

Проблемы Музыкальной науки

MUSIC SCHOLARSHIP

2014, № 4 (17)

ISSN 1997-0854

**Российский научный
специализированный журнал**

**Russian Journal
of Academic Studies**

Главный редактор

д-р иск. Шаймухаметова Людмила Николаевна

Editor in Chief

Dr. Liudmila Shaimukhametova

Редакционная коллегия

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

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

Members of the Editorial Board

Dr. Galina Alexeyeva
Dr. Irina Alexeyeva
Dr. Beslan Ashkhotov
Dr. Savolina Galitskaya
Dr. Alexander Demchenko
Dr. Vladislav Devutsky
Dr. Liudmila Kazantseva
Dr. Tatiana Kaluzhnikova
Dr. Mikhail Kondratiev
Dr. Grigoriy Konson
Dr. Alla Korobova
Dr. Alexandra Krylova
Dr. Vera Nilova
Dr. Irina Polozova
Dr. Elena Polotskaya
Dr. Larisa Sukhova
Dr. Valery Syrov
Dr. Galina Tarayeva
Dr. Evgeny Trembovsky
Dr. Valentina Kholopova
Dr. Oksana Sheludyakova
Dr. Boris Shindin
Dr. Anatoly Tsuker
Dr. Alexander Yakupov

Редакционная коллегия Международного отдела

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

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

Members of the Editorial Board of the International Department

Dr. Ildar Khannanov
Dr. Anton Rovner
Dr. Edward Green
Dr. Catello Gallotti
Dr. Nicolas Meeus
Dr. Kenneth Smith
Dr. Ludwig Holtmeier
Dr. Farogaz Azizi

Учредители:

**Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмәгилова –
редакция и издательство**

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

Founders:

**The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts –
editorial board and publishing house**

The Voronezh State Academy for the Arts
The Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (Academy)
The Petrozavodsk State A.K. Glazunov Conservatory (Academy)
The Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory
The Saratov State L.V. Sobinov Conservatory (Academy)
The Northern Caucasus State Institute for the Arts
The Tambov Musical Pedagogical S.V. Rachmaninoff Institute
The Urals State M.P. Mussorgsky Conservatory (Academy)

Адрес редакции и издательства

Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмәгилова:
450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: (347) 272-49-05.
Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.
ISSN 1997-0854

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

© Проблемы музыкальной науки, 2014, № 4 (17)

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской
Научной Электронной Библиотеке (РУНЭБ) elibrary.ru
Издание зарегистрировано как Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki
в Международной Базе Данных и Международном Научном Индексе Цитирова-
ния Music Index / EBSCO, в Международной Базе Данных Ulrich's Periodicals
Directory американского издательства Bowker, в Международном каталоге музы-
кальной литературы (RILM).

© Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki, 2014, no. 7 (17)

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

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых ком-
муникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77 – 29960 от 17 октября 2007 г.
Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

Редакция журнала

Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна – академик, действительный член РАН, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Башкортостан, зав. Лабораторией музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова
Телефон: +7 (347) 272-49-05; e-mail: lab234nt@yandex.ru

Выпускающий редактор

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

Научный редактор

Угрюмова Татьяна Степановна – кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии Международного отдела

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

Администратор журнала

Мингажев Артур Аскарлович
e-mail: journalpmn@yandex.ru

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

Editorial Staff

Editor in Chief

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

Executive Editor

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

Academic Editor

Tatiana Ugryumova – Candidate of Arts (PhD), Professor

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

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

Administrator of the journal

Artur Mingazhev

e-mail: journalpmn@yandex.ru

Design: Askarov R.N. **Coding:** Gritsaenko Yu.V.

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учредителей и авторские средства.

Выходит 4 раза в год.

Подробности на сайте: <http://journalpmn.com>

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

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

The publication is carried out by means of combined monetary contributions of the founders of the journal and the authors of the articles. Published four times a year.

The official web site of the journal can be found at <http://journalpmn.com>

Подписано в печать 12.11.2014 г. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 10,14. Усл.-печ. л. 15,4.

Тираж 1000 экз. Заказ № 141169.

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

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

Signed in for printing 12.11.2014. Format: 60 x 84¹/₈. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 10,14. Printing l. 15,4.

Run of 1000 copies. Order No.141169.

