальную сторону формообразования наблюдается в историко-героической песне, содержащей общественно значимую информацию. По сравнению с ней мужские мемориальные песни и песни сетования, а также женские лирические песни, где основной акцент делается на субъективном мире переживаний героев, в плане структурной организации напева близки традиционной песенной строфе. Исключительный характер формостановления в историко-героическом жанре во многом зависит от двух

факторов. Во-первых, это относится к особенностям фабульного построения текста, во-вторых, определяется нравственно-этическим контекстом трактовки того или иного конкретного события, репрезентирующего (с позиции песнотворца, а чаще всего с позиции интерпретатора) этнические нормы поведения людей и особую роль моральных концептов.

В отношении музыкальной составляющей части песни в едином взаимообусловленном семантическом пространстве оказываются: особый диалогический характер корреляции мелодических линий солиста и мужского хора, сквозная форма структурирования фактуры песни, закономерность смены различных ритмоинтонационных типов изложения музыкальной ткани и форм их артикуляции, взаимосвязанный процесс основополагающих семантических единиц формостановления. Таким образом, музыкальный язык историко-героического жанра формирует композиционную схему с «повышенной семантической концентрацией» (М. Арановский), редуцирующую сюжетную канву песни. Подобная внутренне сбалансированная система отношений семиотических знаков устанавливает типизацию стереотипной модели художественно-смыслового содержания адыгской историко-героической песни, обобщенно репрезентируя особенности жанра, его идею и социально-исторический аспект функционирования в народно-исполнительской практике.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

„ЭЙ, УХНЕМ!“
6. Нижегородская губ. Валакирев, 40

Умеренно

Эй, ух.нем! Эй, ух.нем! Е.ще ра.зык, о.ще раз!

Эй, ух.нем! Эй, ух.нем! Е.ще ра.зык, о.ще раз!

Ра.зовь.ем мы бо.ре.зу, ра.зовь.ем мы куд.ря.зу!

Ай-да, да, ай-да, ай-да, да, ай-да, ра.зовь.ем мы куд.ря.зу!

Пример № 2

Адыгская трудовая песня

Жыль (Жыль) Жыль (Жыль) Жыль (Жыль)

Жыль (Жыль) Жыль (Жыль) Жыль (Жыль)

Жыль (Жыль) Жыль (Жыль) Жыль (Жыль)

Жыль (Жыль) Жыль (Жыль) Жыль (Жыль)

Пример № 3 Песня о Захаджоко Чарачане

Пример № 4 Песня об Андемиркане

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эвальд З. В. Социальное переосмысление живных песен белорусского Полесья // Советская этнография. — 1934. — № 5. — С. 19.

² См. об этом: Егорова И. Л. Опыт интонационно-смыслового анализа русских народных песен по методу Л. Л. Христиансена // Традиционная культура. — 2006. — № 4. — С. 95—101.

³ Земцовский И. И. Русская протяжная песня. Опыт исследования. — Л.: Музыка, 1967. — С. 90. Можно предположить, что интерес к теории интонации Б. В. Асафьева у И. И. Земцовского возник не без влияния личности В. Я. Пропна. Земцовский вспоминает слова Учителя, сказанные после блестящего выступления ученика на заседании Ленинградского отделения Союза композиторов в 1963 году: «Во-первых, у Вас есть концепция. Во-вторых, эта концепция новая, оригинальная. В-третьих, она убедительная, и филология подтверждает Ваши гипотезы» (см.: Земцовский И. И. В. Я. Пропн и этномузыкознание // Земцовский И. И. Из мира устных традиций: заметки впрок. — СПб.: РИИИ, 2006. — С. 112). Спустя четыре года в указанной монографии молодой еще ученый многоаспектно рассматривает особенности музыкальной структуры народной песни, максимально приближаясь к научной концепции Б. В. Асафьева.

⁴ Земцовский И. И. Семасиология музыкального фольклора (методологические предпосылки) // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. / сост. и ред. М. Г. Арановский. — М.: Музыка, 1974. — С. 117—206.

⁵ Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / под ред. Е. В. Гиппиуса. — М.: Сов. композитор, 1980. — С. 36.

⁶ Фольклорная песня в культуре кавказских народов, в том числе и адыгов, как своеобразный катализатор отражает нравственно-этические нормы общественных отношений и личностного поведения человека. В частности, Н. Ф. Дубровин писал: «Во многих случаях черкес брался за оружие, не зная отдыха, презирал опасность во время хищничества и боя для того только, чтобы стать героем песни, предметом былин и длинного рассказа у очага <...> Черкес знал, что прославленный поэтом-импровизатором, он не умрет в потомстве, что слава его имени и дел переживет и самый гробовой гранит» (Дубровин Н. Ф. Черкесы (Адыге). — Краснодар, 1927. — Вып. 1. — С. 4—5).

⁷ См. об этом подробно: Ашхотов Б. Г. Традиционная адыгская песня-плач (гыбызэ). — Нальчик: Эль-Фа, 2002. — С. 52—82.

⁸ Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов / под ред. Е. В. Гиппиуса. — М.: Сов. композитор, 1980. — С. 117.

⁹ *Ежью* (буквально — подпевание) — понятие, заимствованное из народной терминологии. Являясь важной единицей фактуры традиционного сольно-группового пения адыгов, ежью служит доминантным семиотическим знаком в стратификации типов многоголосия этнической культуры.

¹⁰ Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов, с. 89.

¹¹ Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. — С. 77.

¹² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1. — Л.: Музгиз, 1963. — С. 61.

Ашхотов Беслан Галимович — доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебной работе Северо-Кавказского государственного института искусств



А. И. БУШУЕВА

Чувашский государственный педагогический университет

УДК
781. 7. 036 (4)

«ВОЗОБНОВИТЬ СВЯЗЬ С ПРОШЛЫМ...»
К ПРОБЛЕМЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМА
В ВЕНГЕРСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

ИЗ ИСТОРИИ ПРОБЛЕМЫ
КОМПОЗИТОРСКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМА

Активный рост национального самосознания в ряде стран Восточной и Северной Европы в XIX веке повлек за собой стремление к созданию яркой и самобытной национальной культуры. Композиторы различных национальных школ относились к своим народным традициям как основе профессионального искусства. Поляк Ф. Шопен в начале 30-х годов отмечает: «Я стремился почувствовать нашу народную музыку и отчасти достиг этого» [15, с. 252]. Русский М. И. Глинка думает сходным образом: «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем. <...> Я хочу, чтобы [в опере «Иван Сусанин». — Л. Б.] все было национальным — прежде всего сюжет, но и музыка тоже — настолько, чтобы мои дорогие соотечественники чувствовали себя как дома» [3, с. 15, 23]. Мысли норвежца Э. Грига можно считать точным и емким резюме по данному вопросу: «История культуры показывает нам, что не умирает лишь искусство национальное. Как всякий современный художник, который — сознательно или неосознанно — к чему-то стремится, я стою на национальной почве, и чувства мои, в особенности тогда, когда мне приходится иметь дело с национальным поэтическим материалом, также, само собой разумеется, национальны... [В моих] песнях я сам никак не могу обнаружить прямой связи с норвежской народной песней. Иное дело, что дух родной

моей страны, который издавна находил свое выражение в народной песне, пронизывает все мои сочинения» [4, с. 301].

В венгерской музыке национальные идеи и проблема композиторского фольклоризма приобрели особую актуальность в XX столетии. В. Дж. Конен в своих книгах «Театр и симфония» (М., 1975) и «Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века» (М., 1994) отмечает венгерскую практику как один из наиболее выразительных примеров различных форм взаимосвязи народного и профессионального искусства в европейской музыкальной культуре.

Острая необходимость осмыслить свое место в мировой музыкальной культуре и познать древние национальные истоки была вызвана предшествующим направлением историко-культурного процесса в Венгрии. По словам Ласло Эсе, «история Венгрии полна войн и борьбы за независимость, за сохранение венгров как нации. Полуторавековое турецкое владычество (1541—1686) надолго отбросило страну назад в экономическом и культурном отношении. Затем, с господством Габсбургов наступил длительный период гегемонии немецкой культуры, которая во все большей мере оттесняла отечественные традиции в деревню, вбивая этим клин между культурой крестьянства и господствующими классами. В результате старинные народные песни, вся бесценная их сокровищница сохранились лишь в селах, в городах же возникла почти не связанная с ними и менее ценная венгерская автотурская музыка» [16, с. 5—6].

Сложившаяся историческая ситуация повлияла на особенности формирования профессионального национального искусства. В творчестве наиболее известных венгерских композиторов XIX века — в инструментальных и симфонических произведениях Ф. Листа, в операх Ф. Эркеля, в сочинениях Я. Бихари (1764—1827), Я. Лавотта (1764—1820), М. Мошоньи (1815—1870) — использовались только отдельные типы венгерской народной музыки: черты инструментально-танцевального стиля вербункош и популярной городской песни в характерном цыганском исполнении. В результате венгерская национальная музыка во второй половине XIX века зашла в тупик: в моде был «псевдонародный» полупрофессиональный стиль «Magyarnota», ничего общего не имеющий с подлинными, старинными народными традициями.

Золтан Кодай, размышляя о прошлом венгерской музыкальной культуры, оценивает его следующим образом: «Самые крупные деревья венгерской музыки высохли, так как их корни не нашли питательной почвы; венгерские музыканты не чувствовали за собой народа» (цит. по: [12, с. 120]). Лишь в XX веке, когда благодаря усилиям Золтана Кодая и Белы Бартока был открыт древнейший слой венгерского музыкального фольклора, венгры смогли сформировать свой национальный музыкальный стиль в композиторском творчестве. Опыт венгерской профессиональной музыки прошлого столетия оказался, наряду с русским, едва ли не самым ярким примером создания неповторимой национальной культуры при опоре на фольклор.

Вопросы взаимоотношений народного и профессионального творчества, пути претворения богатств фольклора затрагивают в своих работах венгерские музыковеды разных поколений — от Бартока и Кодая до Сабольчи и Уйфалуши. О внимании к данной проблеме свидетельствует и тот факт, что именно в венгерском издании [16] приводится малоизвестное русскоязычному читателю высказывание испанца Антонио Эхимено. Еще в 1774 году он утверждал, что «профессиональная музыка любого народа основывается на его народной музыке» (цит. по: [16, с. 5]). В XIX веке проблема почти не обсуждалась, хотя вся композиторская практика этого времени основана на претворении отдельных элементов венгерского фольклора. В XX веке подъем национально-освободительного движения повлек за собой усилившийся интерес к национальному фольклору. Откры-

тия Кодая и Бартока в области музыкальной фольклористики отразились на новых подходах к использованию народной музыки в композиторском творчестве. Проблема «композитор и фольклор» в XX столетии стала одной из ведущих тем венгерского музыковедения.

ОБРАЗ ВЕНГЕРСКОЙ МУЗЫКИ В ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Использование венгерского фольклора в профессиональной музыке XVIII—XIX веков было ограниченным и определялось двумя господствующими в сознании тех времен установками. Во-первых, согласно распространенному мнению народная музыка венгров включала в себя национальный инструментально-танцевальный стиль вербункош, зародившийся в недрах этого стиля народный танец чардаш, а также популярную бытовую песню, возникшую на основе городского фольклора. Древнейший слой венгерского фольклора — старинная крестьянская песня — в то время музыкантам не был известен и доступен, поскольку он существовал только изолированно, на месте — в деревнях, в исключительно узком крестьянском кругу, в законсервированном виде. Вторым свидетельством ограниченности представлений было заблуждение относительно происхождения венгерского фольклора. Бытовало мнение, что вся венгерская народная музыка, звучащая преимущественно в цыганском исполнении, в своей основе и является музыкой цыган, ее слабой копией. Ярким примером таких взглядов служит цитируемое И. В. Нестьевым высказывание из книги Ф. Листа «Цыгане в музыке»: «Венгерские крестьянские песни и инструментальные наигрыши слишком бедны и несовершенны, чтобы производить какой-либо художественный эффект <...> Зато инструментальная музыка, исполняемая цыганскими оркестрами, в состоянии соперничать с любым искусством» (цит. по: [7, с. 686]). Другие зарубежные музыканты тем более были во власти этого ошибочного впечатления. Например, К. Дебюсси в письме к венгерскому концертному антрепренеру М. Барчи, восторгаясь услышанным им во время концертной поездки по Австро-Венгрии ярким и вдохновенным исполнением цыгана Радича, советует: «Вашим музыкантам было бы полезно вдохновляться ими [цыганами. — Л. Б.] не копируя, а пытаясь перенять их свободу, дар вызывать скорбные эмоции и их ритмы» [5, с. 112].

Все же творчество выдающихся композиторов, обращавшихся к венгерскому фольклору, нередко выходило за рамки бытующих представлений. Благодаря особой экзотике, разнообразному синтезу привлекаемых стилевых истоков, венгерская музыка в творчестве авторов невенгерского происхождения XVIII—XIX веков стала яркой страницей истории европейского музыкального искусства. Она составила обширный пласт европейской культуры, обозначаемый в музыкальной науке различных стран терминами: «ungharese» (нем.), «à la hongrois» (франц.), «унгаризмы», «венгерская музыка» (рус.).

Особенности «à la hongrois» западноевропейских классиков и романтиков являются одной из наиболее часто исследуемых сторон проблемы «композитор и фольклор» в венгерском музыковедении. Им посвящены работы Бенце Саболичи [10, 11], Иожефа Уйфалуши [14], Золтана Гардони («Венгерский стиль Ф. Листа»), Яноша Мароти («Оперная драматургия Ф. Эркеля»), Эрвина Майора («Венгерские мотивы у Гайдна, Моцарта и Бетховена»). Значительное место в исследованиях уделяется стилю вербункош как наиболее популярной разновидности венгерской народной музыки и его проявлениям в творчестве западноевропейских композиторов.

Исследование «à la hongrois» Иожефа Гайдна, предпринятое Б. Саболичи в статье «Гайдн и венгерская музыка», — одна из наиболее обстоятельных, убедительных, несмотря на компактность, работ, посвященных судьбам венгерского фольклора в европейском профессиональном искусстве. По мнению автора, Гайдн мог знать и пользоваться письменными источниками венгерской народной музыки своей эпохи — сборниками танцевальных пьес, обработанных в стиле вербункош и наигрышами в простой народнотанцевальной манере. Вероятно, некоторые виды песенной и инструментальной музыки Гайдн записывал сам. Однако сравнивая «венгерские» темы композитора и сходные образцы венгерской народной музыки, известные в XX веке, Б. Саболичи находит между ними известное несоответствие. Пытаясь выяснить причину этого несоответствия, Саболичи в результате скрупулезного анализа выявляет среди примеров «венгерской музыки» Гайдна четыре основных типа, отражающие стилевые особенности венгерского фольклора.

Первый тип встречается в медленных, драматических произведениях и представляет собой музыкальный стиль, совершенно неизвестный

письменным документам той эпохи и имеющий нечто родственное лишь в музыке XIX века. Второй тип встречается в произведениях с ярко выраженными жанровыми признаками и является синтезом подлинных народных источников венгерской, польской, хорватской и турецкой музыки. Третий тип прослеживается в эпизодических темах. Он основан как на архаических венгерских народных мелодиях вокального происхождения, так и на современном Гайдну репертуаре «вербункош». К четвертому типу относятся стилизации «венгерско-польской» музыки в жанровых пьесах, поданные в ироническом искажении и предвосхищающие во многом венгерскую народную практику XIX века.

Б. Саболичи считает, что рассмотренные типы «венгерской музыки» И. Гайдна раскрывают определенные этапы развития национального стиля венгерского искусства. Они являются первым письменным отображением мелодического мира венгерского фольклора, поскольку памятники музыкального искусства этого времени до сих пор малоизвестны и труднодоступны. По словам автора, «в европейской музыкальной культуре это — первые посланцы самобытной восточноевропейской музыки» [11, с. 77].

О том, каким смыслом наделялось понятие «венгерского характера» в европейском общественном сознании XIX века, рассуждает в статье «Венгерские аспекты финала Героической симфонии» Иожеф Уйфалуши. Он анализирует проявления «вербункоша» у Гайдна, Бетховена, Шуберта и Брамса и отмечает различия в его трактовке. По мнению Уйфалуши, в музыке Бетховена и, в частности, в финале Третьей симфонии, «венгерские черты приобретают героический характер и встают вровень с музыкой французского марша, олицетворявшего героический пафос» [14, с. 105]. Стремясь показать «полную картину значения венгерского стиля во всем мире идей Бетховена», автор уточняет, что со времен эпохи Просвещения в европейской эстетике сложилось понимание восточного, противостоящего европейскому, начала как образца ума и гуманизма. Поэтому «венгерский стиль» в европейском общественном мнении представлял благородных восточных людей, носителей мудрости, борцов за справедливость. В таком контексте в масштабных бетховенских симфонических финалах, где торжествуют идеи братства и гуманности, впервые в европейской музыкальной культуре «венгерский голос выходит из узких рамок ориентализма и по-братски сливается

с голосами французской революции» [там же, с. 109].

Одним из первых венгерских музыкантов, размышлявших о роли фольклора в профессиональной музыке и активно подкреплявших наблюдения собственным композиторским творчеством, был крупнейший представитель европейского романтизма Ференц Лист. Российскому читателю, возможно, не известна его попытка организовать при Национальной музыкальной академии в Будапеште специальную кафедру или кабинет для изучения венгерской народной музыки. Попытка не удалась. Но Лист сам собирал народные напевы, стремясь познать народную музыку в ее наиболее типичных чертах и зафиксировать максимально точно. Бережно относясь к фольклору, Лист говорил, что венгерскую музыку надо не столько «реставрировать», сколько «реконструировать», воспроизводя ее во всей прелести непосредственного звучания. При этом на практике он нередко свободно трансформировал народную тему, иногда далеко отклоняясь от духа первоисточника.

О месте Листа в национальной культуре и о роли фольклора в его творчестве размышляли многие венгерские музыканты нашего столетия. Первыми среди них были Золтан Кодай и Бела Барток. Кодай, отдавая должное историческому значению деятельности Листа, справедливо отмечал, что Лист не мог добраться до глубокого слоя венгерской музыки даже ценой сверхчеловеческих усилий. Необходим был длительный исторический процесс, ускорить который один человек был не в силах. Однако Лист в своем творчестве иногда неосознанно использовал черты архаичной венгерской народной музыки. Я. Мильштейн в двухтомной монографии «Ференц Лист» (М., 1971) пишет, что в Седьмой и Тринадцатой венгерских рапсодиях композитора среди обработанных тем встречаются старинные крестьянские песни в интерпретации венгеро-цыганских оркестров. Б. Барток, осознавая условность листовской фольклорной концепции, в молодые годы подчеркивал свою преемственность с творчеством Листа, называя себя продолжателем и защитником его национально-патриотических идеалов. Рассуждая о проявлении национального начала в искусстве, в своей «Автобиографии» Барток говорит: «Я понял подлинное значение Листа и увидел в нем значительно более крупного гения, с точки зрения дальнейшего развития музыки, чем Вагнер или Штраус» [1, с. 94]. Эту мысль продолжает Бен-

це Сабольчи, подчеркивая, что стиль Листа национален и «венгерский голос» явственно ощущим во всем его творчестве.

В монографии «Последние годы Ференца Листа» Б. Сабольчи рассматривает стилевые истоки позднего периода творчества композитора. Творчество Листа в целом, как отмечает исследователь, представляет собой сплав элементов различных культур, и «несмотря на то, что Лист всегда признавался в своей принадлежности к Венгрии, каждая европейская культура могла заявить на него известное право» [10, с. 16]. Автор преднамеренно разделяет в творчестве Листа «венгерский голос» и «мировой стиль», вбирающий в себя национальные традиции различных европейских стран. Сабольчи подробно и тщательно анализирует все проявления национальных традиций у Листа и приходит к выводу, что музыкальный язык его сочинений образует неделимое единство. Венгерский колорит проявляется по необходимости не только в ранних («Венгерские рапсодии», симфоническая поэма «Венгрия»), но и в поздних сочинениях, таких, как «Венгерская коронационная месса», симфоническая поэма «Тассо», фортепианная Соната *h moll*. В творчестве Листа «мировой стиль» и «венгерский голос» все более сближаются, в позднем периоде они сливаются в единое целое из венгерских, русских, французских, немецких, итальянских и грегорианских элементов, создавая «мировой единый стиль». Решающей в этом синтезе «всегда остается полностью новая, революционно заостренная восточноевропейская интонация» [там же, с. 68].

«КОМПОЗИТОР И ФОЛЬКЛОР» В ОЦЕНКЕ З. КОДАЯ И Б. БАРТОКА

Подлинно научный, глубокий этап изучения проблемы «композитор и фольклор» начинается в XX веке. Его начало ознаменовано приходом в науку Золтана Кодая и Бела Бартока. Их деятельность в значительной мере была связана с усилившимся в начале столетия венгерским национальным политическим течением. Борьба за национальную самобытность и характерность, свойственная этому течению, охватила также и область искусства. Чтобы поднять искусство, Кодая и Бартоку пришлось обратиться к науке. Они разработали широкую программу развития новой венгерской музыки, одной из сторон которой было всестороннее изучение фольклора и активное его претворение в композиторской практике.

Опыт XIX века и, в частности, вопрос фольклорных истоков был рассмотрен и оценен Бартоком и Кодаем весьма категорично. Барток отмечает, что на искусство Шопена, Листа и славянских композиторов оказала влияние не подлинная народная музыка, а профессиональная музыка в народном стиле, и ее художественная ценность не сравнима с ценностью чисто народных мелодий. Кодай дает следующую точную и беспристрастную оценку: «На протяжении более ста лет «венгерская музыка» через многочисленные каналы экспортируется во все страны мира. Она принадлежит большей частью перу наших популярных, наполовину дилетантских композиторов XIX века и мало или ничего общего не имеет с древней традицией народной музыки» [6, с. 31].

Обращение к фольклору исходило из желания создать в музыке нечто специфически венгерское. Критически осмыслив прошлое своей национальной культуры, создатели новой венгерской музыки поняли, что «как раз в области музыки у нас есть твердая точка, на которую мы можем опираться, когда ищем «венгерское» в искусстве. Эта твердая точка — народная музыка, точнее, ее наиболее древний пласт» [там же, с. 39]. Барток и Кодай поставили цель ввести этот древний пласт в национальную профессиональную музыкальную культуру. Сформулированное в «Автобиографии» желание Бартока «оживить художественную музыку элементами свежей крестьянской музыки, свободной от влияния последних столетий», совпало с мыслью Кодая, цитируемой из статьи «Венгерская музыка»: «<...> не порывать с прошлым, а возобновить связь с ним и сделать ее более интенсивной» [6, с. 36].

В своих трудах Кодай и Барток не только подвергли всестороннему рассмотрению свойства древней народно-музыкальной системы, но и много размышляли над путями ее претворения в профессиональном творчестве. Так, З. Кодай считает пентатонику характерной ладовой основой архаического венгерского фольклора. Как пишет И. Нестьев, он «различает следующие три способа применения пентатоники в композиторском творчестве: 1) чистая пентатоника; 2) мелодии, в которых при пентатонической основе «недостающие» (сравнительно с семиступенной диатоникой) вторая и шестая ступени употребляются только в качестве орнаментальных тонов; 3) мелодии, в которых пентатоническая основа хотя еще и ощущается, но вторая и ше-

стая ступени уже используются в качестве самостоятельно выпеваемых слоговых тонов, в большинстве случаев на слабых долях тактов и никогда в качестве заключительных тонов» [8, с. 41]. Приведенное разделение — обобщение практического опыта — свидетельствует, насколько серьезно Кодай относился к проблеме пентатоники и ее проникновению в профессиональную музыку. По его мнению, пентатоника — это живой, развивающийся элемент музыкального языка, таящий в себе нераскрытые пока еще в полной мере возможности.

Б. Барток, обобщая свой опыт исследований и композиторской практики, создал классификацию методов работы композиторов с фольклором. В статье «О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени», вошедшей в посвященный ему сборник [2, с. 245—249], он выделяет несколько стадий их формирования:

— *Первая стадия*, отличающаяся некоторым сходством с хоральными обработками И.-С. Баха, заключается в том, что можно «использовать крестьянскую мелодию без изменений или слегка варьировать ее, снабжая аккомпанементом, иногда обрамляя вступлением и заключением». При этом Барток различает два типа обработок: когда «сопровождение, вступление, заключение и интерлюдии <...> являются как бы рамкой, в которую мы — как драгоценный камень в оправу — заключаем главное — крестьянскую мелодию» и наоборот: «крестьянская мелодия играет лишь роль эпитафии, а самое главное — это то, что находится вокруг». По мнению автора, в этих типах композитор всегда должен стремиться достичь «нерасторжимого единства» мелодии и ее окружения.

— *Вторая стадия*, не имеющая принципиального различия с первой, характеризуется тем, что «вместо использования подлинной крестьянской мелодии композитор создает ее имитацию». Великолепным образцом музыки такого рода Барток считает тематический материал «кудесника» Стравинского «русского периода», полагающего, что композитор имеет право брать материал из любых доступных источников и использовать его наравне со своим собственным.

— *Третьей стадии* свойственно отсутствие признаков первых двух стадий: когда «в произведениях нет ни крестьянских мелодий, ни их имитаций, но они наполнены атмосферой крестьянской музыки». Этот наивысший, совершенный, по Бартоку, способ выражения композитором своих мыслей, присущ в венгерской музы-

ке, прежде всего, произведениям З. Кодая. В этом случае народный язык становится родным языком композитора, и он «пользуется им — так же свободно, как поэт — своим».

Данная классификация сочетает в себе научную обобщенность с практической направленностью. Она в полной мере является отражением творческой личности Бартока, чье место в истории музыки уникально тем, что он одновременно проявил себя как гениальный композитор мирового значения и как выдающийся исследователь народного творчества.

В упомянутой статье Барток дает ценные рекомендации композиторам, обращавшимся к архаичной крестьянской музыке. Он подчеркивает, что «чем примитивнее мелодия, тем своеобразнее может быть гармонизация и аккомпанемент», тем больше открывается возможностей для творчества. Именно такую мелодию можно гармонизовать «в многочисленных вариантах аккордами различной тональной направленности». По мнению Бартока, эта особенность отчасти объясняет появление политональности в венгерской музыке и в музыке И. Стравинского. С другой стороны, как утверждает Барток, своеобразие мелодического мира древних венгерских народных песен открывает перед композиторами возможности новых гармонических комбинаций. Они возникают в том случае, если «равноценное в последовательности попытаться воспринять как равноценное и в одновременности» [там же, с. 248]. Используя этот принцип проекции народно-мелодической горизонтали на вертикаль, Барток приходит в своем творчестве к новой трактовке диссонанса — одной из типичных черт музыки XX века. Характерно, что Барток открывает данный принцип через обращение к народной музыке.

В размышлениях над путями использования фольклора в профессиональной музыке Барток и Кодай пришли к обобщениям, имеющим значение глубоких методологических установок. Важными для любой национальной культуры представляются мысли Кодая о народных традициях: «Без традиций нет плодородной почвы. С другой стороны, одни лишь народные традиции не создадут более высокую профессиональную художественную форму, какими бы жизненными они не были». И далее — об их роли в профессиональной музыке: «Художественная музыка вырастает из народной музыки, она является ее ученым продолжением. Художественная музыка никогда не удаляется от народной музыки на-

столько, чтобы не иметь с ней чего-либо общего» [6, с. 42, 36].

Продолжает и развивает мысли Кодая Барток в статье «О значении народной музыки». Он рассматривает существующие концепции по отношению к фольклору. Первая из них решающее значение придает тематическому материалу, вторая — его развитию, разработке. Барток подчеркивает, что обе стороны одинаково важны. Он считает, что «народная музыка способна оплодотворить музыкальное искусство страны только в том случае, если обработкой ее займется большой творческий талант». Идея о творческом, неподражательном подходе к фольклору высказана и в статье «Влияние народной музыки на современную профессиональную музыку»: «Подлинная народная музыка может рассматриваться по отношению к высокохудожественной профессиональной музыке как явление природы — так же, как для изобразительного искусства — линии тела, воспринимаемые глазами художника, или как жизненные явления — для писателя» [2, с. 260].

Творческие и научные идеи Золтана Кодая и Белы Бартока получили развитие у следующего поколения венгерских музыковедов, а творчество основоположников новой венгерской музыки стало темой для многочисленных работ.

КАРПАТИ — О БАРТОКЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

Значительное внимание исследованию фольклорных истоков творчества Б. Бартока уделяет Янош Карпати в книге «Струнные квартеты Бартока» [17]. Анализируя струнные квартеты в свете созданной Бартоком классификации методов претворения фольклора, Карпати отмечает, что для данных произведений наиболее типична вторая стадия обработки, когда композитор, не используя подлинные крестьянские мелодии, создает их искусные имитации. Автор подробно прослеживает элементы различных национальных музыкальных культур — венгерской, словацкой, румынской, сербской, украинской и арабской в творчестве композитора и приходит к выводу, что бартоковский метод обращения с фольклором обдуманно соединяет западные и восточные влияния. Ценным является стремление музыковеда осмыслить взаимосвязь Бартока с фольклором в музыкально-эстетическом аспекте и раскрыть систему взглядов композитора как выдающегося представителя мировой художественной культуры XX столетия. На этом пути возникает необычная проекция системы воззрений ком-

позитора в изложении Я. Карпати на известную классификацию Б. Бартока.

По мнению Карпати, Барток, во-первых, понимает назначение фольклора как источника музыкальных тем для профессионального искусства. Для композитора важна степень преобразований и варьирования народной темы, а также соотношение фольклорной мелодии и всего остального музыкального материала произведения. Барток отмечает несколько основных вариантов подхода композиторов к фольклорным темам и сводит их к первым двум стадиям своей классификации.

Второй важной особенностью взглядов композитора является понимание им фольклорной музыки как особого языка, состоящего из множества диалектов и наречий, обеспечивающего в искусстве связь с традициями. Борьба за познание своей родной культуры для Бартока была тесно связана с изучением музыки разных народов — как соседних, так и удаленных. Известно, что Барток вместе со своим соратником Кодаем искали исторические связи с Поволжьем и, насколько это было возможно, изучали чувашскую и марийскую музыку.

Идея демонстрации сосуществования и взаимосвязи разнорационального фольклора, соответствующая третьей стадии упомянутой классификации, — одно из великих научных и творческих открытий Бартока. Научные поиски, стремление к воплощению гуманистической «идеи братства народов» вдохновили композитора на выдающиеся, беспримерные в истории музыки опыты по комбинированию различных фольклорных диалектов при сохранении приоритета венгерской народной музыки. Третий принцип может быть назван самым главным в системе взглядов Бартока, поскольку он обобщает два предыдущих и относится к сфере идеологии. Барток воспринимал обращение к крестьянству и к деревенской жизни как приближение к природе, чистому источнику, из которого он не только мог черпать свои музыкальные мысли, но и познавать жизнь. Это не было тем, что Карпати называет «popularism» и романтической идеализацией крестьянства. Фольклор обеспечивал Бартоку связь с действительностью, реализм его музыки. Гуманистическая природа искусства Бартока исходит из общедоступности и человечности, свойственных фольклору.

Большая роль фольклора на идеологическом уровне, считает Карпати, дает ключ к эстетической оценке творчества композитора. Интерпре-

тация фольклора как всемирной гуманистической ценности, базиса для возрождения музыкальной культуры Европы позволяют назвать Белу Бартока композитором-продолжателем великих традиций и, в то же время, вдохновителем новых поисков и открытий в музыкальном искусстве.

О ВЕНГЕРСКО-РУССКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ

Суждения венгерских музыковедов о роли фольклора в профессиональном искусстве имеют много общего в подходах к использованию народной музыки в русской композиторской школе. О венгеро-русских музыкальных параллелях размышляет Золтан Кодай в статье «Роль народной песни в венгерском и в русском музыкальном искусстве» (1946) и в «Речи при открытии советской выставки книг по музыкальной педагогике и музыкальной литературе» (1953) [6, с. 49—57, 204—209]. Первая статья посвящена значению народных традиций в профессиональной музыке и в музыкальном воспитании. «Речь...» содержит много ценных наблюдений о чертах сходства развития венгерской и русской музыки за последние полтора столетия в композиторской сфере, в педагогике и в исполнительстве.

В данных работах З. Кодай подчеркивает, что «путь русской музыки с самого начала был для нас вдохновляющим примером» [6, с. 55]. Он прослеживает общность устремлений от самых истоков, считая творчество Л. Бетховена, использовавшего в своей музыке русские и венгерские мотивы, начальной точкой отсчета. Венгерский музыкант говорит об аналогиях в музыке XIX века и отмечает, что распространившийся в первой половине столетия в России городской романс «преграждал путь пионерам русской музыки точно так же, как нам — наши городские подделки под народную песню» [там же, с. 53]. Много совпадений находит Кодай между творчеством М. Глинки — с одной стороны, и Ф. Листа и Ф. Эркеля — с другой, подчеркивая при этом, что Глинка «намного глубже знал традиции своей родины и вернее следовал им, чем наши композиторы». Кодай отмечает, что сложившаяся во второй половине XIX века общественно-политическая ситуация и засилье немецкого направления в культуре затормозили развитие венгерского искусства, «вследствие чего движение, соответствующее историческому этапу деятельности Римского [-Корсакова] и его круга, началось у нас значительно

но позже» [там же, с. 205]. Венгерские композиторы XX столетия, создавшие национальный музыкальный стиль на основе своей народной песни, опирались, прежде всего, на опыт русской музыки.

Размышления венгерских музыкантов о путях претворения фольклора были с интересом восприняты российскими учеными. Значительный отклик в трудах отечественных музыковедов получили мысли Бела Бартока о формах претворения фольклора. Все исследователи, занимающиеся данной проблемой, отмечают новаторство и значимость взглядов Бартока. Много общего в подходе прослеживается между классификацией Б. Бартока и систематизацией И. И. Земцовского, изложенной в его книге «Фольклор и композитор» (Л.; М., 1978).

Расширению представлений о венгерском музыкознании способствовало издание в 1968 году сборника статей «Музыка Венгрии», публикации больших подборок материалов к юбилейным датам венгерской культуры в журнале «Советская

музыка» в 1965 и 1985 годы. В выступлениях венгерских музыкантов сквозными являются мысли о глубокой взаимосвязи венгерской и русской культур, общности взглядов на важнейшие проблемы развития искусства. Б. Сабольчи [13] отмечает единство подходов к изучению фольклора в трудах Бела Бартока и Виктора Беляева, подчеркивает значение и глубину профессиональных и человеческих уроков, полученных от общения с выдающимся русским ученым.

Исследования венгерских музыковедов в данной области представляют удачный и известный всему миру вариант решения важной проблемы «композитор и фольклор». В свете дискуссий последнего времени о судьбах искусства в наступившем столетии венгерский опыт является прекрасным примером сохранения национальных традиций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барток Б. Автобиография // Советская музыка. — 1965. — № 2. — С. 94—96.
2. Бела Барток: сб. ст. — М.: Музыка, 1977.
3. Глинка М. О музыке и музыкантах. — М., 1954.
4. Григ Э. Избранные статьи и письма. — М.: Музыка, 1966.
5. Дебюсси К. Избранные статьи и письма. — М.: Музыка, 1966.
6. Кодай З. Избранные статьи. — М.: Сов. композитор, 1982.
7. Нестьев И. Бела Барток. — М.: Музыка, 1969.
8. Нестьев И., Христиансен Л. Барток // Музыка XX века. Ч. 2, кн. 5 А. — М.: Музыка, 1987.
9. Рыжкин И. О национальном вопросе в истории западноевропейской музыки // Советская музыка. — 1937. — № 4. — С. 69—84.
10. Сабольчи Б. Последние годы Листа. — Будапешт: Академия наук Венгрии, 1959.
11. Сабольчи Б. Гайдн и венгерская музыка // Советская музыка. — 1959. — № 6. — С. 77—85.
12. Сабольчи Б. Золтану Кодая — 80 лет // Советская музыка. — 1962. — № 12.
13. Сабольчи Б. Три встречи // Советская музыка. — 1985. — № 4. — С. 119—120.
14. Уйфалуши И. Венгерские аспекты финала Героической симфонии // Музыка Венгрии. — М.: Музыка, 1968.
15. Шопен Ф. Письма. — М., 1964.
16. Эсе Л. Жизнь Золтана Кодая в фотографиях и документах. — Будапешт: Корвина Пресс, 1982.
17. Karpati Janos. Bartok's string quartets. — Budapest: Corvina Press, 1975.

Бушуева Любовь Ивановна — аспирантка Чувашского государственного педагогического университета

Е. А. ШИКОВА

Саратовская государственная консерватория
им. А. В. СобиноваУДК
786.2.085.7.046.2ПЕСНЬ ЖИВЫХ КАМНЕЙ:
«КРЕСТЬЯНСКИЕ ТАНЦЫ» ОР. 72 Э. ГРИГА*Национальность — форма связи с Космосом,
инструмент познания.*

В. Гаврилин

«**К** началу XX века в истории современной музыки наступил поворотный момент. Излишества позднего романтизма стали невыносимы, и некоторые композиторы чувствовали, что по этому пути нельзя идти дальше, и нет другого выхода, кроме полного разрыва с XIX столетием. В этом повороте, вернее сказать, ренессансе, неоценимую помощь оказала крестьянская музыка. Удивительна большая выразительная сила, притом совершенно свободная от сентиментальности и излишних выкрутасов. Иногда простая до примитивности, но никогда не простоватая, она представляет собой идеальный исходный пункт для музыкального возрождения и является великолепнейшим наставником композитора», — писал Бела Барток [3, с. 245].

ВДОХНОВЛЕННЫЙ СПЕЛЕМАНАМИ

«Крестьянские танцы» ор. 72 — одно из последних творений Э. Грига, монументальное эпическое произведение, литературно-музыкальный памятник национального искусства, ибо многим танцам предшествуют норвежские легенды и сказания. «Крестьянские танцы» ор. 72 («Слотты») Б. Асафьев охарактеризовал как «включение себя в жизнерадостную игру в художество, в быт первобытной красоты и радования жизни» [2, с. 65]. Произведение нашло своего Мастера. Однако и Григ шел к нему всю жизнь. Со «Слоттами» связано начало его пути как национального композитора: летом 1864 года он провел несколько дней в загородном доме Уле Булля (1810—1880) и впервые познакомился с народными музыкантами-спелеманами, игравшими на хардингфеле (хардангерской скрипке). Григ вспоминал: «Буль брал меня с собою в почти недоступную глубокую пещеру, как он называл это место, и играл там для меня колдовские норвежские мелодии, пле-

нившие меня так сильно, что пробудили желание сделать их основой для моих собственных мелодий» (цит. по: [4, с. 49]). Легендарная личность, национальный герой Норвегии, Уле Бульль поразил воображение Грига еще в детстве. Он представлялся будущему композитору «сказочным богом», «волшебником Уле», не-божителем: «Уле Бульль был первым, кто подтолкнул меня к решению о сочинении типично норвежской музыки. Он открыл мне глаза на красоту и оригинальность норвежской музыки» [там же]. Уле Буллю Григ посвятил ор. 17 — «25 норвежских танцев и мелодий» — первый цветок в роскошной гирлянде обработок народной музыки, которую венчают «Слотты» ор. 72.

В этом же 1864 году произошло знакомство Грига с Рикардом Нурдроком (1842—1866) — глубоким знатоком норвежской народной музыки, ее неутомимым пропагандистом: «<...> его взгляд на нашу народную музыку укрепил мои взгляды. Но мое стремление к национальному уже пробудилось, прежде чем я познакомился с ним, хотя и не принесло еще творческого результата. Наша встреча дала толчок к тому, чтобы это стремление нашло выход в творческой продуктивности. А впрочем, кто поймет тайные законы влияний? Я только знаю, что на моем пути он встретился мне как добрый гений, что я бесконечно благодарен ему и что без него я бился бы еще не знаю как долго, не находя самого себя» (цит. по: [9, с. 136]).

Эдвард Григ.
Киль, апрель 1907 г.

Нурдроку Григ посвятил свои «Юморески» ор. 6 — по сути народные танцы разных жанров. В них Григ не цитирует фольклорные мелодии, хотя исследователи отмечают сходство некоторых оборотов с подлинными песнями. Но здесь это свидетельствует скорее об особенностях музыкального мышления Грига и его органической связи с фольклорными мотивами.

Григ хорошо знал сборник «Норвежские народные баллады» Магнуса Брострупа Ланнстада (1802—1880), неоднократно обращался он и к капитальному собранию песен «Старые и новые норвежские горные мелодии» Людвиг Матиаса Линдемана (1812—1887). Именно отсюда взяты Григом темы «Норвежских народных танцев» ор. 35.

В 1877 году, переживая глубокий душевный и творческий кризис, композитор искал возрождения в прикосновении к родной земле: он снял дом у хардангерского крестьянина Ханса Утне и жил в нем больше года (до осени 1878 года). В Хардангере Григ оказался в самом сердце Норвегии, в одном из красивейших ее уголков, в гуще крестьянской жизни. Бытование в среде нетронутых, еще стойко сохраняющихся здесь старинных обычаев принесло духовное обновление. Судя по воспоминаниям и письмам Грига, это был один из лучших, ярких и богатых разнообразными впечатлениями периодов его жизни. Грига интересует все: деревянная архитектура, крестьянское рукоделие и костюмы, манера речи хардангерских крестьян, их жизненный уклад, характеры. Особое внимание Грига обращено к музыкальным традициям, ведь именно Хардангер — родина норвежского скрипичного искусства, отсюда вышли признанные хардингфелеры, здесь, как встарь, танцы и песни были неотъемлемой частью жизни. Григ познакомился со спелеманом Уле Мусафиним (1828—1910), высоко ценимым и Уле Буллем, подружился с хардангерским лесорубом Ларсом Кинсарвиком (1846—1925) — великолепным скрипачом, знатоком народной музыки и старинных обычаев. Именно этот человек побудил Грига впервые записать народные мелодии непосредственно от исполнителя.

«Он долго трудился, прежде чем записать что-либо, — рассказывал Кинсарвик. — Никак не могу уловить это в точности, — говорил он музыканту, почесывая затылок. — Начни снова» (цит. по: [9, с. 403]). Трудности записи не охладили интерес Грига, напротив, он стремился расширять свои познания народной музыки, знакомиться с исполнителями. Композитор неодно-

кратно выезжал в горы, в нетронутые еще цивилизацией крестьянские селения, чтобы послушать и записать народные песни и танцы.

Отечественная музыковедческая культура не дает полного представления о Григе-фольклористе. И, скажем, в сравнении с З. Кодаем и Б. Бартоком (известными нам в качестве истовых коллекционеров и вдумчивых исследователей народной музыки), труд Грига в этом направлении представляется не столь последовательным. Но норвежскими музыковедами эта сторона жизни Грига изучена более тщательно. В работе Арне Бьорндаля [14] воссоздано множество ситуаций профессионального общения композитора с народными музыкантами, приведены интересные факты, к примеру, о том, что Григ неоднократно бывал почетным членом «жюри» традиционных в Норвегии состязаний народных скрипачей (в Бергене, Трольхаугене, Вестманналаге), и именно он «заметил и благословил» многих талантливых музыкантов. С некоторыми из них, например, с Шюром Хельгеланном и Улафом Му, как пишет автор, его связывала теплая дружба и взаимообогащающее профессиональное общение на протяжении многих лет.

Шюр Хельгеланн (1858—1924) — не только яркий спелеман, но и одаренный композитор, автор множества танцев, вызывавших восхищение Грига. Хельгеланн и Григ путешествовали вместе, беседовали о народной музыке; Григ многое узнал от Хельгеланна. Улафа Му (1872—?) Григ тоже заметил на конкурсе скрипачей, пригласил к себе в Трольхауген. Именно Улаф Му исполнял особенно любимый Григом танец «Кивлетальские девушки», вошедший в ор. 72. Имена скрипачей Улафа Фюстро (1863—1946) и Пера Саннеса (1858—1899) встречаются в письмах композитора и упоминаются исследователями его фольклористской деятельности.

Весной 1888 года Григ получил письмо из Вестфьорддалена от знаменитого спелемана Кнута Юханнессена Дале (1834—1921). В нем были такие строки: «Так как я старый хардангерский скрипач и учился скрипичной игре у добрых старых спелеманов Мюлларгутена, Ховара Гибена и Ханса Хеллоса из Бе, стараясь им подражать в точности, то давно задумывался над тем, а нельзя ли это играть по нотам, чтобы музыку не схоронили вместе с музыкантом, — поэтому я осмеливаюсь прислать Вам несколько строчек, так как я из газет и от знающих людей слышал, что Вы один из наших величайших музыкантов, и, может быть, Вас заинтере-

суют эти вещи, которые я, сам из музыкального рода, начал играть на скрипке, когда мне было 10 лет, а учился я у своего деда...» (цит. по: [4, с. 349]).

Хардингфелеры традиционно были наследниками искусства отцов — дедов — прадедов. Знания и умения передавались по роду из поколения в поколение. Имена особенно знаменитых музыкантов были овеяны легендами и проносились с благоговением. Наследовать произведение от Мастера было особой гордостью спелемана и воспринималось как благословение.

«Этот слотт отец мой слышал от самого Мельника!» — говаривал Шюр Хельгеланн (цит. по: [9, с. 548—549]). У «самого Мюлларгутена» учился и Кнут Дале, бегая на лыжах за шесть миль к Мастеру, чтобы перенять приемы игры на хардингфеле и старинные танцы. Легендарный спелеман по прозвищу Мельник (Мюлларгутен) — это Торгейр Аудунсон (1801—1872)¹. Уле Булль, открывший Национальный норвежский театр, в 1850 году пригласил его дать совместно скрипичный концерт (об этом рассказывали Григу его родители). Концерт превратился в торжество норвежского национального искусства и остался в истории страны как уникальное явление. «Тот не норвежец, кто не любит музыки Мельника», — говорили счастливы-свидетели этого события.

В силу различных обстоятельств запись слоттов в 1888 году так и не была осуществлена, и лишь в 1901 году обеспокоенный Дале вновь просит Грига порекомендовать ему профессионального музыканта для записи танцев, раз уж Грига они не заинтересовали. Григ тут же пишет Юхану Хальворсену: «Для меня сейчас яснее, чем прежде: только скрипач с норвежским строем чувств, умеющий записывать ноты, может выполнить этот труд <...> Задача записать в оригинальном виде слотты Мюлларгутена не может быть отложена ни на один день, так как Кнут Дале старый человек. Больше всего мне хотелось бы, чтобы ты взял на себя эту задачу. Подумай, как здорово будет, если ты сделаешь это, а я потом переложу слотты для фортепиано, и затем через «Петерс» мы сделаем их знаменитыми на весь мир <...>» (цит. по: [4, с. 350]).

Хальворсен ответил согласием: «Я запишу на бумагу слотты с радостью и воодушевлением! Это многие годы было моим заветным желанием. Пришли сюда Кнута Дале как можно скорее. Я думаю, что он именно тот, кто нужен» [там же, с. 251]. Письма Хальворсена Григу во время работы с Кнутом Дале полны уважения

к спелеману, высоких оценок его мастерства. Любопытно, что Хальворсен не только записывал слотты и внимательно изучал технику игры Кнута Дале, но и сам стал играть на хардингфеле: «Я ежедневно упражняюсь в игре на хардингфеле и в немалой степени успел приобщиться к истинному», — пишет он Григу [там же, с. 252].

В свою очередь и Кнут Дале не остался равнодушным к собрату по ремеслу: «Хальворсен — мастерский игрок на скрипке, я не слышал равного ему» [там же]. Очень важно, что это произведение рождалось в обстановке взаимного восхищения, «включения себя в жизнерадостную игру в искусство» [2, с. 65]. Танцы напоены ликующим творящим сознанием.

История «материализации» этого опуса — факт необыкновенный: народная традиция передавалась профессиональному музыканту. И не скрипачу, хотя через скрипача. Это триединство (народный музыкант спелеман Дале, сохранивший слотты легендарного Мюлларгутена — профессиональный скрипач Хальворсен — композитор Григ) имело символический характер. Труд Грига исходил тем самым из самих истоков народной музыки; это — приношение Родины, благословение родной земли.

3 декабря 1901 года Хальворсен посылает записи Григу, тот их внимательно изучает: «Сейчас мне кажется, что переключать слотты для фортепиано просто грешно; но этот грех я все равно совершу: слишком велик соблазн!» (цит. по: [9, с. 701]). Через полгода композитор взялся за работу и 2 сентября 1902 года в письме к самому близкому другу, юристу-профессионалу и музыканту-любителю Ф. Бейеру написал: «Последние четырнадцать дней я был погружен в народные мелодии Кнута Дале и Хальворсена. Эта работа меня весьма увлекает, но она адски трудна. Почему? Да потому, что я стал более критичен, нежели прежде, во всем, что касается соблюдения стиля. Сложность здесь к тому же, совсем иного рода, чем при обработке Линдемана, — ведь здесь надо постоянно решать, что должно быть сохранено из первоначальной записи, принимая во внимание нижний голос. А теперь, когда оригинал предстанет напечатанным рядом с моими обработками, я просто-таки хочу подразнить немецкую критику. Между прочим, я думал в этой связи написать предисловие с изложением своей позиции. Это поможет лучше понять, чего я хотел» (цит. по: [4, с. 350]).

Все осуществилось: было написано предисловие, состоялось издание (обработки Грига и записи Хальворсена изданы вместе). Это имело огромное значение: профессиональные записи Хальворсена оказались неизмеримо точнее, «вкуснее», чем все до них существовавшие. Хальворсен любовно передал специфические особенности слоттов, их характерную орнаментику, ритмы. Думается, что именно этот высочайший уровень работы Хальворсена и «зацепил» Грига по-настоящему, вызвав у него не только возвышенно-слушательский интерес, но и профессиональный азарт: а сможет ли он на фортепиано передать то, что удалось уловить коллеге-скрипачу? Своеобразное состязание мастеров — вполне в духе народной традиции!

Итак, «Крестьянские танцы» записаны, обработаны, изданы. 21 марта 1906 года на концерте в Кристиании Григ сам исполнил шесть из семнадцати пьес ... и удивился сдержанности слушателей: «Нина считает, что я никогда не играл так хорошо. Но туда, куда привело мое развитие, наши люди не могут последовать за мной, для этого они слишком тяжелы. Всеобщее понимание приходит, когда наступает его время» (цит. по: [4, с. 252]).



Перси Грейнджер
(1882—1961) —
австралийский пианист,
композитор,
исследователь фольклора

«Для того чтобы услышать гениальное исполнение норвежской музыки, я должен был прожить сначала 64 года. Когда он играет «Слотты» и народные обработки, то тем самым открывает новые земли — и для себя, и для меня, и для Норвегии. И потом, эта очаровательная, глубокая, серьезная, детская, естественная естественность! Приобрести такого молодого друга — какое счастье!»

Из Дневника
Эдварда Грига

Время это наступило, к счастью для Грига, очень быстро: уже через месяц, совершая большое концертное турне по Европе, будучи в Англии, Григ с огромной любовью пишет в Дневнике об австралийском пианисте и композиторе Перси Грейнджере: «Я никогда не встречал еще кого-нибудь, кто понимал бы меня так, как он. А ведь он из Австралии! Чего же стоят после этого упреки господ критиков по поводу того, что

моя музыка слишком норвежская. Это глупость, невежество и ничто иное» [там же, с. 264]. Грейнджер стал глашатаем, пропагандистом ор. 72, познакомил с ним Францию, Англию, Америку.

Сильное впечатление произвели «Слотты» на Б. Бартока, который, спустя годы после издания ор. 72 и уже после ухода из жизни Грига, побывав в Норвегии и купил себе хардангерскую скрипку как символ национального норвежского искусства. Много и в музыке, и в письмах свидетельствует о сходстве задач и близости творческих установок Бартока и Грига. Вот, в частности, показательный в этом отношении документ — письмо Б. Бартока сестре от 26 декабря 1904 года, которое почти дословно совпадает с фрагментами предисловия Грига к «Крестьянским танцам»: «Сейчас у меня появился новый план: собрать самые красивые венгерские народные песни и при помощи возможно лучшего сопровождения поднять их до уровня авторских песен. Такого рода сборник был бы хорош для того, чтоб по нему за граница познакомилась с венгерской народной музыкой...» (цит. по: [13, с. 54—55]). А у Грига сказано так: «Аранжируя Слотты для фортепиано, я задавался целью поднять эти пьесы до уровня профессионального искусства посредством специально подобранной гармонизации, в каком-то роде стилизованной...»² [7, с. 189]. И еще: «<...> мы сделаем их знаменитыми на весь мир <...>» (цит. по: [4, с. 350]). Барток, последовательно, вдумчиво и фанатично изучавший фольклор не только венгерский, но и мировой (румынский, славянский, норвежский, африканский и т. д.), обнаружил родство ритмов, мелодико-гармонических оборотов, сюжетов танцев и песен разных народов. Григ тоже был близок к этой идее: «Мне так представляется, что, подобно тому, как человек и индивидуальное, и социальное существо, искусство также является как национальным, так и космополитическим» [5, с. 8].

ХАРДИНГФЕЛЕ НОРВЕЖСКОГО ПИАНИСТА

В письме к издателю «Крестьянских танцев» Генри Хинриксену Григ сообщает: «<...> в Париже, по рассказам Хальворсена, группа молодых музыкантов открыла «Слотты» и восхваляет «Се nouveau Grieg» («нового Грига»)» [6, с. 356]. Что же имели в виду музыканты, восхищавшиеся опусом 72 и восхвалявшие «се nouveau Grieg»? Ведь само по себе обращение к народной музыке не было новым, тем более, что в творчестве Грига

предшественниками «Крестьянских танцев» были и другие опусы: ор. 17, 30, 35, 64, 66.

Принципиально ново здесь отношение к фортепиано. Романтики, Дебюсси и сам Григ, находясь в русле романтико-импрессионистской традиции, исходили из возможностей инструмента, из его звукового и пластического материала. Фортепиано воспринималось и как инструмент ударный, и как инструмент клавишно-струнный. А в ор. 72 перед нами столь необычная фортепианная музыка, что порой даже кажется, что она нетемперированная! Отсюда стилистические особенности этого сочинения (ладогармонические, тембровые, метроритмические), непривычность пианизма, необычность слухового ощущения и общей энергетики этой музыки. Видимо, не случайно пианисты редко обращаются к ор. 72: его невозможно играть наработанными приемами; нужно быть виртуозом и, в то же время, ... нельзя быть слишком пианистичным. Перефразируя письмо Грига о Нурдрокке, можно сказать, что «в ор. 72 важно в фортепиано то, что не есть собственно фортепиано». Григ не приспособлял скрипичное произведение к роялю, он видоизменял и обогащал сам рояль. Хардангерская скрипка давала повод экспериментировать в этом направлении.

Исследователи датируют окончательное



Хардингфеле — хардангерская скрипка

оформление хардингфеле периодом с 1550 по 1650 год. По сравнению с обычной скрипкой, хардангерская крупнее, ее нижняя дека изогнута, верхняя чуть приподнята, гриф шире и короче, увеличен и колковый ящик, потому что ниже обычных располагаются еще четыре резонирующих струны. Кобылка завышена, и это дает скрипачу возможность извлекать звук сразу на трех струнах. Настройка верхних и нижних струн различна, выбор варианта настройки зависит от исполнителя. Нижние стру-

ны обычно настраиваются как I, II, III и V ступени лада (а это — любимый Григом оборот).

Импровизация — основа и душа исполнения на хардингфеле, поэтому вариационность как метод развития музыкального материала преобладает, давая возможность исполнителю проявить фантазию, изобретательность. Слотты творятся из коротких попевок, которые, как бусины, нанизываются на крепкую нить — ритмическую основу. Варьирование фразировки, гармонизации, изощренная орнаментика, богатство фактуры, изобретательные приемы игры, особая нюансировка, — все это помогает избежать монотонности тематических повторений. В предисловии к «Слоттам» Григ выразил свое восхищение традицией, «несущей на себе печать воображения столь же оригинального, дерзкого, сколь странного, диковинного, причудливого»³ [7, с. 3].

Очень помог Григу Хальворсен, посвящавший его во все проблемы записи слоттов, с которыми ему, крепкому профессиональному скрипачу и композитору, пришлось столкнуться при работе с Кнутом Далем. Некоторые замечания Хальворсена важны не только как раскрывающие саму суть традиции, но и как ценные указания будущим исполнителям. Вот одна из его ремарок: «Соль-диез повторяется почти все время. Лишь к концу на нижних струнах появляется чистое соль. Я со своей стороны нахожу соль-диез более свежим и забавным, тогда как соль представляется пресным и вялым. А все эти трели, мелкие украшения — словно фореги в горном ручье: вот уже, думается, поймал их, а они вновь ускользают. А эти трели, в сочетании с ритмикой, и есть душа, украшение наших скрипичных танцев. Они часто извлекаются при помощи одной лишь вибрации кисти и производят тогда впечатление какого-то своеобразного шепота, намека. Исключение представляет трель на струне «ля» — она звучит ясно и свежо. Я обратил внимание, что даже самые наизапутаннейшие форшлагги или трели нисколько не упрощаются в сложных ритмических линиях» (цит. по: [4, с. 252]).

Поскольку Григ и сам обладал воображением дерзким и диковинным, он сумел творчески воспринять нотный и словесный материал, поставленный ему Хальворсеном и, не следуя педантично каждому звуку первоисточника, «великолепно смог перевести причудливый звуковой мир хардингфеле на строй своего инструмента» [там же, с. 254]. Получился своего рода «хардингрояль».

Временами Григ несколько видоизменял первоисточник, добавляя вступления, завершения, каденции, интермедии там, где это казалось ему «художественно оправданным», ибо задался целью «неизменно выявлять мелодию и укрепить форму»⁴, которую диктовал сам музыкальный материал. Наиболее характерны для пьес цикла вариационные и трехчастные формы. Широко пользуется Григ проведением мелодии в разных октавах, дублированием мелодической линии. В «Слоттах» (халлинги № 4 и 7) встречается прием, найденный композитором в более ранних опусах, а именно, ведение мелодии более крупными длительностями с сопровождающим хроматическим голосом.

Григом воспроизведены на фортепиано многие приемы игры спелеманов: бурдонные басы, прихотливая орнаментика, эффект звучания резонирующих струн, который воссоздается и гармоническими средствами, и при помощи педалей. Своенравная природа народных танцев отражена и в нюансировке: композитор тщательно, подробно выписал все динамические изменения, потому что ни одному пианисту, воспитанному на фортепианной классике, не пришли бы в голову те изощренные внезапные контрасты звучаний, которые предполагает народная традиция. Разные градации *sf* и *rfz*, так же, как и особые соотношения динамики и штрихов, частое применение левой педали и предполагаемая «многоэтажная» звучность, выстраиваемая при помощи правой педали, — предмет размышлений и работы пианиста.

Оригинален и гармонический язык «Слоттов». «Нежные побег» начальной гармонизации прорастают из самих мелодий крестьянских танцев, кроются в манере их исполнения. Гармоническое ощущение возникает благодаря скрытой полифонии в мелодическом голосе, двухголосию, столь любимому хардангерскими мастерами, соединению звучаний основной (прижатой) и резонирующей струн, выдержанным звукам, бурдонным басам и арпеджированным аккордам, часто начинающим мелодию или очередную вариацию. Сами мелодии с их тонким сочетанием мажора и минора, повышенными IV, V и VII ступенями предполагают не обычную гармонизацию, а нечто более характерное. И Григ открывает возможности диатоники, не боясь подчас резких, жестких звучаний. За это, кстати, упрекали его критики, избалованные рафинированными гармонизациями его предыдущих сочинений, включая оп. 66 («Норвежские народные песни»), и ожида-

ющие новых высот в том же утонченно-колористическом направлении. Ожидание небезрезультатное: в № 8 «Свадебный марш Мельника» Григ доказал, что и средствами чистой диатоники можно создать необыкновенно тонкое, импрессионистски прозрачное и светоносное, уникально красивое и поэтичное звуковое полотно.

Особый разговор — о ритме. Говоря о «Крестьянских танцах», Б. Асафьев заметил: «Мастер-гравер в них ритм, рождаемый не «глазной архитектурой», а интонируемый танцевальной поступью и жестом...» [2, с. 66]. Ритмические особенности неотделимы от жанра и характера танца.

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ «КРЕСТЬЯНСКИХ ТАНЦЕВ» (ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ КОММЕНТАРИИ)

В оп. 72 — четыре вида норвежских народных крестьянских танцев: *свадебный марш*, *спрингданс*, *гангар* и *халлинг*. Рассмотрим каждый из этих жанров.

Свадебный марш

Главное «действующее лицо» этой пьесы — сам скрипач, своего рода «музыкальный тамада». Свадебный марш — демонстрация его виртуозного владения скрипкой, фантазии, искусства варьирования мелодии. Импровизация предполагает ритмическую свободу, разнообразие, особую узорчатость ритма, но в то же время исполнителю-пианисту важно сохранять точную метрическую канву-поступь и время от времени поражать воображение слушателей сложной мелизматикой и полиритмией.

Звуковые образы трех свадебных маршей (№ 1, 3, 8) различны. Слушателю, привыкшему к ярким, полновзвучным маршам классиков и романтиков, эти пьесы могут показаться странными, даже не соответствующими жанру. Светлый, прозрачный колорит, плавное движение, узорчатый прихотливый ритм, тонкая и изощренная акцентировка, — сбивающая, «маскирующая» традиционную маршевую двухдольность, — вот звуковой образ этих номеров.

«Свадебный марш Гибоена» (№ 1) открывает цикл. Норвежский писатель и поэт Б. Бьернсон в новелле «Свадебный марш» характеризует этот жанр как «наследственное достояние» и пишет: «Свадебный марш» то распевали, то напевали, то насвистывали, то трубили в доме и в коровнике, в лесу и на пастбище; единственного ребенка укачивали на руках под звуки этого марша мать, отец, нянька и остальные слуги; и первое,

чему он научился после немногих произнесенных слов, был свадебный марш» (цит. по: [9, с. 47]).

В «Свадебном марше Гибоена» с помощью динамики и выразительно продолжающего кульминацию *tremolando* создается эффект постепенного приближения и затем удаления процессии. Паузы на сильных долях в аккомпанементе скрывают метрическую размерность, но кульминации, оформленные «многоэтажными» аккордами с четко акцентированными сильными долями, особенно торжественны и монументальны. Эта пьеса — пример детально продуманной и педантично выписанной динамики.

«Маршу из Телемаркена» (№ 3) также свойственна декоративность. Это слово подходит ко всему циклу в целом: музыка картинна, необыкновенно нарядна, артистически раскованна, жизнелюбива и светоносна. В кульминации марша Григ употребил свой излюбленный прием: мелодия разворачивается на фоне фигурированного органного пункта (сначала с выдержанной квинтой, затем в октаву). Это создает акустический эффект постепенного нарастания, увеличения объема. Резкая смена динамики — внезапное *p* после огромного кульминационного подъема — еще одна особенность цикла и, в частности, маршей № 1 и № 3.

Совершенно неземная музыка — «Марш Мельника» (№ 8). Предание гласит, что знаменитый спелеман написал этот марш для своей невесты Кари, изменившей ему и вышедшей замуж за другого. Траурный марш написан в мажоре (как шопеновская прелюдия Ми мажор). Несмотря на бесысходно повторяющийся от начала до конца ритмический рисунок, формально подчеркивающий метрическую равномерность, музыка прозрачна, чиста, изящна: шествие Ангела по воде... Ассоциации с водой вызывают импрессионистские звучности, сотканые из мягко погружающихся басов и разбегающихся как бы кругами по воде тонких, едва ощутимых вибрирующих мелизмов. Думается, замечание Хальворсена об исполнении мелизмов одной кистью, когда они производят впечатление шелеста, намек, было вызвано именно этой пьесой. Если исполнять ор. 72 как цикл, то № 8 будет его сердцевинной, мерцающей вершиной, теплой, отрешенной кульминацией.

Спрингданс (спрингар, спринглейк)

Springe — в переводе «прыгать», спрингданс — это «танец вприпрыжку» (танец с прыжками). Как ни странно, его корни уходят в Поль-

шу, и спрингар имеет в «прабабушках» и «прадедушках» полонез и мазурку. Непринужденная жизнерадостная грация и пластика этого трехдольного танца определяются круговым, постоянно ускоряющимся движением (начальный темп *moderato, allegretto*). «Фамильные черты» проглядывают в сочетании пунктирного и триольного ритмов, в прихотливой акцентировке (то на вторую, то на третью доли такта), в орнаментико-фигурационном развитии.

Забавное описание спрингданса писателем-фольклористом Юргеном Му находим у Б. Асафьева: «Парень сперва ведет танцующую с ним девушку за руку позади себя и танцует весело, подпрыгивая и грубо притопывая; каждый раз, как слышится акцент смычка, начинает танцевать и девушка мелкими семенящими шагами, стыдливо опуская глаза. Таким образом крутится пара друг за другом несколько раз. Вслед за тем танцор, высоко подхватывая руку девушки, крутит ее словно волчок, сам же, стоя на одном месте, вращается все медленнее и медленнее, согласно такту скрипки. Снова ведет он девушку за собой несколько раз по кругу, затем обвиняет ее бедра своими руками, она же кладет руки ему на плечи, и так вращаются в вихревом круговом танце. Если парень плотно скроен и девушка ему по душе, то во время этого кругового вращения он подымает ее выше головы зрителей вплоть до балок потолка и снова ставит на пол, так что юбки ее взлетают до колен» [2, с. 74].

В ор. 72 спрингар представлен в № 2, 5, 12, 13 и 16. Уже само количество — пять пьес из семнадцати — говорит об особой популярности этого танца. Все они, кроме № 16, написаны в *D dur'e* — мажоре с лидийской «подсветкой», во всех Григ использовал сходные приемы обработки: скрытое двухголосие в басах аккомпанемента, поступенное нис-ходящее движение баса с одновременным органным пунктом в одном из голосов и на этом «углубляющемся» фоне — понемногу ускоряющаяся темп мелодия. Этот прием необычайно усиливает энергетику танца. Но, как и марши, спрингары из ор. 72 похожи только на первый взгляд. На самом деле трудно представить себе что-нибудь более контрастное, чем нежно-мечтательный, воздушный, необычайно изысканный спрингданс «Кивлетальские девушки» (№ 16) и задорный, словно восхищенный собственной ловкостью, открыто виртуозный, радостным фейерверком взрывающийся в конце «Спрингар Йона Вестафе» (№ 2).

Затейлив и своеобразен «Сон Ховара Гибоена на Отерхольдском мосту» (№ 13). Согласно преданию, утомившийся в путешествии скрипач заснул у моста и во сне услышал этот спрингар. Может быть, прихотливо меняющееся настроение танца объясняется сюжетом. Нежно грациозный и гармоничный в начале, он постепенно покидает глубины мечтательности и разгорается, становясь все более упруго прыгающим, активно диссонантным.

Гангар

Название этого неторопливо-размеренного церемониального парного танца происходит от слова *gang* — «шаг», «ход». Его чинность и важность оттеняются пластичным размером $\frac{6}{8}$ и светлым, торжественным колоритом. Несмотря на то, что исследователи считали гангар танцем «давно минувших дней», устаревшим из-за своей благочинности и аристократической изысканности, спелеманы его любили, украшали и «модернизировали» (каждый по-своему).

При общей основной ритмоформуле (четверть с точкой), задающей гангарам движение, каждый из этих четырех танцев, входящих в ор. 72 (№ 6, 14, 15, 17), уникален.

«Гангар Мельника» (№ 6) — пьеса с затейливо прорисованной и цветисто украшенной мелизмами мелодией, с пикантно акцентированными септаккордами. Именно эта сложная нерегулярная акцентировка у известного современного норвежского пианиста (профессора Норвежской государственной академии музыки, редактора нового полного издания фортепианных произведений Э. Грига) Эйнара Стина-Ноклеберга вызывает ассоциации с «портретом ужасно сварливой женщины» [12, с. 354]. Ассоциации — вещь обусловленная, но субъективная. Этот танец слышится скорее причудливо озорным, фантастическим.

«Свадебный поезд эльфов» (№ 14). Идиллический свадебный обряд был особенно любим крестьянами, поэтому народные предания полностью «транспонировали» его в мир эльфов: как и у людей, главное действующее лицо на свадьбе эльфов — эльф-скрипач в красной шапочке. Он открывает празднество нежным задумчивым наигрышем. Завораживающе красиво начинается шествие. Постепенно оно превращается во всеобщую пляску, и вот эльфы уходят все дальше, и последние звуки скрипки тают в воздухе, вызывая призрачное эхо. Пожалуй, это самая картинно-сюжетная пьеса из всех номеров цикла. Музыка иллюстративна, здесь много тонких

подробностей: и ладогармонических (опять увеличенные лидийские кварты!), и метроритмических (акценты, смещение долей, гемиолы). Большим чувством юмора и добродушием отличается этот экскурс в мир маленького народца.

А вот гангару «Скульдальская невеста» (№ 15) больше подходит второе название танца «Getretener Tanz» («топчущий»). Музыка гангара архаична, аскетична, сурова, скульптурна. Акустически она вызывает ассоциации со звучанием колокола. Несколько разряжает атмосферу II часть: она — как лирическое послесловие, авторский комментарий. В Норвегии бытует легенда о гордой девушке из скульдальской долины, которую отец принуждал выйти замуж за старика, чтобы самому стать богаче, объединив две соседние фермы. Девушка не любила жениха и в день свадьбы, надев роскошный подвенечный наряд — яркий национальный костюм, шитый серебром и золотом, — бросилась в водопад.

Халлинг

Этот танец особенно любим всей Норвегией. Странно, что никто еще не сосчитал все халлинги, сочиненные Григом. Хотя, наверное, произвести такой подсчет было бы очень непросто, потому что этот танец — сама Норвегия, ее характер. Григ же так пропитан воздухом своей страны, — он сам дух ее! — что халлинг стал его мыслью и речью, и многие произведения разных форм и жанров — это по сути халлинги, просто носящие другие названия.

Танцуют халлинг крепкие, быстрые и ловкие молодые пары, ибо он требует акробатического мастерства, молниеносной реакции, огромного темперамента. Чем замысловатее, оригинальнее и рискованнее танцевальная комбинация, тем больше чести танцору. А если он еще импровизирует театральную сценку и демонстрирует при этом талант драматического актера, то его признают мастером. Как несхожи характеры танцоров, так и разнятся их импровизации: далеко не всегда халлинг спортивен и изумляет виртуозным исполнением прыжков, вращений и сальто. Порой он покоряет пластикой и грацией, простодушием и наивностью: изящный и мужественный, суровый и мечтательный, скорбный и безоблачно светлый — халлинг предоставляет свободу самовыражения, дает исполнителю возможность творить и фантазировать.

Общая особенность халлинга — ритмическое многообразие в условиях двудольного метра; используются все приемы для создания ощущения

смелого, упругого, дерзкого движения: синкопы всех видов, гемииолы, полиритмия, акценты и т.д.

В ор. 72 самые сложные, изощренные и наиболее символические пьесы — именно халлинги. Их пять: № 4, 7, 9, 10, 11. Кроме *G dur*'ного халлинга № 10, все остальные написаны в *D dur*'е — мажоре с мерцающей IV повышенной ступенью (лидийский колорит в целом типичен для пьес цикла). При общей тональности эти танцы настолько различны по смысловому значению, образам и энергетике, что прекрасно складываются в трехчастную сюиту, где № 4 и № 7 — фантастическая, мифологическая первая часть, а № 9 и № 10 — средняя часть: танцевальные халлинги, композиторски изобретательные, но не перегруженные подтекстами, а № 11 — финал.

«Халлинг Нильса Рекве» (№ 9) — резко акцентированный, с великолепными внезапными перепадами динамики. Э. Стин-Ноклеберг удачно называет такой прием «диетой из резких акцентов» [12, с. 378]. В этой пьесе Григ проявил завидную изобретательность в варьировании сопровождения очень коротенькой и, в сущности, абсолютно незатейливой попевки.

«Халлинги Кнута Люросена» (№ 10 и № 11) представляют «звуковой портрет» спелемана Кнута Люросена — человека чрезвычайно затейливой фантазии. Его пьесы сложны и общим содержанием выходят за рамки танцевальных пьес. Если № 10, несмотря на нетрадиционный для халлинга жесткий, нерегулярно акцентированный ритмический пульс (гемииолы, да еще орнаментированные), все же — танец, то № 11 с тем же размером $\frac{6}{8}$ и многообразными причудами ритма, дивной и очень трудной полиритмией — настоящая фантазия-баллада. И время от времени возникающие на ее фоне элементы танца воспринимаются «апликацией». Этот «Халлинг» — своего рода «кульминация сложности» всего ор. 72 (он попадает в точку золотого сечения цикла).

Очень интересны пьесы «Халлинг с пригорка» (№ 4) и «Халлинг из долины Халлингов» (№ 7). Они раскрывают загадочный смысл всего цикла «Крестьянских танцев» ор. 72. В этих пьесах Григ выступает наследником романтической традиции, преемником Шумана и Мендельсона (они, как известно, тоже уделили внимание эльфам), здесь он еще раз породнил народную музыку с профессиональной, объединив обе традиции.

В этих халлингах Григ пишет среднюю часть в одноименном миноре, причем мелодию проводит в ритмическом увеличении, а сопровождение насыщает хроматикой и полифонией. Луч-

ше, чем сам Григ, как он сделал это в письме Г. Финку, значение для него хроматики не объяснишь: «Мои любимыми наставниками по части хроматического голосоведения были Бах, Моцарт и Вагнер. Я заметил, что там, где эти бессмертные художники выражают глубочайшие, сокровеннейшие чувства, они охотно прибегают к хроматическим ходам, и при этом каждый в своей оригинальной манере...» [6, с. 303].

Средняя часть «эльфийского» халлинга прозрачна и меланхолична, в «Халлинге из Халлинг-долины» она глубока, серьезна и, в сравнении с удалой, даже отчаянной крестьянской темой, несколько перенасыщена и вносит драматический элемент. Б. Асафьев считает эти средние части композиторским «просчетом»: «Помещая спокойное, с некоторым развальцем, движение внутри танца, Григ, очевидно в пользу трехчастно-песенной схемы, несколько нарушает нарастающую динамику танца <...>». И далее: «<...> средняя часть все же досадно расплывчата, что мешает образности» [2, с. 77].

Вряд ли с этим можно согласиться, поскольку такой контраст усиливает смысловую нагрузку пьес и не противоречит природе халлинга. Вспомним: тут Мастер тот, кто своей богатой фантазией и непредсказуемостью заставит зрителей замереть, онеметь от удивления и восторга. Вот Григ и «танцует» свой композиторский халлинг. И случайно личное высказывание нашло место в халлингах-легендах! У всех народов бытуют поверья, что лучшие свои произведения мастера создали не своей волей, а по боговдохновению. Легендарные хардингфелеры получили в дар или подслушали, или хитростью «выманили» у эльфов, фей, горных дев лучшие свои наигрыши. Как в наших Сказах П. Бажова: преданным делу Мастерам сама Медной Горы Хозяйка секреты мастерства открывала. Дар творческий — всегда дар свыше, дар Божий, если сам человек его не осквернит.

А вот легенда «Халлинга с холма эльфов»: скрипач Бриньоф Ольсон потерял быка и безуспешно искал его в горах несколько дней. Устав, он прилег на холме эльфов и тут же уснул. Во сне услышал он странное рондо и увидел прекрасную девушку, говорящую: «Вот так, Бриньоф Ольсон, надо бы тебе играть на скрипке, когда ты вернешься домой к своей жене и детям! А бык твой... ты найдешь его на вершине горы»⁵ [15, с. 15]. Иносказание сопряжено здесь с мифологическими знаками: бык — символ стабильного земного существования, материального комфорта, благополучия и здоровья;

вершина горы — достигнутая цель, взятая духовная высота. «Не гоняйся за достатком и комфортом! Достигни высот в своем ремесле, стань Мастером, — и будешь счастлив, здоров и благополучен», — таков смысл легенды.

Читая письма Грига, понимаешь, почему его привлекали именно эти легенды. «Никогда я еще не чувствовал с такой силой, как вчера, насколько неотделимы друг от друга художник и человек. Стоит лучу солнца упасть на художника — и в человеке пробуждается все самое лучшее, стремление к добру и правде. Конечно, эти свойства всегда присущи каждой творческой личности, но бывают мгновения, когда ты даешь себе торжественную клятву стремиться только к высоким идеалам, отринув всякий эгоизм <...> В такие минуты начинает казаться, что ты освободился от своей телесной оболочки и блаженно паришь в пространстве» [6, с. 238].

«Глубочайшие сокровеннейшие чувства» и мысли Грига о творчестве, о художнике, о мастерстве, о едином Истоке традиции — народной или профессиональной — нашли отражение в халлингах. Средние части — как автопортрет на полях старинной рукописи: символ причастности к Цеху Мастеров.

«СЛОТТЫ»: ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ ИЛИ СБОРНИК ПЬЕС?

Ни в предисловии к «Слоттам», ни в переписке Грига, ни в его устных высказываниях, судя по воспоминаниям современников, нет указаний на то, что ор. 72 задумывался и обязателен для исполнения как цикл. Вспомним, что сам Григ, представляя новое сочинение публике, играл лишь шесть пьес из семнадцати.

Если принципы импровизационности и вариационности в этом произведении господствуют на всех уровнях (историко-культурологическом, сюжетно-мифологическом и музыкальном), то и отношение к проблеме вариантно. Пианисту важно определить и аргументировать исполнительскими средствами свой подход к этому произведению как к циклу или как к сборнику миниатюр.

Пьесы отлично поддаются самым разным группировкам: в трехчастные циклы, в пятичастные, по жанрам танцев (сюита халлингов, например), по характеру пьес, по тональному принципу и т. д. Исполнитель всегда найдет как объединяющие, так и контрастирующие призна-

ки и в каждом случае по-новому расставит драматургические и музыкальные акценты.

Но если внимательно вслушаться в музыку и взглянуть в последовательность слоттов, предложенную Григом, выявляется общая архитектура, конструктивная логика построения их как цикла. Становится также очевидным принцип подобия, определенная симметрия построения. Хорошо пишет Э. Стин-Ноклеберг: «Можно исполнять Слотты как отдельные пьесы, но эффект никогда не будет таким всеобъемлющим, как если вы играете весь цикл <...> Многие детали каждой пьесы обретают иную жизнь и иное значение, некоторые оттенки нужно менять, имея в виду более широкую перспективу. Каждый вид исполнения обладает собственными привлекательными чертами, но чтобы почувствовать «всю Норвегию», нужно исполнять цикл целиком <...> Когда Слотты исполняются таким образом — как сюита, проявляется их характер величайшего народного эпического произведения в норвежской музыке» [12, с. 353, 396].

В цикле намечена трехчастная композиция.

Первая часть (№ 1—8) — своеобразная экспозиция всех танцевальных жанров. «Свадебный марш» открывает и завершает это шествие и в дальнейшем напоминает о себе лишь литературной программой в пьесе «Свадебный поезд эльфов» (№ 14). Пьеса «Свадебный марш Мельника» (№ 8) — точная середина цикла (математически) и сердцевина, душа цикла (энергетически). Динамический и тональный контраст предыдущим танцам (*A dur* после семи номеров в *D dur*'е) делает эту пьесу в прямом и образном смысле доминантой всей композиции.

Вторая часть экспрессивна и динамична (№ 9—12). В точке золотого сечения, таким образом, оказываются две важнейшие кульминации цикла: № 10 — динамическая вершина и № 11 — кульминация сложности, изощренности.

Третья часть (№ 13—17) — «цикл в цикле» со своей кульминацией в № 15. Возникая из тишины и возвращаясь в нее, она повторяет динамический план всего опуса 72.

Пограничными оказываются пьесы одного спелемана. Так, весь цикл открывается «Свадебным маршем Гибоена», а «Сном Гибоена» (№ 13) начинается третья часть. Первая и вторая части завершаются «Свадебным маршем» и «Спрингаром Мельника» (№ 8 и № 12).

Двух- и трехчастность как принцип формообразования действуют на всех уровнях: в строении пьес, в их объединении попарно (как в

№ 16 и № 17 «Девушки из Кивля») и «тройками».

По-разному оформлены переходы от одной части к другой: халлинг Нильса Рекве (№ 9) после тихо растворившегося в воздухе «Свадебного марша Мельника» производит впечатление горного обвала, внезапного вторжения. А начало третьей части подготовлено «Спрингаром Мельника», плавно переводящим действие из одной динамической плоскости в другую. Динамический принцип, лежащий в основе каждого номера, групп пьес и всего цикла в целом, можно было бы назвать «принципом взлета». Это не волнообразная динамика, а всякий раз новый «разбег и взлет на вершину».

С первого прослушивания трудно по-настоящему прочувствовать произведение, уловить какие-то тонкости, особенности. Хотя общая характерная аура сочинения и исполнения воздействует непосредственно в момент звучания и оставляет определенно окрашенное эмоциональное и интеллектуальное впечатление. Чтобы Слотты при «первослушании» не показались похожими друг на друга, в сознании самого исполнителя они должны предельно индивидуализироваться, каждая пьеса должна иметь персональный звуковой образ.

Как истинный волшебник, Григ самое интересное прибережет напоследок. Настоящая загадка опуса — «Кивлетальские девушки» (спрингар и гангар № 16 и № 17). Пьесы близки по колориту, динамике, несмотря на разные жанры танцев, объединены неожиданной тональностью *F dur*, не имеющей прямого отношения к господствовавшему *D dur*'у. Это явно размыкает границы цикла, вместо ожидаемой точки ставит многоточие и выводит все произведение на иной уровень. В семнадцати пьесах сумма цифр дает восьмерку — число трансформации и бесконечности...

Разгадку надо искать в мифе, который предшествует этим пьесам. Приведем его содержание, согласно немецкому изданию «Слоттов»⁶: «В Сельорде (Телемаркен) есть маленькая равнина, известная под именем долина Кивля, где еще недавно была крошечная церковь. В воскресенье, когда все прихожане собрались на службу, с ближайших гор раздались звуки рога. Это были три девушки, три последние язычницы долины, которые пасли своих коз, играя слотты на приллархорне⁷. Толпа хлынула из храма наружу, слушая как зачарованная эти таинственные звуки. Священник тоже вышел и обратился к девушкам, прося их прекратить игру.

Они, тем не менее, продолжали. Священник поднял руку, призывая на девушек небесное проклятие, и в тот же миг они и их стадо превратились в камень... И сегодня их видно высоко на склоне горы с приллархорном у губ и козочками вокруг них. Вот легенда о Слотте «Девушки из Кивля», такая, как она сохранилась, как и дух ее, среди крестьян долины. С нею связаны следующие слотты. Их три, по одному для каждой девушки. Только тот исполнитель, который мог сыграть все три, имел право на признание» [15, с. 49].

Легенда сложна и многогранна, можно понять ее по-разному. Оглядываясь назад на всю историю рождения и бытования ор. 72, вдумываясь в мифы, сюда вошедшие, предложим интерпретацию, исходящую из мифологической и эзотерической символики. Дева олицетворяет первозданность, целостность, чистоту и наивность. Коза — воплощение Арты, Истины небесной, символ гармонии и красоты Высшего Мира (кстати, само слово «искусство», Art, пошло отсюда). Девы, пасущие коз и играющие на духовом инструменте (то есть, вдохновленные, одухотворенные — от Духа Святого) олицетворяют светлое начало, наивность, простодушие, бесхитростную божественную гармонию народного искусства. Прихожане — это неискушенные слушатели, чистые сердцем и потому интуитивно чувствующие и воспринимающие истинное, настоящее и идущие за ним. Священник — ученый-педант, воплощение ортодоксального, схоластического начала, губящего живое вдохновение (некий Бекмессер, которому режет слух искреннее музыкальное излияние Вальтера). Мотив профессиональной ревности пушкинского Сальери, наверное, и этим пастором движет. Бог исполняет волю его, видимо, священник этот — мастер своего дела, владеет магией слова. Он поднимает руку, проклинает, но тут его власть кончается: уничтожить, стереть с лица земли истинное, живое он не в силах.

И все новые и новые поколения людей устремляют свои взоры к вершине горы и вглядываются пристально в памятник чарующему народному искусству. Это исконное: его конец — его начало, оно всегда возродится, как Феникс из пепла. Вершина горы — высокая цель, профессионализм, а камень — основание столпа, символ традиции. Это уже в некотором роде мостик к идее мифа о Пигмалионе: творец, истинный художник способен своей любовью и

мастерством одухотворить камень. «То, к чему я по сей день стремился, есть нечто иное, но то же, к чему стремится любой настоящий норвежец: положить маленький камень в то здание, которое называется Норвегия», — писал Э. Григ [5, с. 8].

«Крестьянские танцы» ор. 72, вознесшиеся на вершину жизни и творчества Э. Грига, стали

удивительным памятником мастерству и вдохновению хардингфелеров. Опус 72 — именно этот маленький, но драгоценный камень! Обобщение, итог, завершение — совершение, начало новой жизни неумиряющего народного национального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Такая транскрипция имени используется Финном Бенестадом и Дагом Шельдерупом-Эббе [4], О. Левашевой [9]; в издании писем Э. Грига [6] встречаем иную — Торгейр Аугундсон.

² Перевод Е. Шиковой.

³ Перевод Е. Шиковой.

⁴ См. предисловие к изд.: [7].

⁵ Перевод Е. Шиковой.

⁶ Перевод Е. Шиковой.

⁷ «Приллар», «приллар-рог», «стрилевой рог» — духовой инструмент из большого коровьего или козьиного рога, снабженного пальцевыми отверстиями. См. об этом: [2, с. 74].

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 2. — М.: Музыка, 1988.

2. Асафьев Б. Григ. — Л.: Музыка, 1984.

3. Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени // Бела Барток: сб. ст. — М.: Музыка, 1977. — С. 245—250.

4. Бенестад Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Э. Григ. Человек и художник. — М.: Радуга, 1986.

5. Григ — искусство и идентичность. Документ // Каталог выставки музея Э. Грига в Трельхаугене. — Трельхауген: Музей Грига, 1991.

6. Григ Э. Избранные статьи и письма. — М.: Музыка, 1966.

7. Григ Э. Предисловие // Григ Э. Крестьянские танцы (Слотты) ор. 72. — Лейпциг: Peters, 1971. — [На фр. яз.].

8. Ланге К., Эствед А. Норвежская музыка. — М.: Музыка, 1967.

9. Левашева О. Э. Григ. — М.: Музгиз, 1962.

10. Матвеев В. Советские моряки в Трельхаугене // Музыкальная жизнь. — 1959. — № 1.

11. Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка. — Репринт. изд. — М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1958.

12. Стин-Ноклеберг Э. На сцене с Григом. — М.: Верже-АВ, 1999.

13. Уйфалуши И. Б. Барток. — Будапешт: Корвина, 1971.

14. Vjorndal A. Nork folkemusikk. — Bergen, 1952.

15. Grieg E. Slatter Norwegisch Bauerntanze. Opus 72. — Leipzig: Peters. — Nr. 3097.

16. Kleiberg S. Grieg's «Slatter» op.72: Change of musical style or new concept of nationality? // Journal of the Royal Musical Association. — 1996. — Vol. 121, n. 1. — P. 46—57.

17. Martinotti S. Rivisitazione di Grig // Nuova rivista musicale italiana. — 1995. — N 4. — P. 653—668.

18. The all-round man: Selected letters of Percy Grainger / ed. by M. Gilles, D. Pear. — Oxford, 1994.

Шикова Екатерина Арсеньевна — аспирантка Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова



Н.Ф. ГАРИПОВА

*Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики*

УДК 781.62:786.2

ИНТОНАЦИОННАЯ ЛЕКСИКА КУРАЯ В ТЕМАТИЗМЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ БАШКИРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Центральным аспектом проблемы в настоящей статье служит выявление башкирской интонационной лексики — устойчивых интонационных оборотов, мигрирующих в художественном пространстве темы и переходящих из текста в текст с сохранением ряда первичных художественно-образных или эмоциональных значений. Природа такого рода интонаций определяется содержательными контекстами жанров традиционной музыки башкир и прежде всего — жанрами «озон-кюй», «кыска-кюй» и «халмак-кюй». Важное значение имеют также словарь мигрирующих формул, распространенная в народной культуре традиция орнамента и устойчивость художественных связей с отдельными музыкальными инструментами. Главный из них — курай — эмблема, символ и художественный знак башкирской национальной традиции, — также во многом определяет интонационно-лексический состав тематизма фортепианных сочинений башкирских композиторов.

В период создания первых обработок фортепианной миниатюры воплощение национального проявлялось в цитировании материала народных песен и наигрышей, в появлении большого числа обработок и гармонизаций фольклорных источников. Традиция обращения к устному народному творчеству не утрачена и в более позднее время. Однако существенно изменились способы обращения с первоисточниками. В отдельных случаях композиторы воспроизводят признаки основных песенно-танцевальных жанров — озон-кюй и кыска-кюй, имитируя стиливые черты манеры их исполнения, детально воспроизводя темброво-акустические характеристики. Обращение композиторов к жанрам народного музыкального искусства объясняется художественной задачей воспроизведения предметно-образных характерных сцен национальной народной жизни, типичных для национального

быта событий, героев, ситуаций. Подобное «обобщение через жанр» встречается в пьесах с конкретными сюжетными названиями либо в обработках народных песен, например: Н. Сабитов «Песня»; Р. Хасанов «Встреча» и «Протяжная песня»; С. Шагиахметова «Народная песня», «Легенда» и многие другие. Темы при этом обнаруживают прямое образно-стилевое сходство с жанрами башкирского фольклора.

В иных случаях — чаще в академических профессиональных жанрах фортепианной музыки (прелюдия, ноктюрн, пьеса, соната) — используются своеобразные сочетания национальной лексики с европейскими традициями академической профессиональной фортепианной культуры.

Образцами развертывания озон-кюя и сформировавшейся в его контексте лексики в фортепианных произведениях могут служить многие жанры, связанные с идеей лирического или лирико-эпического высказывания: пьесы, прелюдии, поэмы, ноктюрны, легенды, баллады. Множество произведений подобного рода имеют общие черты, без труда обнаруживающие сходство с подлинными напевами озон-кюя. Исследователи отмечают как характерные черты последних одноголосное импровизационное изложение с частой сменой размеров и протяжной певучей манерой исполнения. Большая часть протяжных песен связана с конкретными лицами и событиями. Отсюда и их принципиальная «монологичность», организующая указанные черты.

«У башкир существует традиция исполнения озон-кюй высоким голосом: сопрано или меццо-сопрано у женщин и тенор у мужчин, — пишет Р. Сулейманов. — Преобладание одного и того же голоса в жанре озон-кюй связано с эстетическими предпосылками — прежде всего, с содержанием и эмоциональным настроением многих песен», — считает автор [7, с. 20]. Первоначальное изложение протяжных песен, как

правило, соответствует среднему или высокому голосовому регистру, последующее же тяготеет к расширенному диапазону в пределах 1 и 2 октав.

Помимо одноголосия и характерной свободы метроритмического развертывания, не менее важной чертой и признаком озон-кюя является связь с тембром курая. Сформировалась особая интонационная лексика в зависимости от его природы и техники исполнения. Исследователи отмечают, что в традиции исполнения инструментальных кюев устойчивым является тождество представлений о звучании *голоса и курая*.

Анализ некоторых протяжных песен, записанных для исполнения их голосом и для игры на курае, позволил выявить типичное для озон-кюев обилие украшений и особую интонационно-ритмическую роль тона — протяжного, длящегося — связанного с воплощением состояний созерцания, длительно выдерживаемой медитации. Последняя подпитывается и постоянно формируется внутренней интонационно-звуковой энергией тембровой вибрации, а также энергетикой лада, связывающего протяжные тоны высотой горизонтали. Как мы увидим в дальнейшем, существо озон-кюев определяется именно этой ключевой интонацией — *интонацией протяжного тона*, имеющей различные варианты модификации лексических форм. Среди них характерными являются неперIODичность метрики, необычная ритмическая дробность узоров орнамента, в результате чего запись ведется в непривычных для европейской нотной графики размерах 5/4, 8/4, 10/4, 9/4.

Аналогичная форма записи воспроизводится башкирскими композиторами в фортепианных пьесах. Так же, как и традицию одноголосного изложения, мы можем наблюдать эти признаки и черты в пьесах Н. Сабитова, М. Ахметова, Р. Газизова, С. Шагиахметовой, З. Исмагилова и других авторов.

Сюжетная основа многих фортепианных сочинений башкирских композиторов нередко подтверждается их названиями либо ремарками авторов «В духе протяжной песни», «Медленно, с душой» и т.п., что дает возможность композитору и исполнителю для разнообразного воспроизведения «образа курая», который в свою очередь тесно связан со стилистикой и манерой исполнения озон-кюев. Курай — своего рода ключ к жанровой характеристике сюжетной сцены и к специфике интонирования темы на сюжетно-образной основе.

В пьесе Н. Сабитова и его же Вариации № 9 из цикла «10 вариаций для фортепиано» признаками воплощения образа курая, наряду с тембром, является его интонационная лексика. Это «*курайный разбег*» — типичная для инструментальных импровизаций интонация, украшающая долгий протяжный звук (т. 1—2 и т. 5—6 примера № 1; т. 5—6 и 11—12 примера № 2).

Для пьес подобного типа характерно живописное воспроизведение народной жизни, где часто встречаются сцены музицирования с изображением игры одного или нескольких кураистов, либо звучания курая с голосом. Так, «два курая» звучат параллельными квартами в «Песне» Н. Сабитова (пример № 1), а параллельные кварты на фоне выдержанного бурдона в «Легенде» С. Шагиахметовой изображают ансамбль из трех кураистов (пример № 3).

Примером характерного использования курайной лексики в озон-кюях является также своеобразное развертывание мелодической линии от одного выдержанного тона к другому. Это качество башкирских протяжных песен было замечено еще в прошлом веке русским историком и этнографом Р. Игнатьевым, который отмечал, что «каждый куплет или даже каждая высказанная мысль оканчивается протяжной нотой» (цит. по: [4, с. 281—282]).

Особая роль «протяжного тона», повышенное внимание к нему как отдельной самоценной интонации со всеми оттенками и нюансами произнесения, на какие только способен человеческий голос или заменяющий его курай, составляет одну из существующих черт озон-кюя, воплощающего самобытность национальной традиции. Ярким примером смыслового акцента на семантике «курайного разбега» и «протяжного тона» может служить сюжетная пьеса Д. Хасаншина «Дедушка и бабушка поют и пляшут» из цикла «От Волги до Урала» (пример № 4).

Как показывают наблюдения, для башкирских озон-кюев характерно двойное использование протяжных тонов: вертикальное, в функции бурдона, и горизонтальное, с его разнообразными функциональными проявлениями. В качестве примеров вертикального звучания «протяжного тона» приведем варианты записей башкирских инструментальных наигрышей «Салават» с типичным дублированием тона в октаву и квинту и «Степная кукушка» с характерной фермой «протяжного тона» (примеры № 5 и № 6).