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

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

СОДЕРЖАНИЕ

- 5 **Теория музыки**
- 5 Пинчуков Е. А.
Диатоника: опыт интерпретации
- 16 **Художественный мир музыкального произведения**
- 16 Фефелова А. Г.
Звуковая космография Н. А. Римского-Корсакова и Р. Вагнера
- 20 Мозгот С. А.
Концептуальное пространство в музыке композиторов XX века
- 25 Калошина Г. Е.
Религиозно-символические аспекты драматургии, образ главного героя и трактовка его учения в опере-мистерии О. Мессиаена «Святой Франциск Ассизский»
- 31 **Культурное наследие в исторической оценке**
- 31 Кулапина О. И.
Трактовка категории стиля в эпистолярном наследии Б. Л. Яворского (из переписки с С. В. Протопоповым)
- 35 Ногина Е. А.
Стиль научных работ Б. В. Асафьева
- 40 **Международный отдел**
- 40 Anton Rovner
American Festival of Microtonal Music in 2014
- 45 Коверза Е. А.
О становлении джазового искусства в Киеве
Становления джазового мистецтва в Києві
- 57 Елеманова С. А.
Понятие «профессионализма устной традиции» и казахская песенная культура: новые и старые вопросы
- 63 **Музыкальные инструменты народов России**
- 63 Михайлова А. А.
Традиции и новации в искусстве саратовских гармонистов на современном этапе
- 66 Шарабарин М. И.
Обогащение тембрового колорита в произведениях для смешанного ансамбля русских народных инструментов
- 71 Сагадеева Р. Г.
К вопросу о генезисе звукоизвлечения на гармонике
- 77 **Духовная музыка**
- 77 Дабаева И. П.
Русские духовные концерты XIX – начала XX века в зеркале музыкальной критики
- 82 Полозова И. В.
Трансформация ключевых концептов в русской церковно-певческой практике второй половины XVII – начала XIX веков

CONTENTS

- 5 **Music Theory**
- 5 Evgeny A. Pinchukov
Diatonicism: the Experience of Interpretation
- 16 **The Creative Worlds of Musical Compositions**
- 16 Anna G. Fefelova
The Sound Cosmography of Nikolai Rimsky-Korsakov and Richard Wagner
- 20 Svetlana A. Mozgot
Conceptual Space in the Music of 20th Century Composers
- 25 Galina E. Kaloshina
The Religious Symbolic Aspects of Dramaturgy, The Image of the Main Protagonist and the Interpretation of his Teaching in Olivier Messiaen's Opera-Mystery "St. Francis of Assisi"
- 31 **Cultural Heritage in Historical Perspective**
- 31 Olga I. Kulapina
The Interpretation of Style category in the Epistolary Legacy of Boleslav Yavorsky (from his Correspondence with Sergei Protopopoff)
- 35 Ekaterina A. Nogina
The Style of Boris Asafiev's Scholarly Works
- 40 **International Division**
- 40 Anton Rovner
American Festival of Microtonal Music in 2014
- 45 Elena A. Koverza
On the Emergence of the Art of Jazz in Kiev
- 57 Saida A. Elemanova
The Concept of "Professionalism of the Oral Tradition" and the Kazakh Song Culture: New and Old Issues
- 63 **Musical Instruments of Russia**
- 63 Alevtina A. Mikhailova
Traditions and Innovations in the Art of Performance of Saratov-Based Accordionists on the Present-Day Level
- 66 Mikhail I. Sharabarin
Enrichment of the Timbre Color in Compositions for Mixed Ensembles of Russian Folk Instruments
- 71 Rashida G. Sagadeyeva
Concerning the Issue of the Genesis of the Production of Sound of the Harmonica
- 77 **Sacred Music**
- 77 Irina P. Dabayeva
Russian Concerts of Sacred Music of the 19th and Early 20th Centuries through the Prism of Musical Criticism
- 82 Irina V. Polozova
The Transformation of the Key Concepts in the Practice of Russian Church Singing from the Second Half of the 17th Century to the Beginning of the 19th Century

87 Современное музыкальное искусство

87 Демченко А. И.

Диалог времён в музыке Альфреда Шнитке

91 Нестеров С. И.

Жанровые особенности и концепция
Эхо-сонаты Р. Щедрина для скрипки соло
в контексте исканий эпохи**98 Музыкальный текст и исполнитель**

98 Гаврилова Н. С.