Аналогичные приемы встречаем в пьесах — обработках композиторов З.Исмагилова, Р.Сальманова, Р.Касимова, где «протяжные тоны» берут на себя функцию сохранения национально-характерного колорита и жанрово-стилевых признаков озон-кюя.

Известно, что особенностью многих обработок является значительная степень адаптации напевов к фортепианной фактуре и многоголосному изложению с его традицией организации мелодики в четкую метрическую структуру. Таковы обработки Р.Сальманова (песни «Туяляс», «Азамат»), З.Исмагилова («Кукушка»), где от начала и до конца сохраняется двудольная метрическая сетка и характерная для профессионального изложения акцентная метрика гармонического сопровождения.

В этой ситуации семантическая роль «протяжных тонов» как знаков озон-кюя значительно повышается. Так, в обработке Р.Сальмановым башкирского народного наигрыша «Вороной иноходец» «протяжный тон» выполняет роль эмблемы будущего сюжетного песенно-танцевального действия. Он введен традиционной «фигурой разбега» и выдержан долгой фермой с типичным дублированием тона в октаву и квинту (пример № 7).

Не менее типично и горизонтальное интонирование «протяжного тона», который может возникнуть, как уже отмечалось, в сопровождении орнаментального узора путем «разбега» или в результате использования «курайной синкопы». Присутствие этих приемов заметно в песнях «Урал», «Кахым-туря», «Буранбай», «Сыр-Дарья».

Однако нередко «протяжный тон» как лексическая структура возникает вне орнамента, в виде долгого — пространственно и акустически выдержанного звука. Такие примеры курайной лексики, сформировавшейся в контексте озон-кюев, типичны для начала мелодий. Особую семантическую область представляют собой кадансы. В этом случае, как правило, «протяжный тон» заканчивается на ферме и подготавливается длительно озвучиваемым, многократно повторяемым звуком (к примеру, башкирский народный наигрыш «Салават», башкирские народные песни «Азамат», «Шаура», «Салимакай»).

«Протяжный тон», излагаемый в начале мелодии, часто выполнял роль призыва к вниманию, сигнала к началу музыкального монолога (в песне «Шаура», к примеру, «протяжный тон»

соответствует междометию «Эй!»), либо обозначал «вершину-источник» — наиболее сильную в эмоциональном плане точку напряжения (песня «Азамат»).

Примеры горизонтального развертывания «протяжного тона» в фортепианных пьесах башкирских композиторов встречаются как в «академически оформленных» текстах (с равномерно-акцентной метрикой), так и в свободно развертываемой графике композиций с переменными размерами. Так, в «Песне» Р.Газизова из цикла «Картинки» (пример № 8) и в Пьесе из цикла «8 пьес для фортепиано», изложенных в бестактовой системе записи (пример № 9), выдержанный тон появляется в виде «курайной синкопы» (в первом случае — орнаментированной секстолью, во втором — взятой «разбегом»).

Многократное интонирование «курайной синкопы» характерно для произведений Р.Газизова Пьеса № 1, «Джигиты», «Легенда» из цикла «10 пьес для фортепиано». Неоднократно встречается эта мигрирующая интонация и в произведениях других авторов, к примеру, в теме средней части Баллады соль минор Н.Сабитова. В темах из Лирической пьесы Р.Сальманова и Прелюдии № 24 Х.Заимова «курайная синкопа» вносит моменты напряжения и внутреннего волнения в спокойный повествовательный тонус пьес, развертываемых в медленном темпе. В Балладе си минор Н.Сабитова и «Мелодии» Х.Заимова «курайная синкопа» становится ключевой интонацией пьес, определяя «основной нерв» и «внутренний заряд» внешне спокойного «протяжного тона», вызывающего эффект лирического настроения, смешанного с тревогой и чувством напряженного ожидания.

Интересны примеры включения «протяжного тона» в начало темы вступления из Концерта для фортепиано с оркестром Р.Газизова (пример № 10). Здесь мы видим образцы звучания «протяжного тона» в акустически свободном пространстве темы. Тон обозначен метрической границей лишь условно: его семантика связана с акустикой и художественными особенностями артикуляции курая, где звук по своей сути длится неопределенно долго, свободно, без собственного голосу напряжения, но достаточно активно, чтобы послужить импульсом к развертыванию основы темы.

Тема состоит из нескольких «протяжных тонов» — акустически и семантически самосто-

ятельных, периодически украшаемых орнаментальным узором и постепенно усиливающих напряжение путем повышения тесситуры звучания (*g-h-c-f*).

Заметим, что клавишная природа фортепиано и особенности его тембра позволяют воспроизводить различные градации певучей манеры исполнения. Однако песни и бытующие в этом стиле курайные напевы не тождественны манере глубокого и полнзвучного *bel canto*. На это обратил внимание Р. Сулейманов в книге «Жемчужины народного творчества Урала»: «<...> пение башкирских протяжных песен основано на широком дыхании, но оно отличается от природы *bel canto*, требующего значительных певческих усилий, затрачиваемых на преодоление сопротивления значительного пространства концертного зала или театра. Этой напряженности в исполнении протяжных песен не наблюдается, так как башкиры поют хотя и на широком, но как бы «затаенном» дыхании, отчего звукоизвлечение происходит при минимальном расходе воздуха. Такая разновидность пения сформировалась, очевидно, в условиях небольшого замкнутого объема юрты, для преодоления звукового пространства которого значительного напряжения не требовалось» [7, с. 21].

Это рассуждение имеет непосредственное значение для понимания смысла интонирования «протяжного тона» на фортепиано. Клавишная природа инструмента способствует тому, что профессиональные композиторы не часто прибегают к «прямому» воспроизведению «протяжного тона», предпочитая другие его лексические формы. К примеру, идентичные фортепианному приему «репетиции» — «курайные вибрато», часто используемые в интонировании народными исполнителями, — также относим к числу мигрирующих интонационных формул, распространенных в фортепианных текстах с башкирской интонационной лексикой.

На характерность таких интонаций и необходимость их точной графической фиксации при расшифровке фольклорных напевов указывает исследователь Р. Зелинский. Он выделяет три основных интонационных формы долгого звука (в нашей терминологии — лексических форм протяжного тона): 1) расцветивание тона при помощи вибрато (назовем эту мигрирующую формулу «курайным вибрато»); 2) окончание протяжного тона акцентом («акцентный тон») и 3) чистый тембр курая [6, с. 64].

Указанные лексические формы, как и предыдущие, можно отнести к числу характерной интонационной лексики курая, сформированной в контексте озон-кюя и также распространившейся в текстах фортепианной музыки башкирских композиторов. Формулы-знаки курая во многом определяют интонационный словарь фортепианной музыки и ее связь с национальной традицией.

Примеры интонаций «вибрирующего тона» содержатся в уже упоминаемой ранее Пьесе № 8 Р. Газизова из цикла «8 пьес для фортепиано», в теме побочной партии «Сонаты-фантазии» Х. Ахметова. «Чистый тембр» курая (собственно, «протяжный тон») мы встречаем в пьесе Д. Хасаншина «Дедушка и бабушка поют и пляшут», в теме вступления к Концерту для фортепиано с оркестром Р. Газизова, в теме II части Сонаты для фортепиано Л. Исмагиловой, где он появляется как в начале мотивов, так и в моменты их завершения. К подобным примерам относим тему главной партии «Поэмы» М. Ахметова, Пьесу № 6 Р. Газизова, Вариацию № 9 из цикла «10 вариаций для фортепиано» Н. Сабитова (примеры № 2, 4, 9, 10, 11, 12).

Акцентное окончание выдержанного тона («акцентный тон») представляет собой продление тона путем прибавления к нему более короткого по времени звука этой же высоты. Оформляется оно, как правило, при помощи лиги. Это видно на примере башкирских народных песен «Туяляс», «Азамат» в обработке Р. Сальманова.

Этот вариант воплощения «протяжного тона» обязан своей природой особой экспрессии, тембру и артикуляции курая. Идентичен он также и отдельным особенностям фонетического строя башкирского языка и речи, связанных с возможностью акцентирования (ударения) не только гласных, но и согласных звуков. В контексте протяжных напевов он подчеркивает особую значимость тона-процесса как момента «дления», рождающего эмоциональные реакции человеческой души, нюансы и градации тончайших переживаний.

В пьесе С. Шагиахметовой «Легенда» (пример № 3) «акцентный тон» представлен дуэтом двух кураев, которые противопоставлены семантике чистого тембра «протяжного тона», изложенного в басу.

В средней части обработки песни «Кукушка» З. Исмагилова, где используются жанровые при-

знаки озон-кюя с их характерным узорчатым орнаментом, экспрессивности звучания в значительной степени способствует часто используемая лексическая форма «акцентного тона». Она образует скрытые импульсы, отражающие внутреннюю динамику инварианта.

В пьесе Р. Хасанова «Встреча» из цикла «Фортепианные миниатюры» (пример № 13) эмоционально-смысловая значимость тона особенно очевидна. Сравним два синтаксических сегмента: затакт—1-й такт (1-й сегмент) и т. 2—т. 3 (2-й сегмент). В формально-синтаксическом расположении сегментов с точки зрения европейской тактово-метрической системы звук «фа» 2-го такта является окончанием 1-го мотива, и его дление должно окончиться с наступлением тактовой черты. Она ограничивает напев квадратно построенными мотивами в размере 2/4. Однако семантический статус звука «фа» как «протяжного тона» возникает именно благодаря использованию его в известной уже нам лексической форме «акцентного тона». «Протяжный тон» становится не просто долго выдержанным акустическим звуком, но несет самостоятельную смысловую нагрузку тона в контекстной семантике озон-кюя. Благодаря артикуляционной экспрессии, а также самостоятельности структуры оформления (мотив), он находится в несимметричном тактовом расположении по отношению к предшествующему мотиву (2:1) и усилен активным внедрением тона с помощью краткого мелизма. Заметим, что последний выполняет не столько орнаментальную, сколько коммуникативную функцию активизации внимания слушателя.

Интересными представляются наблюдения над актуализацией «акцентного тона» в условиях фортепианной звучности. В пьесе «Встреча» второй звук «протяжного тона», образуя вертикальное тождество со звуком второго голоса, появляется на сильной доле (т. 3 примера № 13). Так образуется естественный обертоновый акустический акцент и происходит актуализация второй доли «протяжного тона».

Аналогичный прием в условиях двухголосного изложения протяжных напевов встречается в теме главной партии «Поэмы» М. Ахметова (пример № 11, т. 7—8), где акцентную роль выполняет ритмическая фигура квартового бурдона.

В Пьесе № 6 Р. Газизова неоднократное появление «акцентного тона» (т. 3, т. 6 примера

№ 12) актуализировано ритмом партии второго голоса (т. 7). Оно сменяется появлением курайной синкопы (т. 3, 4, 5, 6).

В подобном частом чередовании разнообразных лексических форм в пределах однородной интонационной лексики «протяжного тона», вероятно, и состоит один из стиливых секретов передачи вызываемых озон-кюй лирических чувств в контексте монологического типа высказывания.

Примером синтезирования различных лексических форм «протяжного тона» может служить фрагмент темы «Легенды» С. Шагиахметовой (пример № 14, т. 12 — т. 16). На фоне бурдонных квинт в горизонтальном развертывании последовательно появляются «курайная синкопа» (т. 12 — т. 14), введенная с помощью мелизма, «протяжный тон» (т. 13 — т. 14), переходящий плавно в «акцентный тон» (т. 14), «протяжный тон» с затактовым вспомогательным звуком (т. 15) и, наконец, «протяжный тон», украшенный септолю и растворяемый в акустическом пространстве при помощи долгой ферматы (т. 16).

Итак, национально-характерные черты и признаки озон-кюй используются в композиторских текстах различными способами: путем целостного воспроизведения жанровых и стиливых черт (с сохранением монологических и акустических закономерностей) либо детальным воплощением интонационной лексики — различных устойчивых интонационных оборотов, сформированных в контексте озон-кюев и в ситуациях их исполнения. Кроме «протяжного тона» нами были выделены и обозначены: «курайная синкопа», «акцентный тон», «каданс озон-кюя» и типичные вертикальные дублировки тона в квинту или октаву («формулы бурдона»).

Эмоциональный строй и существо протяжной песни «свернуто» в основной интонации-инварианте — «протяжном тоне» — ключевой лексической форме озон-кюя. Ее разнообразные структурные и семантические модификации в процессе текстовой миграции направлены к противоположным целям: к воплощению сюжетно-образных, картинно-живописных сцен народной жизни либо к созданию соответствующих созерцательно-медитативных состояний и настроений. Во всех случаях контекстная семантика озон-кюя создает эффект присутствия башкирского национального музыкального языка.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Н. Сабитов.
«Песня»

В духе протяжной песни

Пример № 2

Н. Сабитов. «Десять вариаций
для фортепиано».
Вариация № 9

Lento $\text{♩} = 100$

Пример № 3

С. Шагиахметова.
«Легенда»

Не спеша

Пример № 4

Д. Хасаншин.
«Дедушка и бабушка
поют и пляшут»
из цикла «От Волги до Урала»

Медленно

Пример № 5

Башкирский наигрыш
«Салават»

Пример № 6

Башкирский наигрыш
«Степная кукушка»

Пример № 7

Башкирский наигрыш
«Вороной иноходец».
Обработка Р. Сальманова

Быстро, весело

Спокойно, выразительно

1 темп

Пример № 8 Р. Газизов. «Песня» из цикла «Картинки»

Cantabile (Пенуе)
mf

Пример № 11 М. Ахметов. «Поэма». Главная партия

Andante sostenuto
mf

Пример № 9 Р. Газизов. Пьеса № 8 из цикла «8 пьес для фортепиано»

Медленно. Импровизационно
p

Пример № 12 Р. Газизов. Пьеса № 6 из цикла «8 пьес для фортепиано»

Умеренно ♩ = 94
mf

Пример № 10 Р. Газизов. Концерт для фортепиано с оркестром. Тема вступления

pp

Пример № 13 Р. Хасанов. «Встреча» из цикла «Десять пьес для фортепиано»

Sostenuto (Сдержанно) ♩ = 76

Пример № 14 С. Шагиахметова. «Легенда» (т. 12—16)

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М., 1998.
2. Атанова Л. Роль народных музыкантов в сохранении и развитии традиционных черт башкирского музыкального фольклора // Народное творчество башкир: сб. ст. — Уфа: Башк. кн. изд-во, 1967.
3. Ахметжанова Н. Башкирская инструментальная музыка. Наследие. — Уфа, 1996.
4. Башкирия в русской литературе: в 2 т. — Уфа: Башк. кн. изд-во, 1991. — Т. 1.
5. Головинский Г. Композитор и фольклор. — М., 1981.
6. Зелинский Р. О формообразовании «протяжных» звуков в башкирском инструментальном фольклоре // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. — М., 1976.
7. Сулейманов Р. Жемчужины народного творчества Урала. — Уфа, 1995.
8. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. — М., 1999.
9. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. — М., 1998.

Гарипова Нинэль Федоровна —
кандидат искусствоведения, профессор
кафедры фортепиано Уфимской государственной
академии искусств им. Загира Исагилова

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ОЦЕНКЕ



В. О. ПЕТРОВ

Астраханская государственная консерватория (академия)

УДК 781. 071. 1

ТВОРЧЕСТВО Дм. ШОСТАКОВИЧА 30-Х ГОДОВ НА ФОНЕ ИСТОРИЧЕСКИХ РЕАЛИЙ ВРЕМЕНИ

Эпохой культа Сталина и его «императорского двора» — СССР называют современные историки конец 20-х — 30-е гг. XX столетия. Шостакович невзлюбил действующий политический режим именно в это время, хотя немногим ранее действительно верил в торжество и уникальность коммунистического строя. Охотно принимал участие в разного рода торжествах, посвященных очередной «знаменательной» дате: играл на фортепиано, исполнял свои сочинения, вел общественную деятельность. Неоднократно Шостакович приезжал в Москву, чтобы полюбоваться на возвышенно-помпезные, концертно-физкультурные и тому подобные мероприятия, проводимые на Красной площади или на территории ВДНХ. А в это же время первые пятилетние планы, диктовавшиеся политическими структурами, унесли жизни сотен тысяч людей — они погибли при строительстве промышленных городов на Урале, в Сибири...

«КОМПРОМИССНЫЕ» И «АНТИКОМПРОМИССНЫЕ» ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ШОСТАКОВИЧА

Обличение зла разных уровней и степеней — одна из черт творческого наследия композитора в целом. Он не боялся быть в оппозиции по отношению к действующему строю, иногда, правда, соглашаясь на мучительные *осознанные компромиссы*. Ш. Лемэр Франс находит причины такого поведения в самом внутреннем мире композитора: «Всю свою жизнь он был раздираем на части: между стороной официальной видимости, не лишенный при этом искреннего желания

служить своей стране и делу социализма, и другой стороной — глубокими потребностями его художественной натуры, натуры интроспективной, погруженной в себя, скорее пессимистичной, чем оптимистичной, более мечтательной, нежели реалистичной, скорее ироничной, чем самодовольной» [18, с. 94]. Творческих компромиссов в наследии Шостаковича, действительно, предостаточно! В чем же причина их появления в конце 20-х, в 30-е гг. и закрепления в творчестве композитора как одного из направлений деятельности? На этот вопрос дает ответ М. Арановский, утверждая: «Преследуемый на протяжении всей своей жизни и едва не разделивший участь Мейерхольда, Мандельштама, Шаламова, он мужественно переносил травлю и гонения ради того, что составляло в его жизни главное — ради творчества. Порой, в сложнейших условиях политических репрессий ему приходилось маневрировать, но без этого его творчества не было бы вообще. Многие из тех, кто начинал вместе с ним, погибли, многие сломались. Он выжил и выдержал, вынес все и сумел реализовать свое призвание» [3, с. 3].

Реализация собственного *Я*, привнесение его в музыкальное искусство XX века через *компромиссы* — вот главная черта всего творческого пути Шостаковича. Компромиссы, таким образом, предстают как осознанная необходимость. Причиной появления музыкальных компромиссов, особенно в ранний период творчества, могла послужить и еще одна не менее важная проблема композитора — отсутствие финансовых средств. С. Волков пишет: «Как далеко был готов Шостакович пойти, чтобы раздобыть денег и

прокормить себя и своих близких? Ответом будет: достаточно далеко. Раскольниковым он, конечно, ни в коей мере не был и устранять людей на своем пути не собирался. Но удручающие жизненные обстоятельства настойчиво подталкивали Шостаковича к чему-то для творческого человека не менее страшному: художественному компромиссу» [13, с. 160].

Но компромиссы на протяжении всей жизни Шостаковича, как правило, давали ему возможность творить так, как хочется, писать то, что хочется. Они всегда существовали параллельно с трагическими полотнами. М. Сабинина отмечает: «Постоянная внутренняя борьба ясно просматривалась в его творчестве. За компромиссами обычно следовал смелый, а то и политически рискованный шаг. Так, непосредственно вслед за принятым решением о вступлении в партию, появился трагический Восьмой квартет, в котором без труда расшифровывается автоэпитафия. «Выдав», наконец, давно требовавшуюся от него «ленинскую» Двенадцатую симфонию, рискнул назначить премьеру Четвертой, как бы оплатив право с 25-летним опозданием воскресить ее... Нередко композитор словно заглаживал допущенную смелость вялым и бледным «соцреалистическим» произведением. Пример — цикл хоровых баллад «Верность» на стихи Е. Долматовского, написанный вслед за Четырнадцатой симфонией» [21, с. 236]. Г. Свиридов рассуждает по этому поводу: «<...> художник должен сохранить свое тело, поскольку в нем, внутри, лежит талант. Поэтому художник всегда имеет право на компромисс. Точнее — часто имеет. Ну, например, Шостакович написал целое сочинение по заказу Берии для ансамбля НКВД. Об этом теперь стыдятся говорить — но такие были обстоятельства. С другой стороны, это дало ему возможность позже обратиться к Берии, когда арестовали композитора Моисея Вайнберга» [23].

В любом случае — и когда «соцреалистическое» сочинение появлялось после трагических произведений, где проявлялось собственное трагическое Я композитора, и в иные периоды — до его создания, Шостакович шел на компромисс. В. Спиваков считает: «Многие до сих пор не понимают, что дуализм в музыке и жизни Шостаковича был вынужденным. Например, к Шостаковичу предъявляют претензии, что он вступил в партию и т.д. Я даже видел гипсовую статуэтку, изображающую Шостаковича, согнувшегося в позе «чего изволите». Это, по-моему, несправедливый и оскорбительный взгляд на фигуру Шостаковича и его музыку» (цит. по: [13, с. 19]). Впрочем, и некоторые компромиссные сочинения

несли на себе отпечаток двойственности. Как отмечает В. Ванслов, «такие компромиссные произведения вовсе не всегда оказывались художественно слабыми. Подлинный талант всегда талант, он просто не в состоянии опуститься до халтуры и иногда способен сделать из дряни конфетку. Вот и получалось, что в компромиссных произведениях порою тоже правдиво отражались определенные грани жизни. Но жизни внешней, без глубокого проникновения в ее суть. Это были образы повседневности, быта, окружающей нас среды, поверхностных слоев бытия» [10, с. 86—87]. Поверхностные слои бытия тем не менее, как правило, «отправляли» слушателя к революционной тематике. Каким бы не представлялся Шостакович современным исследователям — гением, композитором-историком, юродивым, летописцем, самозванцем, циником, садистом, халтурщиком, мастером компромиссов — его музыка вечна. Она сама по себе — ценность, достояние мирового музыкального искусства.

Компромиссами 30-х гг. могут предстать: балет «Золотой век» (1930) о подвиге советской футбольной команды во время поездки в западную страну, вышедшей, естественно, победительницей из многочисленных капиталистических «сетей»; балет «Болт» (1931) с его «персонажами» — Красной Армией, рабочими заводов, комсомольцами, пионерами и т. д.; балет «Светлый ручей» (1934—1935) и Шестая симфония (1939). *Антикомпромиссными* — опера «Леди Макбет» (1934), Четвертая (1936) и Пятая (1937) симфонии. Все эти произведения, независимо от их идеологической принадлежности, важны для становления Шостаковича-композитора. Действительно, при всей ярко выраженной плакатности многих произведений, они уже намечают основные черты его стиля. Однако в 30-е гг. Шостакович еще пытается совместить то, что в 40—50-е гг. приобретет ярко выраженную *оппозицию* — две категории творчества: для себя и для партии. Все сочинения 30-х гг. обнаруживают в себе сочетание новаторского и традиционного, субъективного и плакатного. Например, по многим параметрам нестандартная музыка балетов «Золотой век» и «Болт» написана на открыто прокоммунистические сюжеты. И лишь в 40—50-е гг., когда практически параллельно будут сочиняться плакатная «Песнь о лесах» и субъективная Десятая симфония, эта совместимость будет признана композитором неудачной.

ПЕРВЫЕ БАЛЕТЫ — ПЕРВЫЕ КОМПРОМИССЫ

В конце 20-х годов прошлого столетия в прессе шли дискуссии о содержательной стороне со-

временного русского балета, о путях развития жанра. В 1929 году Шостакович начинает работать над балетом «Динамиада» (первоначальное название «Золотого века»). По поводу этого сочинения Шостакович не без иронии говорил: «В основу музыки к балету «Золотой век» входят два элемента: музыка, относящаяся к современной западноевропейской буржуазной культуре, и музыка пролетарской культуры. Эта задача выполнена так: западноевропейские танцы носят характер нездоровой эротики, что столь характерно для современной буржуазной культуры, советские же танцы я считал необходимым насытить элементами здоровой физкультуры и спорта» [25, с. 4]. Это скорее был не балет, а некое представление, в котором соединились элементы мюзик-холла, эстрадного реву, гимнастических парадов, физкультурных упражнений. Самое главное, что балет заканчивался всеобщим танцем пролетарской солидарности. Тем не менее он не задержался в репертуаре театров. Шостакович говорил: «<...> я руками и ногами отбивался от предложенного мне либретто. Так или иначе, балет я написал. Я не могу его с пеной у рта защищать, так как сам знаю, что «Золотой век» по причине художественного содержания есть произведение антихудожественное» (цит. по: [15, с. 130—131]).

Уже после выхода этого балета Шостакович мог быть обвинен в серьезной политической ошибке: в «Золотом веке» присутствовала стилизация фокстрота «Чай для двоих». А в условиях недавно сказанных слов наркома Луначарского о безыдейности западной музыки и, в частности, фокстрота, этот шаг Шостаковича мог быть расценен как вопиющий беспредел, как подражательство буржуазной идеологии. Шостакович пишет оправдательное покаянное письмо в редакцию газеты «Пролетарский музыкант», обвиняя во всем дирижера Николая Малько. Он опередил критиков, подставив другого человека. А. Королев отмечает, что «это жалкое покаяние гениального вундеркинда в том, в чем его не обвиняли, стало замечено властью, и отныне Шостакович был выбран как удобный объект для бесконечной порки, которая всегда следовала за его покаянными письмами, выступлениями на съездах, клятвами с трибун. В каком-то смысле, впрочем, именно эта роль дала ему возможность работать — ведь нельзя же пороть несуществующего автора, он для этого должен что-то писать, и это «что-то» должно исполняться» [17, с. 3]. Впоследствии, продолжает свои резкие оценки Королев, «в этой странной изломанной ситуации гения, бунтующего на коленях, Шостакович одновременно писал «в стол» гениальную Четвертую симфонию, кото-

рую спрятал на 25 лет, и сочинял великолепные песни об энтузиастах, летчиках и вообще о Родине. И все время делал бесконечные письменные приседания перед Сталиным. Такого конформизма не позволяли себе даже бездарности. И отношение к Шостаковичу сложилось в профессиональной среде исключительно противоречивое» [там же]. С этого времени высказывания Шостаковича становятся двусмысленными.

Второй балет Шостаковича — «Болт» с содержательной стороны отражает все нормативы, поставленные заказчиком перед композитором: здесь и физкультурные упражнения (утренняя гимнастика рабочих), и праздник самодеятельности по случаю открытия нового цеха, и отображение работы завода, и масса других социалистических и реалистических моментов. Однако премьера балета с треском провалилась и вскоре он был снят с репертуара. По мнению большинства присутствовавших на премьерном исполнении людей, причина неуспеха — только в музыке композитора: она якобы наполнена острыми, сложными созвучиями, дерзкая и малоинтересная. Сам Шостакович считал иначе: «Сюжет балетной композиции «Болт» заключается в высмеивании бытового мещанства, с одной стороны, и изображении крепких производственно-строительных моментов, с другой. Только неудачное либретто загубило это произведение» (цит. по: [15, с. 129]).

После создания компромиссных сочинений, отвечающих методу социалистического реализма (в содержании — бесспорно, в музыке — частично), Шостакович становится членом правления Ленинградского отделения Союза композиторов (1932). И в этом же году произносит знаменитую речь: «Что касается до содержания моих произведений и их основной идеи, то это можно выразить так. Я являюсь частицей СССР, и я кровно связан со всей замечательной жизнью и идеями моей страны. Активно участвовать в великом строительстве новой прекрасной жизни я мобилирую свое творчество. Не может быть музыки без идеологии. Вот почему советская музыка, возможно, будет развиваться совершенно новыми путями, отличными от любых других, известных миру» [там же, с. 159]. В этом высказывании — горькая правда о перспективах развития советского музыкального искусства, которую понимал Шостакович. Он знал, что в контексте развития мировой музыки произведения композиторов СССР будут восприниматься как некая диковинка, простая вещьца. Но в то время Шостаковича «за правильные идеологические позиции», хотя естественно, только внешние, награждают орденом Трудового Знамени к 15-летию Октябрьской революции.

ЧЕТВЕРТАЯ СИМФОНИЯ: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ

Четвертая симфония — одно из самых трагических симфонических полотен XX века. Хотя, как известно, на свет должна была появиться Третья (после «Октябрьской» и «Первомайской») «Революционная» симфония: Шостакович планировал написать цикл симфонических произведений, иллюстрирующих советский революционный календарь под названием «От Карла Маркса до наших дней», о чем он неоднократно высказывался.

Но к концу 1935 года Шостаковича, как и весь народ, начинает глубоко тревожить будущее страны, ее населения. Особенно в Ленинграде, в котором начались массовые политические аресты после убийства Кирова. Написанная в 1936 году Четвертая симфония является реакцией на эти события, а также во многом предвосхищает по содержанию события следующего 1937 года, когда были уничтожены или посажены в тюремные лагеря многие близкие композитору люди (муж сестры — физик В. К. Фредерикс, теща — астроном С. М. Варзар, дядя — М. Л. Кострикин, друзья — М. Н. Тухачевский, Г. Серебрякова). Четвертая симфония, ждавшая своего исполнения на широкой публике двадцать пять лет, — истинный образец истинного Шостаковича. А ведь она могла бы иметь совершенно иное содержание, поскольку писалась фактически по официальному требованию, «социальному заказу»: известно, что в 1935 году Союз композиторов провел трехдневную конференцию, посвященную «жанру советской симфонии» (и такая, оказывается, могла быть разновидность!). На ней высказывались мнения о том, что советскому искусству необходимо создание больших эпических форм и делались призывы к активному использованию современными композиторами жанра симфонии. На этой конференции был и Шостакович. Через некоторое время он сел за написание своей Четвертой симфонии, возможно решив создать очередной творческий компромисс. Но получилась иная партитура — трагическая. Шостакович практически выполнил «социальный заказ» — создал симфонию, вот только содержание «подкачало».

Во многом Четвертая симфония опирается на традиции Малера — здесь уместно указать на ее протяженность, огромный оркестр, длительные нарастания и неожиданные спады, бытовой мелодизм. Также необходимо отметить интонационное родство темы похоронного марша финала Четвертой симфонии Шостаковича и темы последней части цикла Малера «Песни странствующего подмастерья». Причем Шостакович, внося в свою кон-

цепцию подобное родство, скорее всего сознательно использует ту часть малеровского произведения, текст которого возвещает следующие строки: «Печаль и горе теперь со мной навеки!»

В. Бобровский считает, что «Четвертая симфония — откровение, возникшее в тот момент жизни Шостаковича, когда он создал трагическую неизбежность действительности, но еще не мог подчинить всю массу открывшихся его взору катастроф некоему единому композиционному началу. Но этим симфония и прекрасна. Ее грозный пафос был рожден мощным актом творческого вдохновения. Он стал результатом неразрывности музыкально имманентной трагедийности (как внутренней сущности художественного мировоззрения Шостаковича) и внемузыкальных импульсов, воздействия самих жизненных реалий» [8, с. 26—27].

В целом симфония масштабна, глубока по мысли, трагична (финал — траурный марш в главной теме), полна конфликтов и ярких сопоставлений образов. В данном случае наблюдается компромисс иного рода — Шостакович запрещает исполнять симфонию за несколько дней до ее премьеры. Каковы же причины этого шага? Известен факт — накануне премьеры композитор был приглашен директором филармонии И. Рензиным для беседы. Что происходило во время часового разговора — остается загадкой, однако после этого тяжелого «мероприятия» Шостакович очень долго молчал и ночью заявил родным, что симфония исполнена не будет. Возможно, Рензин по требованию вышестоящих органов упросил Шостаковича сделать подобное самоуничтожение. М. Якубов утверждает, что Рензин прямо сказал композитору, не хотевшему снимать симфонию с премьеры: «Если вам себя не жалко, пожалейте хотя бы нас» [29, с. 68]. В то время «идеологическая критика, — по мнению М. Арановского, — означала только одно: либо ты — «по ту сторону баррикад», а значит, и по ту сторону бытия, либо ты признаешь «справедливость критики», и тогда тебе даруется жизнь. Разумеется, ценой своего дара, ценой отказа от своего художественного «я» Шостаковичу впервые пришлось совершить подобный мучительный выбор. Он «понял» и «признал» и более того, дабы не дразнить гусей, снял с премьеры свою 4-ю симфонию» [4, с. 216].

Лишь в 1962 году композитор признался, что Четвертая симфония «во многих отношениях стоит гораздо выше, нежели многие из более поздних». Тогда же — в 30-е гг. Шостакович сам осознавал, что Четвертая симфония несовместима с требованиями советской идеологии, слишком

явно расходится с советской действительностью, что она более лична нежели коллективна, отражает специфику времени. Отменив премьеру Четвертой и представив публике свою Пятую, Шостакович приобрел себе еще сорок лет жизни. Именно потому, что в финале Пятой — оптимизм! По крайней мере внешний — уж точно.

«ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА»
И «СВЕТЛЫЙ РУЧЕЙ»:
ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ

В 1934 году в СССР выходит парадоксальная и уникальная для своего времени опера Шостаковича *«Леди Макбет Мценского уезда»* (1930—1932), о которой сразу же заговорила вся страна. Следует тем не менее подчеркнуть, что музыкальный язык оперы достаточно сложен — партия Катерины является одной из самых трудных для исполнения в оперной музыкальной практике. Хотя, в отличие от оперы «Нос», «Леди Макбет» наиболее приближена к законам классического оперного спектакля: присутствуют лейтмотивы, традиционные оперные формы (арии, ариозо, хоры, ансамбли), мелодическая наполненность вокальных партий. Примечательно, что в антракте между 4 и 5 актами впервые в своем творчестве Шостакович обращается к пассакалии, впоследствии ставшей выразительницей трагических и безысходных образов в других произведениях композитора (Скрипичный концерт, Восьмая симфония и др.).

Из-за непростого музыкального языка и обилия эротических сцен опера не получила положительной оценки. Она не произвела впечатления на рядового зрителя из рабочего класса. Тем не менее воодушевившись аншлаговыми спектаклями, композитор предполагает сочинение цикла опер, повествующих о судьбах русских женщин: «Леди Макбет» является первой частью задуманной мною трилогии, посвященной положению женщины в разные эпохи в России. Я хочу написать советское «Кольцо Нибелунга». Это будет оперная тетралогия о женщине, в которой «Леди Макбет» явится как бы «Золотом Рейна». Магистральным образом следующей оперы будет героиня народовольческого движения. Затем — женщина нашего столетия. И, наконец, я напишу нашу советскую героиню, вобравшую в себя собирательные черты женщин сегодняшнего и завтрашнего дня от Ларисы Рейснер до лучшей бетонщицы Днепростроя Жени Романько. Эта тема является лейтмотивом моих каждодневных раздумий и моей жизни на десять лет вперед», — говорил Шостакович (цит. по: [15, с. 155]). Но этой мечте сбыться не удалось.

«Леди Макбет» в 1934—1935 гг. ставилась одновременно на лучших сценических площадках Ленинграда и Москвы (83 раза в Ленинграде и 97 в Москве), проходила при полных аншлагах в Братиславе, Буэнос-Айресе, Кливленде, Копенгагене, Нью-Йорке, Праге, Стокгольме, Цюрихе и в ряде других городов Европы и Америки. Однако уже через год она была снята с репертуара всех российских театров. Причиной тому стали неодобрительные отзывы, исходящие из самых верхних слоев политической системы. С. Волков пишет: «Как сказал Сталин в одной из своих речей тех лет: «Жить стало лучше, жить стало веселее». В эту незамысловатую, но эффективную формулу экспрессионистская эстетика «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича явно не вписывалась. Все это темпераментное нагромождение секса, ужасов, шокирующих эпизодов было чуждо вкусам самого Сталина и, несомненно, вызвало взрыв раздражения и возмущения советского вождя» [12]. В книге «Шостакович и Сталин: художник и царь» Волков отмечает, что в данном случае Сталина захлестнули эмоции: «Мало того, что его вывели из себя сюжет и музыка оперы (в аналогичных ситуациях он умел сдерживаться). Мало того, что эта опера противоречила сталинской культурной установке на тот период. Но вдобавок молодого композитора все кругом объявляли гением — и не только в Советском Союзе, но и на Западе! Именно последнее, как мне представляется, должно было переполнить чашу терпения вождя» [13, с. 270]. Как считает М. Якубов, причины столь бурного неистовства Сталина при оценке этой оперы состояли в том, что «незадолго до постановки покончила с собой жена Сталина. Есть версия, что она не покончила с собой, а он ее убил. Кровавая драма в семье и кровавая драма, которую он видел на сцене, очень легко могли ассоциироваться. Более того, я думаю, что они не могли не ассоциироваться. И это должно было вызвать у него ярость» (цит. по: [1]). Помимо этого, тема каторги была запрещенной темой в Советском Союзе, несмотря на то, что как раз в это время она стала пристанищем многих людей, — как правило, последним. Само слово «каторга» стало ассоциироваться с арестами и гонениями, с диссидентами и инакомыслящими. В 1935 году Сталин распорядился закрыть Общество бывших политкаторжан и ссылопоселенцев, ликвидировать журнал «Каторга и ссылка». В этом контексте сочувственное отношение Шостаковича к каторжанам, которое демонстрирует последнее действие оперы «Леди Макбет», естественно, вызывало бурю отрицательных эмоций у Сталина и его верного лагеря.

После написания «Леди Макбет» Шостакович работал над созданием балета «Светлый ручей» (1934—1935), зная о том, что им можно будет очередной раз «прикрыться», если уж совсем плохо воспримут оперу. Балет был обречен на то, чтобы понравиться действующей власти (простой сюжет, жизнерадостный апофеоз, классическая постановка Ф. Лопухова, художник В. Дмитриев — любимец Сталина, впоследствии лауреат четырех Сталинских премий). Балет являлся сценической иллюстрацией сталинского лозунга «жить стало лучше, жить стало веселее». В целом, это был очередной компромисс. Шостакович высказывался: «Музыка в этом балете, на мой взгляд, весела, легка, развлекательна и, главное, танцевальна. Я намеренно старался найти здесь ясный, простой язык, одинаково доступный для зрителя и для исполнителя» [27, с. 15]. Это — официальное, публичное заявление, опубликованное в печати. А вот в беседе с Л. Атовмяном, после написания балета он произнес следующее: «Страшно будет, если после того, как расчехвостили «Леди Макбет», поднимут на щит и похвалят «Светлый ручей». Этого я и боюсь» [6, с. 73]. Однако судьба распорядилась иначе.

28 января 1936 года в «Правде» выходит анонимная статья «Сумбур вместо музыки», посвященная постановке оперы «Леди Макбет Мценского уезда», в которой утверждалось, что «<...> следить за этой «музыкой» трудно, запомнить ее невозможно. На сцене пение заменено криком <...> Это музыка, которая построена по тому же принципу отрицания оперы, по какому левацкое искусство вообще отрицает в театре простоту, реализм, понятность образа, естественное звучание слова. Это — перенесение на оперу, в музыку наиболее отрицательных черт «мейерхольдовщины» в умноженном виде. Опасность такого направления в советской музыке ясна». А уже 6 февраля 1936 года в «Правде» появляется еще одна анонимная статья «Балетная фальшь», где выставляются обвинения, адресованные уже и самому Шостаковичу: «Авторы балета [имеется в виду балет «Светлый ручей». — В. П.] — и постановщики, и композитор — по-видимому, рассчитывают, что публика наша нетребовательна, что она примет все, что ей состроят проворные и бесцеремонные люди <...> Какие-то люди в одежде, не имеющей ничего общего с одеждой кубанских казаков, прыгают по сцене, неистовствуют <...> Музыка бесхарактерна. Она брэнчит и ничего не выражает». В третьей анонимной статье, вышедшей все в той же «Правде» 13 февраля 1936 года («Ясный и простой язык в искусстве»), обосновываются идеи предыдущих двух. В частности, там написано, что

«и первая, и вторая статьи наши направлены против чуждой советскому искусству лжи и фальши — формалистически-трагической в «Леди Макбет Мценского уезда», сусально-кукольной в «Светлом ручье». Оба эти произведения одинаково далеки от ясного, простого, правдивого языка, каким должно говорить советское искусство. Оба произведения относятся пренебрежительно к народному творчеству. Дело именно в этом, а не в якобы «сложной» музыке оперы и якобы «примитивной» музыке балета. При всех выкрутасах музыка «Леди Макбет» убога, скудна, в худшем смысле слова примитивна по своему содержанию». Фактически эти произведения несправедливо были запрещены властью, хотя в шостаковичеведении есть и другие мнения. Так, Ричард Тарускин осудил концепцию и музыку оперы, высказавшись о ее негуманности и правильности запрета.

С. Волков, рассматривая фразы, которые положены в основу данных статей, приходит к выводу, что «это — сталинский отзыв — «шиворот-навыворот» — есть типичная реакция разгневанного правителя на действия юродивого. Оттуда же и пресловутый «сумбур» — недаром откровения юродивых традиционно воспринимались истэблишментом как невразумительные, «сумбурные». «Правда» возмущенно описывала музыку Шостаковича как «судорожную, припадочную», «нарочито нестройный, сумбурный поток звуков», в котором композитор «перепутал все звучания». Точно так же — как нарочито безобразные, судорожные, припадочные — описывались современниками действия легендарных юродивых прошлого» [13, с. 105]. В доказательство того, что эти статьи принадлежат перу Сталина или, по крайней мере, были им надиктованы какому-нибудь критику, автор приводит следующее замечание: «В статье «Правды» об опере Шостаковича [имеется в виду «Сумбур вместо музыки». — В. П.] прилагательное «левацкий» («левацкое») повторялось четыре раза; автор заикнулся на словах «грубо», «грубый», «грубейший» — шесть раз; «сумбур», «сумбурный» — пять раз (включая заголовок). Шостакович первым обратил внимание на то, что этот «сумбур» в свою очередь переключался в статью о музыке прямиком из опубликованного в «Правде» за день до того материала о конспектах школьных учебников по истории, под которым стояла подпись Сталина. У Шостаковича был еще один существенный аргумент в пользу авторства Сталина. Он доказывал, что другие предполагаемые кандидаты были людьми образованными. Вряд ли их перья вывели бы пассажи о музыке, в которой «ничего не было

общего с симфоническими звучаниями» (что это за таинственные звучания такие?) <...> эти неповторимые перлы «Сумбура вместо музыки», по мнению Шостаковича, могли быть только подлинными сталинскими высказываниями, иначе до газетной полосы они бы не дошли — вычеркнул бы редактор» [там же, с. 259—260].

Против претензий, предъявляемых Шостаковичу во всех трех статьях, высказались Мясковский («Я опасюсь, что сейчас в музыке может воцариться убогость и примитивность»), поэт Городецкий («Это безобразие — писать как закон то, что хочет чья-то левая нога»), Бабель («Ведь никто этого не принял всерьез. Народ безмолвствует, а в душе потихоньку смеется»), музыковед Держановский («Народ смеется навзрыд, так как оказалось, что партийцы не знают, что сказать о композиторах»), Зенкевич («Статья — это верх наглости, она насквозь лживая, приписывает Шостаковичу такие качества, которых у него совсем нет. Кроме того, видно, что статью писал человек, ничего не понимающий в музыке»), Шкловский («Очень легкомысленно написано»), Горький и другие. Шостаковичу шли письма с сочувствием и поддержкой. Например, Ф. Эрмлер отправил следующую телеграмму: «Моя «Правда» критиковала твою «Леди». Не волнуйся. Будущее за нами». Однако эти редкие возгласы из массы ничего не могли уже изменить. В адрес Шостаковича потянулась череда обвинительных приговоров.

Шостакович ждал ареста. Эти опасения усилились после того, как он побывал на гастролях в Киеве, где одна из газет написала: «К нам приехал известный враг народа Дмитрий Шостакович». Но действующая власть решила распорядиться судьбой композитора иначе: Сталин дарует Шостаковичу жизнь. Причины столь щедрого поступка — в неожиданно существенном сопротивлении статьям «Правды» в творческих кругах страны, недовольстве властью в отношении композитора, высказанном Горьким и Немировичем-Данченко, мнение которых Сталин уважал и ценил, в особом интересе к «делу Шостаковича» западных интеллектуалов и опасности возникновения ненужных международных осложнений. Все мысли и резоны Сталина, естественно, сейчас невозможно восстановить, но факт остается фактом: он мог уничтожить Шостаковича, но этого не сделал.

ПЯТАЯ СИМФОНΙΑ: КОНЦЕПЦИЯ ЦИКЛА (МНЕНИЯ С КОММЕНТАРИЯМИ)

7 февраля 1936 года Нарком Керженцев рапортует Сталину: «Сегодня у меня был (по соб-

ственной инициативе) композитор Шостакович. На мой вопрос, какие выводы он сделал для себя из статей в «Правде», он ответил, что хочет показать своей творческой работой, что он указания в «Правде» для себя принял. На мой вопрос, признает ли он полностью критику его творчества, он сказал, что большую часть он признает, но всего еще не осознал <...> Я ему посоветовал по примеру Римского-Корсакова поехать по деревням Советского Союза и записывать народные песни России, Украины, Белоруссии и Грузии, и выбрать из них и гармонизовать сто лучших песен. Это предложение его заинтересовало, и он сказал, что за это возьмется» (цит. по: [15, с. 210]). Композитор пообещал, что отправится в длительную командировку для изучения фольклора социалистических республик. И *Пятую симфонию* (1937) Шостакович мыслил первоначально именно как «фольклорную», с опорой на народные песни. Однако получилось совершенно неожиданное музыкальное полотно.

Многие исследователи конца XX века, поддаваясь общим стремлениям заклеить сталинскую эпоху всеми возможными и невозможными отрицательными эпитетами, находят в партитурах композитора «антисталинские» содержательные элементы. Норвежский музыковед Ю.-Р. Бьеркволл вот как представляет себе разработку первой части Пятой симфонии: «Сумерки рассеиваются, лавина приходит в свободное движение. Темы коверкаются и становятся brutальными. Оркестр вырастает в великана. Низкие медные духовые инструменты все больше завоевывают картину звучания. Здесь предстает само государство Сталина, которое изобличается в двойственной традиции юродства» [9, с. 323]. Возможно, что такая трактовка тоже имеет право на существование, хотя и выглядит достаточно спорной. В официальных же сферах по поводу замысла и содержания Пятой симфонии Шостакович произнес следующее: «Мое новое сочинение можно назвать лирико-героической симфонией. Ее основная идея — переживания человека и всеутверждающий оптимизм. Мне хотелось показать в симфонии, как через ряд трагических конфликтов большой внутренней, душевной борьбы утверждается оптимизм как мировоззрение» (цит. по: [18, с. 88]), — а также: «Тема моей симфонии — *становление личности*. Именно человека со всеми его переживаниями я видел в центре замысла этого произведения, лирического по своему складу от начала до конца» [26].

Отметим, что в симфонии Шостаковича используются цитаты из оперы «Кармен» Бизе (в побочной партии первой части — интонационное

и ритмическое воссоздание «Хабанеры» — сопровождения слов «Любовь! Любовь!»; в музыке с ц. 14 первой части — фрагмента из «Сегидильи»; в побочной партии финала — основных мотивов «Хабанеры»). До настоящего времени многие музыковеды пытались понять цель привнесения композитором чужой музыки в текст Пятой симфонии. Ответ был дан А. Бендицким [7] и М. Якубовым [28]. Протицируем фрагмент статьи М. Якубова, опирающегося на суждения А. Бендицкого: «Обнаруженные истоки тематизма симфонии Бендицкий убедительно сопоставил с известными ныне фактами жизни композитора. В середине 1930-х годов Шостакович познакомился с молодой девушкой и увлекся ею <...> В 1936 году Е. К. уехала в Испанию и там вышла замуж за человека, которого звали Роман Кармен» [28, с. 74]. Она стала тоже «Кармен». Эти находки также могут помочь исследователям в определении содержания Пятой симфонии. Может быть, это личная драма? На это указывает и ее тематизм.

Французский музыковед Ш. Лемэр Франс считает, что «<...> наиболее верным представляется рассматривать Пятую симфонию удачным музыкальным свидетельством определенного согласия в подчинении обстоятельствам и некоторой веры в будущее, вплоть до того момента, когда подавление свободы и крушение надежд не навалилось на Шостаковича как жестокая реальность» [18, с. 89]. То, что Пятая симфония отражает в своем содержании все горести реальной действительности, сомнению не подлежит, и эта точка зрения также находит отражение в музыковедческой литературе: «<...> в Пятой симфонии, — отмечает В. Бобровский, — сама композиция которой говорит о высшей мудрости, живут «демоны» тех лет. Разве не кровью сердца Шостакович превращает прекрасное (но с внутренним надломом) в злое грозовое? Разве не кровью сердца горюет Largo? Выстрадавший свет последних тактов — разве это могло быть создано просто силой чисто музыкальной гениальности Шостаковича? Нет, это глубоко личная исповедь — одновременно горестное сознание погибающей правды, это — страдания совести. Но ведь великие души и в казематах верят в правду; так и Largo: и горестный плач по поруганной правде, и, вопреки всему, — вера в нее» [8, с. 24].

Напомним, что в годы создания Пятой симфонии был арестован и расстрелян друг и покровитель Шостаковича М. Тухачевский, а сам композитор вызван в НКВД и допрошен в связи с заговором против Сталина как подозреваемый и свидетель. Таким образом, в содержании

Пятой симфонии можно констатировать присутствие событий, связанных с личной жизнью композитора. И. Нестьев считает, что в ней воплощен плач по безвинным жертвам сталинского режима, а Л. Мазель говорит о проявлении в ней личной скорби и мучительной боли.

Известная оперная певица и друг Шостаковича Г. Вишневецкая, высказываясь о финале Пятой симфонии, констатирует в ней наличие конструктивного элемента — бесконечно повторяющуюся у скрипок ноту *ля*, «как гвозди вдалбливаемая в мозг, под мажорные, победоносные звуки фанфар мы слышим, как вопит и стонет, извиваясь в пытках, насилюемая собственными сыновьями, поруганная Россия» [11, с. 235].

По поводу «ужасности» финала высказался и писатель А. Фадеев: «Пятая симфония Шостаковича. Изумительной силы. Прекрасная 3-я часть. Но конец звучит не как *выход* (и тем более не как торжество или победа), а как наказание или месть кому-то. Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая» [24, с. 273].

Известно, в каких условиях писал Шостакович финал Пятой симфонии: именно в эти дни он узнал, что его старшая сестра, у которой раньше арестовали мужа, сослана в Среднюю Азию, а его тещу отправили в концлагерь в Казахстан. Основную тему финала этой симфонии позднее Шостакович использует в романсе на стихи Р. Бернса «Макферсон перед казнью» на словах «Так весело, отчаянно шел к виселице он».

«Оптимистическая осанна» в виде обязательного ритуала» (так характеризует финал этой симфонии А. Архангельский) станет характерной и для других произведений Шостаковича (например, для цикла «Из еврейской народной поэзии»). 1948-й — смелый шаг Шостаковича в период, когда достигла своего апогея антиеврейская программа, когда арестовывали и уничтожали известных евреев (в частности, поэта Ицика Фефера), когда якобы в автокатастрофе погиб Соломон Михоэлс — директор еврейского театра в Москве. После череды трагической музыки вдруг внезапно намечается и торжествует оптимизм. А. Архангельский пишет о финалах симфоний Шостаковича: «Финал часто настолько музыкально и эстетически не состыкуется с произведением в целом, что кажется, будто композитор нарочито выпячивает эту вульгарность, которая, благодаря контрасту, выглядит еще нелепее, словно выставляя себя на посмешище. Радость в этих произведениях выглядит настолько подчеркнуто-лакированной, что кажется маской. Маской, подчеркивающей невозможность свободного высказывания. Радость обнаруживает смысл, противоположный радости, отчего

возникает вполне естественное ощущение насмешки» [5]. Таков финал Пятой симфонии.

Л. Михеева так пишет о Пятой симфонии: «Финал симфонии в решительном, целеустремленном маршевом движении словно отбрасывает прочь все лишнее. Это движется вперед — все быстрее и быстрее — сама жизнь, как она есть. И остается либо слиться с нею, либо быть ею сметенным. При желании можно трактовать эту музыку как оптимистичную. В ней — шум уличной толпы, праздничные фанфары. Но есть что-то лихорадочное в этом ликовании <...> вступают фанфары, звучащие под двусмысленные — то ли праздничные, то ли траурные — удары литавр. Этими вколачивающими ударами и заканчивается симфония» [19, с. 203]. В целом, отмечая трагический колорит Пятой симфонии, она утверждает, что эта «музыка удивительно точно передавала свое время. Время, когда огромная страна днем, казалось, бурлила энтузиазмом под бодрые строи «нам ли стоять на месте», а по ночам не спала, охваченная ужасом, прислушивалась к уличным шумам, каждую минуту ожидая шагов на лестнице и рокового стука в дверь» [там же].

Но и на этом фантазии современных музыкантов не исчерпывают себя. Так, В. Спиваков пишет: «Во время работы над Пятой симфонией я, мне кажется, понял внутреннюю психологическую пружину этого сочинения. Здесь <...> обозначена тема гибели автора. Финал симфонии внешне жизнеутраченный, оптимистический. Кажется, что это колонны демонстрантов идут — как все мы когда-то шли — по Красной площади в Москве или по Дворцовой площади в Ленинграде. Люди идут плотно, плечом к плечу. И вдруг Герой (а это — сам Шостакович, конечно) погибает, его убивают, а народ вокруг этого не замечает. И продолжает идти в том же темпе, не замедляя шага» [14]. Далее, рассуждая о причинах введения Шостаковичем в партитуру Пятой симфонии цитаты из «Кармен» Бизе (тема любви) и об идентификации в данном сочинении композитора с Иисусом Христом (еще одно весьма спорное утверждение, требующее весомого аргументирования), Спиваков тем не менее не указывает причин столь свободной трактовки финала. Остается загадкой, что именно в финале вызывает ассоциации с убийством героя симфонии и что натолкнуло музыканта на подобные сравнения.

Не менее интересной, но также спорной выглядит концепция Пятой симфонии, представленная В. Заком. Он считает, что в ней раскрыт библейский сюжет о Каине и Авеле: «Шостакович хочет уберечь нас от зла, показывая изначальную красоту души homo sapiens. Потому-то

эпизод первой части симфонии — чарующее «трио-катарсис» (флейта-пикколо, челеста и скрипка). Мудрость художника, однако, и в том, что симфония звучит Предупреждением Человечеству. Финал как бы говорит нам: «Бойтесь коварства Каина, изгоняйте его, ибо иначе он одолеет Вас, восторжествует над Вами. Слышите это «возможное торжество»? Вот почему так пугают у Шостаковича и «темы-оборотни», преображающие лирическое в устрашающее. Это и есть та атмосфера загадочности, где по-новому слышится повторение вечного: кто я? Не грозит ли мне Каин? И не становлюсь ли я Каином сам? Конечно же, это отнюдь не иллюстрация Библии, а ее истолкование — истолкование при посредстве самого удивительного языка звуков...» [16, с. 158].

Премьерные концерты Пятой симфонии в Ленинграде в ноябре 1937 года омрачены очередной «выходкой» действующей власти. Триумф Шостаковича был очевиден: слушатели подолгу аплодировали композитору. Чиновники же, пытаясь предотвратить столь восторженное отношение публики к маэстро, ежедневно устраивали демарш, кричали: «Здесь нет обычных нормальных слушателей! Успех симфонии скандально подстроен!» Их мнения каждый раз заглушали овации (подробнее см. об этом: [20, с. 68—79]). В целом же партия положительно приняла Пятую симфонию. Но здесь не было выбора: после критических отзывов об опере «Леди Макбет», о балете «Светлый ручей» и о ряде других произведений Шостаковича вышестоящие структуры должны были признать правильность Пятой симфонии, несмотря на понимание ими двойственной природы этого опуса. Не признать ее — означало не признать «эволюции» творческого метода и стиля композитора, эффективности своего воздействия на его мышление. А уж этого власть допустить не могла. Шостакович стал воплощением композитора, «исправляющего свои ошибки».

Финал Пятой симфонии, как впрочем и вся симфония в целом, будет будоражить воображение исследователей еще не один десяток лет — появятся новые варианты его прочтения. Это неопровержимый факт, поскольку сомневаться в «двойном кодировании» концепции не приходится.

ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ: ДВОЙСТВЕННЫЙ КОМПРОМИСС

В 1939 году была закончена *Шестая симфония*. Еще 20 сентября 1938 года Шостакович в двух разных газетах сообщает о своем намерении написать симфонию о Ленине на тексты В. Маяковского, С. Стальского и Д. Джабаева.

Однако в 1939 году появляется опус, никак не связанный с Лениным. Вот что пишет об этой симфонии М. Арановский: «Цикл Шестой всегда удивлял своей непропорциональностью: медитативная, по-баховски глубокая первая часть и затем два скерцо подряд. Причем веселый, бесшабашный (и потому весьма необычный для Шостаковича) финал резко не соответствует трагически сосредоточенному началу. Согласно распространенной в те годы официальной точке зрения, если Пятая симфония еще могла вызвать какие-либо сомнения, то Шестая окончательно их рассеивала: такой веселый и жизнерадостный финал мог написать только композитор, который действительно поверил в то, что «жить стало лучше, жить стало веселее» [2, с. 26]. Однако отмечая в финале внутреннюю пустоту, апеллирующую к «оргиастическим инстинктам массы, нежели к интеллекту» [там же, с. 27], автор далее пишет: «Композитор избирает здесь наиболее трудный путь: он дает портрет массы в высший момент ее торжества и упоения собственной силой. Но за броской внешностью зияет бездна бездуховности, все поглощается инстинктом толпы, охваченной единым порывом. В результате первой части, словно бы окруженной баховской аурой, противопоставлен физкультурный парад, благородной кантилене — залихватская массовая песня. В отличие от других симфоний композитор здесь не ищет общего резюме и лишь разводит полярные стороны конфликта на разные точки симфонического пространства. Ибо они несовместимы, как добро и зло, как жизнь и смерть, как отдельная личность и толпа. Все остальное слушатель должен домыслить сам...» [там же].

Шестая симфония есть вновь двойственный компромисс: она начинается с реквиема по жертвам репрессированных людей. В первой части можно без труда уловить трагическое мироощущение, а в финале показан разгул стихии, скорее античеловеческой, нежели претендующей на роль праздничной. Таким образом, в Шестой симфонии сконцентрировано два явных «музыкальных лагера» — темы, воспроизводящие личностное отношение человека к миру в первой части и темы, характеризующие отношение мира к человеку, являющиеся основой последующих частей, особенно финала. Для воплощения первых Шостакович использует медленные темпы, трогательные мелодические обороты, монологичность высказывания (соло флейты-пикколо в первой части), для воплощения вторых — жесткие ритмы, быстрые темпы, превалирование ритма над мелодикой. Первая часть (отношение человека к

миру) пронизана горькими воспоминаниями, трагическими перипетиями, но происходящими скорее внутри личности, в собственных чувствах и эмоциях. Вторая часть, по мнению М. Сабининой, есть переход «от печальных размышлений и воспоминаний к показу веселых, даже разгульных праздничных картин быта в финале» [22, с. 147]. Третья часть (отношение мира к человеку) — разгул несправедливой жизненной действительности, торжество зла. В целом, эту симфонию принято называть в музыковедении «симфонией без головы», поскольку она не имеет, согласно классическому четырехчастному циклу, начала — первого сонатного *allegro*. Есть только медленная вторая часть, скерцо и финал. Однако первая быстрая часть здесь была бы просто неуместна: содержание симфонии раскрыто полностью и в трех имеющихся частях.

Стоит отметить, что именно в 20—30-е гг. формируется мировоззрение и творческий метод Шостаковича-композитора. Композитор уже в этот период творчества предстает инакомыслящим. Необходимо, однако, оговорить, что инакомыслие характерно не для всего творчества Шостаковича и противостоит композитор тоталитарному режиму не в каждом из своих сочинений. Некоторые из них — *компромиссные*, которых, кстати, достаточное количество, — отвечают позициям социалистического реализма и не выявляют каких-либо инакомыслящих идей.

Творчество Шостаковича в целом, на наш взгляд, состоит из двух приблизительно равноправных частей — «*pro*» и «*contra*» действующего строя. Плакатные, компромиссные сочинения и произведения личностного плана сосуществуют параллельно. И эти две сферы, безусловно, влияют друг на друга. А вышел ли Шостакович победителем из борьбы с властью — вопрос без однозначного ответа. Параллельность существования двух линий — *официальной и субъективной* — характеризует всю жизнь и все творчество Шостаковича: в одно и то же время он работал как над пропагандистскими, плакатными сочинениями, написанными, как правило, или «по заказу», или «по случаю», так и над теми, которые подсказывала ему его богатая духовная натура, в которых воплотился предельный трагизм, присущий художнику. В любом случае, что первично, а что вторично — покажет время. Сейчас нельзя точно указать, какие произведения закрепятся в репертуаре исполнителей и в сознании слушателей спустя поколения — дистанционность еще слишком мала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрушкевич А. Культ Шостаковича // Огонек. — 2006. — № 39 (4964).
2. Арановский М. Вызов времени и ответ художника // Музыкальная академия. — 1997. — № 4. — С. 15—27.
3. Арановский М. Инакомыслящий // Музыкальная академия. — 1997. — № 4. — С. 2—3.
4. Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век: русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века. — М., 1997. — С. 213—249.
5. Архангельский А. Танец с властью // Столичные новости. — 2005. — № 29—30 (367).
6. Атовмян Л. Из воспоминаний // Музыкальная академия. — 1997. — № 4. — С. 67—78.
7. Бендицкий А. О Пятой симфонии Д. Шостаковича. — Нижний Новгород, 2000.
8. Бобровский В. Шостакович в моей жизни. Личные заметки. Публикации / вступит. заметка Е. Чигаревой // Советская музыка. — 1991. — № 9. — С. 24—29.
9. Бьеркволл Ю.-Р. С музой в душе. — СПб., 2001.
10. Ванслов В. Отзвуки минувшего. Искусство и жизнь в прошедшем веке. — М., 2004.
11. Вишневецкая Г. Галина. История жизни. — М., 1991.
12. Волков С. Сталин и Шостакович: случай с «Леди Макбет Мценского уезда» // Знамя. — 2004. — № 8.
13. Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь. — М., 2005.
14. Голос всех безголосых. Владимир Спиваков о Шостаковиче и о себе // Чайка. — 2004. — № 19.
15. Дворниченко О. Дмитрий Шостакович. Путешествие. — М., 2006.
16. Зак В. Еще об идеалах // Музыкальная академия. — 1999. — № 1. — С. 155—159.
17. Королев А. Шостакович и свобода // Новости Молдовы. — 2004. — 15 июня.
18. Лемэр Франс Ш. Музыка XX века в России и республиках бывшего Советского Союза. — СПб., 2003.
19. Михеева Л. Жизнь Дмитрия Шостаковича. — М., 1997.
20. Петров В. Творчество Шостаковича на фоне исторических реалий XX века: монография. — Астрахань, 2007.
21. Сабина М. Было ли два Шостаковича? // Музыкальная академия. — 1997. — № 4. — С. 233—137.
22. Сабина М. Шостакович-симфонист: драматургия, эстетика, стиль. — М., 1976.
23. Свиридов Г. Душа композитора — раскаленная печь // Труд. — 2006. — 22 сентября.
24. Фадеев А. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 5. Статьи, рецензии, записные книжки, письма. — М., 1961.
25. Шостакович Д. Автор о музыке балета // Золотой век. — Л.: ГИХЛ, 1931.
26. Шостакович Д. Мой творческий ответ // Вечерняя Москва. — 1938. — 25 января.
27. Шостакович Д. Мой третий балет: брошюра-либретто. — Л.: МАЛЕГОТ, 1935.
28. Якубов М. Пятая симфония. Автор и критика о симфонии // Музыкальная академия. — 2006. — № 2. — С. 72—77.
29. Якубов М. Четвертая симфония. Партитура // Музыкальная академия. — 2006. — № 2. — С. 67—69.

Петров Владислав Олегович —

кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, заведующий научно-методическим отделом Государственного фольклорного центра Министерства культуры Астраханской области



А. А. БОЯРИНЦЕВА

Нижегородская государственная консерватория
(академия) им. М. И. ГлинкиУДК
785.74.072.3ПЕРВЫЙ КВАРТЕТ С. ПРОКОФЬЕВА:
УЗНАВАЕМОЕ, ЗНАКОМОЕ, ЗНАКОВОЕ

Обращение к камерно-инструментальной музыке Прокофьева, как представляется, должно быть направлено вопросом: существует ли камерный стиль Прокофьева? Можно ли говорить о камерном творчестве композитора как о явлении, не уступающем в яркости, многообразии, содержательности его симфоническому и театральному наследию? Не являясь — хотя бы количественно — определяющей, доминирующей сферой прокофьевского творчества, его камерные сочинения образуют тем не менее особую жанрово-стилевую группу. Она имеет свои собственные закономерности, но в то же время поддерживает конструктивные, драматургические идеи, разработанные в магистральных жанрах.

В музыковедении активно обсуждается взаимодействие театрального и инструментального, театрального и симфонического начал в музыке Прокофьева. Найденное в процессе создания театральной партитуры оказывается востребованным в создании сонатно-симфонического цикла. Возникшее в инструментальной сфере становится органичной частью сценических жанров. Подобного рода взаимодействие отразилось и на камерно-инструментальном творчестве Прокофьева. На это обратили внимание, в частности, Я. Сорокер, Л. Раабен, И. Нестьев — авторы многочисленных работ, посвященных камерному наследию композитора. Конечно, проявление моментов театральности в камерных сочинениях корректируется тембровыми, фактурными условиями, подчиняясь «ограничениям» (Т. Адорно) камерности. Интересно, что всецело принимая эти ограничения, точнее, — раскрывая их художественные возможности, — Прокофьев находит способы тематического развития, близкие по интенсивности, насыщенные симфоническим методом.

Есть основания предполагать, что камерные сочинения композитора не только отражают тенденцию к тесному взаимодействию театрального и инструментально-симфонического начал: они сами оказывают определенное влияние на развитие соб-

ственно театрального, симфонического письма, активно участвуя в становлении прокофьевского стиля в целом. Открытия, сделанные в камерной сфере, иногда становятся материалом для разработки в «больших» жанрах. Поэтому привлечение камерных находок Прокофьева к процессу изучения его языковых, стиливых, эстетических особенностей может оказаться полезным и плодотворным.

В данной работе будет рассмотрен Первый квартет Прокофьева (ор. 50, 1930). В сопоставлении с контекстом творчества, а также с сочинениями самого Прокофьева, можно, в частности, проследить моменты формирования и проявления характерных стиливых черт, заметить не только стремление к сохранению ограничительных рамок камерной музыки, но и вовлечение ее в различного рода диалоги. Разумеется, статья — лишь эскиз к полному, многогранному исследованию Квартета, которое выявило бы неповторимость, глубину, сложность его драматургии, а также закономерности, определяющие прокофьевское понимание камерности.

Прокофьев и Мясковский. В письме от 30 марта 1930 года Мясковский сообщает другу о завершении работы над двумя квартетами — ор. 33, № 1 и № 2: «Один посложнее в 4-х частях, другой — поскромнее в 3-х <...>. Кажется, довольно струнно, а я считаю для себя и это большим достижением. Из-за этого меня крайне интересует, что это будет у Вас за квартет»¹. (Мясковский уже знал, что недавно Прокофьев принял заказ от Рукописного отдела Библиотеки Конгресса в Вашингтоне на написание Квартета). В ответном письме Прокофьев пишет о работе над своим новымopusом: «Для моего [Квартета. — А. Б.] готов почти весь материал, сочиненный главным образом в железнодорожных вагонах. Будет он в си миноре и в трех частях»². В дальнейшей переписке обсуждаются необычная тональность прокофьевского Квартета, его композиция, а также анализируются темы квартетов Мясковского.

Так, обращение друзей-коллег к квартетному жанру произошло почти одновременно. Стоит добавить, что и Мясковский, и Прокофьев уже пробовали себя в этом жанре: в 1907, 1909 и 1910 гг. Мясковский написал так называемые допусные квартеты *F dur, f moll и d moll*; а в 1916—1917 гг. Прокофьев задумал написать «белый квартет», который, если бы его сыграть на рояле, ограничивался белыми клавишами³. Впоследствии Мясковский переработал допусные квартеты, и они получили известность как квартеты № 10, № 4, № 3. Прокофьев же использовал материал, предназначенный для «белого» квартета в двух своих масштабных сочинениях: побочная партия из первой части стала темой Ренаты в «Огненном ангеле», главная — «темой монастыря», первая и вторая темы финала перешли в финал Третьего фортепианного концерта.

Следует заметить, что для композиторов в этих квартетных пробах отозвался опыт фортепианного творчества. Мясковский, сетуя на «жидкость получающегося звука», спрашивал: «Не кажется ли мне это тусклым лишь после звучности фортепианных пьес?»⁴. Прокофьев, как уже было сказано, ориентировался на «белую» фортепианную клавиатуру. Возможно, неслучайно то, что им понадобилось определенное время, чтобы при сочинении квартетов достигнуть «струнности», «квартетности» письма. И даже «небывалая», по выражению Мясковского, тональность Квартета Прокофьева *h moll* самим автором была максимально приближена к возможностям струнного ансамбля и поэтому воспринимается как тональность «такая же удобная, как и самая популярная для струнных вещей *Re мажор*»⁵.

Прокофьев и Бетховен. Получив заказ в библиотеке Конгресса, Прокофьев выбрал в качестве своего рода образца ансамбли Бетховена: «Прежде чем приступить к работе, я изучал квартеты Бетховена, делая это чаще всего в вагоне, по дороге с одного концерта на другой. Изучение дало возможность освоить и полюбить его замечательную квартетную технику. Вероятно, отсюда же некоторая «классичность» языка первой части моего квартета»⁶.

В данном случае речь идет главным образом об усвоении общих принципов организации сбалансированного ансамбля, особенностей квартетного артикулирования, способов выстраивания звучной, тематически насыщенной, но не вязкой фактуры. Трудно с определенностью говорить о конкретных бетховенских прототипах прокофьевского сочинения. Но сам поиск конкретных ассоциаций

позволяет как бы проследить ход предварительной работы композитора, отметить те моменты бетховенского письма, которые могли особенно заинтересовать Прокофьева. К тому же выявление ассоциаций с сочинениями Бетховена уточняет представление о прокофьевском классицизме, связываемом чаще с именами Гайдна и Моцарта.

Интересно, что через ассоциации с бетховенскими квартетами обнаруживается точка соприкосновения сочинения Прокофьева с камерным творчеством других композиторов XX века. Так, Э. Денисов, анализируя квартеты Б. Бартока, отмечает некоторую «классичность» строения цикла его Четвертого квартета (написанного, кстати, в 1928 году, за два года до появления прокофьевского Квартета)⁷. Исследователь обращает внимание и на более общую закономерность: «Сквозные формы позднего Бетховена оказались весьма плодотворными при композиции на атональной основе, и это почти одновременно почувствовали А. Шенберг и Б. Барток, развившие некоторые его конструктивные идеи»⁸.

Разумеется, вольное сопоставление прокофьевского рассказа о работе над Квартетом и наблюдений Денисова не дает оснований для сближения творческих исканий Шенберга, Бартока и Прокофьева. Но это может стать импульсом для рассмотрения Квартета Прокофьева в контексте камерных квартетных опытов его современников.

Прокофьев и Шостакович. Сравнение камерного или даже только квартетного творчества двух выдающихся композиторов — сложнейшая задача: важно выбрать те ракурсы, которые позволят наиболее точно определить своеобразие этих явлений. Данная статья ограничивается лишь частностью, одной ассоциацией, несколько выходящей за рамки сравнения камерных сфер творчества.

Финал прокофьевского Квартета открывается выразительным мотивом (пример № 1).

Пример № 1

С. Прокофьев.
Первый квартет. Финал

Сходный мотив пронизывает первую часть Шестой симфонии Шостаковича (пример № 2).

Пример № 2 Д. Шостакович.
Шестая симфония. I часть



Близость интонационного контура двух мотивов поддержана и общей фигурой сопровождения: в обоих случаях это мерное терцовое движение. Важно заметить однако, что эти мотивы имеют разную тонально-функциональную трактовку: мотив Квартета звучит в *e moll*, мотив Симфонии — в *h moll*. Хотя *e moll* в Квартете вскоре осознается как субдоминантовое предвосхищение *h moll*. На барочное происхождение мотива из Шестой симфонии Шостаковича указывает, в частности, в своей монографии М. Сабинина⁹. Отзвук барокко слышен и в финале прокофьевского Квартета. Он подчеркивает значительность, серьезность, углубленность заключительной части цикла. Важно, что данный мотив участвует в интенсивном процессе становления, взаимодействия тем, как бы распространяя «барочную» ассоциацию на каждый момент развития музыкальной мысли.

Появление в Квартете этого мотива тем неожиданнее и ярче, что эстетико-стилевые особенности музыки Прокофьева, в отличие от Шостаковича, казалось бы, не дают повода для сравнения-ассоциации с барочной музыкальной традицией. Как представляется, барочная ассоциация была даже востребована в Квартете той значительностью тематического материала, о которой говорил сам композитор. Скрытое в терцовом движении ощущение хода времени словно усиливает отзвук далекого барокко. В свою очередь «барочный» мотив сообщает терцовому движению почти тематическую наполненность, выразительность. Так создается впечатление взаимодополняющего контрапунктирования. Или, возможно, более точным будет сравнение этого контрапункта с объединением двух элементов в одну тему — тему Времени.

Прокофьев и Прокофьев. Мясковский, соглашаясь с Асафьевым, давшим высокую оценку прокофьевскому Квартету, отмечает: «Такой глубины

на Западе нет ни у кого <...>. Как было бы радостно, если это течение в нем углубится!»¹⁰.

Найденное в Первом квартете действительно проявится во многих партитурах Прокофьева. Одно из ближайших как в хронологическом, так и в образно-содержательном плане сочинений — балет «Ромео и Джульетта».

Я. Сорокер обращает внимание на общность одной из тем финала Квартета с лирической темой Джульетты¹¹ (примеры № 3 и № 4).

Пример № 3 С. Прокофьев.
Балет «Ромео и Джульетта».
Тема Джульетты



Пример № 4 С. Прокофьев. Первый квартет.
Финал



Но своего рода преемственность сочинений не ограничивается сходством отдельных тем. В «Ромео и Джульетте» слышна та же напряженность, динамичность тематического процесса, та же экспрессивность, заостренность кульминационных точек, что и в Первом квартете.

Гораздо менее очевидна связь между темами Квартета и написанной спустя девятнадцать лет Сонаты для виолончели и фортепиано. Они относятся к разным периодам творчества, но тем активнее действие ассоциации, которая выявляет различия в трактовке внешне достаточно близкого материала (см. примеры № 5—8).

Пример № 5 Первый квартет. II часть



Пример № 6 Соната для виолончели
и фортепиано. I часть



Пример № 7 Первый квартет. Финал



Пример № 8 Соната для виолончели и фортепиано. I часть



Если можно так выразиться, тематизм Квартета кажется более интенсивным, «концентрированным». Тематизм Сонаты как будто лишен нерва, драматизма, что соответствует тому стремлению к Простоте, которое характеризует поздний период творчества Прокофьева. Но

важно подчеркнуть, что Простота — не шаг назад, а продвижение, возвышение. Наиболее глубоко осмыслил подобное явление Т. Адорно. Анализируя роль так называемых стандартных музыкальных оборотов (формул) в позднем стиле Бетховена, он заметил, что в поздний период формула начинает говорить как бы от своего лица; «условности делаются выразительными сами по себе»¹². В этом и заключается таинственность и сложность поздних творений гениев.

Итак, даже отдельные наблюдения-ассоциации могут свидетельствовать об актуальности исследования камерного творчества Прокофьева. Исследования, которое доказывало бы, что узнаваемое/знакомое становится знаковым, — отражающим ключевые закономерности стиля композитора.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. — М., 1977. — С. 327.

² Там же, с. 329.

³ С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. — М., 1961. — С. 169.

⁴ С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка, с. 46.

⁵ Там же, с. 338.

⁶ С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания, с. 186.

⁷ Денисов Э. Струнные квартеты Б. Бартока // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М., 1986. — С. 24.

⁸ Там же, с. 21.

⁹ Сабинина М. Шостакович-симфонист. — М., 1976. В иронично-скерцозном преломлении этот мотив узнается в теме Фуги *a moll* из цикла «24 прелюдии и фуги» Д. Шостаковича.

¹⁰ Письмо Мясковского к Асафьеву от 20 октября 1931 г. Цит. по: [Нестьев И. Жизнь С. С. Прокофьева. — М., 1973. — Примечание к с. 317].

¹¹ Сорокер Я. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. — М., 1973. — С. 44.

¹² Адорно Т. Поздний стиль Бетховена // Адорно Т. Социология музыки: избранное. — СПб., 1999. — С. 210.

Бояринцева Алевтина Анатольевна — преподаватель кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки



А. В. КАЛАШНИКОВА

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

УДК 78. 071. 1

«СКИФСКАЯ СЮИТА» С. ПРОКОФЬЕВА
В КОНТЕКСТЕ СТИЛЯ МОДЕРН

В настоящее время в музыковедении сложилась устойчивая традиция рассматривать музыкальные явления рубежа XIX—XX вв. в контексте модерна, что связано с тенденцией искусствоведения трактовать это понятие широко — как стиль эпохи. Соотнесение с чертами стиля модерн позволяет зачастую найти ключ к пониманию отдельных музыкальных произведений (в частности, И. Стравинского, С. Прокофьева) и даже композиторских стилей, например, Н. Черепнина, словно «родившегося в «костюме модерна» (Л. Дейкун)¹.

В России, как и в европейских странах, модерн имел свои особенности, в том числе связанные с иконографией. Особую популярность «скифского» образа в культуре Серебряного века можно, на наш взгляд, считать одной из них. Обращение к национальному прошлому, древним культурам характерно для модерна в целом. При этом одной из важных черт историзма модерна было *мифотворчество*. Именно такой «мифологической былью» (А. Белый) в культуре России стало «скифство».

Если внимательно присмотреться к «скифству» как образно-стилевой сфере, становится видно, что она органично вписывается в систему координат модерна. Показательно, что и хронологически она наиболее ярко и концентрированно представлена в первые два десятилетия XX века, что совпадает с расцветом модерна в русском искусстве. Думается, «скифские» мотивы можно без преувеличения назвать знаковым явлением в русской культуре данного периода. Это и поэтические «скифы» А. Блока и Н. Набокова, и живописные работы Н. Рериха, и «Весна священная» И. Стравинского. Далеко не у всех они оказались в творчестве определяющими, но многими так или иначе затронуты.

Для России, в силу ее географии и путей исторического развития, проблема определения своих корней стояла всегда особенно остро. Важнейшим аспектом была «раздвоенность» между Востоком и Западом. Известно, что в период рубежа XIX—

XX вв. русская культура вступает в многообразные контакты с художественной культурой зарубежных стран. Как отмечает Г. Стернин, «устроителям выставок зарубежного искусства никогда не удавалось ограничить цели чистым просветительством. Экспонировавшиеся на выставках работы сразу вовлекались в художественную борьбу, становились ее причиной. Эти споры обладали особым свойством ставить в одну плоскость и частные вопросы живописного ремесла и *крупные проблемы художественного самосознания России* [курсив мой. — А. К.]»². В. Мейерхольд рассматривал модерн как западное привнесение и высказывался о нем резко отрицательно: «<...> Страшно, когда со сцены веет знакомыми мотивами из «модернистских» журналов вроде «Die Kunst», «The Studio», «Jugend». Страшно, если art nouveau и modern style, которые теперь всюду — на тросточках, на домах, в кондитерских и на плакатах, — проникнут на сцену, хоть и в более благородных формах»³. Однако модерн, совершивший опыт интеграции западной и восточной культурных традиций, оказался для России значительно более близок и ограничен, чем многим казалось.

«Скифские» мотивы начала XX века зачастую восходят к образам Востока, которые были распространены еще в искусстве романтизма XIX века. Такая трактовка «скифства» связана с общей волной повышенного внимания к восточным культурам, что совмещалось с пафосом «отрицания» западной цивилизации как «старой», «умирающей». Вполне закономерно поэтому увлечение в России «знаковым» трудом О. Шпенглера «Закат Европы». Отметим, что и А. Блок в своих статьях, дневниковых записях и, конечно, в ставшем программным стихотворении «Скифы» объединял «скифское» и азиатское начала. Их сближают такие качества, как красочность, стихийный динамизм, открытая эмоциональность. В русской музыке можно вспомнить степной «русский Восток» А. Бородина, М. Балакирева, «сказочно-архаический Восток» М. Глинки, Н. Римского-Корсакова. Оба восточных лика в оп-

ределенной мере отразились в «скифской» образности, обозначив ее связь со стилем модерн.

Ощущение своих азиатских, восточных корней давало некую точку отсчета в определении возраста русской нации: «Наше мнение прочно: мы молоды. Еще бы! Западный мир, уходящий корнями в Греко-римскую почву и мы, выросшие на равнинной целине, открытой всем кочевникам азиатским — не то что состариться, созреть не успели. <...> В этом смысле мы юны, наша имперская, целиком западная культура предстает нам совсем молодой, только созревшей в течение двух столетий» (С. Маковский)⁴. Субъективное ощущение молодости нации в сочетании с ощущением молодости века, который только начинался, обещая многое в будущем, определили динамизм и особую энергетическую заряженность «скифских» образов. Хорошо известно, что и в искусстве модерна широкое распространение получили мотивы молодости, непосредственного проявления жизненных сил, показ разных граней витализма.

Отталкиваясь от жанровой специфики, «Скифскую сюиту» Прокофьева следует отнести (как и ряд других *opus'ov* композитора) к петербургской линии русского модерна, унаследованной от Римского-Корсакова, Лядова и др. В отличие от московского «чистого» типа модерна, в основе петербургского варианта лежала идея синтеза, что позволяет определить его как «синтетический»⁵. Как известно, «Скифская сюита» основана на музыке балета «Ала и Лоллий», написанного по заказу С. Дягилева (либретто С. Прокофьева и С. Городецкого⁶), но так и не поставленного. Трактовка балета как нового *Gesamtkunstwerk* была одной из принципиальных, определяющих черт дягилевской антрепризы, ставшей квинтэссенцией достижений русского модерна. Именно в антрепризе собраны многие художественные образцы, связанные с восточной и «скифской» сферами, а произведения С. Прокофьева и И. Стравинского звучали вместе с музыкой Бородина и Римского-Корсакова, демонстрируя генетическое единство, преемственность внутри петербургской ветви стиля.

Тот факт, что «скифская» линия творчества Прокофьева берет начало именно в недрах балетного жанра, сам по себе показателен. Для творцов модерна танец был знаком природного, стихийного начала в человеке, символом внутренней свободы, раскрепощения скрытых сил. Через прихотливую смену движений должны проявляться неосознанные порывы и эмоции. Неслучайно А. Ремизов проводит параллели между танцем и сном. И то и другое открывает путь к бессозна-

тельному: «Русалия [русское плясовое действо. — А. К.] то же, что сновидение, ни дневной ограниченной «действительности», ни правды трезвого «нормального» зрения»⁷. Новое понимание танца закономерно вызвало к жизни и новую хореографию. В. Нижинский, А. Дункан, О. Глебова-Судейкина, М. Фокин и другие искали более прямой, непосредственной связи между образом, эмоцией, музыкой и пластическим знаком. Одновременно повышенное внимание к танцу было, по замечанию В. Холоповой, «выражением тенденции к культуре тела — не христианскому, а скорее возрождавшему языческие черты»⁸. Это стихийное, здоровое, телесное начало противопоставлялось романтическому субъективизму, психологизму, декадентским настроениям начала века. Закономерно поэтому, что ведущие деятели дягилевской антрепризы считали именно балет наиболее перспективной формой в музыкальном театре⁹.

Отдельного внимания заслуживает тот факт, что в творчестве Прокофьева музыка театральных произведений довольно часто обретала «вторую жизнь» в симфонических жанрах. В данном случае нас интересует переход музыкального материала из жанра балета в жанр программной симфонической сюиты, связанной с традицией русского эпического симфонизма. То, насколько естественно произошла жанровая трансформация «балет — сюита», свидетельствует об определенных качествах исходного музыкального материала. В первую очередь это особый декоративизм, столь свойственный произведениям, рожденным стилем модерн. Каждый эпизод при этом трактуется как красочное, декоративное панно, предназначенное для длительного созерцания. Этот же «пафос созерцания», «зачарованность», эстетическое любование сказочно-архаическими образами и образами идеализированной и мифологизированной старины¹⁰ свойствен мирискуснической среде, во многом связанной с дягилевской антрепризой.

Программные заголовки частей «Скифской сюиты», связанные с общим сюжетным планом балета, дают возможность дифференцировать несколько «наклонений», аспектов «скифской» образности. Прежде всего это ритуальность (I часть «Поклонение Велесу и Але»), плясовое начало (II часть «Чужбог и пляска нечисти»), пейзажность (III часть «Ночь»). Своеобразие картины солнечного восхода в IV части («Поход Лоллия и шествие солнца») состоит в том, что она мыслилась композитором не как явление природы, а как «шествие небесных сил, завершающееся появлением Бога-Солнца» (С. Прокофьев). Как отмечает Д. Сарабьянов, мотив шествия, похода (с оттенком пра-

здничного напряжения) как отражение массовых образов является особенностью иконографии русского модерна¹¹.

Образу пляса уже на этапе замысла балета «Ала и Лоллий» отводилась важная драматургическая роль: «Кончить балет можно было бы дикой пляской, но сделать так, чтобы это была не пристегнутая пляска, а кульминационный момент всей вещи, в которую бы влетела и на которой бы кончилась вещь»¹². Подобные финальные плясы были в балетах «Весна священная» И. Стравинского, «Дафнис и Хлоя» М. Равеля, что могло опосредованно повлиять на прокофьевский замысел. Наиболее же близок II части Сюиты в образном плане «Поганый пляс» из «Жар-птицы» Стравинского, где через экстазическую пляску также нашел отражение разгул темных сил. Сам Прокофьев очень ценил «Поганый пляс», говоря, что он «прямо хорош». Яркая характеристика, данная ему Н. Мясковским, вполне могла относиться и к прокофьевскому плясу: «Яркие, выпуклые темы, спаянные порывом жгучего темперамента; глухой топот, сменяемый то дикими взвизгами, то стремительно-томными вздохами; какой-то вихрь безграничного разгула»¹³. Вообще образ экстазического танца чрезвычайно распространен в иконографии модерна. Плясы и вакханалии были частью многих балетов дягилевской антрепризы. Можно также вспомнить «Половецкие пляски» А. Бородина, которые настолько художественно самодостаточны, что стали самостоятельным балетным номером в постановке М. Фокина. В целом среди произведений Прокофьева, связанных со «скифством», в Сюите эта сфера и образно, и стилистически представлена наиболее многогранно, причем все перечисленные образные компоненты органично вписываются в образную систему модерна.

Одна из граней важнейшей для стиля модерн идеи биологизма, которая раскрывается в «скифстве», — обращение через национальную архаику к «природному» человеку, еще не отделяющему себя от окружающей его естественной среды. Так, область ритуалов — это отзвук того времени, когда, по словам А. Блока, человек ощущал, что «каждая былинка — стихия, и каждая стихия смотрит на него своим взором, обладает особым лицом и нравом». Заклинание становилось знаком неразрывной связи человеческого и стихийно-природного начал. Именно «первобытная гармония согласует <...> слова и дела»: «тесная связь с природой становится новой религией, где нет границ вере в силу слова, в могущество песни, в очарование пляски» (А. Блок)¹⁴.

Если говорить о музыкальном языке, то в «Скифской сюите» можно обнаружить ряд тем, которые демонстрируют свое родство с принципами модерна. Например, тема II части «Ночь», которая в балете была связана с изображением «лунных дев». Сам образ холодной, нездешней, таинственной красоты был очень распространен в европейском искусстве рубежа веков и находился как бы на пересечении модерна и символизма. Что касается непосредственно стилистического решения, то в этой теме можно обнаружить типичные для модерна принципы — как например, самодвижение формы (тема словно «прорастает» из начального трехзвучного мотива), являющееся опять же проявлением идеи биологизма, но уже на другом уровне. Как указывает Л. Фрейверт, это не что иное, как «воскрешение барочного музыкального принципа ядра и развертывания, который выступает как самораскрытие сущности, распространение ее вовне»¹⁵. Графичность и аскетизм линии темы в сочетании с изысканной игрой приглушенных красок так же рождают аналогии с языковыми особенностями стиля модерн. В теме среднего раздела I части можно обнаружить преобразование принципа взаимопроникновения рельефа и фона: здесь каждый темброво-фактурный пласт содержит свою выразительную оstinatную формулу, причем из таинственного «эха» двух флейт то возникает, то вновь «растворяется» выразительная мелодическая фраза.

Поиск музыкального эквивалента «коллективно-бессознательному» требовал пересмотра иерархии составляющих музыкального языка. В скифском комплексе выразительных средств определяющую роль играл *ритм*. Через его стихию, тот самый «сокровенный ритм жизни», о котором говорил Л. Бакст, наиболее непосредственно выражалась идея витализма. Специфическая выразительность «скифских» ритмов определяется строго выверенным соотношением регулярности и нерегулярности, которая вносит элемент непредсказуемости, импульсивности, экстазизма. Если же выйти за рамки музыкального искусства, то аналогичное явление можно обнаружить в архитектуре модерна: «ритмика скульптурного декора допускала не только компоновку, производившую впечатление стихийной, но и равностопный метрический шаг. В постройках с метрической повторностью мотивов <...> мерный ритм усиливает эмоциональное воздействие каждой детали»¹⁶. Важнейшую роль в «скифском» стилевом комплексе играют оstinатные фигуры. Их сочетание по горизонтали и по вертикали создает подобие музыкального орнамента (см., например, основную тему и тему средне-

го раздела I части). По верному замечанию М. Медарич, орнаментальность в разных видах искусств всегда означает особый тип организации материала. Его сущность в том, что «с помощью варьирования основной микроединицы либо визуальной, либо звуковой природы посредством повторения или симметрии достигается ритмизация целого»¹⁷. По аналогии с изобразительным искусством такой конструктивный принцип может быть назван «орнаментальным раздроблением объема». Благодаря подобному орнаментально-графическому типу организации возникает особый пространственный эффект «плоскостности» звучания. Отказ от перспективы, поиск «двухмерных формул» были наряду с извилистой линией знаковыми приемами модерна.

В целом, когда речь идет о поиске стилевых констант модерна в собственно музыкальном материале, следует иметь в виду сложность и более того, невозможность полной и адекватной экстраполяции принципов визуальных и пластических искусств на музыку. На первый взгляд об-

щие термины, — такие, как ритм, фактура, линия, в практике разных искусств обозначают все-таки довольно разные явления. Поэтому экстраполируя стилевые особенности визуально-пластических искусств на музыку, что неизбежно, когда речь идет о модерне, можно скорее говорить о некоей «стилистической метафоре» (С. Савенко).

Подводя итог, отметим, что произведения, связанные с отражением «скифского» начала, очень ярко характеризуют ранний прокофьевский стиль, обозначая явное влияние стиля модерн на этапе формирования творческой индивидуальности композитора. Думается, связи с этим стилем многообразны и отразились в ряде других произведений, выходящих за рамки «скифской» линии его творчества. Их всестороннее изучение не только обогатит представления о музыкальном модерне рубежа XIX—XX вв., но и даст возможность по-новому взглянуть на стиль Прокофьева в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О стиле модерна в творчестве Н. Черепнина см: Дейкун Л. Русский музыкальный модерн: путешествие в начало века: дипломная работа. — Н. Новгород, 1990. — Рукопись.

² Стернин Г. Художественная жизнь России 1900—1911 гг. — М., 1988. — С. 109.

³ Цит. по: [Стернин Г. Художественная жизнь России..., с. 134].

⁴ Маковский С. На Парнасе Серебряного века. — М., 2000. — С. 476—477.

⁵ См. указ. работу Л. Дейкун.

⁶ Именно Городецкий был инициатором обращения к картинам «из скифской жизни», к национальной мифологии, что напрямую связано с образным миром его собственного творчества.

⁷ Ремизов А. Огонь вещей. — М., 1989. — С. 235.

⁸ Холопова В. Ритмические новации // Русская музыка и XX век. — М., 1997. — С. 553.

⁹ «Наш балет является совершеннейшим синтезом всех существующих искусств <...>. Мы имели храбрость отказаться от декадентства и вернуться к идеалу здоровья. Геба нам дороже, чем Саломея. И большая публика, которая всегда остается здоровой, откликнулась на наш при-

зыв», — писал Л. Бакет. Цит. по: [Сергей Дягилев и русское искусство. Т. 1. — М., 1982. — С. 214—215].

¹⁰ Именно это качество «описательности» стремился впоследствии преодолеть Прокофьев в «Семеро их» (а также в балете «Шут»), делая больший акцент на действительности.

¹¹ См.: Сарабянов Д. Стиль модерна. — М., 1989. — С. 184.

¹² Прокофьев С. Дневники. Т. 1. — Париж, 2002. — С. 486.

¹³ Цит. по: [Красовская В. Русский балетный театр начала XX века. Ч. 1. Хореографы. — Л., 1971. — С. 359].

¹⁴ А. Блоку принадлежит работа «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906). Мы цитируем ее по: [Блок А. Собр. соч. В 8 т. Т. 5. — М.; Л., 1962. — С. 43].

¹⁵ Фрейверт Л. Художественное формообразование в русском модерне как невербальная философия // Музыка и время. — 2005. — № 5. — С. 25.

¹⁶ Цит. по: [Вершинина А. Убранство зданий московского модерна // Русское искусство. — 2005. — № 1. — С. 28].

¹⁷ Медарич М. Модерн как предавангардный стиль. М. Кузмин // The Zagreb symposia XIII. — Amsterdam, 1994. — С. 68.

Калашникова Анна Владимировна — аспирантка Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ДЕМЧЕНКО: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ



Демченко Александр Иванович — известный российский музыковед, журналист, общественный деятель, доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова.

В 2004 году избран действительным членом (академиком) Российской Академии Естествознания. Удостоен почетных званий заслуженного деятеля искусств и заслуженного деятеля науки и образования РФ. Является членом Союза композиторов и Союза журналистов России.

В ЛАБИРИНТЕ НАУЧНОГО ПОИСКА

Александр Иванович Демченко родился в 1943 году в Москве. Закончив дирижерско-хоровое отделение Псковского музыкального училища, поступил в Белорусскую консерваторию (Минск) по классу композиции. Прервав занятия после второго курса, профессионально занимался журналистикой и литературным трудом, много ездил по стране. Возобновив занятия, теперь уже на музыковедческом отделении Саратовской консерватории, закончил ее в 1973 году. Затем совершенствовался в аспирантуре Ленинградского института театра, музыки и кинематографии (научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор Л. Н. Раабен) и в докторантуре Московской консерватории (научный консультант — доктор искусствоведения, профессор Е. Б. Долинская). По окончании Саратовской консерватории работал в Марксовском музыкальном училище, с 1974 года в Саратовской консерватории. В 1987 году защитил кандидатскую диссертацию, в 1992 — докторскую диссертацию, с 1994 года — профессор кафедры истории музыки Саратовской консерватории.