Эссе о памяти и эмоциях пианиста

103 Смирнова Т. Н.

Транскрипция и её разновидности.
Включение «вторичных произведений»
в домровый репертуар**109 Музыкальное краеведение**

109 Аникиенко С. В.

Весенние музыкальные праздники
в Екатерино-даре:
М. Ф. Гнесин у истоков фестивалей искусств

114 Карабатов Р. П.

Из истории Хорового общества Свердловской
области**122 Музыка в системе культуры**

122 Киреева Н. Ю.

Театрализованные формы реализации
музыкального материала: коммуникативные
аспекты

128 Мстиславская Е. В.

Георгий Свиридов – талант или гений?
К проблеме формирования творческой личности
в искусстве**87 The Art of Contemporary Music**

87 Alexander I. Demchenko

Dialogue of the Historical Time Periods
in the Music of Alfred Schnittke

91 Sergei I. Nesterov

The Peculiarities of Genre and Conception
of Rodion Shchedrin's "Echo-Sonata" for Solo
Violin in the Context of Quests of the Epoch**98 The Musical Text and its Performer**

98 Natalia S. Gavrilova

An Essay on a Pianist's Memory and Emotions

103 Tatiana N. Smirnova

Transcriptions and their Varieties.
The Inclusion of "Second-Rate Compositions"
into the Repertoire of the Domra**109 Areal Studies in Music**

109 Sergei V. Anikienko

Springtime Musical Festivities in Ekaterinodar:
Mikhail Gnesin at the Source
of the Artistic Festivals

114 Roman P. Karabatov

From the History of the Russian Choral Society
of the Sverdlovsk Region**122 Music in the System of Culture**

122 Natalia Yu. Kireyeva

Epy Theatrical Forms of Realizing
Musical Material: Aspects of Communication

128 Elena V. Mstislavskaya

Georgy Sviridov – Talent or Genius?
Concerning the Problem of Formation
of Creative Personality in Art

Вниманию учредителей журнала «Проблемы музыкальной науки»!

• В августе 2014 года состоялось открытие нового сайта журнала **journalpmn.com** на основе приложения OJS (Open Journals Systems) единой Международной издательской платформы «Public Knowledge Project». OJS имеет большие преимущества и расширяет международные контакты российских учёных через взаимодействие журнала с мировыми базами данных и поисковыми платформами. Приложение позволяет работать на нём читателям, авторам, редакторам. Дополни-

тельную информацию о системе можно найти на сайте Public Knowledge Project / Simon Fraser University (<https://pkp.sfu.ca/>).

• В сентябре 2014 года журнал «Проблемы музыкальной науки» за участие в Международной книжной выставке-ярмарке получил «Золотую медаль ВДНХ». Журнал также был включён в выставочный аннотированный каталог. За 5 дней выставку-ярмарку посетило более 220 тысяч гостей из 63 стран.



Е. А. ПИНЧУКОВ

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



УДК 781.22

ДИАТОНИКА: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

*Первым и старейшим из родов нужно считать диатон.
На него первого натолкнулась человеческая природа.*

Аристоксен

Среди понятий, которые в теории лада относятся к основным, диатоника занимает центральное положение. Такой статус предполагает определённую ясность его толкования. Между тем должной ясности нет, и расхождения в трактовке того, что считать диатоникой, оказываются весьма значительными. В ходе обсуждения этого вопроса, проведённого в своё время журналом «Советская музыка», констатировалось, что «формулирование понятия диатоники превратилось в острую проблему» и что каждый исследователь теперь сталкивается с необходимостью «давать ему свою особую трактовку, определять его содержание» [12, с. 78].

Полосы расхождений демонстрируют определения, принятые в учебниках. Часть их тяготеет к традиционному толкованию, связывая диатонизм с семиступенностью и возможностью квинтования. Такого общеизвестного определения И. Способина, которое в сжатой формулировке представлено у Ю. Холопова: «Диатоника есть семизвучковая система, все звуки которой могут быть расположены по чистым квинтам» [22, с. 122].