Для А. И. Демченко характерен чрезвычайно широкий круг научных интересов. Долгое время они были в основном связаны с отечественной музыкой XX века. Первым серьезным трудом в данном направлении стала монография о творчестве С. Слонимского, отмеченная премией Всесоюзного конкурса на лучшую музыковедческую ра-

боту (1974). Со временем в орбиту исследований вошли многие примечательные имена и явления (И. Стравинский, С. Прокофьев, Н. Мясковский, Д. Шостакович, Г. Свиридов, Р. Щедрин, А. Шнитке, Б. Тищенко, В. Гаврилин и многие другие). Помимо русских авторов, он постоянно обращался и к творчеству тех, кого ныне относят к так называемому ближнему зарубежью (М. Чюрленис, Н. Леонтович, У. Гаджибеков, А. Хачатурян, К. Караев, О. Тактакишвили, А. Тертерян, Г. Канчели, Э. Бальсис, В. Тормис, А. Пярт и др.). Итоговыми в этой области стали монографические труды «Вокально-хоровые жанры в русской музыке 1950—70-х годов», «Очерки истории русской музыки XX века», «Отечественная музыка XX века». Обратимся вкратце к последнему из названных трудов.

Это фундаментальное исследование выполнено в уникальном ракурсе: материал музыкального искусства служит здесь целям реконструкции того, что происходило на протяжении недавно ушедшего столетия. Впервые в практике отечественного музыковедения удалось реализовать идею воссоздания художественной картины мира. В отдельных своих сторонах эта картина корреспондирует известным представлениям о данной эпохе, наполняя их особой аурой, присущей ее преломлению в образах искусства. Но главное состоит в том, что высвечиваются те грани исторического процесса, которые удастся вскрыть именно благодаря возможностям видения происходящего через призму художественного творчества. Большим достоинством книги является то, что она органично сочетает особенности строго научного изыскания с доступностью и живостью изложения, и это делает ее одинаково интересной как специалистам, так и широкому кругу людей, интересующихся искусством.

На протяжении ряда лет самое пристальное внимание исследователя обращено к периоду рубежа и начала XX века как к ключевому, переломному моменту эволюции художественной культуры. Чтобы убедиться в этом, достаточно назвать круг статей по различным вопросам, свя-

занным с данным историческим этапом: «1890—1920-е годы как единый переходный период в развитии отечественной музыки», «На рубеже столетий», «В преддверии нового», «Чайковский и XX век», «У истоков отечественного музыкального неоклассицизма», «На заре XX века», «Колокола» Рахманинова как социально-психологический феномен», «Симфония перепутья. О Пятой симфонии Мясковского», «Микромир» в русской музыке начала XX века», «Жанр фольклорной обработки в музыкальном искусстве России начала XX века», «Феномен «язычества» в русской музыке начала XX века», «Племя младое, незнакомое...», «Фольклоризм и проблема хронотопа в творчестве Комитаса», «В едином потоке времени» и др. Свое завершение эти искания нашли в монографиях «Оперы З. Палиашвили», «Начало XX столетия в зеркале русской музыки», «Отечественная музыка начала XX века».

Влечение к постижению музыкальной классики обнаружилось у А. И. Демченко еще на студенческой скамье, когда он выполнил две весьма объемистые «штудии»: «Драматургические особенности оперы Даргомыжского «Каменный гость» и «Архитектонические процессы в сказочных операх Римского-Корсакова». Влечение это не остывало и впоследствии, только временами оно оттеснялось на второй план обращением к актуальным пластам художественного творчества. Не считая многочисленных статей и этюдов, с наибольшей очевидностью об этом говорят четыре обстоятельных труда, которые носят резюмирующий характер: «Периодизация европейской музыки и закономерности ее эволюции», «Европейская музыка второй половины XVIII столетия», «Европейская музыка первой половины XIX столетия» и «Всеобщая история музыки» (учебное пособие для гуманитарных вузов и колледжей). В настоящее время ведется работа над большими сериями «Классики зарубежной музыки» и «Классики отечественной музыки». К тому же богатый опыт педагога находит свое отражение в издании цикла брошюр под общим названием «Лекции по истории музыки».

Сосредоточивая свои усилия главным образом на изучении различных сторон музыкально-исторического процесса, А. И. Демченко исследовал попутно и ряд общезстетических проблем (к примеру, в очерках «О трагическом в музыке», «Категория эпического в музыкальном искусстве»). Сквозной среди них можно назвать теорию романтизма как типологического целого. Классической фазе развития романтизма в первой поло-

вине XIX столетия посвящено свыше двух десятков статей (одна из них — «*Essentia* и *existentia* романтического менталитета») и три монографии («Система романтических качеств в европейской музыке 1810—1840 годов», «Романтическое движение в русской музыке второй половины XX века», «Взаимодействие романтизма и реализма как принцип развития искусства»). В нескольких работах различного профиля он впервые применил понятие «художественная картина мира» и тем самым ввел его в обиход музыковедческой науки. Кроме того, привлекают исследователя и вопросы методологии — начиная с давней статьи «О преподавании музыкальной литературы в училище» и кончая разработкой модели коренного реформирования вузовского музыкального образования на основе синхронизации эволюционного изучения специальных и общественных дисциплин. На одном из этих вопросов имеет смысл остановиться подробнее.

АВТОРСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ

Речь идет о концепционном методе музыкально-исторического анализа. По мнению А. И. Демченко, при обращении к целостному анализу музыкальных произведений в качестве цементирующего стержня эффективнее всего может служить концепционная основа сочинения. Именно концепция, трактуемая как идейно-содержательный субстрат, к выражению которого осознанно или интуитивно стремится композитор, является высшим объединяющим фактором, сводящим в смысловую целостность все и вся в данном произведении. При таком подходе удается одновременно нацелить анализ на ту сверхзадачу, к которой устремлено изучаемое произведение, и способствовать преодолению трех широко распространенных недостатков музыковедческого анализа: констатационность, описательность и технологизм.

Суть концепционного анализа состоит в том, что во главу угла ставится выявление образно-смыслового содержания, и все компоненты (от общеисторических сведений до технологических выкладок) подчиняются его раскрытию. Иными словами, целью данного аналитического метода являются не средства выразительности, а собственно выразительность, то есть образ, характер, идея, концепция, возникающие на основе использования определенных средств. Подробное рассмотрение названного метода с обилием разно-плановых образцов содержится в учебном пособии «Концепционный анализ избранных произ-

ведений отечественной музыки начала XX века» (во втором, переработанном издании — «Концепционный метод музыкально-исторического анализа»). Сам автор в большинстве своих работ неукоснительно следует разработанному им методу — в этом отношении особенно показательна монография «Балет И. Стравинского «Весна священная» (опыт концепционного анализа)».

Касаясь методологической проблематики, необходимо отметить и круг статей, которые увенчались недавно завершённой большой монографией «История музыкознания». Исследование такого профиля и назначения выполнено впервые, в нем последовательно прослеживается эволюция музыкальной науки, чему соответствуют главы «Древний мир и Античность», «Средневековье», «Возрождение», «Барокко», «Просвещение», «Романтизм», «Постромантизм», «Рубеж и начало XX века», «Середина XX века», «Вторая половина XX века». Таким образом, этот историографический труд воссоздает законченную и целостную ретроспективу развития мирового музыкознания в различных его отраслях и разделах.

МАГИЯ ЛИЧНОСТИ

Говоря о Демченко как ученом-музыковеде в целом, можно выделить такие присущие ему черты: интенсивность научных поисков, всеобъемлющая широта тематики исследований, масштабность замыслов, оригинальность выдвигаемых идей и их глубинная проработка, тяготение к обобщающему охвату больших исторических периодов в развитии музыкального искусства, самобытность манеры изложения. И при том, что он обращается к всевозможным проблемам (типы музыкальной образности, специфика жанров, стилеобразующие компоненты и т.д.), все же ощущается определенная избирательность — активный акцент на семантико-концептуальных сторонах художественного творчества. Названные качества, а также основные направления исследовательской деятельности нашли свое отражение в пяти выпусках авторского сборника «Избранные статьи о музыке», которые дают некоторое представление и об объеме выполненных научных работ (общее число публикаций составляет свыше трех сотен, в том числе около семидесяти книг и брошюр).

По-своему о диапазоне научной деятельности говорят и сотни докладов, прочитанных на научных симпозиумах и конференциях федерального и международного уровня. Он руководит написанием кандидатских и докторских диссертаци-

онных исследований различной тематики, участвует в работе диссертационного совета Ростовской консерватории, инициирует публикацию книг и сборников, осуществляет их редактирование (около 20 изданий), сотрудничает с зарубежными изданиями, в частности, с энциклопедией «*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*» (Лондон). А. И. Демченко — организатор и председатель объединенного (регионального) диссертационного совета при Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова (в содружество входят также Астраханская государственная консерватория, Воронежская государственная академия искусств и Тамбовский музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова). В помощь молодым исследователям он разработал пособие «Соискателю ученой степени кандидата искусствоведения» (в 2007 году вышло его обновленное издание).

А. И. Демченко никогда не замыкался в сфере сугубо музыковедческих вопросов, время от времени обращаясь даже к специальным отраслям гуманитарного знания — эстетике, философии, экономической науке (большие монографические очерки «О свободе художественного творчества», «О стадильности в развитии мировой философской мысли», «Искусство и экономика»). В последние полтора десятилетия в полной мере заявило о себе уникальное свойство его творческой личности — универсализм научно-художественных интересов, желание и способность к изучению различных видов искусства в их исчерпывающей полноте. В исследованиях более частного характера он разработал теорию эпох с выявлением соответствующих закономерностей и принципа эволюционной периодичности в движении составляющих их фаз. Ввел и обосновал понятие Классической эпохи как единого исторического периода с середины XVIII до рубежа XX столетия, уточнил хронологические параметры эпохи Возрождения (с середины XIII до середины XVI столетия) и эпохи Барокко (с середины XVI до середины XVIII столетия) с тщательной аргументацией необходимости пересмотра их временных границ, раскрыл сущность и выявил ведущие признаки Серебряного века русского искусства (конец XIX — начало XX столетия), распространив это понятие на всю мировую художественную культуру и точно так же обосновал универсальный характер и глобальный масштаб понятия *конструктивизм*. Кроме того, он опубликовал ряд книг и эссе о выдающихся представителях литературы и изобразительного

искусства (Гёте, Пушкин, А. К. Толстой, Л. Н. Толстой, А. Н. Толстой, Ремарк, Фейхтвангер; Рембрандт, Давид, Энгр, Кипренский, Репин, Врубель, Пикассо и т. д.).

ВСЕЛЕННАЯ СЛОВА, ЦВЕТА, ЗВУКА

С начала 90-х годов свои основные усилия А. И. Демченко отдает проблеме освоения мировой художественной культуры, рассматриваемой в максимальном объеме. В ее изучение он внедряет принципы комплексного подхода. Принципы эти состоят в следующем: 1) восхождение от региональной специфики и локальных особенностей к выявлению общего, магистрального в развитии мирового художественного процесса, взятого в его интернациональном охвате; 2) преодоление традиционных барьеров между различными видами искусства, а внутри них — преодоление рубрикации по родам и жанрам; 3) последовательное движение по историческим периодам с синхронизацией различных ареалов цивилизации. Этот метод художественных исследований «единым потоком» ему впервые удалось реализовать в конспекте-программе, а затем в вузовском курсе и учебном пособии «Мировая художественная культура». Отдельными изданиями вышли брошюры серии «Лекции по культурологии и мировой художественной культуре» и книги «Древний мир», «Античность», «Средневековье», «Возрождение», «Барокко», «Романтизм», «Постромантизм», «Модерн I (Рубеж и начало XX века)», «Модерн II (Середина XX века)», «Модерн III (Вторая половина XX века)». В настоящее время он работает над фундаментальным многотомным исследованием «Веселенная слова, цвета, звука (История мировой художественной культуры)», в котором все виды искусства рассматриваются в их эволюции от истоков до наших дней, и параллельно этому — над «Художественной энциклопедией (Литература. Изобразительное искусство. Архитектура. Музыка. Театр и кино)». Таким образом, открываются горизонты того нового научного направления, которое он именует всеобщим, или универсальным искусствознанием.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ КРИТИК, ЛЕКТОР И ПРОСВЕТИТЕЛЬ

При всей интенсивности научных занятий А. И. Демченко отличается высокая активность и разносторонность художественно-просветительской деятельности. Как музыкальный критик он заявил о себе в 1962 году и ныне его «послужной список» насчитывает около тысячи статей и рецен-

зий в местной и центральной прессе, не менее 400 выступлений по радио и телевидению (в том числе Всесоюзному и Российскому). Музыкальная жизнь, композиторское творчество и исполнительская культура Саратова постоянно находятся в поле зрения музыковеда. Трудно назвать какой-либо местный творческий коллектив или видного музыканта, которому не были бы посвящены его статьи, рецензии, критические обзоры. Многократно откликнулся он на творчество коллег по Саратовской композиторской организации — композиторов Е. Бикташева, А. Бренинга, Е. Гохман, В. Ковалёва, В. Кривилева, Ю. Массина, О. Моралёва, М. Симанского, Б. Сосновцева, музыковедов Б. Манжоры, Л. Христиансена и многих других. В книгах и статьях, адресованных широкому читателю, ему неизменно присущи такие качества, как доброжелательность и искренний интерес к объекту разговора, стремление поддержать все ценное и значительное, вдумчивый анализ и способность схватить глубинную суть явления, а также квалифицированность профессиональных оценок, нестандартность подачи материала, яркий литературный язык. Своего рода итогом этой деятельности стали брошюры и книги о композиторах Е. Гохман и Ю. Массине, певце Л. Сметанникове, пианисте А. Скрипае, Л. Шугоме, балерине Л. Телиус, а также сводные работы «Саратовские пианисты», «Музыкальная культура Саратова», «Два столетия музыкального искусства Саратова».

Свидетельством уровня, на котором выполнены эти «краеведческие» труды может послужить фрагмент рецензии крупнейшего знатока музыкальной жизни Саратова В. Я. Левиновского на последнюю из упомянутых книг: «Проведенное А. И. Демченко исследование безупречно. Впервые история музыкальной культуры города и края представлена в «действующих лицах» — перед читателем развернута галерея портретов мастеров, среди которых мы находим выдающиеся имена, вошедшие в историю русской и мировой музыки. Впервые Саратовская консерватория предстает здесь как один из крупнейших музыкальных центров России. Исследуя деятельность многопрофильной плеяды музыкантов-педагогов консерватории, А. И. Демченко выделил рассказ об одной из старейших пианистических школ России, сложившейся в Саратове». Рецензия на книгу завершается следующим резюмирующим выводом: «Создана энциклопедия музыкальной жизни города. Такой книге уготована судьба стать настольной».

С 1970 года он начал работу в качестве лектора и с тех пор провел около шестисот встреч с самой различной аудиторией. Помимо Саратова и городов Саратовской области, неоднократно выезжал с выступлениями в другие регионы страны (Москва, Петербург, Минск, Харьков, Нижний Новгород, Самара, Волгоград, Астрахань, Чебоксары, Ростов-на-Дону, Оренбург, Воронеж, Тамбов и т.д.). Тематически круг его лекций и вступительных слов к концертам охватывает едва ли не абсолютный спектр музыкального искусства во всех его исторических стадиях и национальных проявлениях. Его лекции о музыке отличаются большой содержательной наполненностью, серьезностью обобщений, нетрафаретностью лексики и вместе с тем живостью, доходчивостью в изложении материала, способность к дифференцированному подходу в зависимости от конкретного состава слушателей.

С 1996 года на базе Саратовской универсальной научной библиотеки А. И. Демченко проводил художественно-познавательный цикл «Панорама столетий (История мировой художественной культуры от истоков до наших дней)», продолжавшийся свыше шести лет. С 1997 года осуществлял распространение этого популяризаторского цикла в другие города области и за ее пределы (Тамбов, Оренбург, Ростов-на-Дону и т.д.). С 2002 года началась реализация нового уникального «сериала», рассчитанного на долговременную перспективу — «Энциклопедия искусств (Художественные стили, школы и направления)».

Параллельно этому он реализует крупномасштабные серии «Классики отечественной музыки», «Классики зарубежной музыки», «Выдающиеся музыканты-исполнители», «Наш кинозал (Классика и авангард мирового кинематографа)», а также микроциклы, состоящие из 3—4 лекций: «Серебряный век» русской художественной культуры», «Музыка XX века», «*Ave Verum* (Евангельские образы и сюжеты в европейской художественной культуре)», «Неопримитивизм в искусстве начала XX века», «Космогония авангарда», «Из истории американского джаза» и т.д. Все это осуществляется с самым широким привлечением конкретного художественного материала (литературные тексты, демонстрация слайдов, показ фрагментов музыки и кинофильмов).

ПЕДАГОГ И НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ

Как педагог, вот уже три десятилетия ведущий в Саратовской консерватории различные

предметы музыкально-исторического цикла (преподавать здесь начал еще будучи студентом, с 1971 года), А. И. Демченко неизменной задачей для себя ставит соединение тщательного анализа специфических возможностей музыкального искусства с раскрытием его общечеловеческой сущности, сочетание историзма с вниманием к тому, что диктует актуальное состояние общества. Он ищет нестандартные подходы, практикует проблемные формы обучения, стремясь пробудить в студентах самостоятельность суждений и оценок, заботясь о максимальном расширении их познавательных горизонтов. Многократно апробировались различные методики преподавания, постоянно обновляется содержание читаемых курсов. С лекциями, консультациями и в качестве председателя государственной аттестационной комиссии А. И. Демченко выезжает в музыкальные училища Саратовской и других областей, в музыкальные вузы страны (Ростовская консерватория, Тамбовский музыкально-педагогический институт, Воронежская академия искусств, Оренбургский, Волгоградский и Северо-Кавказский институты искусств и т.д.). В сфере культурологии сотрудничает с Саратовским государственным университетом и Саратовским государственным социально-экономическим университетом.

МУЗЫКАНТ ШИРОКОГО ДИАПАЗОНА

Общественный темперамент А. И. Демченко нашел свое выражение в организации и проведении фестивалей (самый крупный из них — фестиваль отечественной музыки прошлых лет «Ретроспектива»), больших концертных циклов (например, цикл молодежных музыкальных вечеров), авторских встреч (А. Петров, С. Слонимский, Б. Тищенко, Б. Кравченко, В. Бибик, О. Тактакишвили, Г. Канчели, А. Тертерян, саратовские композиторы), вечеров различной тематики (в том числе посвященных И. Гёте, А. Пушкину, Н. Некрасову, А. Блоку, М. Цветаевой), концертных исполнений и телеспектаклей.

Выступает он также как автор либретто ряда произведений для музыкального театра (в том числе, опер Е. Гохман «Цветы запоздалые», «Мошенники поневоле» и ее балета «Гойя»), а также в качестве сценариста, художественного руководителя и режиссера-постановщика видеоварианта названных опер Е. Гохман (впервые в практике Саратовского телевидения).

А. И. Демченко — автор ряда музыкальных сочинений (песни, вокальные циклы и кантаты, пьесы и сонаты для фортепиано, композиции для камерных ансамблей различных составов, «Прелюдия, Скерцо и Постлюдия» для симфонического оркестра) и литературных произведений (стихи, два сборника новелл, повести, романы «Вендетта по-абхазски», «Перевернутый мир»).

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ О ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

А. И. ДЕМЧЕНКО

Володарский Г. Творческий вечер саратовцев // Советская Чувашия. — 1975. — 9 апреля.

Аршинова Н. Наш камерный оркестр // Коммунист. — 1978. — 14 апреля.

Преображенская Ж. Звучит музыка Сергея Слонимского // Коммунист. — 1981. — 1 ноября.

Пантиелев Г. О музыке // Советская музыка. — 1982. — № 8.

Манжора Б. Александр Иванович Демченко // Композиторы и музыковеды Саратова. — Саратов, 1982.

Бочкова Л. Литература и искусство // Эфир. — 1984. — 1 июня.

Манжора Б. Еще одна книга о музыке // Саратовские вести. — 1991. — 10 июля.

Манжора Б. Тонкий, возвышенный ум художника // Саратовская мэрия. — 1994. — 2 сентября.

Губин В. Новогодний подарок телезрителям // Саратовская мэрия. — 1995. — 13 января.

Алифанов В. Талант возвышает трудолюбие // Земля саратовская. — 1995. — 20 января.

Харитонов О. Еще одно амплуа // Саратов. — 1995. — 23 сентября.

Проскуракова Н. Готика назло Ренессансу // Саратов. — 1997. — 20 февраля.

Столярова Т. «Гойя» // Саратов. — 1997. — 27 декабря.

Матюшина М. Духовный оазис // Тамбовские известия. — 1998. — 2 июня.

Алифанов В. «Хочу увидеть жизнь в призме искусства» // Трибуна. — 2000. — 15 июня.

Алифанов В. «Мне в одной музыке тесно» // Встреча. — 2000. — № 11–12.

Массина С. Энциклопедию искусства до конца не написать // Саратовские вести. — 2001. — 12 марта.

Николаева И. «Панорама столетий»: финиш уникального проекта // Саратов. — 2001. — 23 марта.

Каверин М. Александр Демченко. «Весна священная» // Музыкальное обозрение. — 2001. — № 2.

Новичкова И. Панорама столетий // Музыкальное обозрение. — 2001. — № 5.

Кивалова Л. Александр Иванович Демченко // Музыкальный фестиваль. — Саратов, 2001.

Калинина Н. Интересное общение с профессионалом // Оренбуржье музыкальное. — 2001. — № 4.

Глубоков Б. О книге Александра Демченко // Земское обозрение. — 2002. — 19 июня.

Иванов Н. Вселенная слова, цвета, звука Александра Демченко // Саратов-СП. — 2003. — 25 января.

Новичкова И. Не расставаясь с музыкой // Деловая газета. — 2003. — 18 февраля.

Ветрова А. Мы должны пережить Божий промысел // Известия. — 2003. — 20 февраля.

Гром О. Саратовский Пигмалион // Грани. — 2003. — 6 марта.

Иванова Е. «Русская душа обречена...» // Репортер. — 2003. — 18 марта.

Новичкова И. Двойной юбилей // Музыкальное обозрение. — 2003. — № 2.

Массина С. Во власти мирового искусства // Рампа. — 2003. — № 5.

Николаева И. Горизонты искусствознания // Демченко А. Избранные статьи о музыке. — Саратов, 2003. — Вып.1.

Волков С. Искусство без барьеров // Неделя области. — 2005. — 20 июля.

Алов А. Юбилейный вечер // Трибуна. — 2005. — 10 ноября.

Мухамадеева А. Встречаем гостей // Оренбуржье музыкальное. — 2005. — № 4.

Смагина Е. Александр Иванович Демченко // IV Серебряковские научные чтения: междунар. конф. — Волгоград, 2006.

Левинский В. Отклик из Нью-Йорка. О прошлом для будущего // Камертон. — 2007. — № 2.

Вардугин В. Марш-бросок на «Злату Прагу» // Саратовские вести. — 2007. — 4 августа.

И. В. Николаева



НАТАЛЬЯ БЕКЕТОВА



СКРИПКА СТРАДИВАРИ

БАСНЯ-ПРИТЧА

Ее сваяли под мольбы
По высшим образцам Творенья.
И светлый знак большой судьбы
Сопутствовал ее рождению.

Она была сверхэлегантна,
Умна, красива, толерантна,
И ярким голосом владела.
Свежо и вдохновенно пела.

Она жила в разных землях
И тоном редкостным своим
Будить тоску о совершенном
Умела в пажитях людских.

Презрев земные наговоры
Историй, судеб и веков,
Она, свободна от оков,
В страну прекрасную явилась,
Воспеть которую просилось
Ее певучее нутро.

...Но в той стране об эту пору
Перевели всех мастеров.

Судьба гармонии прискорбна
В миру, где бешеная плоть
По вымышленным лже-законам
Стремится жизнь перевернуть.

Опаснейшего естества
Недопустимым выраженьем
Признала ушлая молва
Смычка изящные движенья;
Воспринимая как каприз
Ее изысканный абрис,
Претензией ругая тон,
Неповторимый обертон
Неповторимого вибрато
«Беспрецедентного» рубато,

Решили: быть перерожденю
Во избежанье принужденья.

Одни футляр не открывали,
Присутствие ее скрывая
За толщей бархатных оков.
Другие чувства услаждали
Ее звучаньем в личной зале,
Но в мир большой не выпускали:
«Куда! Не наломать бы дров!»

Да, о дровах. Дрова — играли.
Коль всюду помнить перестали,
Что раньше скрипкой называли, —
Куски фанеры нынче стали
Являть искусство звука в свет
(Здесь полагается портрет;
Его найдете строчкой ниже,
Объекты рассмотрев поближе).

И — в том оркестре недалеко
Фанерный скрежет, хрип и свист
Считался музыкой высокой.
Пусть дровосеком был артист,
Он у толпы ходил в кумирах
И в гениях почти всемирных.

Но в том беда, что между хоров
Солисткой не утверждена,
Она негласным приговором
Той какофонии была...

И повелось: хитросплетенья,
Фанерной жизни кривь и кось.
В фанерном спектре выраженья
Ей, ясно, места не нашлось...
Десятилетия забвенья
И от шедевров отлученье;
Молвы суровое реченье
Ей выучить, увы, пришлось...

И вдруг — случилось! Некто олух
Ее поднял, к груди прижал,
Обрадовалась: «Опознал!
Нашел меня мой мастер соло!»

...Кувалдой он на ней играл...

Простой продукт того концерта
Снесли на свалку, затаясь.
И здесь мы без аплодисментов
Опустим занавес, друзья.

.....
Сей басне не нужна мораль.
Но, право, скрипки очень жаль.

Май 2007 — 18.08.07

СОН

СЕРГЕЙ РАХМАНИНОВ: АНТОЛОГИЯ ПРОРОЧЕСТВА¹

«И у меня *был* край родной» ...
Откуда ведал этот мальчик,
Что будет так, а не иначе,
Что путь изгнанья предначчен,
Что будет навсегда утрачен
И дом, и парк. И рай земной,
Пригрезившийся в сновиденьи,
Запечатлеет — на века —
Душистый паморок сирени:
Дыханье счастья. А пока —
«О, не грусти, мой друг, по мне» —
С небес живой слезой прольется.
И сострадание дается
Тому, кто жив... И обойдется
Душа мучительным предвещьем.
Что будущее — только в прошлом —
Поется в очень юной песне.

Бекетова Наталья Викторовна —

кандидат искусствоведения, профессор Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, руководитель Творческого центра «Рахманинов — Лосев», член-корреспондент Международной академии БЭТ, вице-президент Южно-Российской Лиги Культуры

Любви и Смерти, и Судьбе
Сопrotивленье невозможно;
«Не пой, красавица, при мне!»

И зашифрует вязью нотной,
Что «Островок» был — «Остров мертвых».
И голос «свадьбы золотой»
Аккордом мрачным отпеванья
Прощением — навек прощаньем
С пугливым счастьем — отомрет.

Что это все — произойдет.
Что сердце болью изведется
В огне бунтующей стихии,
Что в танках музыка вернется
На землю русской литургии.

Что грани мира перейдет
Великий дух. Напев простой
Про ясные глаза сирени
Непостижимо приведет
Его к последним откровеньям.

Когда уже дрожали руки
И пальцы мощные немели,
Сиренью расцветали звуки,
И в тон ивановской капели
Натруженные струны пели.

И Песню возвращался он
Домой. И колокольный звон
Приветствовал Родного сына.
И гасло марево чужбины,
И растворялася кручина
В большой груди...
«Но то был сон...»

14 февраля 2008



¹ Стихотворение построено на аллюзиях к сочинениям Рахманинова «русского периода»: оп. 4 № 4, оп. 8 № 5, оп. 14 № 2 и 8, оп. 21 № 1 и 5, оп. 29, оп. 35.



М. В. ГОРОДИЛОВА

Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского

УДК
781.64.072.3

ФЕНОМЕН «НОТОГРАФИЧЕСКОЙ НАГЛЯДНОСТИ»
В СИСТЕМЕ ГАРМОНИЧЕСКИХ НОВАЦИЙ Н. РОСЛАВЦА

Известно, что Николай Рославец выдвинул вполне определенные требования к звуковой основе музыки. При этом в реализации своих намерений он шел наиболее естественным для музыканта путем, нотографически кодируя звучащее. Избегая энгармонических замен при транспозициях (даже самых «неудобных» для чтения)¹, композитор пытался убедить читающего (видящего, и уж затем слышащего) текст в точности разгадки.

В специальной литературе обычно констатируют такие обусловленные использованием данного метода черты гармонической системы композитора, как двенадцатитоновость, опора на принцип звуковысотной комплементарности, порождаемость всего звукового материала начальным звукокомплексом, всеинтервальность структуры синтетаккорда и т.п. Как видно, это перечисление общих закономерностей гармонии XX столетия ничего не говорит об особенностях авторского отношения к проблеме звуковых открытий, а главное — не способствует выстраиванию адекватной методологии их изучения.

В настоящей статье специфика новаций композитора в звуковысотной сфере осмыслена через категорию *наглядности*. Использовать эту метафору в статусе категории показалось уместным, поскольку во всех произведениях композитора данного периода творчества (с 1913 по 1929 гг.) отмечается особая природа нотации, заключающаяся в изначальной *заданности* и последующей *неизменности* избранной орфографии основной звуковой группы (того, что он называет «синтетаккордом»)².

Действительно, звуковысотную организацию сочинений Рославца, созданных во втором десятилетии XX века, объясняют с помощью авторского метода, обозначенного им как метод «синтетаккорда»³. Следование данному принципу позволяет обнаружить наличие у композитора *системы* в использовании звуков: прежде всего, это постоянное транспонирование начального шести-, восьмизвукового набора и, как правило, возвращение к его первичной высотной позиции — без какого-либо предустановленного порядка внутри группы. При этом возникает возможность сравнить поиски Рославца в сфере гармонии с аналогичными процессами в музыке других композиторов. С одной стороны, заметны связи с поздней (диссонантной) тональностью А. Скрябина (при опоре последнего на более унифицированные структуры), с другой, — принципы Рославца ассоциируются с различными формами предсерийной техники. В начале своих рассуждений по поводу гармонии композитора Т. Старостина отмечает, что он «фактически создал один из вариантов *новой тональности* [курсив мой. — М. Г.]»⁴. Несколько далее синтетаккорд характеризуется как «яркое выраженное *модальное* явление»⁵. В итоге делается вывод о «недодекафонной серийности», путь к которой и указывает описываемый метод⁶. Н. Гуляницкая считает, что рассматривать систему Рославца с позиций серийной техники все же не следует, поскольку, по ее мнению, «синтетаккорд совпадает не с серией, а с тем, что называют «сет»⁷. Следует однако учесть, что

данный термин в англоязычной литературе используют и при анализе серии, а сугубо интервальные (тоновые, но не ступеневые) обозначения, принятые в «сете», не помогают раскрытию особенностей авторской нотографии. Как видно, оригинальность найденной композитором системы гармонии создает известные трудности в попытке типологии этого явления.

Не меньше препятствий могло бы возникнуть при объяснении выбора звукового состава синтетаккорда, обосновании влияния его структуры на логику транспозиций, установлении самого наличия подобной логики и тому подобное. Однако эти вопросы почти не затрагиваются в исследовательской литературе. Причиной такого положения в данном случае можно считать определенное невнимание к тому, что *скрыто* в звучании, но достаточно рельефно *обозначено* композитором в нотном тексте сочинений и направлено, таким образом, к зрительному восприятию. Отсюда специфика метода Рославца остается во многом непознанной — и не только по отношению к технологической стороне музыки. Игнорирование визуальной стороны звучащего в произведениях композитора не способствует и его эстетической оценке, в то время как здесь важно все: от выбора гармонического материала (кстати, судя по нотографии, вполне предопределенного, имеющего свой «исторический» звуковой прообраз) до его развертывания в крупном плане всей композиции.

«Закодированность» и вместе с тем «наглядность» найденного метода отвечают самой авангардистко-отрицающей атмосфере начала XX столетия⁸. Н. Рославец, как многие другие его современники, сознательно стремившийся отойти от штампов «старой» музыки, манифестирует: «Вперед от современной импрессионистско-экспрессионистской звуковой анархии, заведшей музыкальное искусство в тупик, вперед к творческому исканию и осознанию новых законов музыкального мышления, новой музыкальной логики, новой ясной и точной *системы* [курсив автора. — М. Г.] организации звука»⁹. Заботясь о системе и подчеркивая синтетическую природу своих поисков, он считает при этом, что его метод восстанавливает связь с достижениями прошлого, является результатом эволюции классической гармонии: «Никакого разрыва в линии развития музыкального искусства у меня нет, в синтетическую систему вошел классицизм, романтизм, импрессионизм, политональность»¹⁰.

Эта «неразрывность» проявляется и в названии основной звуковой группы (синтетаккорд, который на самом деле аккордом не является и призван заменить собою основное трезвучие), и в авторском ее определении: «Синтетаккорд — основное гармоническое шестизвучие новой системы, включающее в себя все главнейшие гармонические формулы классической системы (большое и малое, увеличенное и уменьшенное трезвучия, доминант аккорд, нонаккорд, уменьшенный септаккорд, различные виды «побочных» септаккордов и т. п.)»¹¹. При транспонировании (а простейшие перестановки синтетаккорда на квинту вверх и вниз подобны, по мнению исследователей, триаде тональных функций *T-S-D*) образуется двенадцатизвучная хроматическая шкала. Но в отличие от «классической додекафонии» Рославец акцентирует не двенадцатитоновость как таковую, а именно нотографию начальной группы. Об этом свидетельствует логика транспозиционного плана сочинений, ориентированная отнюдь не на принцип дополнителности и способствующая постепенному появлению всех двенадцати тонов. Происходит это, как правило, только во время четвертого или даже пятого высотного перемещения. Это обуславливает специфику записи всей двенадцатизвучной последовательности, которая *выглядит* (и воспринимается) как результат суммирования неких опирающихся на единый прототип групп, а не как определенная самодостаточность.

Особое, по сути дела эстетическое отношение Рославца к создаваемой им технике сближает композитора со многими художниками его эпохи. Главным художественным стимулом и идеей творчества ему видится новая организация звуковой материи (он и называет себя не композитором, а «организатором звуков»), что прослеживается в ряде теоретических высказываний автора, разъясняющего основные принципы своей индивидуализированной гармонии. Подобно этому В. Хлебников — виднейший представитель футуристического направления в поэзии (по мнению современников — «поэт для поэтов», создатель «инженерной» поэзии) — с немалым пиететом относится к поэтической технике. Именно «словотворчество» определяет для него все остальное и то, что может быть вербализовано (названо, сформулировано), становится вторичным. Но и у Рославца, и у Хлебникова появляются новые художественные возможности, обуславливающие эстетизацию собственно технологических приемов. Как нефигуративная

живопись или «заумная» футуристическая поэзия, музыка Н. Рославца в своей технико-эстетической основе апеллирует, прежде всего, к посвященным.

Отсюда смысловую нагрузку начинает выполнять каждый элемент возводимой конструкции: у Хлебникова это — слово, где происходит слияние звука и смысла в нерасчленимый звуко-смысл¹², у Рославца это — синтетаккорд, который выразителен и сам по себе, и с точки зрения заложенного в нем конструктивного и смыслового потенциала. Последнее обозначено в нотографии и тем самым может быть понято и осознано еще до начала звучания.

Чрезвычайно похожи и методологические установки творцов: если хлебниковское слово, как из «зерен», строится из основных звуков языка (букв азбуки), то и синтетаккорд Рославца образуется из вполне типизированных структур. Входящие в него звуки — «зерна» — являются постоянными величинами. Варьирование синтетаккорда у композитора, заключающееся в изменении звукового порядка и интервальной структуры, аналогично предпринимаемым Хлебниковым перестановкам букв и их заменам в слове. И Рославец, и Хлебников опираются, как видно, на метод, который можно было бы вслед за поэтом назвать «писание словами одного корня». «Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое, свободно плавить славянские слова — вот мое первое отношение к слову. Это самовитое слово вне быта и жизненных польз», — так формулирует В. Хлебников свое понимание «словотворчества»¹³.

Безусловно, система Рославца достаточно органично вписывается в футуристический поэтический контекст. Однако в ней находит свое проявление и специфически музыкальная проблематика. В данном случае — вполне в духе синтеза искусств — заметна обратная пропорциональная направленность творческих устремлений поэта и композитора. Целью «словотворчества» Хлебникова является усиление фонической стороны поэтического текста, что оказывается первичным по отношению к традиционному значению слова. Рославец же в своем «звукотворчестве» синтезирует (и выписывает!) все традиционные «значения» используемых звуковых конструкций, что само по себе призвано обеспечить звуковой феномен. И

в этом заключается первичная роль обозначенных в тексте прообразов синтетаккорда, по сравнению даже с собственно фонической стороной гармонии.

Примерами последовательного применения описываемого метода являются практически все фортепианные, скрипичные, камерно-вокальные произведения композитора, написанные им в период с 1913 по 1928 годы. Среди них — Три сочинения для фортепиано, Три этюда, Фортепианные сонаты, Квази-прелюдия и Квази-поэма и другие.

Фортепианный цикл «Три сочинения» (1914) — одно из первых произведений, в которых последовательно выдерживаются авторские намерения и в применении исходного звукокомплекса, и в подходе к нотографии. Синтетаккорды представлены здесь достаточно разнообразно, но определенное родство их тонового состава обеспечивает близость звукового облика пьес. Цикл отличается утонченностью, камерностью, некоторой сдержанностью и объективностью тона высказывания¹⁴. В последовательности номеров используется принцип контраста, но к объединяющим моментам внутреннего характера, кроме структуры синтетаккордов, следует отнести завуалированную (неслышимую) тонально-функциональную логику высотных позиций пьес: $e - a/A - G (S - S/DD - T)$. Синтетаккорды опираются в основном на мажорно-минорный прообраз и порождают некоторую таинственность звучания, отмеченного хрупкой красотой и одухотворенностью.

Синтетаккорд первого Сочинения представляет собой полный звуковой состав гармонического минора, данного в начале в высотной позиции es . Это не гамма (изложенная в виде абстрактного звукоряда от d во вступительной статье к сборнику сочинений Рославца)¹⁵, а комплекс, в котором просматриваются все возможные аккорды одной минорной тональности. Такая «тональная» принадлежность синтетаккорда в пьесе обуславливает и логику его транспозиций (преимущественное чередование чистой кварты и малой терции), и характер применения: в экспозиции и репризе — в основном виде, в серединном разделе — в смешении трех высотных позиций ($d - g - a$). Обращает на себя внимание окончание номера в мажорном варианте звукоряда от Es — с «пикардийской» терцией¹⁶ (пример № 1).

Пример № 1 Н. Рославец.
Три сочинения. № 1

a)

б)

Кстати, прелюдийность (импровизационность) фактуры пьесы также ассоциируется со стилем высокого барокко. Но и эти ассоциации более видимы, чем слышимы.

Во втором Сочинении начальная звуковая группа совпадает по составу (и нотации) с гармонической прогрессией типа «андалусской»: малый минорный септаккорд от *g* (без квинты) — мажоро-минорное четырехзвучие от *a*¹⁷. «Полиаккордовый» характер комплекса подчеркнут при первом изложении за счет разведения субструктур по партиям рук (пример № 2).

Пример № 2 Н. Рославец.
Три сочинения. № 2

a)

б)

В дальнейшем транспонировании, вновь опирающемся на чистые кварты и малые терции, субструктуры синтетаккорда фактурно перемешиваются, но неизменной остается нотация. «Наглядность» подобного звукового состава, легко ассоциирующегося с «испанским ладом», дополнена и усилена гитарной фигурацией фона. И несколько абстрагированный (отстраненный) звуковой образ пьесы оказывается конкретизированным в визуальном плане.

Наиболее «чистый» вид синтетаккорда представлен звуковым набором, открывающим третье Сочинение. В литературе его звуковой состав также интерпретируют как звукоряд¹⁸. Однако авторская орфография, как обычно не изменяемая на протяжении всего номера, свидетельствует об использовании трезвучия (в данном случае от *G* с различный рода расщеплениями: основной и терцовый тоны записаны как увеличенная прима, квинтовый предстает дважды увеличенной примой). Шестизвуковой состав «расщепленного» трезвучия усложнен еще двумя «ступенями» над квинтой (*e-f*), которые используются как проходящие звуки, да и то только в начальных проведений, а затем исчезают, растворяются, не перегружая ткань. «Чистота идеи», явленная синтетаккордом, выражена не только нотационно, но как в предыдущих пьесах, подчеркнута способом изложения (пример № 3).

Пример № 3 Н. Рославец.
Три сочинения. № 3

Основой синтезирования здесь становится сама музыка (трезвучная гармония), а это определяет и пути транспонирования с соответствующим обрамлением в конце, и фактурные рисунки (связанные, прежде всего, со стихией фортепианной игры — пребыванием за счет гибких позиционных смен в различных регистрах), и собственно звучание с его опорой на визуально-слуховое восприятие.

Изучая метод Рославца, исследователи достаточно часто обращаются к его фортепианному циклу, состоящему из двух пьес — Квази-прелюдии и Квази-поэмы (1915). На самом деле произведение является весьма показательным для демонстрации особенностей подхода композитора к выстраиванию собственной звуковой системы. Кроме

того, символичной представляется и квази-жанровость, обозначенная в названиях пьес. При этом упоминаемое уже невнимание к авторской нотации¹⁹, а иногда и отрицание какого-либо ее значения²⁰, обуславливают трудности как методологического, так и типологического свойства.

Синтетаккорды пьес данного цикла по сути дела также являются квази-аккордами, диссонантная (всеинтервальная) природа которых, как и наличие в звуковом составе расщепленных тонов, однозначно зафиксированы в нотном тексте. В Поэме можно все-таки отметить варьирование звукового состава основной звуковой группы, обусловленное, впрочем, своего рода «синтезом синтезов» — смешением синтетаккордов различных высотных позиций в едином полиаккордовом пространстве (этот эффект используется как средство развития и кульминационный фактор). В Прелюдии же впечатляют особая дискретность в последовании неизменных звукокомплексов и постоянство интервальной структуры транспозиционного плана, что видно в примере № 4 и в завершающей нашу статью таблице.

Пример № 4

Н. Рославец.
Два сочинения. № 1

а) (Квази-прелюдия) (Quasi Prelude)

Très modéré (c et me)

p

б) *m. g.* *molto lex. ritard. e marcando*

p

Стоит отметить, что логика чередования высотных позиций синтетаккордов во всех сочинениях (но в особенности, в Квази-цикле), представляет собой «квазитональный план». В нем не просто используются кварто-квинтовые и малотерцовые связи, но прорисовывается (и прописывается в нотации) определенная функционально-тональная закономерность. Так, завершает экспозицию Квази-прелюдии (основной ее звукокомплекс строится от *es*) синтетаккорд в высотной позиции *as*, а перед репризой, на протяжении восьми высотных перемещений повторяющей начало, образуется своего рода «доминантовый предькт» — синтетаккорд от

b. Подобные примеры можно без труда продолжить. Важно однако, что подобная тональному плану логика высотных перемещений в самой незначительной степени ориентирована на достижение двенадцатитоновости (то, что называется обычно в числе звуковых открытий Рославца, а в действительности является наиболее общим моментом). В частности, в Квази-прелюдии принцип звуковысотной комплементарности используется весьма неэффективно (полная двенадцатитоновость достигается только к пятой высотной позиции). Подобная постепенность в освоении звукового пространства хроматической шкалы свидетельствует о том, что Рославца проблема двенадцатитоновости занимала в незначительной степени и на первый план выдвигались иные свойства того, что звучит и фиксируется в тексте произведений.

Как видно, наглядность в композициях Рославца имеет имманентно-музыкальную природу. Нотный текст в авторской орфографии включается в художественную задачу, становится важнейшим компонентом в реализации направленности произведения на слушательское восприятие (а не только исполнительское прочтение). То, как Рославец нотировал синтетаккорды, раскрывает их происхождение и объясняет логику высотных перемещений. Кстати, подобная автодескриптивность композиторского метода облегчает и задачу аналитика: отмечаемая неизменность раз установленной орфографии позволяет без труда определить интервал транспозиции. Это же порождает ассоциативный ряд, который находит свое подтверждение в контексте сочинения.

Таким образом, синтетаккорд Николая Рославца — это не ряд (звукоряд, серия или сет). Смысл синтетаккорда — не столько в собственном звуковом составе, сколько в том, что он призван обозначать. Подобная «развоплощенность» (квази-эффект) позволяет ему существовать, как и хлебниковскому «самовитому слову», «вне быта и жизненных польз». Прозорливый и чуткий музыкант Н. Мясковский, отмечая некоторое сходство звучания «для современного слуха» произведений А. Скрябина и Н. Рославца, констатирует несомненную самобытность второго: «<...> Не из тех основ вытекает гармония Рославца, что скрябинская, как будто даже не из принципа гармонических призвуков, но в основе лежит принцип, проводимый с настойчивой, железной логикой»²¹. Не есть ли этот принцип — тот «высший и строжайший устав, звездный космический устав и распорядок», который, по Томасу Манну, реализуется неслышимыми средствами, но сам может быть услышан; и «это доставит людям неведомое доселе эстетическое удовлетворение»²²?

ТАБЛИЦА
транспозиций синтетаккорда
в пьесе Н. Рославца «Квази-прелюдия» (экспозиция, 7 тактов)

№ синтет-аккорда	Нотография синтетаккорда и его транспозиций	Структура
1	Es - eis - g - gis - b - h - d	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>es</i> Интервал — ч. 5 (5)
2	As - ais - c - cis - es - e - g	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>as</i> Интервал — ч. 4 (5)
3	Ces - cis - es - e ges - g - b	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>ces</i> Интервал — м. 3 (3)
4	Ges - gis - b - h - des - d - f	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>ges</i> Интервал — ч. 5 (5)
5	Heses - h - des - d - fes - f - as	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>heses</i> Интервал — м. 3 (3)
6	Eses - e - ges - g - heses - b - des	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>eses</i> Интервал — ч. 4 (5)
7	F - fisis - a - ais - c - cis - e	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>f</i> Интервал — ув. 2 (3)
8	B - his - d - dis - f - fis - a	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>b</i> Интервал — ч. 4 (5)
9	Des - dis - f- fis - as - a - c	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>des</i> Интервал — м. 3 (3)
10	Fes - fis - as - a - ces - c - es	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>fes</i> Интервал — м. 3 (3)
11	As - ais - c - cis - es - e - g	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>as</i> Интервал — м. 3 (3)
12	Es - eis - g - gis - b - h - d	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>es</i> Интервал — ч. 5 (5)
13	Ges - gis - b - h - des - d - f	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>ges</i> Интервал — м. 3 (3)
14	Ces - cis - es - e ges - g - b	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>ces</i> Интервал — ч. 4 (5)
15	Es - eis - g - gis - b - h - d	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>es</i> Интервал — б. 3 (4)
16	As - ais - c - cis - es - e - g	Б. септаккорд с дважды расщепленной примой, расщепленными терцией и квинтой от <i>as</i> Интервал — ч. 4 (5)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подобные энгармонические замены с легкостью производят исследователи. См., например: Польшаева Е., Старостина Т. Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век. — М., 1997. — С. 616. Здесь звуковая группа Сочинения № 3, нотируемая композитором как три варианта трезвучия от *g*, записывается Т. Старостиной — автором последнего фрагмента статьи, посвященного Н. Рославцу, — без соответствующих расщеплений тонов. Это отнюдь не способствует прочтению технологического и художественного задания произведения в целом.

² Опираясь на это наблюдение, нам уже приходилось писать о методе синтетаккорда Рославца в связи с феноменом визуальной гармонии. См., в частности: Городилова М. Визуальность и ее проявления в гармонии А. Лурье и Н. Рославца // Приношение музыке XX века: сб. ст. / УГК им. М. П. Мусоргского. — Екатеринбург, 2003.

³ См. об этом: Гуляницкая Н. Русская музыка: становление тональной системы XI—XX вв. — М., 2005; Она же. Эволюция тональной системы в начале века // Русская музыка и XX век. — М., 1997; Лобанова М. Творчество и судьба // Советская музыка. — 1989. — № 5; Польшаева Е., Старостина Т. Указ. изд.; Холопов Ю. Н. Рославец: волнующая страница русской музыки // Рославец Н. Сочинения для фортепиано. — М., 1989 и др.

⁴ Польшаева Е., Старостина Т. Указ. изд., с. 616.

⁵ Там же, с. 618. Здесь же обосновывается сходство и различие метода Рославца с додекафонной системой и гармонией позднего Скрябина. Курсив мой. — М. Г.

⁶ Там же, с. 619.

⁷ Гуляницкая Н. Русская музыка: становление тональной системы XI—XX вв..., с. 168.

⁸ Как известно, у авангардистов (и в особенности у футуристов, ориентирующихся на самоценность — по В. Хлебникову, «самовитость» — слова и словотворчества) происходит своего рода смещение акцента с результата творчества на его процесс, который и становится во многом самостоятельным объектом искусства.

⁹ Приведено по: [Лобанова М. Указ. изд., с. 98].

¹⁰ Там же, с. 100.

¹¹ Там же, с. 102.

¹² См.: Хлебников В. Творения. — М., 1987.

¹³ Там же, с. 37.

¹⁴ Возникает особая атмосфера интеллектуальной насыщенности при эмоциональной приглушенности, что на-

поминает лирику фортепианных миниатюр Н. Мясковского или Н. Метнера, но в отличие от них у Рославца осуществляется еще большая погруженность в сферу «рацио».

¹⁵ Холопов Ю. Н. Указ. изд.

¹⁶ Об этом упоминает и Ю. Холопов (см.: [Холопов Ю. Н. Указ. изд.]), не касаясь однако значения нотографии в возникновении такой аналогии.

¹⁷ Трактовать последовательность как звукоряд гармонического *F dur*'а не позволяет имеющееся в орфографии расщепление *c/cis*, сохраняемое соответственно в транспозициях синтетаккорда.

¹⁸ См. анализ пьесы: [Холопов Ю. Н. Указ. изд., с. 10] или трактовку сходной звуковой группы в «Квази-прелюдии»: [Польшаева Е., Старостина Т. Указ. изд., с. 617]. К примеру, Ю. Холопов в качестве второго варианта данного синтетаккорда предлагает следующий ряд: *des-es-g-as-b-h*. Но такая нотация в Сочинении отсутствует! Напротив, постоянно выдерживается заявленный в начале принцип: *g-gis-b-h-des-dis*. Думается, игнорировать композиторские намерения, обозначенные им самим, нет оснований.

¹⁹ Польшаева Е., Старостина Т. Указ. изд.

²⁰ Так, в сравнительно новом исследовании Н. Гуляницкой читаем следующее: «Тон для системы Рославца не есть величина уникальная: функция звука не зависит от его нотации, то есть: ДО (= си-диез, ре-дубль-бемоль) <...> РЕ (= ми-дубль-бемоль, до-дубль-диез) <...> Об этом можно судить по нотографии его композиций, где синтетаккорд именуется по-разному, сохраняя при этом абсолютную высотность» [Гуляницкая Н. Русская музыка: становление тональной системы XI—XX вв..., с. 166]. Уже было показано, что происходит как раз обратное и одинаковые наименования тонового состава синтетаккорда с удивительной последовательностью сохраняются при всех высотных перемещениях. См., в частности, нашу таблицу, где воспроизводится авторская нотография транспозиций синтетаккорда в Квази-прелюдии.

²¹ Мясковский Н. Собрание материалов. Т. 2. — М., 1964. — С. 199.

²² Манн Т. Доктор Фаустус: роман / пер. с нем. С. Апта и Н. Ман. — М., 1993. — С. 163.

Городилова Марина Викторовна — кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского

А. Е. КРОМ

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

УДК 781.61.038 (73)

**«ПРОСТАЯ АРИФМЕТИКА»
РЕПЕТИТИВНОГО ПРОЦЕССА
В АМЕРИКАНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ МИНИМАЛИЗМЕ**

Американский минимализм вошел в историю мировой музыкальной культуры как один из наиболее ярких и интересных стилей XX века. По прошествии четырех десятилетий можно с уверенностью сказать, что он стал классикой прошлого столетия. Все основоположники минимализма давно являются популярнейшими на Западе композиторами. Корни стиля уходят в плодородную почву американской культуры: этническая пестрота определила особый склад мышления, отличающийся толерантностью, открытостью, легкостью усвоения новых идей, вкусом к эксперименту и способностью синтезировать широчайший спектр музыкальных явлений — от григорианского хора до авангарда и от африканских остигатных ритмов до рока. В этом отношении основоположники «классического минимализма» 1960-х — начала 1970-х гг. Терри Райли, Стив Райх и Филип Гласс опирались на мощную национальную культурную традицию. Место важнейшей составляющей американской музыкальной культуры прочно заняла так называемая «незападная музыка» (non-Western music). С влиянием non-Western music связаны многие сущностные аспекты этого направления, такие, как всепоглощающая процессуальность, отсутствие контрастов (динамических, тембровых, образных), неизменяемость средств выразительности от начала до конца пьесы, растворение индивидуального начала в безграничном потоке времени, заимствованное из восточных медитативных практик, замена традиционного драматургического профиля (нарастание напряжения — кульминация — спад) абсолютной статикой.

Вкус к Востоку в самых разных его проявлениях композиторы-минималисты во многом унаследовали от своих предшественников. Из ближайших назовем Д. Кейджа, чей устойчивый интерес к восточному искусству возник не без влияния его учителя Г. Коуэлла, который в 1930—1940-е гг. много путешествовал и изучал культуру других стран «из первых рук». Именно Кейджу принадлежит открытие наиболее радикального вари-

анта статичной формы: «<...> благодаря <...> важному влиянию, которое я испытал и которое шло не от музыки, а от философии, меня начал интересовать не объект, а процесс»¹. Понимание «процесса» как вслушивание в Ничто, Единое, Пустоту заставило композитора оперировать адекватными дзенской эстетике временными категориями, позволяющими ощутить растворение собственной индивидуальности в бесконечности бытия.

Бесконечно длящийся «процесс», самым непосредственным образом связанный с феноменом открытой формы, стал ключевым понятием американского минимализма. Композиторы решительно отвергли исчерпавшую себя, по их мнению, концепцию «сочинения как объекта» (Т. Адорно), связанную с идеей целого как логической, замкнутой в себе конструкции. Погружение в медитативный «поток» посредством сосредоточенного вслушивания в кажущуюся неподвижной звуковую «магму» не могло быть организовано прежними драматургическими средствами контраста, традиционного развития, чередования кульминаций и спадов. Их место занимает бесконечная череда равноправных «клеточек» единого музыкального организма, ясных в ритмическом и ладовом отношениях. Несмотря на то, что процессуальность является одной из определяющих черт традиционного музыкального опуса, минималисты сознательно обращаются именно к этому термину для характеристики своих сочинений («накапливающиеся процессы» Т. Райли, «музыка как постепенно развивающийся процесс» С. Райха, «процесс сложения» и «процесс вычитания» Ф. Гласса). При этом музыкальный «процесс» выступает у выше-названных авторов в качестве формообразующего начала, призванного отразить природные, «жизненные» (Т. Райли) процессы, протекающие по законам онтологического времени.

Возникает парадоксальное, на первый взгляд, сочетание слухового восприятия минималистской музыки как статичного пребывания в одном состоянии и ее определения как «процесса», то

есть непрерывного движения, связанного с последовательной сменой этапов. Дуализм статики и динамики, заложенный в категории «процесса», делает возможным его рассмотрение в двух измерениях: по вертикали (как погружение в однородное музыкальное пространство, в «вертикальное время» у Джонатана Крамера) и по горизонтали (как линейное развитие исходной мелодико-ритмической модели, включающее в себя несколько стадий). Между тем развитие осуществляется настолько ровно, логично и предсказуемо, что психологически не воспринимается как целенаправленное продвижение вперед, и в результате бесконечное вращение оборачивается своей противоположностью — статикой.

В недрах «экспериментальной музыки» Д. Кейджа и его школы вызревают не только основные философско-эстетические, но и собственно музыкальные константы минимализма. Идея моделирования звукового пространства путем остигатного повторения небольших структурных образований впервые возникла именно в кейджевском окружении (например, в сочинениях М. Фелдмана). Однако кристаллизация репетитивности как самостоятельного метода композиции связана со следующим этапом эволюции американской музыки — «классическим минимализмом». При всем различии индивидуальных творческих манер Т. Райли, С. Райха и Ф. Гласса, их сочинения этого периода составляют своего рода «компендиум» стилистически чистых образцов, воплотивших минималистскую эстетику средствами репетитивности (от англ. *repetition* — повторение). Организация «бесконечной» музыкальной формы стала осуществляться посредством множественных повторов кратких звуковых ячеек — паттернов (*pattern* в переводе с англ. — образец, модель). Повторность — один из универсальных принципов музыкальной речи, с древности присущий, пожалуй, всем культурным традициям мира, — в минимализме становится основной формой высказывания. Поток повторяющихся частиц, спонтанно-импровизационный у Райли или жестко систематизированный у Райха и Гласса, вызывает ощущение неподвижности и чудом «остановленного» мгновения (неслучайно в качестве синонима минимализма часто прибегали к «психоделическому» термину «музыка транс»).

ПРОСТАЯ АРИФМЕТИКА НА «ДВУХ СТРАНИЦАХ» Ф. ГЛАССА

Одним из ярких примеров строго рационального подхода к организации «бесконечного» репетитивного процесса может служить пьеса Филипа Гласса 1968 года «Две страницы» для электриче-

ского органа и фортепиано. Уже название произведения — весьма «минималистичное» — отражает компактную форму записи достаточно продолжительного по времени звучания сочинения, характер исполнения которого типичен для американских минималистских опусов 1960-х гг. Энергичное, непрерывное движение равными четвертями в быстром темпе (четверть = 340) на *f* лишено каких-либо ритмических, динамических или тембровых изменений, с нарочито нон-легатной манерой звукоизвлечения, подчеркивающей ударную природу клавишных инструментов. В то же время в творчестве Ф. Гласса «Двум страницам» суждено было сыграть роль манифеста новых технических приемов, вошедших в историю американского минимализма как постепенный процесс сложения (*linear additive process*) и постепенный процесс вычитания (*linear subtractive process*). Первый связан с последовательным присоединением новых звуков к исходному паттерну от такта к такту, второй, прямо противоположный, — с постепенным усечением первоначальной интонационно-ритмической модели. Эта взаимно обуславливающая друг друга контрастная пара предопределила форму всего сочинения, а также два различных вида репетитивности: процесс вычитания сопровождается внешним повторением всего паттерна, а процесс сложения — еще и внутренним повтором его отдельных сегментов. В ряде случаев оба варианта совмещаются. Подобно многим «классическим» минималистским пьесам Райха и самого Гласса, в «Двух страницах» за внешней простотой и абсолютной «слышимостью» происходящих событий скрыт строгий математический расчет и безупречная логика. Убедиться в этом поможет подробный анализ нотного текста (см. Нотное приложение).

Сочинение, состоящее из пяти небольших частей, открывается пятиступенным паттерном, интонационная структура которого обнаруживает зеркальную симметрию (см. т. 1). Перед нами две чистые кварты (*G-C* и *C-F*), при этом одна из них взята скачком, а вторая заполнена восходящим поступенным движением звуков, интервальное соотношение которых между собой строго симметрично. Отсутствие вводнотоновых тяготений позволяет «расслышать» несколько потенциальных устоев, заложенных в пентахордовом комплексе. Среди возможных вариантов интерпретации самыми очевидными представляются *C*, *G* и *Es* — именно эти опорные тоны поочередно берут на себя роль тоники в процессе развития исходного паттерна, окрашивая его бликами мажорных и минорных красок. Многократное повторение подчеркивает нижний звук *G*, выпадающий на сильную

долю и выполняющий функцию своего рода органного пункта, фиксирующего начало каждого нового проведения (подобный эффект скрытого двухголосия можно наблюдать во многих минималистских пьесах Гласса и Райха). Основной паттерн предопределяет не только интонационный материал всей пьесы, но и ее структурные особенности, поскольку принцип зеркальной симметрии проецируется композитором на уровень строения всего сочинения и его отдельных разделов.

Первая часть охватывает семь тактов и наглядно демонстрирует линейный процесс вычитания, сопровождаемый многократным внешним повторением всего паттерна (отметим, что эти приемы тесно взаимосвязаны и никогда не развиваются по отдельности друг от друга). В результате образуется концентрическая форма, которую удобно обозначить как А-В-С-D-C-B-A. Гласс последовательно «откусывает» от основной «темы» по одной четверти, начиная с вершины, и заполняет, таким образом, верхнюю кварту C-F нисходящим поступенным движением, «спрятанным» в скрытом двухголосии и уравнивающим восходящий скачок G-C (см. т. 1—4).

Важнейшим логическим принципом, проясняющим структуру всего сочинения, является принцип корреляции числа нот в такте и количества их внешних повторений, всегда четко выписанных автором (коллеги Гласса — композиторы-минималисты Райх и Райли, как правило, выставляют приблизительную цифру). Сопоставление этих величин дает третий ряд цифр, обнаруживающий интересные закономерности: внутри каждого круга концентрической формы выстраивается числовая пропорция 4:5 (см. таблицу 1).

Эти цифры уже фигурировали при анализе исходного паттерна и, как доказало последующее развитие музыкального материала, они же легли в основу структурирования временной продолжительности всей первой части, получившей форму симметричной волны с вершиной в четвертом такте.

Таблица 1

№№ такта	1	2	3	4	5	6	7
Кол-во нот	5	9	12	14	12	9	5
Кол-во повторений	34	18	14	15	17	22	26
Общее число	170	162	168	210	204	198	130

В основе *второй части* лежит линейный процесс сложения, который начинает разворачиваться с самого первого такта (см. т. 8). К вершине основного паттерна (F) последовательно (по одной ноте в каждом такте) добавляются еще два звука (D и Es), образующие небольшое «кодовое» завершение, смещающее центр тяжести с восходящей кварты G-C на опевание Es, который можно услышать и как новую Es dur'ную тонику, и как терцовый тон тональности c moll. Дальнейшее развитие музыкального материала оказывается связанным исключительно с количеством повторений «хвостовой» части «темы» (F-D-Es). Акцентируя внимание на заключительном сегменте, Гласс вводит прием внутреннего повторения, который поначалу совмещается с внешней репетитивностью (по-видимому, компенсирующей небольшое количество внутренних повторений в начале и конце части — см. т. 15—16 и т. 36—38), а затем выступает самостоятельно (т. 17—35). Последовательно увеличивая число проведенных трех «кодовых» нот паттерна от 2 до 18 (сначала добавляя по одной ноте в каждом такте с 7 по 15, а затем воспроизводя всю «коду» целиком), композитор достигает высшей точки в такте 26, после чего начинает процесс движения в обратном направлении (сгруппированы только т. 10—11 и т. 13—14, связанные с поэтапным, от звука к звуку, интонационным строительством заключительного сегмента). Количество нот в такте также постепенно увеличивается от 6 до 58 (т. 26) и затем плавно сокращается до 7 (т. 39). В результате образуется строго симметричная форма, аналогичная волнообразному профилю предшествующей части, с той лишь разницей, что Гласс не возвращается к первоначальному пятизвучному паттерну, а удерживает его расширенный вариант, главенствовавший на протяжении всех тактов с 9 по 39.

Третья часть синтезирует оба минималистских метода работы с паттерном, сочетая линейный процесс сложения, связанный с внутренним типом репетитивности, и линейный процесс вычитания, сопровождаемый внешним повторением. После вступительного такта (т. 40), продолжающего предшествующее развитие и одновременно перестраивающего на восприятие новой модели, формируется «тема», сотканная из интонационных элементов первой и второй частей (см. т. 41).

Кварты G-C при третьем появлении в такте, разделяющем его на две половины, не участвует в многочисленных повторениях, а потому играет двойственную роль: поначалу ее можно отнести и к процессу вычитания, заимствованному из первой части (см. т. 4), и к процессу сложения, взятому

из второй части (см. т. 9). Вместе с тем уже знакомые тематические элементы, «проросшие» в новом варианте паттерна, звучат иначе: внешнему повторению подвергаются лишь два «срединных» сегмента исходной модели первой части: четырехзвучный (*G-C-D-Es*) и трехзвучный (*G-C-D*). «Кодовый» элемент второй части с его внешней репетитивностью, разрастается до пяти звуков. Таким образом, в свете предшествующего анализа, «разделительная» кварта *G-C* наиболее органично вписывается в линейный процесс сложения.

Изначально заданный пентахордовый паттерн, прозвучавший в т. 1, оказывается в третьей части «по обе стороны баррикад», разделенным на две половины, каждая из которых развивается вполне самостоятельно: образуется нижний сегмент, лишенный вершинного звука *F*, и верхний, оторвавшийся от кварты *G-C*. Две половинки дополняют и обуславливают друг друга, вместе образуя нерасторжимое единство. Искусно «разломив тему», Гласс тем самым делает появление каждого сегмента необходимым и ожидаемым. Третья, центральная часть, выделяется не только синтетическим характером работы с паттерном, но и оригинальным драматургическим профилем, активно устремленным «по восходящей». Композитор решительно разрушает «стерильную» симметрию первой и второй частей, неуклонно раскручивая спираль повторений и, начав с 33 четвертей в такте 40, доходит в результате до максимального во всей пьесе количества долей — 337! (см. т. 55). Причем последняя, кульминационная фаза оказывается как раз в точке золотого сечения.

Четвертая часть также содержит подобный взлет, поднимаясь шаг за шагом от 25 долей (т. 60) до 85 (т. 70), только путь этот заметнее короче и преодолевается значительно быстрее. Примечательно, что внешние повторения в третьей и четвертой частях присутствуют только в первых четырех тактах — в момент формирования нового интонационного варианта паттерна — а затем уступают место внутренней репетитивности. На предпоследнем этапе (IV часть) возникает поворот в развитии действия, возвращающий нас к событиям второй части. Хорошо знакомый линейный процесс сложения, который сопровождался многочисленными внутренними повторениями «кодового» элемента, появляется теперь в инверсионном виде. В результате заключительный пятизвучный сегмент *D-ES-F-D-ES*, перешедший из третьей части, фигурирует в такте лишь единожды, а в последнем (т. 71) и вовсе исчезает. Многократному «сложению» подвергается как раз начальный тетрахорд *C-D-Es-F* — усеченный вариант исходной моде-

ли, лишенный опорного тона *G* (см. т. 56). Исчезновение этого звука и, соответственно восходящей кварты *G-C*, вносит свои коррективы в ладовое восприятие паттерна: в этом случае доминирующую роль явно начинает играть *Es dur*.

Инверсионный процесс продолжает разворачиваться и в кратком трехтактовом *финале*. После длительного отсутствия (часть IV) возвращается первоначальный пятизвучный вариант *G-C-D-Es-F* (см. т. 72), а вместе с ним и те методы работы, которые были представлены в первой части — линейный *процесс вычитания*, сопровождаемый многократными внешними повторениями. Однако теперь звуки один за другим начинают исчезать не с вершины паттерна, а с основания, с баса, с активной восходящей кварты *G-C*, образуя тем самым зеркальное отражение 2, 3 и 4 тактов первой части (см. т. 72—74). Напомним, что в экспозиции пьесы после планомерно осуществленного процесса вычитания следовало строго симметричное возвращение к началу (т. 5—7). В финале столь явное «вращение по кругу» избегается, привнося некоторую двойственность: очевидная репризность интонационного материала сопровождается чувством незавершенности, открытости формы. Этому способствуют и объективные причины, лежащие в драматургическом плане финала. Постепенно разрастающийся к концу паттерн (от 9 до 14 долей в такте без учета внешней репетитивности) не только дублирует аналогичный участок развития процесса вычитания первой части (т. 2, 3, 4), но, кроме того, еще и напоминает нам максимальное увеличение количества долей к концу третьей и четвертой частей. Однако принимая во внимание такой важный параметр, как общее число четвертей в такте, следует говорить не о поступательно-восходящем движении (как в первых тактах пьесы: т. 2 — 162 доли, т. 3 — 168 долей, т. 4 — 210 долей), а о мягко-закругленном движении, образующем форму волны обращенного контура (т. 72 — 126 долей, т. 73 — 84 доли, т. 74 — 140 долей), симметрично уравнивающим арокную конструкцию первой части.

Итак, последовательный анализ пьесы позволяет выделить в ней три крупных раздела. Первый — экспозиционный, связанный с репрезентацией линейного *процесса вычитания* с вершины паттерна и внешней репетитивности (I часть), а также линейного *процесса сложения* (касающегося «кодового» элемента «темы») и внутренней репетитивности (II часть). Центральная часть является своего рода разработкой, совмещающей разнонаправленное развитие; она самая масштабная,

кульминационная, содержит максимальное количество долей в такте, разомкнута, в отличие от волнообразной структуры экспозиционных разделов. Четвертую и пятую части можно уподобить зеркальной репризе: предпоследняя возвращает процесс сложения из второй части в инверсионной форме (теперь повторяется начальный элемент паттерна), а финал — процесс вычитания, заимствованный из первой части, но записанный в зеркальном отражении (вычитание начинается с баса). Таким образом, выстраивается стройная форма с чертами симметрии: А-В-С-В'-А'.

«АРИФМЕТИЧЕСКАЯ ТЕХНИКА» Ф. ГЛАССА И ЭКСПЕРИМЕНТЫ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ

«Арифметическая» техника Гласса вызвала заинтересованный отклик в минималистской среде и оказалась в центре репетитивных экспериментов его более молодых коллег из Америки и Англии. Показательным примером может служить композиция для любых мелодических инструментов и барабанов «Панургово стадо» («*Les Moutons de Panurge*») Фредерика Ржевского. Музыкальная ткань сочинения организована посредством линейного процесса сложения и линейного процесса вычитания. Партитура пьесы представляет собой метрически свободную одноголосную мелодию, каждый звук которой пронумерован. Смысл «математического» композиционного метода ясно раскрывается в авторском комментарии: «Все начинают точно в унисон, хотя вполне допустимо и дублирование в октаву. Традиционно следуя слева направо, звуки появляются в следующем порядке: 1, 1—2, 1—2—3, 1—2—3—4... Когда Вы достигнете ноты 65, сыграйте всю мелодию целиком еще раз, а затем приступайте к вычитанию звуков с самого начала таким образом: 2—3—4...65, 3—4—5...65, 4—5—6...65..., 62—63—64—65, 64—65, 65. Выдержав последнюю ноту, начинайте импровизировать на любых инструментах. Исполняя это произведение, никогда не останавливайтесь и играйте громко»². Непрерывная пульсация ударных, позволяющая сохранять синхронность исполнения, заставляет вспомнить «классический» репетитивный опус — «*In C*» Терри Райли. Детерминированная звуковая структура уравнивается финальной импровизацией, сообщающей этому сочинению черты двухчастности, выстроенной по принципу контрастной пары *ratio* — *intuitio*.

Иной, «арифметический» метод композиции обнаруживаем в пьесе Алека Хилла «Разменный автомат» («*Small Change Machine*») для четырех детских фортепиано. В ее основе лежит идея числового круговращения, «спрятанная» в мелодико-

Таблица 2

	такты	2	3	4	5	6	7	
Исполнители	I	2	21	216	2165	21654	216543	216543
	II	1	16	165	1654	16543	165432	165432
	III	4	45	456	4561	45612	456123	456123
	IV	3	34	345	3456	34561	345612	345612
		7/16	8/16	9/16	10/16	11/16	12/16:6/8	

ритмической структуре произведения. Каждая партия содержит в себе шесть звуков (за всеми закреплены их порядковые номера), от сегмента к сегменту меняющих порядок своего появления. Все такты повторяются одинаковое количество раз (~ 6 или 8) всеми исполнителями, при этом с каждым тактом число шестнадцатых в них увеличивается от 6 до 12. Изменения происходят во всех четырех партиях одновременно, хотя сам процесс имеет линейную природу. Если проследить весь путь постепенного превращения шестнадцатых нот в восьмые с учетом их нумерации, открывается круговой принцип увеличения длительностей от такта к такту (см. таблицу 2).

Кроме того, самодостаточной и замкнутой внутри себя систему делает палиндромный характер развития в партиях первого и четвертого исполнителя:

2 1 6 5 4 3 / 3 4 5 6 1 2
I IV

Другая пьеса — «Фотофиниш» («*Photo-Finish Machine*») Джона Уайта — как и многие репетитивные сочинения, представляет собой разновидность канона, выстроенного по принципу жестких числовых соотношений. Композитор избирает весьма характерный для «формы с выводимыми голосами» тип записи: одноголосная строка, наряду с собственно тематическим материалом содержит указания автора, касающиеся точного момента вступления исполнителей. В этом произведении, написанном для четырех темп-блоков, Джон Уайт экспериментирует с одним ритмическим паттерном (четыре шестнадцатых и четверть), в каждом следующем такте получающим новое звуковысотное наполнение. Цифры, проставленные между тактами, определяют количество четвертных пауз для обеих партий: *числитель* относится к 1 и 2 темп-блокам, *знаменатель* — к 3 и 4 темп-блокам. Оригинальный подход к работе с паузами освобождает дорогу подвижному, каждый раз заново фиксирующемуся горизонтально-временному соотношению голосов, рождающему непредсказуемо-увлекательные ритмические контрапункты.

Примат рационального начала, со всей очевидностью проявившийся в упомянутых пьесах, находит прямое отражение в их названиях: в

двух последних работах ключевым словом становится слово «*machine*». Безупречно выстроенная логическая система, положенная в основу этих сочинений, исключая какое бы то ни было проникновение случайности, внезапного нарушения установленного жесткого порядка, убеждает в адекватности «механических» заголовков и раскрывающего их содержания. Увлеченность «машинной» музыкой не обошла стороной и С. Райха, в 1960-е гг. отдавшего ей дань в двух своих произведениях: «*Четыре деревянных барабана*» (1969) и «*Пульсирующая музыка*» (1969).

Изобретение рациональных, математически «просчитанных» форм, основанных на принципе «бесконечной» повторы, минималисты рассматривали как путь, ведущий их к цели: экстазическому растворению индивидуального начала в обобщенном сверхличном процессе. Интересный комментарий, касающийся опыта исполнения своих сочинений, находим у С. Райха (все американские композиторы-минималисты сами «озвучивают» свои произведения). Он пишет о восхитительной возможности полного чувственно-интеллектуального погружения в слушание музыки одновременно с игрой, когда запрограммированность процесса парадоксальным образом порождает ощущение свободы.

Эти слова подчеркивают один из важнейших аспектов американского музыкального минимализма — умение «балансировать» на грани, соединяя, казалось бы, несоединимое: авангардные эксперименты и поставангардную простоту, медитативность и жесткий рационализм, процессуальность и статичность, желание завоевать самую широкую аудиторию и реальную замкнутость в рамках академической музыки. Возможно, именно благодаря своей загадочности он оказался столь привлекателен для композиторов последующих поколений в самых разных странах мира.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кейдж Д. Музыка должна раскрепощать дух... // Музыкальная жизнь. — 1988. — № 17. — С. 23.

² Цит. по: [Warburton D. A Working Terminology for Minimal Music // Integral. — 1988. — № 2. — P. 147]. Перевод А. Кром.

Кром Анна Евгеньевна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Ф. Гласс. «Две страницы»

The image shows a page of musical notation for the piece "Two Pages" by Philip Glass. The score is for organ and piano, Part I. It consists of 25 staves of music. The tempo is marked as ♩ = 340. The score is divided into five parts (Part I to Part V) and includes various musical notations such as stems, beams, and rests. The notation is dense and repetitive, characteristic of minimalist music.

ИННОВАТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ



Изучению проблем творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом посвящена деятельность Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств. Отдельное внимание в работе Лаборатории уделяется практической семантике — разработке техники семантического анализа (в частности, переводу метода в материал детских фортепианных произведений), выявлению закономерностей работы с авторским текстом начинающего исполнителя.

В публикуемых ниже статьях сотрудников Лаборатории показано, как на основе пьес из репертуара начинающих исполнителей можно, используя семантический анализ, выявить смысловые структуры музыкального произведения, дать его смысловую интерпретацию.

Е. В. ГОРДЕЕВА

*Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики*

УДК
786.2.087.5: 372.578

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛЕКСИКОГРАФИЯ СЦЕН И ОБРАЗОВ МУЗИЦИРОВАНИЯ В КЛАВИРНЫХ ПЬЕСАХ «ФРАНЦУЗСКИХ СЮИТ» И.-С. БАХА

Композиторы барокко считали важнейшими элементами работы музыканта хороший вкус, чувство меры и такта, тонкий музыкальный слух, фантазию и воображение. Начинающий музыкант-ученик, разучивая и играя пьесы далекой эпохи, одновременно с помощью разъяснений учителя знакомится с их строением, смысловой организацией, постигает музыкальный язык. Важно, чтобы с самых первых шагов вхождения в мир музыки он мог учиться осознавать музыкальный процесс как выразительную музыкальную речь, разговор собеседников в разных формах человеческого общения: беседа, диалог, торжественная встреча или, наоборот, прощание (как в пьесе И.-С. Баха для клавира «Каприччио на отъезд возлюбленного брата»), а также в различного рода сюжетных коллизиях. Их признаками может выступать музыкальная лексикография — специальные музыкальные фигуры и «зашифрованные» между нот музыкальные знаки, способные при условии их правильной расшифровки превратиться в живой исполнительский сценарий.

При обращении к музыкальному произведению взрослого опытного исполнителя или начинающего музыканта всегда необходимы активное

знание, фантазия, разгадывание символики музыкально-игровых коллизий.

Клавирные пьесы «Французских сюит» И.-С. Баха в музыкальных школах часто изучаются на основе «Нотной тетради Анны Магдалены Бах». Первая тетрадь, написанная в 1722 году, содержит в себе пять из шести «Французских сюит» в первоначальном варианте. Во второй тетради, датированной 1725 годом и послужившей основой для всех последующих изданий, под № 30 и № 31 обозначены «Французские сюиты» № 1 ре минор (полностью) и № 2 до минор (Аллеманда, Куранта и часть Сарабанды). Во всех последних изданиях уртекстов и различных редакций «Нотной тетради А.-М. Бах» под этими номерами указываются ссылки на полный вариант (текст) «Французских сюит».

Таким образом, многие пьесы «Французских сюит» популярны и используются в полифоническом репертуаре музыкальных школ уже на самой ранней стадии обучения.

О содержании пьес-танцев «Французских сюит» судят, как правило, по названиям характерных танцев эпохи барокко, поэтому педагог

стремится посвятить ученика в особенности строения и пластической характеристики того или иного танца. Но парадокс заключается в том, что содержательные структуры этих пьес далеки от собственно танцевального сюжета. Более того, за обозначениями одних танцев часто скрыты совсем другие, противоположные по характеру, движению, смыслу. Под маской менуэта при более пристальном рассмотрении могут обнаружиться сарабанда или жига (с их характерными ритмическими фигурами, интонационными оборотами). Иначе говоря, музыкально-содержательный мир «Французских сюит» (включающий в себя в том числе и повторяющиеся сюжеты, изображения героев-участников многочисленных сцен музицирования) устроен более сложно и замысловато. Различные жанровые и сюжетные взаимопереплетения могут создавать в клавирном тексте интересные многотембровые картины, изображающие игру солистов-виртуозов или диалог солиста и целого инструментально-ансамбля.

Смысловые компоненты (структуры) клавирного текста заключают в себе признаки неклавирного — *quasi*-оркестрового, мультиинструментального звучания, наполняющего изнутри достаточно простую фактуру изложения клавирных сюит, адаптированную к двуручному изложению и к условиям игры на фортепиано. Уже при первом беглом и самом общем (панорамном) просмотре в любом нотном тексте «Французских сюит» можно заметить определенные знаки, организующие сюжетные ситуации ансамблевого музицирования. В целом они представляют главную и основную универсальную модель музыкального диалога, «кочующую» из текста в текст и потому легко узнаваемую в клавирных текстах как «текст в тексте» (Ю. Лотман).

В клавирной музыке И.-С. Баха можно различить героев — участников всевозможных «сцен музицирования» в форме диалогов, вследствие чего уртексты клавирных произведений предстают перед нами в виде своеобразных исполнительских сценариев.

Рассмотрим конкретные примеры. Так, во многих пьесах из «Французских сюит» Баха, являющихся танцевальными по названию и по характеру (типу) движения, можно наблюдать типичные для эпохи барокко диалогические модели сцен музицирования.

Взаимоотношения «участников» музицирующих составов проявляют себя в клавирном тексте в образе диалогов «солистов с оркестром» или в образе «дуэтов» и «трио», где главные роли от-

даны героям — солистам или ансамблирующим участникам музыкально-сценического действия.

Наиболее часто в пьесах сюитных циклов встречаются типы диалогов, расположенных в ракурсе $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ или $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ (в зеркальном варианте), где образ одноголосного *Solo* противопоставлен ансамблирующему одновременно с ним образу одноголосного, нерасшифрованного в записи *Continuo*. И те, и другие представлены как сюжетно-ситуативные знаки, и каждая из названных партий олицетворяется в образе героя. Так, в Куранте из «Французской сюиты» № 2 в акустическом пространстве низкого регистра (в нижней строке клавирного текста) мы видим признаки *Continuo*, а область высокого регистрового звучания представлена «персонажной интонацией» (термин В. Медушевского) солиста-виртуоза. Вместе они образуют модель $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ (пример № 1).

Пример № 1 И.-С. Бах. Французская сюита № 2 до минор. Куранта

В пьесе Аллеманда из «Французской сюиты» № 6 в графике нотного текста обнаруживаются те же признаки фактурно-смысловой оппозиции $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$. Заметим, что партия *Solo* насыщена множеством виртуозных фигураций. В низкой же тесситуре располагается образ *Continuo*, представленный семантической фигурой «ритмо-формула шага» (пример № 2).

Пример № 2 И.-С. Бах. Французская сюита № 6 Ми мажор. Аллеманда

В Полонезе из «Французской сюиты» № 6 партии *Solo* и *Continuo* меняются местами и занимают другие, непривычные для них регистровые области (пример № 3). Группа «основного продолженного баса» задействована в высоком регистре (в верхней строке текста), а «солист-виртуоз» со свойственной ему фигурацией «ос-

ваивает» противоположный регистр (нижняя строка клавирного текста).

Пример № 3 И.-С. Бах. Французская сюита № 6 Ми мажор. Полонез



Значение *Solo* как героя музыкального диалога, как правило, раскрывается в образах «Солиста-виртуоза» или «Солиста-импровизатора», чьи яркие высказывания («реплики») наполнены виртуозной фактурой и свободно развертываемой орнаментикой. Эти образы являются участниками музыкальных сцен, заключенных в семантическом слое клавирного текста пьесы. Образ *Continuo* в подобном диалоге воплощает собой идею ансамбля поддерживающих инструментов, или группы *continuo*, выполняющей в практике музицирования того времени функцию «основного продолженного баса». Благодаря указанной лексикографии, подобные знаки сюжетных ситуаций, представляющих «сцены музицирования», ясно «читаются» в Курантах из «Французских сюит» № 2 до минор, № 4 Ми-бемоль мажор, № 6 Ми мажор; в Жигах из «Французских сюит» № 2 до минор, № 3 си минор и № 6 Ми мажор; в Менуэтах I и II из «Французских сюит» № 3 си минор, № 4 Ми-бемоль мажор; в Бурре из «Французской сюиты» № 5 Соль мажор; в Аллеманде, Полонезе из «Французской сюиты» № 6 Ми мажор.

В самых типичных, простых моделях музыкального диалога с единой линией *solo* и также однолинейным *continuo*, встречающихся в Курантах, Менуэтах, Жигах и промежуточных «танцах-вставках», музыкальное пространство текста акустически прозрачно и компактно.

Во многих текстах сюитных пьес замечаются и иные семантические конструкции. Чаше возникают два основных сюжетно-ситуативных знака с разделением партий на *divisi*: $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ и $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$.

Партии солистов в этом случае могут быть обозначены как *Solo I*, *Solo II* (*Solo divisi*). Точно так же и партии основного продолженного баса обозначаются как *Continuo I* и *Continuo II* (*Continuo divisi*).

Во «Французской сюите» № 6 в пьесе Гавот изображен первый (из обозначенных выше) вариант вертикально-диалогической проекции более сложного состава $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ (пример № 4). Здесь в музыкально-акустическом пространстве текста, в его верхних этажах (регистрах) свободно «действуют» («двигаются») в рамках музыкального текста два «солиста», то дублируя друг друга, то добавляя орнаментированные фигурации и этим отличаясь друг от друга. Нижняя строка текста и ее привычный низкий регистр (связанный с басовым ключом) представлены басом *continuo*.

Пример № 4 И.-С. Бах. Французская сюита № 6 Ми мажор. Гавот



Партии «добавленных» (зафиксированных и выписанных в авторском тексте) инструментов — «солистов» или «ансамблистов» — создают дополнительный объем звучащего пространства, своего рода стереофонический эффект и организуют развитие сюжета. В результате при выявлении диалогической модели в тексте авторского произведения в воображении исполнителя и, соответственно, слушателя возникает сложная красочная картина оркестрово-ансамблевой игры.

Другой вариант вертикально-диалогической проекции сложного состава представлен схемой сюжетно-ситуативного знака $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$. Такая сюжетная ситуация, к примеру, встречается в Менуэте из «Французской сюиты» № 1 (пример № 5), в котором партия «солиста» выписана в верхнем регистре в виде мелодических фигураций широкого диапазона, рельефно выступающих на фоне «выдержанных» партий *continuo divisi*, расположенных в нижней строке клавирного текста.

Пример № 5 И.-С. Бах. Французская сюита № 1 ре минор. Менуэт I



И, наконец, самый сложный вид вертикального диалога составлен путем совмещения пар-

тий *Solo divisi* и *Continuo divisi*. Аллеманда из «Французской сюиты» № 1 (пример № 6) представляет собой такую сложно-составную модель вертикального диалога $\frac{\text{Solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$. В музыкально-акустическом пространстве текста этой пьесы мы видим две «сольные» партии (двух героев), выписанные фигурациями из шестнадцатых в верхнем фактурном слое и, соответственно, в высоком регистре, и две партии *continuo*, исполняющие свою базовую поддерживающую «роль» в низком регистре и расположенные в нижней строке текста.

Пример № 6 И.-С. Бах. Французская сюита № 1 ре минор. Аллеманда



В текстах пьес из «Французских сюит» можно встретить и «зеркальные отражения» музыкальных диалогов. В них в перевернутом виде предстают все основные сюжетно-ситуативные знаки. Куранту из «Французской сюиты» № 6 характеризует зеркально-диалогический знак $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{Solo}}$. Такое обозначение в пьесе дает нам понять месторасположение партий *Solo* и *Continuo divisi* (пример № 7), а следовательно и тот диалог, который происходит между ними: партия *Solo* ведет свою линию в низком регистре (нижняя строка клавирного текста, басовый ключ), а в верхней строке текста, в высоком регистре находятся несколько партий *Continuo* (*Continuo divisi*), основанных на выдержанных звуках.

Пример № 7 И.-С. Бах. Французская сюита № 3 си минор. Куранта



Диалогические модели с включением нескольких партий *Solo divisi* или *Continuo divisi* наиболее сложны по составу. Они наполнены богатым звучанием, объемным, стереофоническим темброво-акустическим пространством, присутствующим в музыкальных текстах сарабанд, алле-

манд, некоторых курант. Примеры таких сложных вертикальных диалогов с многотембровым «актерско-ролевым составом», озвучивающих музыкально-сюжетную «сцену», встречаются в Аллеманде, Куранте, Сарабанде, Менуэтах I и II из «Французской сюиты» № 1; в Аллеманде и Сарабанде из «Французской сюиты» № 2; в Аллеманде, Куранте, Сарабанде, Менуэте-трио II, Англезе из «Французской сюиты» № 3; в Аллеманде, Куранте, Сарабанде из «Французской сюиты» № 4; в Аллеманде, Сарабанде, Гавоте, Луре из «Французской сюиты» № 5; в Сарабанде, Гавоте из «Французской сюиты» № 6.

В сценах музицирования (концертного, домашнего) во «Французских сюитах» могут присутствовать образы Дуэтов или Трио. В этом случае мы имеем признаки партий $\frac{\text{Solo}}{\text{Solo}}$ с записью «ансамбля солистов» (вокального, инструментального или вокально-инструментального).

Подобные ансамблевые «содружества» имеют собственную лексикографию. В Жиге из «Французской сюиты» № 6 Ми мажор изображена ситуация музицирующего Дуэта, в котором партии солистов вступают «каноном» и постоянно «соревнуются», «поддразнивают» друг друга своими виртуозными сольными «репликами» (пример № 8). В клавирном тексте каждая сольная партия занимает отдельную строку. Ключи, данные в тексте в начале музыкального изложения-«диалога», определяют область регистрового наполнения каждой из партий (высокого в скрипичном ключе и низкого в басовом).

Пример № 8 И.-С. Бах. Французская сюита № 6 Ми мажор. Жига



Ситуацию «музицирования дуэтом» с участием разных тембров можно расшифровать в лексикографии Арии, Менуэта I, Жиге из «Французской сюиты» № 2; Менуэта, Жиге из «Французской сюиты» № 3; Менуэта, Арии из «Французской сюиты» № 4; Буррэ из «Французской сюиты» № 6.

Ситуация «музицирующего Трио» вырисовывается и обозначается сюжетно-ситуативными знаками в Менуэтах I и II, Жиге из «Французской сюиты» № 1; в Куранте, Менуэте II, Англезе из «Французской сюиты» № 3; в Жиге из

«Французской сюиты» № 4. В «Дуэтах» и «Трио» партии солистов виртуозно развиты и равноправны в рамках музыкально-акустического пространства танцевально-концертной сюиты. Примером «музицирования трех солистов» может служить Жига из «Французской сюиты» № 5. В клавирном тексте этой пьесы (пример № 9) ясно видны вступления каждого из трех «солистов» с характерными виртуозными фигурациями, основанными на звуках трезвучия (символ «фанфарности» служит воплощением радостного, ликующего звучания). К сольному высказыванию первого «солиста» постепенно подключаются «реплики» второго и третьего, которые уже не уходят «со сцены», но активно взаимодействуют друг с другом, создавая неповторимое музыкально-ансамблевое «содружество».

Пример № 9 И.-С. Бах. Французская сюита № 5 Соль мажор. Жига



Гордеева Елена Владимировна —
преподаватель, аспирантка
Лаборатории музыкальной семантики
Уфимской государственной
академии искусств им. Загира Исмагилова

В текстах баховских клавирных сочинений помимо вертикальных диалогов встречается горизонтальная проекция, изображающая ситуацию противопоставления реплик, аналогичную смысловым структурам *concerto grosso*. Она может быть обозначена как *Ripieno (solo) — Concertino (tutti)*.

Отсутствие смысловых позиций *tutti* в пьесах «Французских сюит» Баха может означать то, что танцевальные прообразы этих пьес не подразумевали участия в сценарии большого состава инструментов и сюжетно воплощали образ-ситуацию непринужденной камерной обстановки.

Примечательны и сами обстоятельства написания этих пьес. В 1722 году, когда создавались «Французские сюиты», Бах служил при дворе молодого князя Леопольда Ангальт-Кетенского — человека с хорошим музыкальным образованием, любителя камерного музицирования, горячо увлекавшегося музыкой и высоко ценившего своего капельмейстера. К тому же при дворе князя исповедовали кальвинизм, не предполагавший сочинение музыки для богослужений.

Выявление и определение смысловых структур музыкального текста произведения может существенно повлиять на отношение к автору и его творению, на исполнение, на характер звукового воплощения музыкального образа, помочь приблизиться к замыслу композитора, а не пассивно воспроизводить редакторские версии.

Роль учителя и ученика в увлекательной, поисковой интонационно-смысловой работе может быть сравнима с ролью современных звукорежиссеров в звукозаписывающих и звуковоспроизводящих теле- или радиостудиях, в оформлении музыкально-драматических спектаклей и т. д. Целью такого обучения можно считать поиск и нахождение новых интонационно-выразительных решений в содержании исполняемой музыки, грамотное и творчески активное прочтение смысла музыкального произведения.



Р. М. БАЙКИЕВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 786.2.
087.5: 372.578

СМЫСЛОВЫЕ СТРУКТУРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА В ПЬЕСАХ ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА

Любые ноты — всего лишь «суфлер» для музыки.

В. Холопова

*Приучить школьника различать в текстах <...>
произведений собственно авторский текст
и редакторские к нему добавления — задача
большого воспитательного значения.*

И. Браудо

В умении выявлять глубинные, содержательные слои музыкального произведения заключена основная цель деятельности исполнителя как посредника между автором и слушателем. Нотная запись лишь отчасти регламентирует смысловую интерпретацию. «Смысл же музыкального текста, — справедливо отмечает М. Арановский, — открывается сразу лишь в самых примитивных случаях» [1, с. 9]. Вместе с тем содержание музыкального произведения на практике, как правило, постигается интуитивно. И это неизбежно, поскольку широки и во многом еще не определены границы понятия *смысл*. В тех случаях, когда музыка связана со словом, живописью, сценическим действием, то есть с реальными, осязаемыми процессами, эта неопределенность уменьшается, хотя и не исчезает вовсе. Но в «абсолютной» музыке степень условности смысла столь велика, что допускает широкий диапазон интерпретаций. Этот факт в свою очередь рождает у педагогов исполнительских специальностей, особенно начального, самого массового звена музыкального образования (охватывающего и детей со средними музыкальными данными), пессимистический взгляд на быстрое и успешное овладение учащимися навыком грамотной работы с музыкальным текстом. Сложился даже определенный стереотип, смысл которого мож-

но сформулировать словами Н. Перельмана: «<...> язык музыки умеет все раскрыть. Но это трудный язык, требующий не просто понимания, а <...> инфрапонимания» [12, с. 134].

Образовалась парадоксальная ситуация. С одной стороны, всеми без исключения выдающимися музыкантами во все времена ставилась проблема самостоятельной творческой работы ученика с текстом, умения «читать между строк» (К. Бюлов, Ф. Бузони, А. Корто, А. Шнабель, К. Игумнов, А. Гольденвейзер, С. Фейнберг, Ф. Blumenфельд, Г. Нейгауз, Л. Баренбойм, Г. Коган и многие другие); при этом каждый раз предлагалась *своя* «школа свободного мастерства» (Б. Асафьев), ориентированная на крупную индивидуальность, на тех, для кого музыка — «открытая книга».

С другой стороны, в массовой практике обучения детей музыке отсутствуют методы, нацеленные на решение смысловых исполнительских задач (инструментарий «перевода» нотного текста в исполнительский)¹.

Более того, до недавнего времени умение «читать между строк» преподносилось как особый, не зависящий от возраста и степени талантливости ученика дар. Последний считали зависимым от некоторых свойств интеллекта «со способностью [курсив мой. — Р. Б.] даже в детском возрасте понять и почувство-

вать настоятельную необходимость смотреть в ноты «в оба» и непринужденно связывать с прочитанным свое музыкальное чувство» [8, с. 105].

В итоге основная тенденция музыкального образования нашла опору в авторитарном стиле педагогического руководства, подталкивающего педагогов к использованию пагубного во многих отношениях метода натаскивания, «дрессировки» (С. Савшинский). Результатом этой тенденции часто является нежелательный отсев учащихся из школ (для многих детей требования порой оказываются непосильными). На этот факт обращал внимание, в частности, Н. Копчевский: «Методы обучения музыке как таковой остались такими же, какими они были столетия назад: преподавание осуществляется чаще всего путем непосредственного показа и эмоционального «внушения». Принцип средневековой педагогики «*magister dixit*» («учитель сказал») проявляется здесь (особенно в первые годы) в самой полной мере» [6, с. 93].