Достоинства этой трактовки связаны с чёткой обрисовкой «видового отличия» (*differentia specifica*), позволяющего легко отделить диатонические лады от других, причём такое деление хорошо согласуется с нашим внутренним представлением о различии ладовых сфер, которое возникает не из книжного знания, а как результат интонационного опыта. Дело, однако, осложняется тем, что названные признаки редко поясняются и нигде обстоятельно не аргументируются. А так как их причастность к сущностной стороне явления неочевидна, то подчас они начинают казаться чем-то внешним, формальным, ни к чему не обязывающим. Ведь вполне диатоническая мелодия может строиться не на семи, а на меньшем числе ступеней. С другой стороны, мелодические минор и мажор, девять звуков которых не укладываются в непрерывный квинтовый ряд, тоже вроде бы причисляются к диатонике. Известно также, что диатоническое интонирование отвергает тритон, ощущаемый в нем как *diabolus in musica*. Но как раз в диатонической атрибуции тритона авторы, можно сказать, единодушны¹. Эти несообразности разрыхляют понятие и готовят почву к тому, что в определённых условиях появляет-

ся искушение отказаться от его прежнего толкования.

Именно с таким отходом от традиции связан другой полюс воззрений на существо диатоники, которые прокламируются в ряде отечественных изданий. Представление об этом даёт следующее определение Т. Бершадской: «Диатоническим признаётся звукоряд, каждый из тонов которого является самостоятельной ступенью. Хроматическим же будет звукоряд, включающий тоны, не имеющие самостоятельного ступенчатого значения, функционирующие и воспринимаемые как производные от основных» [4, с. 88]. Эти положения дополняются другим текстом того же автора: «Диатонический звукоряд может включать любое количество тонов, и отстоять эти тоны могут на любые интервалы друг от друга: как большие, малые и чистые, так, возможно, на увеличенные и уменьшённые» [13, с. 60–61].

Необходимым условием утверждения новых воззрений становится возможность определить, является ли тот или иной звук основной (самостоятельной) ступенью, что отнюдь не так просто сделать. Возникает проблема критерия, позволяющего однозначно установить самостоятельность или производность ступени. Его предлагается видеть в способе функционирования ступеней: «лад будет диатоническим (...) если все его ступени окажутся самостоятельными в выборе интервала и направления интонационного шага в бинарных сопряжениях (то есть будут обладать открытой сочетаемостью в тексте); лад будет хроматическим (...) если хотя бы одна его ступень окажется ограниченной в выборе интонационного шага наименьшим ходом по тяготению» [9, с. 86]. Заключение о характере поведения ступени выносится на основе статистики – через «обсчитывание» всех бинарных сопряжений каждой ступени с прочими.

Согласно такому подходу, который его приверженцы называют «функциональным» (в противовес прежнему «интервальному»), из-за статистически явной привязанности к первой ступени седьмая ступень в классический период «в подавляющем большинстве случаев играла роль производной» [9, с. 90]. Однако, если наряду с обычным разрешением вводный тон регулярно переходит на полтона вниз, как это случается в хроматизированных фригийских оборотах (в старинных ламенто), то, согласно этой

логике, ступень должна получить статус самостоятельной, а лад в целом – диатонического. Но такой результат противоречит нашему восприятию, да и просто здравому смыслу.

И как быть с этим методом при обращении, например, к фольклору, где на протяжении песенной строфы какая-нибудь из ступеней может появиться всего-то один раз и где попевоочный принцип обусловливает многократную повторяемость одних и тех же бинарных связей?

Словом, «функциональное» толкование и связанное с ним определение диатоники представляется неубедительным, ибо лежащий в его основе признак субъекта (а это должен быть существенный отличительный признак) оказывается величиной неопределённой, сомнительной. Поэтому есть резон рассмотреть ряд коллизий, возникающих в русле новой трактовки, учитывая, что она активно внедряется в учебной литературе.

Как можно уяснить из содержания работ, утверждающих новое толкование, их авторами движут благие намерения актуализировать старый термин, желание сделать так, чтобы эта категория, ставшая применимой лишь к периферийным областям интонирования (вследствие общего усложнения музыкального языка), вновь обрела своё былое значение: «По отношению к “диатонике” возникла необходимость в (...) работе по усовершенствованию старого понятия, которое могло бы в новых условиях нормально функционировать, “жить”, ибо, по-видимому, никто не станет утверждать, что этот термин вообще не нужен и теория музыки может обойтись без него» [12, с. 79]. Определённую роль тут играет и стремление поддержать авторитетом науки, «узаконить» разного рода композиторские новации путём придания им престижного статуса диатонических. Ведь уже античные теоретики наделяли диатонику всеми положительными этическими свойствами, связанными с простотой, естественностью, строгой «однотонностью», «твёрдостью», мужественностью и т. п., в противоположность мягкой, женственной, «пёстрой», «распущенной» хроматике. Эта оппозиция сохранялась и в средневековой теории.