При этом упор делается на количественный принцип освоения педагогического репертуара. Считают, что умение понимать язык музыки приходит со временем «само собой». Действительно, рано или поздно ученик стихийно, на эмпирическом уровне овладевает определенным «словарным» багажом. Но без необходимой методологии он не научится выявлять в музыкальном тексте смысловые структуры, то есть понимать музыкальное содержание. Непосредственное впечатление, чувственное восприятие останутся для ученика основным, а порой и единственным источником суждения о содержании произведения, а характеристики художественного смысла — на уровне образных сравнений и метафор.

Образные сравнения и в самом деле помогают почувствовать и представить характер звучания, осознать смысл того или иного произведения. Они в определенной мере развивают творческую фантазию ученика². Но подход, основанный на субъективном восприятии музыки самим учителем, ставит ученика в зависимое от педагога положение, заранее отводя ему роль послушного исполнителя чужой воли.

В последние десятилетия в музыкознании начал завоевывать приоритетные позиции семиотический подход. В отличие от общепринятых подходов, нацеленных на восприятие

формальных единиц текста (музыкально-грамматических и синтаксических), семантический анализ является важным инструментом расшифровки смысловой организации музыкального произведения; причем содержание понимается структурно, к примеру, как ряд категорий музыкальной поэтики. Основанный на идее Б. Асафьева, М. Михайлова о существовании в музыкальном языке и речи устойчивых интонационных оборотов с конкретной предметной и ситуативной этимологией (в современной терминологии — *семантических фигур*³), семантический анализ позволяет вывести процесс выявления содержания музыкального произведения из чувственно-интуитивного на уровень адекватного постижения авторской художественной идеи.

Итак, для иллюстрации метода обратимся к наиболее авторитетному и распространенному в практике наших школ учебно-методическому пособию — «Школе игры на фортепиано» под общей редакцией А. Николаева и рассмотрим содержание некоторых пьес с точки зрения присутствия в них смысловых структур текста [22]. В «Школе» собраны не только прошедшие проверку временем классические произведения, но и лучшие образцы современной музыки — одним словом, пьесы высокохудожественные, в полной мере отражающие мир ребенка. Тематический материал детских пьес, даже самых элементарных, основан на ярких, легко узнаваемых детьми «бытующих» интонациях и интонационных оборотах с закрепленными значениями (*семантических фигур*, или *ключевых интонациях*), вызывающих конкретные предметно-образные (семантические) представления. К ним относятся *звуковые сигналы, пластические элементы музыкальной речи, образы музыкальных инструментов, вербальные элементы музыкального интонирования, риторические фигуры*. Важно, чтобы начинающий музыкант с самого начала научился *видеть* и *различать* их как структурные, смысловые единицы текста.

Помимо семантических фигур большое значение в формировании содержания музыкального текста имеют такие смысловые структуры, как *диалог, сюжет, герой, персонаж, образ*. Их появление образует в тексте многослойную содержательную структуру «текст в тексте» (Ю. Лотман).

Например, известные пьесы — Ария Г. Пёрселла, Сарабанда А. Корелли, Ария из

«Нотной тетради Анны Магдалены Бах», Менуэт Л. Моцарта, Менуэт Ж.-Ф. Рамо и другие образцы клавирных сочинений XVII—XVIII веков — воплощают сюжетные ситуации бытового музицирования. Этому способствуют смысловые структуры *музыкального диалога*. Как известно, барочные *urtext*'ы обладают свойствами редуцированной («свернутой») партитуры, и двухстрочная графика нотного текста является ничем иным, как сокращенной эскизной записью «образа партитуры», предполагающей ее «развертывание». Перечисленные выше пьесы представляют собой типичные образцы смысловой *quasi*-оркестровой структуры $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, в которой присутствует интонационная лексика, имитирующая и реплики «солистов-оркестрантов» (верхняя строчка), и «зашифрованную» партию *continuo*, изложенную одногласно (нижняя строчка) (примеры № 1 и № 2).

Пример № 1 И.-С. Бах.
Ария из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах»



Семантический анализ позволяет обнаружить «скрытые» знаки и фигуры, расшифровать «образ партитуры» как смысловую структуру *музыкального диалога* (оппозиции *continuo* — *solo*, *tutti* — *solo*, либо *ripieno* — *concertino*), требующую соответствующего исполнительского решения, а именно: тембровой, артикуляционной, динамической имитации оркестровых звучностей при моделировании сюжетов бытового музицирования. Реплики оркестровых инструментов в диалоге с ансамблем (*continuo*) или всей массой инструментов (*tutti*) могут воспроизводиться и одновременно («вертикальный» диалог), и последовательно («горизонтальный» диалог)⁴. Так реализуется знаковая ситуация «музыка в музыке» или «текст в тексте».

В Менуэте Ж.-Ф. Рамо (пример № 2) верхняя и нижняя строки текста могут быть рас-

шифрованы в двух вариантах: «солист-виртуоз» и «*continuo*». Причем партия «солиста», запечатленная в мелодии, является в то же время *орнаментом*, который солист-виртуоз исполняет. Традиционные представления о мелодии обычно иницируют исполнителя к выразительному интонированию, что неизбежно приводит к стилистическому искажению. Семантический метод, рассматривая орнамент как «прибавочный» (не ведущий) элемент текста, трактует его в Менуэте Ж.-Ф. Рамо в виде метрически строго организованных мелодических фигураций (добавочного элемента), украшающих основной элемент — партию *continuo*.

Пример № 2 Ж.-Ф. Рамо. Менуэт



Популярная клавирная пьеса «Волынка» из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» не так проста и прямолинейна, как это кажется на первый взгляд. Ее текст сложен по своей смысловой структуре и содержит внутри основного несколько других текстов. Традиционно считается, что содержание пьесы определяется сюжетом игры деревенского оркестра, где ведущее значение придается образу волынки. Действительно, в октавных ходах в басу мы обнаруживаем знакомые интонации «гудения», представленные как сопровождение к звучащей на их фоне мелодии. Однако этим содержание сцены не исчерпывается. Основная структура пьесы $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ репрезентирует героев — участников аристократического ансамбля эпохи барокко и перерастает по горизонтали в реплику более крупной оппозиции *concertino* — *ripieno*, свойственной жанру *concerto grosso*. Диалогический сегмент, таким образом, расширяется до четырехтактового построения. В результате мы имеем прежде всего воплощение *quasi*-оркестровых звучностей старинного ансамбля с участием виолончели и флейты, искусно имитирующих (а не буквально

воспроизводящих) образы сельской идиллии (виолончель — «волынка», флейта — «пастушеская свирель»).

Итак, семантический метод позволяет обнаружить в старинных *urtext*'ах смысловые структуры, отражающие при помощи сюжетно-ситуативных знаков ситуации бытового музицирования. Это в свою очередь дает повод утверждать, что клавирная музыка эпохи барокко по своей сути чисто клавирной не является.

В «Школе» есть немало пьес, структурированных по принципу *сюжетно-смысловой партитуры* и предполагающих разработку исполнительского сценария (в его семантическом понимании). В таких произведениях также можно обнаружить большое количество «скрытых», не выявленных в результате формально-грамматического анализа *героев*, либо *персонажей*. Структурные границы их *реплик* включаются в синтаксические построения — от мотива до фразы или целого предложения, но только воля исполнителя избирательно, в зависимости от акустической версии способна подчеркнуть те или иные интонационные обороты, создавая различные логические акценты.

Приведем в качестве примера известную пьесу Д. Кабалецкого «Клоуны». Семантический анализ помогает обнаружить не двух, как это принято считать, клоунов — Веселого и Грустного, а множество других разнообразных и «разноцветных» героев. Каждый клоун характеризуется ключевой интонацией, или собственной семантической фигурой, обнаружить которую в тексте сразу не всегда удается по причине несовпадения грамматических и семантических границ текста. Так, например, нисходящие секстовые интонации «*ми — соль-диез*» и «*ми — соль-бекар*» (т. 5 и т. 6) могут быть озвучены как принадлежащие отдельным героям, поскольку они основаны на семантической «фигуре прыжка». Выявленные герои актуализируются исполнителем тембро-динамическими и артикуляционными средствами, что помогает создавать различные варианты режиссуры текста: одни герои, к примеру, участвуют в сюжете постоянно, другие включаются периодически («приходят и уходят»). Следует заметить, что наибольший эффект развертывания указанного сценария возникает в условиях ансамблевой трактовки пьесы при игре в 4, 6 или 8 рук (что и входит в понятие *фортепианной аранжировки*)⁵.

Возможность подобных вариантных преобразований авторского текста активно используется в деятельности Лаборатории музыкальной семантики в форме «*интонационных этюдов*», или «*ролевых игр*»⁶. Их можно применить на промежуточном этапе работы над произведением. В результате у детей формируются яркие, основанные на смысловых структурах музыкально-слуховые представления, а музыкальный образ реализуется не в плоском, однолинейном, редуцированном пространстве двуручной фортепианной фактуры, а объемно, порой стереофонично, с учетом звуковой перспективы и тембро-динамических нюансов. Так, начинающие пианисты, работая совместно с педагогом над созданием подобных аранжировок (инструктивный характер большинства пьес детского репертуара позволяет выносить их ансамблевые варианты на эстраду), развивают творческое «Я», овладевают музыкой как живой, выразительной, содержательной и увлекательной речью.

По принципу смысловой партитуры организованы многие пьесы «Школы»: «Мотылек» С. Майкапара, «Воробей» А. Руббаха, «Зайчик» Г. Гальнина и др. В пьесах действуют один или несколько героев, представленных в тексте структурно в виде семантических фигур (ключевых интонаций), а ряд событий организуется в действие по литературно-театральному принципу. При работе над этими пьесами также уместно применение ролевых игр и постановка режиссерских задач осмысленного интонирования.

Интересный и парадоксальный с точки зрения содержания пример сложноорганизованного текста — «*Солдатский марш*» («*Soldatenmarsch*») Р. Шумана из «Альбома для юношества» ор. 68 № 2⁷. Здесь велика роль немзыкальных компонентов, в частности, наблюдается ситуация одновременного существования двух миров — «ребенок» и «взрослый». Выявить их позволяет комплекс оригинальных композиторских приемов, решающих задачу параллельного воплощения «внутреннего» и «внешнего» действия⁸. При пристальном рассмотрении с позиций поэтики и семантики марш оказывается отнюдь не «солдатским», как его трактуют современные педагоги, и по всей вероятности, даже и не «маршем»...

В сюжете содержатся два героя, расположенных в двух плоскостях музыкального пространства: играющий ребенок («крупный

план») и наблюдающий за его игрой взрослый (преобладающий в тексте «общий план» звукового поля «играющего» в аристократическом доме оркестра). Семантический анализ показывает присутствие в тексте образа Взрослого через многочисленные фигуры пластического происхождения, которыми пронизана *quasi*-оркестровая фактура сочинения. Это и этикетная формула баса «*pe — соль*» и «*ля — ре*» в басу (соответственно, т. 4 и т. 8), и «женский реверанс» (интонация задержания в верхнем голосе), и каденционный «парный реверанс», одновременно сочетающий «женское приседание» в верхнем голосе и «фигуру мужского реверанса» в нижнем (т. 4 и т. 8). Иначе говоря, позиция «Наблюдателя» совпадает с показом ситуации, в которой происходит действие: классический камерный оркестр подчеркивает условность детской, «чужой» игры⁹. На *quasi*-оркестровое воплощение аккордовой фактуры «Марша» наводят и неоднократные упоминания редакторов «Альбома» о том, что в основу пьесы была положена тема скерцо из скрипичной сонаты Бетховена оп. 24¹⁰.

«Крупный план» главного героя — Ребенка — автор показывает лишь раз во втором разделе пьесы в ситуации реального практического действия (т. 17 и т. 18). С этой целью Шуман прибегает к октавной дублировке и *forte* — для Ребенка игра является «серьезной» и реально переживаемой ситуацией (пример № 3).

Пример № 3



Таким образом, возникает эффект восприятия «внешнего» и «внутреннего» действия, («условного» и «серьезного» типа поведения). Параллельные события психологически окрашены чужой оценкой: «наблюдением со стороны». Вероятно, таким знаково-ситуативным приемом композитор стремился выделить героя — обозначить действующего в игре Ребенка, а также социальный статус, возраст и позицию наблюдающего за ним Взрослого¹¹.

О марше в этой пьесе напоминает только ритмоформула пунктира и сигнальный тон в

первом такте (пример № 4), двудольный метр и аккордовое изложение.

Пример № 4



Благодаря этому приему Шуман в предельно лаконичной форме представляет играющего на дальнем плане с позиции «Наблюдателя».

Умение обнаруживать смысловые структуры текста, то есть анализировать музыкальное содержание, дает возможность лучше понять и суть редакторского труда. Оно способствует выработке критического взгляда на инструктивно-педагогические редакции и многочисленные исполнительские ремарки, избыточные в пьесах педагогического репертуара. Многие «разъясняющие» редакции, основанные на узкограмматическом и формальном подходе к музыкальному произведению, приводят к «заболочиванию источников» (Л. Баренбойм), лишают исполнителя возможности знать, что написал и чего хотел автор и самостоятельно находить исполнительское решение, активно взаимодействуя с авторским текстом.

На примере пьес для начального обучения видно, насколько глубоко понятие музыкального содержания и какой многосоставной структурой оно обладает. Опираясь на семантический анализ музыкального текста, можно с большей уверенностью пользоваться темброво-динамическими, темповыми и артикуляционными возможностями фортепиано как регуляторами смысла, избегать стилистических искажений.

Грамотное и выразительное интонирование не должно оставаться прерогативой особо одаренных исполнителей — естественной музыкальной речи нужно обучать каждого. Воздействуя на музыкальное сознание учащегося, воспитывая его семантические представления, можно значительно активизировать интерес к исполнительской деятельности, развить творческие способности и помочь избежать исполнительского инфантилизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Речь здесь не идет о так называемой «щадящей» методике (по принципу «как получится»), ориентированной на «средняка», от которой предостерегал в свое время Г. Нейгауз.

² К подобному истолкованию авторского текста часто прибегали и крупные педагоги (К. Игумнов, Г. Нейгауз). Последний, например, настойчиво призывал «развивать его [ученика. — Р. Б.] фантазию удачными метафорами, поэтическими образами, аналогиями с явлениями природы и жизни, особенно душевной, эмоциональной жизни, дополнять и толковать музыкальную речь произведения (но не дай бог впасть в пошлое «иллюстрирование»)» [11, с. 31].

³ Здесь и далее автор опирается на терминологию, принятую в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова. Подробно см. об этом: [15; 16; 17; 18].

⁴ Семантические границы диалогических структур могут варьироваться от мотива до фразы или целого предложения.

⁵ Подробный разбор пьесы см. в издании: Шаймухаметова Л. Н. Учимся по «Букварю»: методические рекомендации к учебному пособию «Музыкальный букварь в играх, картинках, загадках» (с поурочной разработкой) для начальных классов ДМШ. — Уфа, 2005. — С. 8–10.

⁶ Их технология разработана профессором Л. Н. Шаймухаметовой. См., к примеру: Шаймухаметова Л. Н. Диалоги-этюды в работе исполнителя с музыкальным текстом (на примере фортепианных произведений западноевропейских композиторов XVII—XVIII вв.): методическая разработка. — Уфа, 2003.

⁷ *Urtext* пьесы см. по изданию: Schumann R. Album für die Jugend. Op. 68: urtext / Herausgegeben von András Kemenes. — Budapest: Kőnemann Music.

⁸ Как известно, в произведениях, посвященных детям (особенно у романтиков), часто помимо образа ребенка с присущими ему особенностями восприятия мира, присутствует другая личность — личность самого автора. См. об этом: [2]. При этом степень «авторского» присутствия в сопоставлении двух планов — «ребенок» и «автор» варьируется в зависимости от контекста. Так, в «Детских сценах» Шуман — автор прямо объявляет о себе, озаглавив заключительную пьесу цикла «Поэт говорит». В «Первой утрате» (op. 68, № 16) образ автора возникает в последних четырех тактах, когда ламентозные интонации фигуративного изложения прерываются внезапными отрывистыми аккордами на *forte*. Они образуют своеобразный обобщающий конец, заключающий в себе краткий и выразительный вывод (такты 20–24).

⁹ Неслучайно в статье, посвященной «Альбому», В. Натансон, анализируя «Марш», настаивал на *staccato* в аккордах восьмых, близком *pizzicato* струнных [10, с. 80–81]. Кроме того, в ранних авторских версиях «Марша» аккордовые проведения восьмыми (такты 2, 6, 11 и 15) обозначены *piano*, а не *forte*, как во всех редакциях (в том числе в «Школе» под общ. ред. А. Николаева). См.: [24, с. 99].

¹⁰ См., к примеру: [23, с. 84.]

¹¹ Подобную ситуацию игры, включающей человека одновременно в два типа поведения — практического и условного, описал Ю. Лотман, приведя в качестве примера отрывок из повести Л. Толстого «Детство». См.: [9, с. 83–84].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М., 1998.

2. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании: монография. — М., 1998.

3. Кириченко П. В. Интонационные этюды в классе общего фортепиано: методическая разработка. — Уфа, 2001.

4. Кириченко П. В. Творческое взаимодействие начинающего пианиста с клавирным текстом барокко // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. — Уфа, 2004. — С. 57–70.

5. Кириченко П. В. Интонационная лексика инструментальной этимологии в клавирных

текстах барокко // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. III Всерос. науч.-практ. конф. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. — Уфа, 2005. — С. 252–260.

6. Копчевский Н. «Музыка жива мыслью...» // Советская музыка. — 1972. — № 10. — С. 94–96.

7. Кузнецова Н. М. К проблеме творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом (на примере старинного клавирного уртекста) // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. III Всерос. науч.-практ. конф. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. — Уфа, 2005. — С. 260–271.

8. Либерман Е. Творческое отношение к авторскому тексту как педагогическая проблема // Вопросы воспитания музыканта-исполнителя: сб. тр. — М., 1988. — Вып. 68. — С. 104—115.
9. Лотман Ю. Структура художественного текста. — М., 1970.
10. Натансон В. «Альбом для юношества» // Вопросы фортепианной педагогики / под общ. ред. В. Натансона. — М., 1963. — Вып.1. — С. 76—86.
11. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. — 4-е изд. — М., 1982.
12. Перельман Н. В классе рояля. Короткие рассуждения. — М., 2003.
13. Федорова Л. И. Веселое сольфеджио: учебно-методическое пособие для 1-го класса ДМШ. — Уфа, 2003.
14. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. — СПб., 2000.
15. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. — М., 1998.
16. Шаймухаметова Л. Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. I Всерос. науч.-практ. конф. — М.; Уфа, 2002. — С. 84—101.
17. Шаймухаметова Л. Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII—XVIII вв. // Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. — Уфа, 2002. — С. 16—37.
18. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. — Уфа, 2004. — С. 3—16.
19. Шаймухаметова Л. Н., Исламгулова Р. Х. Музыкальный букварь. — Уфа: РИЦ УГИИ, 2000.
20. Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П. В. Практическая семантика на уроках фортепиано (об учебном пособии «Интонационные этюды в классе фортепиано») // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. III Всерос. науч.-практ. конф. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. — Уфа, 2005. — С. 577—583.
21. Шаймухаметова Л. Н., Юсуфбаева Г. Р. Инструктивные сочинения И.-С.Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию: опыт реконструкции старинного уртекста. — Уфа, 1998.
22. Школа игры на фортепиано / под общ. ред. А. Николаева; сост. А. Николаев, В. Натансон, Л. Рощина. — М., 2003.
23. Шуман Р. Альбом для юношества: для фортепиано, ор. 68 / науч. ред. П. Егорова. — Изд. расшир. и доп. — СПб., 2000.
24. Schuman R. Album für die Jugend op. 68: urtext / Herausgegeben von Andras Kemenes. — Budapest: Könemann Music.

Байкиева Римма Масгутовна —
научный сотрудник
Лаборатории музыкальной семантики,
старший преподаватель кафедры
специального фортепиано Уфимской
государственной академии искусств
им. Загира Исагилова



Д. И. БАЯЗИТОВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантикиУДК 786.2.
087.5: 372.578О СЕМАНТИЧЕСКОЙ СВЯЗИ ЗАГОЛОВКА
И СМЫСЛОВЫХ СТРУКТУР МУЗЫКАЛЬНОГО
ТЕКСТА (НА ПРИМЕРАХ ПЬЕС ДЕТСКОГО
ФОРТЕПИАННОГО РЕПЕРТУАРА)

Музыкальное произведение как сложное смысловое образование подразумевает множественность подходов к его изучению. В сфере интересов ученых остаются традиционно глубокие для отечественного музыковедения исследования в русле теории формообразования, понимаемой в данном случае в широком смысле этого слова. В то же время назревшие проблемы в исполнительской и педагогической практике стимулировали разработки в области смысловой организации музыкальных произведений.

Очевидно, что форма музыкального произведения и его содержание требуют включения в орбиту их изучения самостоятельных методологий и терминологических аппаратов. В отношении содержания музыки во многом адекватным, по мнению ученых и педагогов-практиков, представляется семиотический подход. Он позволяет рассматривать музыкальное произведение как языковой феномен. Системное изучение музыки в качестве языка в свою очередь подразумевает обращение не только к уровням фонетики, грамматики и синтаксиса, но и к уровню семантики. Именно семантика оказывается сконцентрированной на содержании музыкального произведения.

На сегодняшний день выявлен и конкретизирован в музыкальном материале также ряд категорий поэтики, при помощи которых вполне реально проводить процедуру исследования и описания музыкального содержания на уровне, адекватном авторскому замыслу. Это — *идея, тема, сюжет, герой, персонаж, образ*. Их важнейшим свойством является принадлежность к внемузыкальным компонентам музыкального текста, то есть фактический выход за пределы этого текста. Наряду с другими смысловыми структурами они осуществляют связь музыки с окружающей действительностью.

Особенно актуально знакомство с семантическим анализом на самом начальном этапе приобретения музыкантов к языку искусства — в детской музыкальной школе. Здесь в наибольшей степени непонимание смысла того, что звучит, способно надолго лишить юного музыканта интереса к изучению музыкального искусства.

Как известно, большинство пьес репертуара начальных классов ДМШ имеют заголовки. Именно заголовок становится первым импульсом в организации поиска смысловых решений исполнения произведения. Он позволяет конкретизировать музыкальное содержание и обеспечивает явную связь музыкального текста с предметным миром. Широкий жанровый и тематический диапазон художественного мира детской фортепианной музыки заметен даже в простом перечне названий: к примеру, «Часы», «Кукла танцует», «Осень», «Дождь идет», «Маленький колдун», «В гостях у балерины» и т. д.

На первый взгляд название произведения должно содержать прямые указания на авторский замысел. В то же время представляется очевидным, что содержательная структура любого музыкального произведения не может быть обозначена в заголовке в полном объеме. Исходя из различных видов взаимоотношений заголовка с музыкальным текстом, Л. П. Казанцева выделяет среди них следующие: *обобщение, уточнение, стержень, отстранение, спор, антизаголовок* [2]. Обилие функций заголовков указывает на невозможность механического следования за содержанием, обозначенным в названии произведения. «Поддавшись магии слова и сузив спектр художественных функций заголовка, напрямую связав слово с музыкальным содержанием, легко впасть в ошибку», — пишет автор [2, с. 57]¹.

Необходимо заметить, что в произведениях, где заголовок является ключом к познанию содержания музыки, а смысловой поиск, безусловно, облегчен наличием авторского «слова», все же необходимым звеном в расшифровке содержания музыкального произведения выступает семантический анализ, тем более, что за конкретными обозначениями заголовков в их связи со смысловыми структурами текста скрывается множество парадоксов.

Так, названия пьес эпохи барокко связаны в основном с обозначением *жанра* (инструментального, вокального или танцевального: менуэт, бурре, полонез, ария и т. п.), что дает лишь самые общие представления о внутренней структуре содержания произведения. Вместе с тем при расшифровке жанрового содержания эпохи барокко необходимо иметь в виду такие важнейшие качества музыкальных текстов XVII—XVIII вв., как поливариантность и полисеманτικότητα. Эти качества обусловлены сложившимися в то время традициями ансамблевого музицирования, когда предполагалась реальная возможность вариантного исполнения произведения любым составом исполнителей. В связи с этим клавишные тексты барокко часто отражали многие признаки редуцированной партитуры, которая предполагала ее «развертывание» как акустического текста в различных сюжетах с существенными фактурными преобразованиями². Однако ключом к современной расшифровке смысловых структур того или иного жанра может служить доступная семантическому анализу *лексикография музыкального текста*.

В первичном (первоначальном авторском) тексте, как правило, фиксируется образ — ситуативный знак того или иного инструментального (или вокального) исполнительского состава, что дает возможность расшифровки основной сюжетной версии произведения. Например, в известной «Арии» Г. Пёрсела (пример № 1) название произведения и его жанр подтверждаются наличием партий вокального *solo* (мелодия) и «нерасшифрованного» *continuo* (бас), которые формально совпадают с верхним и нижним голосами фортепианной фактуры. Однако в том же тексте присутствуют и семантические фигуры пластического происхождения: ритмоформула шага (ключевая интонация пьесы), ритм дактилического шага («шаг с приседанием» — т. 13—14 басового голоса), этикетная формула баса (т. 8 и т. 16). Эти семантические фигуры являются знаками, указывающими на возможную расшифровку пьесы в другой версии — пластического диалога. В этом

случае верхняя и нижняя строки текста могут быть трактованы в сюжете «дама и кавалер танцуют менуэт».

Однако в традициях культуры было типично изображать менуэт в клавишной пьесе и через инструментальное сопровождение к нему: как *solo* какого-либо инструмента — скрипки, флейты, гобоя и т. д., либо ансамбль. Так, жанр менуэта в пьесе Л. Моцарта (пример № 2) содержит типичные для него семантические фигуры — такие, как этикетная формула баса (т. 4, т. 8), ритмоформула менуэта (т. 1—3). Но наличие в тексте семантической фигуры сигнального происхождения (т. 5, 7, 9) говорит в пользу варианта исполнительского решения пьесы как «сцены музицирования». Контрастное поочередное сопоставление автором реплик в разных регистрах также может быть расшифровано в двух вариантах: как *пластический диалог* персонажей в танцевальной сцене и как *тембровый диалог* инструментов старинного оркестра.

Особо интересной представляется ситуация интерпретации содержания в произведениях с неопределенным обозначением заглавия. Например, в клавишных пьесах XVII—XVIII вв. можно часто встретить такие названия: «Пьеса», «Аллегро», «Танец» и т. д. С одной стороны, это говорит о возможности вариантной расшифровки произведения в разных сюжетах (например: «пьеса-ария», «пьеса-менуэт» или «пьеса — оркестровая партитура»), с другой стороны, обязывает исполнителя разобраться в его внутренней содержательной структуре, то есть уточнить, согласно избранной «режиссерской» трактовке не только название, жанр, но и количество героев (персонажей), а также сюжетное развитие. Так, «Аллегро» Моцарта (пример № 4) может быть успешно расшифровано в версии «придворного танца» с учетом семантических фигур пластического происхождения — церемонных «шагов» и «приседаний» (т. 1—2), «мелких шажков» (т. 3—4; т. 5—6). Однако «Аллегро» может быть исполнено также с другими художественными и артикуляционными задачами — в жанре «оркестровой пьесы», героями которой будут музыканты, играющие в камерном оркестре — скрипачи (верхняя строчка) и виолончелисты (нижняя строчка) с типичными для них штрихами легато и пиццикато.

Неожиданные, не содержащиеся в заголовке (даже намеком) смысловые структуры охотничьих сигналов, а также пространственные сюжеты «эхо», обнаруженные в «Детской песенке» Ж. Векслена (пример № 5), позволяют трактовать ее

содержание как картинно-живописную сцену и исполнять с соответствующей (контрастной) динамикой и артикуляцией.

Таким образом, анализ смысловых структур произведений эпохи барокко позволяет определить роль заголовка как импульса для создания одного из возможных вариантов исполнительских версий, находящихся в многовариантном семантическом поле произведения.

Разнообразие потенциально возможных вариантов трактовок характерно не только для барочных пьес репертуара начальной школы, но и для пьес других стилей, в том числе для современных произведений, имеющих характерные заголовки. Так, в пьесе А. Караманова «Птички» (пример № 3) группа героев унифицирована в заголовке, где обозначена в самом общем виде и не содержит намека на сюжет. Благодаря анализу семантических фигур на различных строчках текста выявляются другие действующие лица (две Птички — в мелодии, Большая Птица — т. 9—12 нижней строки и Кошка — нижняя строка — т. 1—8, т. 13—16).

При анализе сюжета благодаря цезурам в мелодии обнаруживаются границы реплик двух *разных* птичек (к примеру, Синицы — т. 1—2 верхней строки и Скворца — т. 3—4). Реплики Большой Птицы и Кошки обращают на себя внимание своеобразием семантических фигур. То, что каждый из персонажей обладает индивидуальной лексикой, очень важно для исполнителя в момент интонирования и работы над артикуляцией. К

примеру, нельзя не заметить «взмах крыльев» Большой Птицы, волнующейся и наблюдающей за «крадущейся Кошкой». Последняя легко обнаруживается в тексте благодаря нисходящим хроматическим интонациям в ритме осторожного, мягкого «шага» (т. 1—3, т. 5—7, т. 13—15). В движениях Кошки заметны не только «крадущиеся» шаги, но и «прыжки», которые в сюжете музыкальной сцены рассматриваются как отдельное событие и режиссерская задача: «Кошка пытается поймать птичек» (т. 4, 8, 16).

Сказанное выше подтверждает очевидную идею о том, что название произведения, данное композитором, не отражает всей сложности содержательной организации музыкального текста. Однако процедура расстановки смысловых акцентов, обнаружение смысловых структур (героев, персонажей, сюжета) становится возможной в результате семантического анализа.

Безусловно, малое количество приведенных примеров далеко не исчерпывает всех возможных ситуаций взаимодействия заголовка произведения и его содержания. Но они позволяют сделать вывод о том, что заголовок представляет собой важный первичный внемusикальный компонент музыкального текста. Он способен конкретизировать музыкальное содержание. Степень такой конкретизации может быть различной — от указания на смысловую доминанту произведения до обозначения значительной части структуры содержания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Л. Казанцева справедливо считает заголовок атрибутом музыкального содержания — «немusикальным программным

компонентом, тесно связанным с музыкой» [2, с. 49].

² Подробно см. об этом: [3; 7; 8].

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Г. Пёрселл. Ария

Andante

Пример № 2

Л. Моцарт. Менуэт

Умеренно

Пример № 3 А. Караманов. Птички



Пример № 4 В.-А. Моцарт. Аллегро



Пример № 5 Ж. Векерлен. Детская песенка



Баязитова Дина Ишбулдыевна — аспирантка
Лаборатории музыкальной семантики
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исагилова

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Интонационная лексика западно-европейского барокко (на примере басса-остинатных жанров) / УГАИ, Лаборатория музыкальной семантики. — Уфа: РИЦ УГАИ, 2002.

2. Казанцева Л. П. Заголовок как словесный атрибут музыкального текста // Наука и художественное образование: матер. Всерос. науч.-практ. конф. — Красноярск, 2003. — С. 49—57.

3. Кузнецова Н. М. О варианном прочтении и переинтонировании старинного уртекста // Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; Лаборатория музыкальной семантики УГАИ. — Уфа: РИЦ УГАИ, 2004. — С. 39—56.

4. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы / Гос. институт искусствознания. — М., 1999.

5. Шаймухаметова Л. Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. I Всерос. науч.-практ. конф. — М.; Уфа, 2002. — С. 84—101.

6. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. III Всерос. науч.-практ. конф. — Уфа, 2005. — С. 229—242.

7. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. — М., 1998.

8. Шаймухаметова Л.Н., Юсуфбаева Г.Р. Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. — Уфа, 1998.



Г. Р. ТАРАЕВА

Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. РахманиноваУДК
378. 978 (004)ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ
И МУЗЫКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

Создание компьютерных классов и изучение информатики в музыкальных учебных заведениях можно считать проблемой решенной. На повестке дня — компьютеризация специальных музыкальных дисциплин. Для этого нужны методические пособия, электронные учебники и другие обучающие ресурсы. Но без методических стратегий, без дидактических концепций вряд ли удастся ввести компьютер в преподавание специальных музыкальных дисциплин по-настоящему эффективно.

Только взаимодействие музыкального образовательного института с культурой в целом может придать нововведениям концептуальный характер и позволить компьютеризации называться инновационной педагогией.

Инфокоммуникация — формат мышления, модель системы отношений человека с информацией и людей друг с другом. Два объекта надо увидеть во всей неоднозначности: информационную компетентность и соотношение системы образования со средой культуры.

В анализе информационной компетентности мы должны, прежде всего, поднять вопрос о возможности потребления современным человеком безграничных объемов доступной информации, умении ориентироваться в ее противоречивых, рационально нерасчлененных массивах, защититься от «передозировки», дезинформации. К учебному процессу, который и до внедрения информационных технологий непомерно «перегружен», это имеет самое непосредственное отношение. И хотя задача понятна и кажется в принципе решаемой, вырабатывать рекомендации необходимо.

Другой важный аспект — соотношение системы образования со средой культуры и запросами общества — звучит менее определенно и несколько тревожит. Музыка классическая не очень востребована обществом, но тогда кого и для чего мы «производим»?

СИСТЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ И СРЕДА КУЛЬТУРЫ

Как адекватно оценить современную систему музыкального образования? Все понимают: надо серьезно что-то менять, причем во всех звеньях структуры — от музыкальной школы до нелегитимной (но живучей творческой) аспирантуры, выбора диссертационных тем и процедуры защит. Однако мы, наверное, уже более десяти лет говорим об инновациях: и не просто о совершенствовании качества обучения, но и о поиске инновационных подходов. И все же пока невозможно назвать ни одной современной организационно-дидактической концепции, которая бы оказалась уместной в нашей художественной творческой среде.

Личностно-ориентированный и компетентностный подход, медиапедагогика, дистанционное и *e-learning*-, *m-learning*-обучение, компьютеризация (особенно, электронный тестовый контроль), модульная технология и система кредитов, нелинейные траектории в образовательном пространстве, модерации, специализации и индивидуализации учебного плана и вообще, *либерализация* образовательной модели (вдобавок двухступенной — с бакалавриатом и магистратурой) на первый взгляд нам не очень подходят. Что-то, наверное, можно частично позаимствовать — из медиапедагогика, например: освоить редакторы звука и видео, чтобы студенты умели самостоятельно создавать аудио- и видеодиски из своих аудиозаписей и съемок на видеокамеру.

Дистанционное обучение вряд ли эффективно и целесообразно при наших немногочисленных заочных отделениях. Можно, конечно, «дистанцироваться» от студентов, частично отвлечь знание от преподавателя: тексты лекций (и вообще теории) «посбрасывать» в бан-

ки на учебных компьютерах. Это наверняка четче организует самостоятельную работу, поможет изжить, наконец, конспектирование речей педагога. Можно создать и «звуковые хрестоматии» по музыкальной литературе или учебные диски с «галереями изображений», интерактивные программы, в конце концов, разработать *тест-мастера* для опросов по теории и *тест-тренажеры* для контроля-развития слуха.

Само собой разумеется, все перечисленное по-прежнему и ново, и актуально, и совершенно очевидно не вредно, как и введение, кстати сказать, актуальных блоков дисциплин «регионального компонента», дисциплин по выбору (их никто не выбирает, а насаждает волевым порядком) и факультативов.

Возможно, тон и самой статьи, и представленного ниже небольшого отступления покажется читателю несколько «глумливым», но хотелось бы максимально заострить проблему и выступить в защиту студентов, которые изнемогают под бременем бесконечно добавляемых дисциплин.

Давайте задумаемся о том, что мы обычно вводим? Да все, на что хватит фантазии: региональную политэкономю и региональную психологию, региональное творчество и региональное исполнительство, региональное инструментостроение, региональную педагогику, региональные фольклорные традиции. Элективами благополучно можно вернуть сокращенные в учебных стандартах сроки прохождения «федеральных» дисциплин. Было два года инструментовки, сняли один — добавим второй год дисциплиной по выбору (опять же — без выбора). Или сольфеджио с гармонией продлим на годик-другой...

Иногда в сессию учебный план предлагает до *пятнадцати* (!) зачетов. Когда же заниматься на инструменте?! И не только специальностью, но камерным и концертмейстерским репертуаром, общим фортепиано. Фактически не остается времени, чтобы выучить оркестровые партии, позаниматься сольфеджио, гармонией, полифонией, почитать-послушать-посмотреть материалы по истории музыки. Тем более, — озадачиться педагогической, концертной, лекторской практикой, а заодно к ним и подготвиться...

Еще есть одна глобальная проблема у студентов: найти работу по специальности — уважаемую и с достойной оплатой, интересную и творческую. Но, увы, никто никого нигде не ждет. Более того, осолого авторитета в обществе специальность музыканта (классической ориентации, разумеется) сегодня не имеет. И все мы об этом прекрасно знаем, однако в запросах общества ничего глобально изменить не можем. Нам, преподавателям, нужна наша работа, наша структура, наша система. Безумием было бы ее раз-

рушать, идти «на поводу» у культуры, окунающей в забвение музыкальную классику со всей ее неоспоримой духовной ценностью.

Мы боимся, что каждый шаг в направлении осовременивания обучения — это шаг в сторону возможной гибели художественного образования. И отгораживаемся от инновационных концепций в сфере дидактических технологий, не занимаемся их анализом, не думаем об адаптации. Стараемся себя утешить: пока все, что делается в современной образовательной системе, далеко не однозначно, нередко обнаруживает противоречия. И, главное, далеко не все может и должно быть внедрено в наши — художественные! — учебные заведения.

Тем не менее считая, что еще можно помедлить, «побалансировать» на грани нового и надежно проверенного временем, мы сегодня к компьютеризации как будто готовы. Но не покидает опасение, что гармонизовать музыкальное образование с обществом локальными мерами не удастся, если не увидать отдаленный смысл каких-то конкретных «внедренческих» акций. Инновации — это не новые средства, а новые цели. И цели эти располагаются не внутри учебного заведения, а за его стенами. Инфокоммуникационные технологии — это не компьютеры в классе. Инфокоммуникация — явление современной культуры; она играет в ней колоссальную, даже определяющую роль.

Наши ученики и студенты приходят к нам из этого культурного социума. И попадают в нашу среду, управляемую традиционной образовательной технологией, частично подновляемой и ретушируемой.

Главный вопрос между тем наверное прозвучит слишком просто: почему, за *чем* идут к нам учиться? Идут ведь не так, как раньше; по некоторым специальностям мы уже забыли, что такое конкурсные приемы.

Студенты должны хотеть идти в наши учебные заведения. Они должны быть ангажированными в музыкальное образование и получение музыкальной профессии. Мы уверены, что сегодня это одно и то же, музыкальное образование и получение профессии музыканта?! Нередко молодой человек при поступлении вовсе не отдает себе отчета, что приходит получить конкретную профессию — он приходит поучиться, образоваться. И не стоит это квалифицировать как инфантилизм — молодежь должна «напитаться культурой». Слава Богу, что они видят в наших вузах эти очаги культуры и духов-

ности. Они еще, вопреки общим установкам общества, не дарящего нас «поклонением», выбирают с симпатией и любовью нас, своих преподавателей. Идут к нам не в профессию, а в общение, полное уважения, приязни, порой — к счастью — доверия и восхищения Учителем.

И это нормально: жизненный выбор в 18—19 лет трудно сделать раз и навсегда. Можно попробовать, в чем-то убедиться и... изменить траекторию обучения вместе с изменением конечной цели. Кстати, сегодня так происходит совсем нередко. Выпускник консерватории идет работать ризлтером, секретарем или референтом в офис, даже менеджером в торговом зале; пытается переучиваться на юриста, экономиста, программиста. Это — реальность.

И либерализация образования — как современная концепция — легитимно настроена на это. В западноевропейской и мировой образовательной системе такое направление сложилось давно.

В российском гуманитарном образовании тоже начинает пробовать себя такой «курс». В 2002 году на базе учебно-научного центра филологии и искусств СпбГУ был создан Смольный институт свободных искусств. С самого начала он стал сотрудничать с Бард-колледжем США, который специализируется на истории искусств, и сегодня выпускники получают два диплома — собственного института и Бард-колледжа. К этому проекту проявили интерес Калининградский госуниверситет, Российский университет дружбы народов, Тульский педагогический университет, Воронежский государственный университет; с этого учебного года Ростовский государственный университет будет первым на Юге России готовить бакалавров искусств и гуманитарных наук. Во всем мире выпускники колледжей свободных искусств особенно ценятся как кандидаты на те должности, где требуется широкий кругозор, оригинальность мышления, умение принимать самостоятельные решения и отстаивать свою точку зрения, а также развитые коммуникативные навыки.

Создание новых специальностей в области искусства — это же прямая и мало приятная конкуренция для консерваторий! Достаточно уже традиционных наших «соперников» — преобразовавшихся в университеты институтов культуры и музыкальных факультетов педагогических институтов. Это они подбирают «наш контингент», лишая полноты наши отборочные конкурсы. Это они «опускают планку требований» к профессиональному облику музыканта.

Да, но их выпускников никто и не берет на работу в консерватории, оркестры, музыкальные театры. Они идут в общеобразовательную школу, в педагогические колледжи, в музыкальные периферийные школы в лучшем случае. И, разумеется, в смежные и «чуждые» сферы. А наши выпускники консерваторий куда идут? Частично туда же. Только не получив никакого вооружения — ни психолого-педагогического, ни содержательно-тематического (детский репертуар, детские методики, синтезатор, педагогическая информатика).

Но вернемся к либерализации образования. Она начинается с того, что в двухступенной системе «бакалавриат — магистратура» предусмотрена внутренняя двухступенность начальной профессиональной подготовки. При продолжительности обучения в четыре года первые два адресованы фактически общему профессиональному развитию. После *модерации*, то есть выполнения учебного плана первых двух лет обучения и переводной работы, студент переходит на старшие курсы, где в течение следующих двух лет проходит специализацию в одной из областей искусства или гуманитарных наук.

Представим себе, что и наш студент, поучившись два года на музыковедении, ушел на вокальную специализацию. С фортепианного факультета пришел на музыковедение, если оно предлагает интересную современную модель. Со струнного пошел на менеджмент или звукорежиссуру. И с любой начальной «ориентацией» выбрал специализацию «педагогическая информатика».

Нам решительно не подходит!!! У нас человек учится музыке до поступления в вуз 11 лет. Что ему еще выбирать?!

А что делать с безумно «слабым контингентом», который мы упрямо продолжаем учить играть сольные концертные программы каждые полгода? Стараться не думать, что этот музыкант ни при каких обстоятельствах не станет солистом? Что запросы общества таковы, какие есть?

Никто не спешит каждый вечер в концертный зал на речиталь. Никто не довольствуется слабым уровнем исполнения, который единственно возможен наличными творческими ресурсами в провинции, как было даже еще в первой половине XX века. Люди располагают мощнейшими каналами доступа к эталонным исполнениям на дисках, тем более, сегодня — видеодисках. Кстати, и к этим каналам прибегают далеко не все не только любители, но сами музыканты. Так радуешься, когда встретишь коллегу-фаната, у которого есть кассеты со всеми постановками Жана Пьера Поннеля 70-х годов!

Скользкий ракурс обсуждения проблем. Но, надеясь, что ход мыслей понятен, давайте сформулируем основной вопрос нашего бытия: *кого, зачем и чему учить.*

Кого? В последнее время уже почти любого, кто пожелает. Желательно еще и найти тех, кто не очень уверен, что пожелает. И отнестись к этому спокойно: занятия музыкой в школе когда-то давно начали называть «для себя». Сейчас, наверное, пришел тот час, когда значительная часть студенческого контингента музыкальных вузов учится больше для себя, чтобы стать человеком той самой высокой духовной культуры, которую образует классическая музыка.

Зачем? Создавать культурного, образованного, духовного человека. Способного работать в разных профессиональных сферах, обладая кругозором, умением мыслить и рассуждать. И — самое главное — быть креативным, потому что занятия художественной деятельностью для человека психологически гигиеничны и очень полезны. Вузовская задача — развитие личности, формирование привычки учиться и навыка делать это в современной информационной среде. Это все актуально в возрасте наших студентов. Наш музыкальный вуз — это сегодня не просто профессия, но школа жизни. Мы привыкли скептически относиться к заформализованной и выхолощенной в советский период воспитательной работе. Ну, так это зависит от целей и форм воспитания. Умение жить в эпоху тотальной информатизации — это пафосная воспитательная цель. Научить не тонуть, оперативно ориентироваться, использовать креативный потенциал информационных технологий (творить с компьютером), противостоять информационному оболваниванию, защититься от дезинформации. Все это выходит на первый план в качестве дидактической цели.

Чему? Да вот именно тому, что сформулировано в ответе на вопрос «зачем». Как это ни громко звучит, но надо координату «формировать современного человека» вводить в поле инновационных поисков. Можно, конечно, создать комплекты тестов закрытой формы (с выборами ответа) по материалу бригадного учебника гармонии и сделать интерактивную программу. Только не надо удивляться, что ажиотажного спроса у студентов это не вызовет. Разве что как любая компьютерная игрушка — удовольствие от манипуляций

с машиной. Не говоря уже о конечном учебном эффекте.

Прежде чем идти в инновации с компьютером, никак нельзя не поставить четкие цели и быть уверенными, что именно электронное обучение к ним приведет. Как же сформулировать инновационные параметры? Ведь сама постановка вопроса об инновациях в образовании означает определение иных, новых, актуальных целей. А для этого надо серьезно заниматься именно анализом общественных потребностей в данной образовательной структуре.

Конечно, сегодня для музыкального образования, во всех звеньях испытывающего кризисные давления со стороны культуры, характерна растерянность. Каким путем идти? Ориентир на массовую музыкальную среду представляется своеобразным «мезальянсом» — ему уже отведено место в эстрадно-джазовой специализации, и это представляется вполне достаточным. Посвяительство на педагогические традиции и содержание учебных дисциплин академического блока кажется вообще немислимым, невозможным, опасным. А поверхностное знакомство с современными дидактическими технологиями обучения как будто бы убеждает, что это «не про нас».

Думаю, что жизнь сегодня — вся про нас. И изучение, тщательный анализ никогда никому не вредил. Если не отмахиваться, а вникать, может быть и позитивы обнаружатся.

ДИДАКТИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ И КОНЦЕПЦИЯ МЕДИАОБРАЗОВАНИЯ

Словом «технология» с его широким значением в применении к образованию сегодня обозначают целостный процесс, организованный как *система принципов достижения образовательной цели.* В отличие от применения разнообразных частных методических идей и приемов, технология определяется только целями обучения.

Они обуславливают соотношение всех составляющих учебно-воспитательного процесса: форм занятий, способов преподнесения информации и развития навыков, организации самостоятельной работы и аттестационного контроля. Технология — это четко разработанный и выстроенный алгоритм обучения, включающий наряду с перечисленными факторами материальное обеспечение и образовательный менеджмент.

Частные, казалось бы, «инновации» типа внедрения ТСО еще в 80-е годы, разработки модели специалиста, комплексный или системный подход, межпредметная интеграция не создавали новой технологии. Они не вели к изменению учебных планов, форм работы и способов аттестации, они не меняли алгоритма обучения, остававшегося «предметоцентристским». Прошел дисциплину, содержание которой регламентируется программой полувековой, а то и более давности, — получил аттестационный балл. Что складывается из совокупности всех дисциплин и пытались понять межпредметными связями. Но их, к сожалению, не удалось навести эффективно.