Приверженцы новой трактовки в качестве само собой разумеющегося проводят тезис о развитии и обновлении диатоники. Например, Ю. Кац считает, что с рубежа XIX–XX веков «начинается новый этап развития диатонических систем», что «новая диатоника» включает в своем составе «более древнюю часть и сравнительно недавнюю», что «развитие диатоники связано с обогащением сферы мелодических шагов за счет ходов на уменьшённые и увеличенные интервалы» [9, с. 89–91]. Аналогичные соображения высказывает А. Сохор: «Наряду с предельным развитием хроматизации, приводящем в конце концов к полному разрушению лада, мы наблюдаем в музыке XX века и обратную тенденцию – возрождение и обновление

диатоники (...) При этом возникают новые музыкальные явления, которые очевидным образом вырастают из диатоники и сохраняют некоторые её принципы, но в то же время не могут быть целиком объяснены с традиционных теоретических позиций. Отсюда принимаемые современными теоретиками ... попытки расширить понятие диатоники» [17, с. 160].

Но закономерное обновление интонационности на современном этапе – не основание для инкриминации термину, введённому 25 столетий назад, того, что он есть нечто ограничивающее, ставящее предел, то есть, что он – термин (*terminus* – граница, предел), как это с подкупающей непосредственностью делается в следующем пассаже, направленном против прежнего толкования диатоники: «Отражая лишь внешний, интервальный признак частного вида диатоники, это определение не соответствует более широкому явлениям художественной практики, в условиях которой диатоническими нередко оказываются иные интервальные соотношения» [13, с. 61]. В цитируемых текстах речь ведётся о звукорядах, а интервалика для звукоряда – признак едва ли не единственный и потому не могущий быть внешним. Главное же заключается в том, что, поскольку определение вообще есть операция, раскрывающая содержание понятия (в его наиболее существенной части), то оно не может соответствовать или не соответствовать «более широким явлениям». Последние из-за своей «большой широты», то есть иноположности, естественно не были предметом суждений и представлений, входящих в содержание определяемого понятия.

Справедливости ради следует признать, что неприятности с понятиями диатоники и хроматики начались отнюдь не вчера. Просто они обострились, когда эти понятия, выработанные в условиях монодической культуры, стали всерьёз утверждаться в учении о гармонии. Ведь первоначально, в античной теории, диатоника, хроматика и энгармоника являлись категориями рода (*γένος*) и были нужны для размежевания различных интонационных сфер. Для древнего эллина они противостояли не только и, пожалуй, не столько по интервальному строю, сколько своей выразительностью, этосом, в связи с чем их практическое использование отчасти регламентировалось некоторым набором жизненных ситуаций². А это предполагает принципиальное равноправие родов, основанное на их взаимной дополняемости, причём род, по-видимому, представлял собой и определённую структуру звуковысотного пространства, и конгломерат устойчивых мелодических типов.

Совсем другое соотношение тех же понятий (при устранении энгармоники) возникает в рамках учения о гармонии. В старых учебниках, имевших в основном практическую направленность, этим понятиям не придавалось существенного значения. Ещё Х. Риман в своей «Упрощённой гармонии» пользовался ими как прикладными, техническими термина-



ми: «диатоническая гамма», «хроматически-полутоновый ход» и т. п.³ Но здесь исподволь формируется представление, что хроматика – не самостоятельный род, а лишь некоторое нарушение диатонического порядка, изменение, мыслимое в соотнесении с диатонической «основой», что в простодушном выражении предстает как «повышение или понижение диатонических ступеней лада на полтона» [19, с. 67]. Новая диспозиция связана с ориентацией на тональные мажор и минор. И по мере того, как учение о гармонии выходит из пелёнок прикладной дисциплины и берёт себе роль общей теории, это новое, тональное толкование догматизируется в жёстких формулировках, рассчитанных уже на все случаи жизни.

Показательна позиция Ю. Тюлина, теоретическая концепция которого повлияла на несколько поколений музыковедов. Понимая под диатоникой обычный шестиквintовый ряд, он писал: «Сущность соотношения диатоники и хроматики заключается в том, что диатоника определяет основные ступени звукоряда, а хроматика вводит в звукоряд вариантность, разновидность, видоизменения при наличии, реальном или подразумеваемом, основных ступеней». И далее: «хроматика есть надстройка над диатоникой, и выход за диатонические пределы не прибавляет новой ступени в звукоряде» [20, с. 75]. Но поскольку в этом труде была предпринята попытка слить воедино законы тонально-гармонической организации и ладов монодии, обнаружилось, что такая тоналецентристская установка не согласуется с реалиями монодической музыки. Так, в ладах с увеличенными секундами, которые всегда относились к хроматическим («восточный хроматизм»), «изменённые» ступени, замещающие соответствующие звуки квинтового ряда, функционируют иначе, чем в тонально-гармонической системе, а именно, как вполне самостоятельные. Выход из этого затруднения Тюлин находит в том, что внедряет особую категорию «альтерационно-диатонических ладов» (именуя лады квинтового строя «чистой диатоникой» или натуральными). Как можно заключить из довольно-таки путаных рассуждений автора, новый термин-химера призван обозначить группу ладов, которые, не будучи по существу диатоническими, всё же должны быть отнесены к таковым. И дело даже не в том, что хроматика в этих ладах «подчинена диатонической основе» (на долю последней в них может оставаться лишь один ладовый остов⁴). Главный довод здесь, судя по всему, идеологический: оказывается, «только в таком широком значении мы можем говорить об универсальности диатоники в народном творчестве и противопоставить её всякого рода искусственным построениям» [20, с. 78]. Мысль автора сводится к силлогизму: Народная музыка, по определению, – носитель всего положительного. / Все положительное воплощается в диатонике. / Следовательно, народная музыка должна быть диатоничной.

Таким образом, тюлинский тезис о *диатонике как основе* сразу же расширяет объём понятия и поле его применения. Следующим шагом стала инверсия этого тезиса, осуществлённая уже в рамках «функционального» подхода: *всякая основа есть диатоника*.

Но подобный волонтаризм – вещь совсем не безобидная. Из-за невнятности критериев самостоятельности ступеней понятие «диатоника» утрачивает ясные очертания и вследствие этого «уже не может служить приемлемым основанием для научных коммуникаций» [27, с. 106]. Фактически это путь к аннигиляции пары взаимозависимых категорий «диатоника – хроматика», которые превращаются в пустые оболочки и перестают работать в качестве инструмента теории.

Обращаясь, например, к сфере традиционной монодической музыки, на базе которой собственно и сложились категории рода, можно констатировать, что, поскольку лад здесь – интонационная матрица, сумма ингредиентов, прошедших интонационный отбор, то любая стабильная звуковысотная форма в рамках «функционального» подхода неизбежно окажется диатонической, так как все входящие в неё звуки и интервалы эвентуально важны для её обнаружения и потому должны быть признаны самостоятельными. Иначе говоря, все так называемые «лады народной музыки», независимо от различий в их строении, есть диатоника, что недвусмысленно и подтверждает странная подборка примеров, которую даёт Т. Бершадская в «Курсе теории музыки»⁵. Следуя своим установкам, автор приходит к закономерному выводу: «правомерен ли вообще термин “хроматический лад”? Ведь если трактовать хроматику функционально – как явление вторичное, “раскраску” основных ступеней, то может ли лад <...> быть хроматическим?» [4, с. 88].

Но раз нет ладов хроматики, то нет надобности и в понятии диатоники, ибо снятие одного неминуемо ведёт к обесцениванию другого. Не потому ли в указанных текстах Т. Бершадской после определения диатоники сам этот термин больше не появляется? Классификация ладов ведётся уже внутри диатоники, так что надобность в нём отпадает. «Растворение» понятия обусловлено тем, что теперь оно по сути начинает совпадать с понятием лада, ибо всякий лад как устойчиво бытующая интонационная структура есть диатоника, на что и указал А. Юсфин: «понимание диатоники как основы в применении к народной музыке бессмысленно, потому что в ней всё – основа...» [26, с. 113].