Что такое современная либерализация системы обучения? Нелинейное движение по учебному плану, возможность варьирования путем выбора. Для этого в нашу жизнь стали входить мобильные компоненты стандарта. Наряду с федеральным набором (который пока никто не решается «тронуть» существенно, а ой как надо!) можно предлагать элективы — дисциплины «по выбору». Их надо вводить, отвечая актуальным запросам общества, культуры (а не кафедры, озадаченной нагрузкой педагогов). Ввели же мы звукорежиссуру и менеджмент организации как новые специальности. Очень бы пригодилась хотя бы специализация «педагогическая информатика» (не только для музыковедов). Рассмотрение потенциала компьютерной педагогики на всех уровнях обучения, начиная с ДМШ, может сделать совершенно иной методику и подработку.

Не надо думать об обучении игре на инструменте с компьютером — это тезис, выдвигаемый обычно в публицистическом запале для демонстрации нелепостей внедрения информационных технологий в обучение музыкантов. Позитивно мыслящие педагоги по специальности сегодня охотно бы оборудовались в спецклассе телевизором для просмотра видео-концертов, спектаклей, мастер-классов. И не помешал бы им компьютер для выхода в Интернет за такой информацией, которой уже сейчас там немало. Кстати, личностное, человеческое развитие в обсуждениях, в дискуссиях, в спорах при наших индивидуальных часах общения — наш потенциальный козырь. Иначе говоря, деятельное знакомство в спецклассах с безбрежным исполнительским наследием, оцифрованным и компактно доставляе-

мым, могло бы составить программную часть обучения, не отвлекаемую только в какие-то специальные дисциплины типа «теории интерпретации» или «истории исполнительства».

И вот здесь, мне кажется, находится место для освоения уже сейчас одной из современных дидактических концепций. Пусть она не потянет на технологию в целом, но способна обеспечить достаточно радикальные изменения. Я имею в виду *медиапедагогику*.

В музыкальном обучении медиа-средства, как известно, внедрены давно и активно: проигрыватели (еще со времен виниловых пластинок) и магнитофоны плавно перешли на цифровые диски, пополнились телевизорами с видеомангнитофонами и DVD-проигрывателями, а в последнее время проекторами, соединяемыми с компьютером.

Но речь не только об этом. Компьютер сам по себе — всего лишь машина, осуществившая новые пути создания, хранения и трансляции информации всех форматов. По духу же, по функции в культуре — это модель принципиально новых модальностей общения. Собственно, сегодня мы даже не говорим «обучение с компьютером», а «инфокоммуникационные технологии в образовании».

Мы сегодня по-новому «коммуницируем». И один из параметров нового стиля коммуникации — жизнь как «мониторная реальность». С нами живут персонажи TV-экрана, мы сидим перед экраном в глобальной сети, экран мобильного телефона (фактически смартфона) позволяет смотреть не только текст SMS, но фото, видео, снимать самим, передавать и получать «картинки», снабжать ими голосовые сообщения, выходить в тот же Интернет и т.д.

Как мы боялись, что компьютер, обеспечивая дистанционное обучение, обезличит педагогику (еще не перестали бояться!). Но он позволяет педагогу «сбросить с плеч» рутинную часть трансляции информации, сформировать банки любых данных и предоставить их в распоряжение студента. Да еще и с компактной переноской на внешних устройствах (дискетах, дисках, флэш-накопителях). И сокращаются походы в библиотеку, фонотеку. Можно не только ксерокопировать, но сканировать («оцифровывать») книги, ноты, виниловые пластинки, видеокассеты.

Тогда преподаватель может практически полностью отдаться обсуждению, дискуссиям, творческим спорам. Сегодня все говорят о том, что лекция будет потихоньку уходить, уступать место новым формам обучения. Ну и не жаль той лекции, которая была «объективным» нелицеприятным пересказом источников (монографий, учебников) и уступит место яркому интригующему «представлению» информации — своей научно-теоретической позиции, любопытных фактов, продуктов неконвенционального «латерального» мышления.

Такие педагоги есть — где-где, а в нашей творческой среде артистов и лекторов-музыковедов в них недостатка нет. Давайте задумаемся, куда многие из артистов и педагогов направили свой публичный потенциал? На телевидение, конечно. Вспомним образовательные передачи С. Бэлзы, Н. Цискаридзе, А. Варгафтика, интервью М. Ростроповича, Ю. Башмета, В. Спивакова, М. Венгерова. Презентация любой темы — спектакля, музыки, коллеги — не просто интересно, но отмечено индивидуальностью ведущего. А в классе? Разве интересно пересказывать чужие слова?

Думаю, пора ввести такое понятие для преподавателя художественного, в частности, музыкального вуза — «педагогика TV-формата». И это не только предложение превратить лекцию в «телепередачу» со всем необходимым иллюстративным материалом, что поможет очень результативно осуществить компьютер с его монтажной мобильностью. В TV-формате могут идти и любые, выражаясь старинным словом, «семинары». По образцу телевизионной студийной дискуссии.

Тогда можно осуществить четкое разделение фигур в педагогической среде — на преподавателей и тьюторов. Тьютор — помощник организации обучения, выполнения студенческих задач, консультант в работе с компьютером. На нем — поиск материалов в сети, подборка тестов и материалов к ним, проведение тестирования, обработка результатов. Он может помогать готовить исходные материалы для компьютерных презентаций. А преподаватель — это активный исследователь, имеющий концептуальный взгляд на объект и предмет, способный представить эталон, «образец для подражания», убеждающий и впечатляющий своей инвенторностью, креативным мышлением и нестандартным подходом.

Мне много раз приходилось выслушивать возражения о высокой планке, о невозможности каждого отвечать таким высоким требованиям. Что же, на телевидении тоже не каждому дают авторскую передачу, а только тому, кто и придумает, и осуществит проект. Не каждый может? Но не каждый и пробовал. Я не верю, что преподаватель музыкального вуза, артист по духу, не может. Одно совершенно очевидно: если педагогика должна быть инновационной, то и педагог должен быть инновационным, — по существу и образу мышления.

Не надо думать, что инновации можно внедрять, оставаясь таким, как ты был вчера и позавчера, и десять лет назад. Мы все еще живем старыми представлениями о преподавателе в аудитории — его облике, манере поведения, тоне речи, способе общения. А телевидение и вся медиасреда насаждает совсем другие типы и стереотипы лектора-оратора: раскованного, демократичного, уверенного в себе и своем праве высказывать свое *глубоко личное* мнение, свои персональные суждения. Вспомните ведущих, которым Вы симпатизируете.

Может рискованное предложение, но не могу его назвать совсем неуместным. И в училище, и в ВУЗе нужен комфорт обучения. А это не только удобство и целесообразность, которые достижимы внедрением инфокоммуникационных технологий. Это еще и уникальность художественного микроклимата в учебном заведении, который, как ни покажется странным, надо «реанимировать». Нужно «осовремениваться» не вообще, а в связи с общественными предпочтениями и идеалами. Жизнь молодежи в консерватории не должна замыкаться, превращаться в «культурное гетто».

Инновационные преобразования начинаются с создания в учебном заведении климата, гармонично соответствующего информационной культуре. Это один из самых верных путей и одна из актуальнейших задач. И современным он должен быть не в декоративном смысле, а по сути. Ответы на вопросы, *кого, зачем и чему* учить должны быть очень четко проработаны.

Мы живем с телевидением, потребляем информацию в TV-формате, перенимаем интонацию и жесты актеров и ведущих, подражаем их стилю одежды и макияжа (пусть невольное). Но главное, мы проникаемся логикой эк-

ранной подачи, «компоновки» информации. Мы давно исследовали эту особенность «монтажного принципа» в музыке как фактор влияния кино и даже предвосхищения инструментальной музыкой выдающихся мастеров поэтики кино.

Сегодня широко доступное кино через телевидение формирует такие композиционные стереотипы мышления и эмпирически учит нас, а креативная природа компьютера довершает ситуацию до творческого акта. Необыкновенно облегченные компьютерные программы позволяют студенту, записавшему или снявшему мастер-класс, концерт, все отредактировать, сделать меню, создать красочный титул и «выпустить» свой диск. Или разместить все на своем сайте в Интернете. Даже мини-программки, продающиеся вместе с фотокамерой, позволяют сделать самостоятельно маленький киноролик из фотоснимков. Эти возможности широки и беспредельны, и все они могут стать предметом музыкальной педагогики, способствовать рождению совершенно новых дисциплин.

В период стабилизации культурной среды (а нам еще довелось пережить и стагнацию, не только стабилизацию) легко тиражировать

знание и его носителя. Учебным планам и программам может быть несколько десятков лет, как и учебникам. Преподаватель из года в год читает одно и то же. Но этот тип культуры безжалостно уходит в прошлое. Сегодня каждый год будут возникать новые дисциплины, их новое содержание, новые требования к его освоению.

Итак, резюмируя соображения относительно медиапедагогики (это самый общий набросок ее проблем), хотелось бы выделить: а) телевизионный формат аудиторных занятий, б) самостоятельное производство аудио-видео «артефактов» и в) изучение истории исполнительства в медийном формате. С анализом, обсуждением, копированием, оценками и исследованием — главными координатами истории интерпретаций классики. Это далеко не все, что может послужить инновационной стратегией. Но концептуальное внимание к медийной педагогике может составить существенный компонент инновационных преобразований.

Тараева Галина Рубеновна —
кандидат искусствоведения, профессор
кафедры теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова



Теоретические проблемы музыкальной педагогики

П. Н. ЕВТИХИЕВ

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова*УДК
78.071.5: 376**ЛИЧНОСТНОЕ РАЗВИТИЕ УЧАЩЕГОСЯ
В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Педагогика музыкального образования базируется, как известно, на гуманно-личностном подходе в обучении музыканта-исполнителя. В основе данного подхода (Г. М. Цыпин, А. Г. Казузова и многие др.) лежит стратегия развития личности музыканта в контексте учебной музыкально-исполнительской деятельности (УМИД), где особый акцент делается на когнитивном компоненте. Реализация этой стратегии в УМИД дает возможность сформировать комплекс способностей, позволяющих учащемуся через музыкальную интонацию осуществлять ряд когнитивных действий: 1) *познавать* действительность, свой внутренний мир и мир других людей [7, с. 39]; 2) творчески *преобразовывать* («получать новый образ» [8, с. 536]) себя и действительность.

Стратегия личностного развития музыканта согласуется также и со сложившимся в психологии подходом, где мышление рассматривается как процесс познания и как инструмент преобразования («мышление=творчество» по В. С. Библеру). Эти свойства мышления позволяют его носителю «самостоятельно искать и открывать существенно новое» [2, с. 39]. Разрешающие возможности мышления в познании и преобразовании раскрываются в психологии через понятия «активности» и «отношения» субъекта к деятельности. Эти понятия шире, чем понятие «деятельность». Учет их сущности при осмыслении гуманно-личностного подхода в УМИД позволяет найти оптимальные педагогические условия, гарантирующие функционирование когнитивной сферы учащегося-музыканта в максимально эффективном режиме. Положение о максимальном режиме функционирования когнитивной сферы учащегося-музыканта важно потому, что мышление всегда активно уровнево: например, нижняя степень его активности может характеризоваться как *вялая*, а высокая — как

«мощная стремительность действия» (В. Д. Небылицын). В этой связи возникает вопрос: при каких условиях возможна самая высокая когнитивная активность учащегося-музыканта? Ответ на этот вопрос зависит от выбора типа мышления, который должен целенаправленно формироваться в процессе овладения УМИД. Психология выделяет два типа мышления — *эмпирический* (в его основе лежат обобщения, реализующиеся через действие сравнения) и *теоретический* (в основе которого лежит «обобщение, осуществляемое путем выделения существенных внутренних связей, определяющих объект как целостную систему» [3, с. 339]). Теоретический тип мышления психология относит к профессиональному мышлению, которое одновременно «и творческое, и диалектическое» [1, с. 28]. Это возможно потому, что теоретическое мышление реализуется через *анализ, рефлексию и планирование* [4, с. 69]. Овладение действиями анализа позволяет учащемуся-музыканту понимать «внутреннее устройство» УМИД, то есть ее суть, «генетически исходную основу» [4, с. 69], — в нашем случае способы образования интонации. Действия рефлексии позволяют осознавать «основания своих собственных мыслительных действий» [4, с. 69], что и корректирует их содержательную часть, то есть целенаправленно выстраивает свое отношение к УМИД. Успешность овладения деятельностью зависит не только от специального формирования мыслительных действий, обеспечивающих учащемуся адекватное понимание различных ее аспектов, но и тех, которые способствуют сохранению и развитию *активного положительно-го отношения* к ней. Остановимся на данном аспекте подробнее.

Отношение учащегося-музыканта к УМИД может характеризоваться как *положительное/отрицательное*. Отношение в психологии

переживания определяется как ядро личности, основу которого составляет система специфического для УМИД «знания-чувства» (Н. В. Суслова). Это знание формируется только на уровне чувства, что требует учета положения о *сознательности учения* как условия для формирования устойчивого интереса к УМИД. «Потребностное отношение» [3, с. 206] должно обязательно быть по направленности *положительным и активным*. В этой связи особое значение приобретает вопрос об имманентных особенностях УМИД, которые одновременно могут способствовать как положительному, так и отрицательному формированию отношения учащегося-музыканта к УМИД. Эти отношения могут возникнуть на разных участках УМИД, например, на разных этапах работы над музыкальным произведением. Важно, что они могут *переноситься* с одного сегмента УМИД на всю деятельность. Включение механизма переноса отношений может либо *ускорить* освоение УМИД (если перенос носит характер проактивного облегчения), либо *замедлить* овладение УМИД (если перенос носит характер торможения) вплоть до появления категорического нежелания заниматься ею. Действие механизма переноса мало исследован теорией инструментального обучения (О. А. Мануйлов, Г. П. Стулова), хотя «включение» этого механизма способно либо существенно помочь, либо помешать реализации основной цели музыкального образования.

В этой связи возникают два вопроса: 1) *где*, в каком «наиболее уязвимом месте» УМИД часто появляются коллизии, которые объективно создают условия для формирования негативного отношения учащегося к УМИД в целом; 2) *что* требуется для того, чтобы объективно локально возникшее негативное отношение к УМИД не распространялось учащимся-музыкантом на всю УМИД.

Научный подход к осмыслению процесса личностного развития музыканта в условиях УМИД базируется на аксиоме: УМИД изначально создает благоприятные условия для личностного развития музыканта. А. Г. Каузова полагает, что «комфортные» условия формирования ядра личности музыканта создаются в УМИД по трем основаниям. Во-первых, музыкант формирует индивидуальную систему отношений путем особого — эмоционального познания, результатом которого являются знания-чувства, получаемые в процессе *воссозда-*

ния музыкального произведения; во-вторых, учебный репертуар позволяет эффективно формировать эмоциональную и когнитивную сферы; и, наконец, индивидуальные занятия являются одной из самых эффективных форм обучения [6, с. 33].

Форма «собственноручного» (С. И. Савшинский) воссоздания музыкального произведения, бесспорно, одна из уникальных возможностей многоаспектного эмоционального и интеллектуального развития учащегося-музыканта. Важно и то, что в процессе воссоздания учащийся должен не только освоить художественные ценности и нормы (стилевые, жанровые) — основы смыслового слоя музыкального текста, но также средства воссоздающей деятельности, то есть музыкально-исполнительской техники. Однако данный раздел в теории и практике обучения музыкальному исполнительству является одним из проблемных. Именно этот аспект УМИД традиционно становится «слабым звеном»: в нём происходят метаморфозы, связанные с возникновением локальных негативных отношений учащегося-музыканта, которые затем переносятся им на всю УМИД. Данное утверждение может быть обосновано разными теориями: развития личности, действия (А. Запорожец), двигательного развития человека (Б. Коссов), «наименьшего взаимодействия» (И. Гельфанд, В. Гурфинкель, М. Цетлин) и др. В данной статье положение о «слабом звене» мы обосновываем, опираясь на теорию развития личности и теорию действия.

Теория развития личности выделяет три универсальных этапа развития личности: *адаптации, индивидуализации, интеграции*. В контексте УМИД реализация этих этапов имеет свою специфику.

На первом этапе — *адаптации* — учащийся-музыкант должен: а) усвоить актуальные художественные ценности и нормы, принятые в УМИД; б) овладеть соответствующими формами и средствами деятельности, в качестве которых выступает профессиональная исполнительская техника.

Отметим важную деталь. Овладение, к примеру, стилевыми нормами исполнения музыкальных сочинений какого-либо композитора не может ограничиваться лишь «понятийным» знанием, обеспечивающим возможность акустического узнавания и идентифицирования того или иного стиля. В основе подобного «понятийного» знания учащегося-музыканта обязательно

должны лежать еще и «знания-чувства», которые формируются только в процессе воссоздания им музыкальных текстов с помощью профессиональной исполнительской техники. Профессиональная техника может стать лишь тогда, когда она формируется на основе сложившихся норм, зафиксированных в «понятийном знании» или «всеобщих эталонах» (В. В. Давыдов), то есть элементах конвергентной гносеологической системы, которые разрабатывались многими поколениями педагогов-музыкантов разных стран.

В данных рассуждениях подчеркнем мысль: усвоение актуальных художественных ценностей и норм (стилевых, жанровых и др.) в контексте УМИД довольно жестко детерминировано средствами воссоздающей деятельности, то есть исполнительской техникой: «как» определяет «что» (Г. Г. Нейгауз). Если подобная техника формируется не на основе сложившихся конвергентных норм, то художественные ценности и воссоздающие средства УМИД вступают между собой в противоречие. Суть данного противоречия заключается в том, что ценностные нормы, в основании которых лежат знания-чувства, не могут быть адекватно усвоены учащимся-музыкантом, если его исполнительская техника не соответствует нормам «понятийного знания», принятым в качестве обязательных в средствах исполнительской (воссоздающей) деятельности. Исполнительская профессиональная техника — это не столько результат индивидуального приспособления учащегося к инструменту, сколько (и прежде всего) его развитая когнитивная способность адекватно присваивать *понятийное знание*, в котором аккумулирован общественно-исторический опыт успешного освоения исполнительской деятельностью. Возможность эффективного (в нашем случае — активного) раскрытия содержания этого знания и позволяет учащемуся-музыканту через музыкальную интонацию самостоятельно познавать и преобразовывать различные аспекты действительности и себя, включаясь тем самым в процесс личностного развития.

Если на первом этапе личностного развития учащегося-музыканта его когнитивные действия, позволяющие самостоятельно раскрывать содержание «понятийного» знания как отражающего нормы профессиональной исполнительской техники, не сформированы, то он не может самостоятельно приобрести и знание-чувство, соответствующее ценностным нормам, культивируе-

мым в УМИД. В данной ситуации приобретение подобного знания возможно лишь путем «педагогической подсказки». Этот педагогический прием, постепенно становясь доминирующим, формирует у учащегося-музыканта качества зависимости, робости, неуверенности. Развиваясь, они образуют основу для формирования негативного отношения, которое возникает путем постепенного осознания учащимся своей неспособности гарантированно достигать художественной цели наличными (непрофессиональными) средствами воссоздания.

На втором этапе — *индивидуализации* — музыкант должен реализовать свое стремление к *персонализации* («не быть как все»). Однако качество *конформности*, возникающее вследствие профессиональной (воссоздающей) несостоятельности, мешает ему реализовать данное стремление, что способствует формированию чувства «негативизма, агрессии» [3, с. 265]. Применительно к УМИД это означает, что непрофессиональное владение музыкальной речью (то есть средствами воссоздания — исполнительской техникой) начинает осознаваться учащимся-музыкантом как невозможность перспективы осуществления эффективного самообеспечения личностного роста. Именно на этой стадии включается механизм переноса локально возникшего негативного отношения на всю УМИД, что часто приводит учащегося-музыканта к осознанию необходимости смены вида профессиональной деятельности. Подобный «уход из специальности» делает для учащегося-музыканта невозможным переход на третий этап — этап *интеграции*, на котором реализуются «стремления индивида быть идеально представленным своими особенностями и отличиями в общности» [3, с. 265], а также на культивирование лишь тех его особенностей, которые способствуют развитию (принятых самим индивидом и одобренных общностью) свойств его личности.

Из наших рассуждений следует, что основной конфликт, приводящий к локальному формированию негативного отношения учащегося-музыканта, происходит на первом этапе личностного развития и чаще — в разделе работы над исполнительской техникой. Чтобы обосновать подобное утверждение, обратимся к теории действий А. В. Запорожца.

В теории исполнительства сложилось представление, что субстратом исполнительской техники выступает слухомоторный комплекс.

Рассогласование компонентов этого комплекса всегда ведет к формированию *нерациональной моторики* «двигательно-фронтального типа» (О. В. Протопопова). Этот двигательный тип поведения эксплицируется через неустойчивый макро- и микро-«ассортимент движений и поз», которые проявляются через общую скованность, прижатые к туловищу локти, тусклый звук, поднятые плечи и т. п. Такое осмысление понятия «нерациональной моторики» широко распространено, поэтому не требует комментария. Явление нерациональной моторики часто возникает на первом этапе развития личности. Причины возникновения явления двоякие. С одной стороны, учащемуся-музыканту не хватает индивидуальных *интуитивных* возможностей, позволяющих ему самостоятельно и успешно приспосабливаться к инструменту и решать различные двигательные-технические трудности. С другой, сказывается несформированность когнитивных способов распределения «понятийного» знания, в котором фиксируются нормы и способы овладения профессиональной техникой.

Каков же универсальный механизм формирования негативного отношения учащегося-музыканта — носителя нерациональной моторики? А. В. Запорожец, анализируя проблему «моторика и личность» полагает, что нерациональная моторика всегда формируется при рассогласовании смыслового (целенаправленного) и предметно-технического (операционального, целесообразного) компонентов человеческого движения. При этом субъект всегда становится носителем «дефектных отношений», которые он активно проявляет к осваиваемой (или осуществляемой) деятельности. Двигательная система, по Запорожцу, состоит из двух компонентов: «позиционно-тонического и предметно-технического». Свое отношение к окружающему субъект реализует через позиционно-тонический (смысловой) компонент. Дефектные отношения, возникающие при рассогласовании между предметным и смысловым компонентами двигательной системы, выражаются в том, что субъект, включенный в деятельность, вынужден обстоятельствами действовать, но его самого эти действия *не привлекают*. Неприятие процесса и результата психомоторной активности создает «*негативную установку*, влияющую на общую стратегию и направление двигательного поведения [курсив мой. — П. Е.]» [5, с. 517].

Непривлекательность УМИД (в нашем случае — локально возникшее негативное отноше-

ние к УМИД) может осмысливаться учащимся-музыкантом так: «Мне почти всегда неудобно, дискомфортно играть». Неприятие УМИД (то есть распространение локально возникшего негативного отношения на всю УМИД), понимаемое как активное нежелание участвовать в исполнительском процессе, учащийся-музыкант осмысливает как свою личную, профессиональную беспомощность в нахождении нужных интонаций и выстраивании содержательного и интересного музыкального образа. Использование учащимся-музыкантом наличной исполнительской техники практически всегда ведет к искажению интонационного строя изучаемого произведения, что не позволяет ему максимально активно включаться в творческий процесс самостоятельного преобразования (интерпретации) музыкального произведения. Несовершенство исполнительской техники, кроме этого, всегда делает результаты музыкального познания ложными, то есть провоцирует парадоксальную ситуацию: учащийся-музыкант в процессе активного познания музыкального произведения путем его воссоздания должен включаться и в процесс своего личностного развития. Однако вследствие несовершенства исполнительской техники он в этом процессе максимально активно участвовать не может, так как нерациональная моторика «перестает участвовать в создании полноценных художественных представлений» [9, с. 113]. Это осознается учащимся как неспособность самостоятельно и активно продуцировать художественную цель и достигать ее наличными средствами воссоздания.

Через нерациональную моторику исполнитель не только эксплицитно, но и имплицитно выражает негативное отношение как к собственному двигательному (исполнительскому) поведению, так и ко всей УМИД. Это выражается в малоактивной психо-эмоциональной заинтересованности, которую обычно демонстрирует «средний» ученик в работе над художественно-содержательным (смысловым) аспектом музыкального текста. Речь идет о познании разных смысловых (исторических, теоретических и др.) пластов музыкального произведения и сознательном поиске концепций его преобразования путем построения «художественной гипотезы» (Г. М. Коган), исполнительского плана и т.п. Подобной же пассивностью характеризуется и заинтересованность учащегося-музыканта в поиске (познании) целесообразных технических

средств, с помощью которых найденные концепции будут воссоздаваться.

Нерациональная моторика, по Запорожцу, всегда требует коррекции, то есть «разрушения моторных форм, в которых реализовались прежние дефектные отношения, и выработка новых, в которых могут воплотиться *новые отношения к окружающему* [курсив мой. — П. Е.]» [5, с. 516].

Как можно «исправить» нерациональную моторику, создав тем самым условия для изменения отношения учащегося-музыканта к УМИД? Если учесть, что музыкально-исполнительская деятельность в процессуальном отношении реа-

лизуется через исполнительское действие (движение), то утверждение, что «исполнитель мыслит через технику, вовлекая физические действия в интеллектуальный процесс» [10, с. 34] не вызывает сомнений. В этом контексте ответ на поставленный вопрос следует искать в изменениях, которые должны произойти в когнитивной сфере музыканта-исполнителя. В этой связи возникает потребность в анализе содержания понятий «музыкальное мышление» и «теоретическое мышление» музыканта-исполнителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андронов В. П. Психологические основы формирования профессионального мышления. — Саранск, 1991.
2. Брушлинский А. В. Психология мышления и кибернетика. — М.: Мысль, 1970.
3. Большой психологический словарь / под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. — 3-е изд., перераб. и доп. — СПб.: прайм-ЕВРОЗНАК, 2006.
4. Давыдов В. В. Теория развивающего обучения. — М.: ИНТОР, 1996.
5. Запорожец А. В. Психология действия. — М.: Московский психолого-социальный ин-т; Воронеж: МОДЭК, 2000.
6. Каузова А. Г. Гуманно-личностный подход и развивающие тенденции в фортепианно-исполнительском обучении // Преподаватель. — 1999. — № 4. — С. 33—36.
7. Методологическая культура педагога-музыканта: учеб. пособие / под ред. Э. Б. Абдуллина. — М.: Академия, 2002.
8. Ожегов С. И. Словарь русского языка. — М.: Сов. энциклопедия, 1972.
9. Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. — Л.: Музыка, 1986.
10. Шульпяков О. Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя. — СПб.: Композитор, 2005.

Евтихийев Петр Николаевич — кандидат педагогических наук, профессор, зав. кафедрой музыкального образования Тамбовского государственного музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова



ABSTRACTS

HORIZONS OF MUSICOLOGY

NINA P. KOLYADENKO
 SYNESTHESIA AS A COMPONENT
 OF MUSICAL-INTONATIONAL PROCESS

This article offers a description of synesthetic semantic-generating mechanism and its role in creation of dynamic properties of musical *intonatsia*. The article defines the place of synesthesia (inter-sensual association) in both «genetic program» of the musical text and *intonatsia*-based multi-layered semantic field. The synesthetic interpretation of 20th-century «non-classical sound space» is carried out on the example of analysis of the *Rhythmic Etudes* by Olivier Messiaen.

OXANA E. SHELUDYAKOVA
 CONFLICT AS A SOCIO-PSYCHOLOGICAL
 AND ESTHETIC CATEGORY IN THE
 MUSICAL ART OF LATE ROMANTICISM

The article by Oxana Sheludyakova examines the problem of conflict in late-Romantic music. It investigates various instances of inner conflict and suggests a system of the most common types of conflict common in the late Romanticism. Special attention is given to lyrical conflict.

MUSICAL TEXT AND ITS PERFORMER

LJUDMILA P. KAZANTSEVA
 «BORDERLINE» GENRES - *PRO ET CONTRA*

Various kinds of transcription, such as transposition and arrangement, are «borderline» genres. They occupy intermediate position between composition and interpretation. Transcriptions offer transformations of the original score mainly in regards to timbre. The validity of transcription depends to a great extent on the realization (actualization) of the timbral potential of *intonatsia*, which is often clearly outlined by the composer. Whether a transcription is to be regarded as successful is also largely a question of adequacy semantic and genre-stylistic properties of *intonatsia*. It also affects other components of the musical content. The compositional and interpretive effort should only yield such changes of artistic contents which are more or less natural for the author's opus.

VERA S. VINOGRADOVA
 ON OLIVIER MISSIAEN'S TEXTS
 AND COMMENTS TO HIS PIANO CYCLE
VINGT REGARDS SUR L'ENFANT-JÉSUS

Messiaen's texts to the cycle *Vingt regards sur l'enfant Jésus* include both descriptions which precede each movement and a variety of commentaries and remarks in the body of music. In these commentaries Messiaen sketches out the main characters of the cycle, their feelings and sensations, primary narrative planes, and the actions that take place in the cycle. What makes the texts even more interesting is that Messiaen defines the quality of the musical material, the manner of his musical technique, and the instrumental timbres. A unique feature of the cycle is that the description of absolutely different phenomena and the way these different phenomena are realized in music create an invisible, divine mystery of this cycle.

OLEG V. DEVUZKIY
 IMAGINATIVE-DRAMATURGIC
 OPPOSITIONS OF THE VOICES IN CHORALE
 AND IN ENSEMBLES TEXTURES

The article deals with the problem of determining proper functions of voices in the dramaturgy of a musical composition. Approaching this insufficiently explored issue allows to identify internal interactions not only in such large works as opera and symphony, but also in smaller choral miniatures. As an illustration of figurative dramaturgical oppositions of the voices the article provides several analyses: the chorus «Zvyozdy» («Stars») from the op. 27 by Sergey Taneyev, the Quintet «I am frightened» from the opera *The Queen of Spades* by Pyotr I. Tchaikovsky and the chorus «Zu Neujahr» by Felix Mendelssohn-Bartholdy. These analyses show that even in smaller works the interaction of voices often travels a complex path which is full of unexpected collisions, and one of the performer's tasks is to spot such interactions and express them in his or her interpretation. The author provides a formula which can help to approximate the amount of possible interaction between the voices which is determined by the

total voice count and by the number of musical «events».

Performers may wish to consider these points in their daily work.

POETICS AND SEMANTICS OF MUSICAL TEXT

IRINA V. ALEXEJEVA

MEANING-BEARING STRUCTURES OF FIGURATIVE-MELODIC THEMATICISM IN GROUND-BASS VARIATIONS

The article is dedicated to the problem of structural organization of musical text. The object of analysis is the figurative-melodic thematicism of the *basso ostinato*. It appears to be a self dependent musical-textual stratum. The article examines its lexical and *intonational* expanding on the example of organ music of the Baroque period.

OLGA V. SHMAKOVA

THE FIGURATIVE SPHERE OF TRAGEDY IN FINAL MOVEMENTS OF SYMPHONIES BY BARTOK, HONEGGER, AND HIN- DEMITH (1930-1950)

The concept of Personality consists of notions of Pleasure, Tragedy and Eternity. The final movement of a classical symphony is an expression of celebratory collective energy. It may include individual images: reflection, irony, meditation. What distinguishes the 20th century as a special stage in evolution of a genre of the symphonic final movements is the fact that the last movement of a cycle often displays tragic images. They are present in the *Music for String, Percussion and Celesta* and *Concerto for Orchestra* by Bela Bartok, in the 1st, the 3rd and the 5th Symphony by Arthur Honegger, in *Mathis der Mahler* and the *Harmony of the World* by Paul Hindemith. Images of Tragedy in these symphonic finals vary in intonational lexicon. Viewpoints of figurative sphere of Tragedy are those of «calamity of a life» (motif of shouting, fanfares of horror), «energy of destruction» (a mourning march, a militaristic march), «grotesque plastic» (danse macabre), «mourning of a life» (crying, requiem, lamento).

NATALIA V. KOROLEVSKAYA

MEANING-GENERATING PROCESSES IN THE VOCAL CYCLE *REREADING A. BLOK* BY OLEG A. MORALEV

The article is focused on the problem of interaction of words and music. The author applies Yuri Lotman's semantic model of culture to musical-poetic text and studies the problem using the material of the vocal cycle *Rereading A. Blok* by Oleg Moralev.

MUSICAL CULTURE OF THE NATIONS WORLDWIDE

NATALIA B. GRIGOROVICH

SPECIFICITY OF MODAL THINKING IN THE ZITHER MUSIC OF CHINA, KOREA AND JAPAN

This article describes the process of development of pentatonic modal system, typical for Far Eastern region, and depicts its original realization in the Chinese, Korean and Japanese musical cultures, which becomes particularly obvious in the ways Far Eastern long zithers are tuned. The Japanese term «tyoshi», (similar to «dyao» — Chinese; «chyo» — Korean), is discussed in comparison to terms «tone», «mode», «tonality» of the European theory of music. The author relies not only on the literature on that subject, but also on the knowledge gained by playing the Japanese, Korean and Chinese zithers.

ON THE HISTORY OF WESTERN MUSIC

TATIANA V. SMIRNOVA

ON THE PROBLEM OF HISTORICAL EVOLUTION OF THE ENGLISH *CONSORT* GENRES OF THE XVI - XVII CENTURIES

This article deals with the problem of periodization and genre-stylistic evolution of English *consort* style. The author makes an effort to restore the generic panorama of the late-Renaissance and early-Baroque instrumental ensemble music on the basis of recently published critical editions. It is done by means of correlating the results of analytical research with the musical-stylistic characteristic of consort compositions and ordering the chronologi-

cal data of the main stages in the history of culture. Two points are made in the process: first, that the birth of the genre of consort music owes to the development of instrumentalism and, second, that it is a product of a gradual reorganization of late Renaissance and early Baroque traditional generic-stylistic system into late Baroque system.

MUSICAL CULTURES OF RUSSIA

KONSTANTIN M. KURLENYA

ASKOLD F. MUROV'S SIXTH SYMPHONY *MUSICAL OBLATIONS TO ALL THE SAINTS WHO SHONE IN RUSSIAN LAND*

The article offers the analysis of the Sixth symphony by Askold F. Murov "Musical oblations to all the Saints who shone in Russian land". It references the circumstances of its artistic conception, its original position among other works written in this genre, its structure and the principles of its compositional development. This composition has been completed in 1991; it embodies a special type of communicative strategy in which the composer formulates his own personal alternative to historical understanding of reality. He confronts such understanding with his views on the constancy of moral laws of existence.

EKATERINA V. PARGEEVA

SONATINA BY GENNADIY VOROBIEV (FROM THE HISTORY OF PROFESSIONAL CHUVASHI MUSIC)

Sonatina for piano by Gennadiy Vorobiev is a striking, original work by one of the most talented composers in the history of Chuvashi professional music. This work occupies a special place in the author's work because it was written during the period of formation of his style. The article addresses the issues related to musical language of the sonatina. They are considered from the point of view of juxtaposition of features of Russian and Western professional music, ethnic traditions and composer's own vision. The fate of Sonatina is also an issue of great interest.

AREA STUDIES IN MUSIC

ELENA V. PORFIRIEVA

MUSICAL UNIONS OF THE LAST QUARTER OF THE XIX CENTURY AND THEIR ROLE IN KAZAN'S CULTURAL LIFE

This article examines the history of musical unions which were a characteristic element of the musical life of Kazan city during the last quarter of the 19th century. The organizational side of study groups, musical union's activity, and main forms of the concert practice and of musical enlightenment are also shown.

LJUDMILA K. SHABALINA

REGIONAL MUSICAL CULTURE AS AN OBJECT OF STUDY IN THE CONTEXT OF ACADEMIC SCIENCE AND EDUCATION

The article examines the ways science and academic theory of education produce differentiating and/or matching approaches to the problems of regional musical culture. The article discusses the discrepancy in methods and directives, proposed for the regional educational institutions of secondary and higher education.

ISSUES IN ETHNOMUSICOLOGY

BESLAN G. ASHCHOTOV

ON CONTENT-RICHNESS OF THE THROUGH-COMPOSED MUSICAL FORM IN HISTORICO-HEROIC SONGS OF ADYGHE PEOPLE

In this article, for the first time in history of studies of the Adyghe (Circassian) folk music, the author widely applies the methods of musical semiotics. In particular, compositional features of the verbal and musical components of a historico-heroic song are considered along the lines of semantic analysis.

COMPOSER AND FOLKLORE

LJUBOV I. BUSHUEVA

«TO RESTORE THE LINK TO THE PAST» (ON THE PROBLEM OF COMPOSER'S FOLKLORISM IN HUNGARIAN MUSICOLOGY)

This article deals with the problem which remains urgent for many national cultures, the

problem of «Composer and folklore» as it is represented in Hungarian music scholarship. Hungarian tradition occupies a special place in the European musical culture as the one that maintains different forms of interconnection between professional and folk art. The issue of how the folklore manifests itself in music is therefore one of the most important topics for Hungarian musical scholars in the twentieth century. This article analyzes the works of Hungarian musicologists of different generations whose publications are available in both Russian and English languages. Special attention is given to one the most often explored topics, i.e. to the manifestations of Hungarian folklore and particularly of the «verbuncosh» style in the classical and romantic music of the Western Europe. The scientific ideas of Zoltán Kodály and Béla Bartók, the founding fathers of Hungarian musicology, are being carefully illustrated. Some parallels between the ideas of Hungarian and Russian scientists, concerning the problem of folklorism composer's music, are being drawn out.

EKATERINA A. SHIKOVA
LIVING STONE SONGS:
NORWEGIAN PEASANT'S DANCES
OP. 72 BY EDVARD GRIEG

Peasant's Dances op. 72 is one of Grieg's last creations and a monumental epic work. It should be regarded as a literary-musical monument of national culture because many of the dances are preceded by Norwegian legends and sagas.

Drawing on the score, on Grieg's epistolary body of work and on other historical evidence, the author of the article analyses the making of *Peasant's Dances* in the context of Norwegian culture and the folk violin music styles as they are interpreted by Grieg in his piano pieces.

NINEL F. GARIPOVA
THE LEXICON OF INTONATSIA OF KURAI
AS A WAY OF CONVEYING THE NATIONAL
COLOURING IN THE THEMES OF PIANO
WORKS BY BASHKYRIAN COMPOSERS

The article considers the problems of manifestation of the national character in the language of piano music of Bashkyrian composers. There is a plethora of evidence of correlation

between the *intonatsia* and musical-lexical models pertinent to the performing tradition of Bashkyrian flute *kurai* (which itself absorbs the essential features of the prolong song genre of *ozon-kui*) on the one hand, and the content plan of piano works by modern Bashkyrian composers on the other. The author reveals basic musical-lexical forms of *ozon-kui* and its various structural and semantic modulations. The author maintains that the employment of these *intonatsia's* and musical-lexical forms fills the works of Bashkyrian composers with unique national coloring.

CULTURAL HERITAGE
IN HISTORICAL PERSPECTIVE

VLADISLAV O. PETROV
MUSIC OF SHOSTAKOVICH IN THE 1930S
AS SEEN AGAINST THE BACKGROUND
OF HISTORICAL REALITIES OF THE TIME

The article is devoted to the 1930s in Russia — perhaps, the cruelest, yet an ultimately interesting epoch for the researchers in any field. Historical realities of the time, tough totalitarianism of the ruling clique and of Stalin in particular, penetrated all the spheres of human activity. The culture was not spared either. The interrelation of history and culture, exemplified in the given case by the figure of Shostakovich, is the subject of author's reflection in this article. Shostakovich's creative work exposes to the full extent all the features of historical context of that time and bears a weight of implications which are rich in images and musical language. Revealing the reasons why these implications were to appear and explaining their peculiarities is the main task of the article.

ALEVTINA A. BOJARINTSEVA
PROKOFIEV'S FIRST STRING QUARTET:
RECOGNIZABLE, KNOWN, EMBLEMATIC

Sergey Prokofiev's chamber music seldom becomes an object of musicological analysis. In this article, the First String Quartet is analysed in the light of association with music of great predecessors and contemporaries. This work reveals complexity and originality of Prokofiev's chamber style. The First String Quartet is an important stage of his chamber style formation.

ANNA V. KALASHNIKOVA
**PROKOFIEV'S SCYTHIAN SUITE IN THE
 CONTEXT OF MODERNISM**

This article is devoted to examination of Sergey Prokofiev's *Scythian Suite* in a new perspective, in the light of a modernist style. Connection with musical modernism can be traced from the points of view of content, figurative structure of the Suite and musical material. It allows raising a problem of connection between Prokofiev's early works and a modernist style.

COMPOSITIONAL TECHNIQUES
 OF THE 20TH CENTURY

MARINA V. GORODILOVA
**THE PHENOMENON OF «NOTOGRAPHIC
 APPARENCY» IN THE SYSTEM
 OF HARMONIC INNOVATIONS
 OF NIKOLAY ROSLAVETS**

The author provides an analysis of Roslavets' innovations of tone system by means of visualization. Upon the observation of composer's use of *Synthetakkord* method, the author identifies a specific feature of his notography; the one that aims at clarification of structure of initial pitch complex and its further transpositions. The conclusion is that this stylistic feature, usually ignored by researchers, is in tune with the zeitgeist and accounts for the uniqueness of Roslavets' technological and artistic research.

ANNA E. KROM
**«SIMPLE ARITHMETICS»
 OF REPETITIVE PROCESS
 IN AMERICAN MUSICAL MINIMALISM**

The article deals with one of the most famous American contemporary composers — Philip Glass. Glass, with his colleagues — La Mont Young, Terry Riley and Steve Reich, is deemed to be one of the founders of the new musical trend of the 20th century — minimalism. In Glass's work the preeminent minimalistic feature is the repetitive method by means of which the musical material is being organized. The author examines the composition entitled *Two Pages* in order to demonstrate how it utilizes both the linear additive and linear subtractive processes. The article also touches upon

philosophical roots of American minimalism music. The author draws a parallel between the work of John Cage and non-Western music.

INNOVATIONS IN MUSICAL EDUCATION

ELENA V. GORDEEVA
**MUSICAL LEXICOGRAPHY OF SCENES AND
 IMAGES OF MUSICIANSHIP
 IN THE FRENCH SUITES BY J.-S. BACH**

The musical content of the *French Suites* by J. S. Bach comprises the repeating plots representing the heroes — participants of numerous scenes-performances. In the keyboard music, various genre and plot interrelations create a very complicated and exciting interaction of virtuoso soloists and, eventually, there arises a dialogue between the soloist and the whole instrumental ensemble. The article analyzes certain signs arranging the plot contexts of the ensemble scenes in performances of the Baroque period. Based on this analysis, the author arrives at the idea of the «author's text» of the keyboard composition as an original scenario for performance.

RIMMA M. BAIKIEVA
**MEANING-BEARING STRUCTURES
 OF MUSICAL TEXT
 IN THE PROCESS OF LEARNING
 THE PIANO PIECES FOR CHILDREN**

The author sets forth the theoretical framework of practical semantics and content analysis for research in the area of piano music for children. The material for this study is *The School of Piano Playing*, a book of exercises and easy pieces compiled and edited by Alexander Nikolaev, a celebrated piano pedagogue, whose work has been widely used in the children's music schools.

DINA I. BAYAZITOVA
**ON THE SEMANTIC LINK BETWEEN
 THE TITLE AND MEANING WITHIN
 THE MUSICAL TEXT
 (ON THE BASIS OF PIECES FROM
 THE CHILDREN'S PIANO REPERTOIRE)**

The author illustrates some paradoxical instances of discrepancy and incompleteness of meaning of the titles of musical works in com-

parison with their musical content. The semantic analysis allows revealing the structures responsible for creation of meaning of the text, which is often hidden from the apparent facade of notational signs. This helps to adequately understand and meaningfully interpret the musical works.

GALINA R. TARAJEVA
INFORMATION TECHNOLOGY
AND MUSICAL PEDAGOGY

This article on information technology in musical pedagogy is polemical in character. Its goal is to bring forward new purposes and new forms of imparting knowledge. The main task of pedagogy is a strategic search for harmony between musical education and contemporary culture, referred to by author as «the screen reality». The author suggests education through a TV-platform involving a distinction between two types of teachers: leading teachers and tutors. The leading teacher is a creative person, who,

similar to a TV-journalist, introduces information by means of computer in unconventional ways. The tutor is an assistant in studies, similar to a consultant.

PYOTR N. EVTIKHIEV
STUDENT'S PERSONALITY DEVELOPMENT
IN THE PROCESS OF MUSICAL
PERFORMANCE

The article outlines different aspects of students' personality development in the process of musical performance. The successful advancement in this field largely depends on the student's positive and active attitude to his performance. Besides, the article discusses the shortcomings of educational performance process which causes the growth of students' negative response to the particular type of exercises, as well as to the development process as a whole. The author suggests a correction of teaching methods aimed at forming student's theoretical thinking skills and positive response.



ДОСКА ОБЪЯВЛЕНИЙ

О ПОДПИСКЕ И РАСПРОСТРАНЕНИИ ЖУРНАЛА И ПРИЛОЖЕНИЯ

Журнал «Проблемы музыкальной науки» издается два раза в год и распространяется по подписке, а также среди вузов-соучредителей и их авторов. Во втором полугодии 2008 года в каталоге изданий «Почта России» журнал зарегистрирован под номером 80018.

Приложение к журналу выходит ежеквартально как отдельное издание: «Креативное обучение в ДМШ» — научно-методический Вестник Лаборатории музыкальной семантики. Номер по каталогу второго полугодия «Почты России» — 80105.

Все очередные выпуски можно приобрести в редакции журнала: г. Уфа, ул. Ленина, 14, а также заказать по телефону **8 (347) 272-49-05** или по электронным адресам редакции:

PMS07@yandex.ru (журнал «Проблемы музыкальной науки»)

creative-51@mail.ru (ежеквартальное приложение «Креативное обучение в ДМШ»)

ВАША РЕКЛАМА В НАШЕМ ИЗДАНИИ

Уважаемые авторы и читатели!

Вы можете разместить информацию об изданиях книжной и нотной литературы в любом из выпусков нашего журнала или его приложений. Присылайте фотографии обложки издания, сведения об авторе, краткие аннотации к книге с указанием выходных данных и способы связи с адресатом.

Стоимость публикации объявления до 20 строк — 500 рублей.

Вниманию авторов!

Авторы публикаций могут сообщить редакции о своем намерении разместить электронные адреса для связи с читателями.

ПОДПИСКА НА ЗАКАЗНЫЕ ИЗДАНИЯ

С 1 сентября 2008 г. объявляется подписка на 2009 год следующих заказных изданий Лаборатории музыкальной семантики:

Шаймухаметова Л.Н. Музыкальная семантика: учебное пособие для начальных классов ДМШ в 3-х выпусках.

Выпуск 1. Музыкальная риторика. Формат 60*84 1/16 ил., нот.

Выпуск 2. Музыкальный текст и исполнитель. Формат 60*84 1/16 ил., нот.

Выпуск 3. Аранжировка музыкального текста. Формат 60*84 1/16 ил., нот.

Пособие направлено на формирование «мыслящего слуха» и развитие творческого воображения учащихся. Предназначено для совместной практической работы начинающего ученика с учителем в нетрадиционных формах ансамблевого музицирования. Содержит разработки творческих заданий по преобразованию текста. Используется как форма межпредметных связей и может применяться в любых условиях — на индивидуальных и групповых занятиях (фортепиано, сольфеджио).

Заказы направлять по адресу: **450077 г. Уфа, ул. Ленина, 14, ком. 2-34.**

Лаборатория музыкальной семантики. Эл. адрес: creative-51@mail.ru Телефон: 8 (347) 272-49-05