Столь же безрадостная картина возникает и при последовательном проведении новой трактовки в отношении композиторской музыки XIX–XX столетий. Надо ли говорить, что к диатоническим здесь будут отнесены симметричные лады, все ступени которых безусловно самостоятельны? Только как согласовать это с тем обстоятельством, что подобные периодич-

ные структуры возникают на гребне хроматизации и функционируют в замкнутых пределах темперации, которая опять же – плод развития хроматики? Аналогично и 12-тоновая композиция – при соответствующих оговорках, допускающих тональное толкование (см.: [4, с. 59–60]), – может быть признана диатонической, если учесть установку на полное равноправие тонов. И так – *ad absurdum!*

Мы видим, таким образом, что стремление защитить понятие диатоники от превратностей быстротекущей жизни, – но не углублённой его разработкой, направленной на уточнение содержания и границ, а своего рода фетишизацией в роли всеобщего и вневременного ладообразующего начала, – приводит к прямо противоположному результату. Отсюда сомнения, звучащие в некоторых высказываниях, относительно ценности родовых категорий и целесообразности их дальнейшего сохранения: «Чтобы разобраться в структуре лада многих национальных культур, можно обойтись и без них» [27, с. 106].

Но существует и противоположная тенденция, безусловно, больше отвечающая интересам науки, когда решение проблемы видится в преодолении традиционной дихотомии, в необходимости дополнить состав родов какими-то новыми, сопоставимыми по весомости с уже имеющимися. Выражение такого подхода мы встречаем у Ю. Холопова, который описывает семь «родов интервальных систем», разделяя некоторые из них ещё и на подвиды [22, с. 130]. В самом деле, два общепринятых рода достаточно архаичны, чтобы получить, наконец, свежее окружение, поскольку западная музыка последних пяти–шести столетий оперирует данностями (связанными с многоголосием), которые были неведомы античной эпохе. Следовательно, чтобы преодолеть кризис в толковании понятия диатоники, необходимо не расширять сферу его приложения, а, напротив, стараться его уточнить применительно к той сумме интонационных явлений, в связи с которой оно сложилось, но прежде всего – локализовать эти явления в контексте ладовой эволюции. Иначе говоря, категория рода должна представляться одновременно и *эволюционной категорией*.

Этот вывод мог бы показаться тривиальным, если бы ситуация с диатоникой не свидетельствовала о том, что эволюционный подход в теории лада гораздо чаще декларируется, чем действительно становится руководством к действию⁶. Исходя из такого понимания вещей, рассмотрим вкратце происхождение и отличительные черты диатонизма как исторически обусловленной формации.

Общеизвестен, хотя и остаётся недооценённым, факт поразительно широкого, можно сказать, повсеместного распространения диатоники. Мы не найдем ни одной сколько-нибудь оформившейся музыкальной культуры, которая не знала бы тех или иных диатонических структур. Из двух основных родов мелодии, характеризующих традиционные

культуры Евразии, только один – пентатонно-диатонический – поистине универсален в своей тотальной распространённости, тогда как ареал второго, хроматического (Б. Саболичи [16] условно называет его «стиль макама»), сравнительно ограничен. Особенно замечательным в этом ряду представляется то, что с открытием Америки в музыке аборигенов были обнаружены опять же диатонические формы мелоса, которые не могли там появиться через заимствование, так как приток первобытных охотников из Азии, давших начало коренному населению Нового Света, завершился ещё в палеолите – в доисторическую и, по существу, в «доладовую» эпоху⁷. Диатонический строй был найден индейцами самостоятельно⁸, что свидетельствует о действии каких-то универсальных механизмов эволюции. Можно с достаточной уверенностью полагать, что диатоника как интонационная система представляет собой закономерную фазу, стадию в становлении музыкального мышления. И в этом видится ключ к решению проблемы.

Для реконструкции генезиса диатонического рода, хотя бы схематичной, необходимо отдавать себе отчёт в том, что музыкальное интонирование известных нам типов имело длительную предысторию в «дозвукорядных» проявлениях, которые зафиксированы в культурах реликтовых обществ. Переход к звукорядности от первичных – контрастно-регистровых, глоссандирующих и т. п. – форм «мелоса» (им предшествовало нерасчленённое, диффузное ощущение тембро-высотного поля) осуществлялся как процесс *освоения звуковысотного пространства* человеческим сознанием, автономизирующимся по отношению к внешнему миру. На смену «непосредственному» интонационному акту, связанному с проявлениями жизненной активности, например, с потребностью эмоционально-психической разрядки или с чисто физиологическим удовольствием (и основанному на звукоподражании или на каком-нибудь поразившем восприятие акустическом эффекте), приходит совершенно иной способ звуковыражения, собственно и называемый нами музыкальным, где интонация, вращающаяся в системе фиксированных тонов, освобождается от своей природной оболочки, приобретая идеальную, очеловеченную форму. А так как некоторые вполне развитые музыкальные традиции до сих пор сохраняют элементы дозвукорядного интонирования, следует полагать, что процесс становления звукорядности был постепенным и длительным.

Конечно, датировка подобных событий более чем проблематична, но по некоторым косвенным данным можно предположить, что переход к новому способу интонирования завершается в основном в эпоху так называемой «неолитической революции», которая, как считается, в переднеазиатском регионе происходила в X–VI тысячелетиях до н. э., а на территории Европы несколькими тысячелетиями позже⁹.



Звуковысотное пространство (не поддающееся зрительному охвату, но особым образом осязаемое и представляемое) познаётся посредством пропорционального членения и упорядочения, то есть через структурирование, которое в то же время становится и формой эстетизации звуковой среды. Осмыслить этот процесс помогает одна, быть может, несколько свободная аналогия из предьстории изобразительного искусства. На ранних этапах развития изобразительной деятельности прослеживается заметный сдвиг от конкретики «динамического реализма» (в анималистической живописи верхнего палеолита) к схематизму, условности, символическому отображению объектов, вплоть до абстракции геометрического орнамента. Смена вектора творческой активности объясняется возрастающей способностью человека к обобщению, схватыванию и эмоциональному освоению общих связей, порядка и иерархии в окружающей действительности¹⁰. При этом основным показателем и художественным средством обобщения оказывается *ритм*: «В палеолитических изображениях мы почти не ощущаем ритма. Он появляется только в неолите как стремление упорядочить, организовать пространство... Ритм красок, линий и форм как бы воплотил в себе двигательный ритм...» [8, с. 101–102]. Нечто подобное, по-видимому, надо предполагать и для развития интонационной сферы. Ведь структурирование звуковысотного пространства – суть его *ритмизация* (сходно с тем, как мы структурируем время через повторяемость состояний), где в качестве *меры* дистанцирования тонов выступает их акустическое соответствие, способность к согласованию.

Начальные шаги звукорядообразования иногда рисуются следующей умозрительной схемой: фиксирование начального тона, «первичного устоя», его секундовое опевание (сразу же выявляющее функциональную связь – направленность к устояю), координированный скачок на кварту (квинту) вверх и последующее его заполнение по секундам, то есть приращение к готовому стабильному тону других готовых тонов с постепенным расширением амбитуса (см.: [20, с. 61–63]). Более реалистичной представляется точка зрения Э. Алексеева [2], опирающегося на данные современной этномузыкологии, согласно которой высотно определённые тоны как будущие ступени звукоряда лишь постепенно проступают – подобно фотоизображению в растворе проявителя – из первоначально размытых, диффузных звуковысотных зон, «пра-тонов». Соотношение этих зон или участков (они понимаются как полоса близких высот, возможно, соответствующих одной певческой позиции) могло поначалу определяться регистровым контрастом, предполагающим довольно широкое дистанцирование. Следы такого первичного грубого членения пространства сохраняются, например, в «маятникообразных» напевах (*Pendelmelodik*), где действует значительный звуковысотный объём при

небольшом количестве ступеней. В этом и других, отличающихся своим рисунком, типах интонирования, которые впоследствии надолго сохраняются в разного рода фольклорных пережитках, действует механизм интонационной селекции, когда высотность уточняется и закрепляется через ощущение акустического соответствия: «Гармонически наиболее чистые интервалы – октаву, квинту, кварту – отличало от иных интервалов по преимуществу то, ставшее столь важным для развития примитивной тональности обстоятельство, что они, единожды “распознанные”, выделялись из множества соседствующих с ними музыкальных дистанций благодаря большей “ясности” их для музыкальной памяти. Если вообще реальные переживания запоминаются с большей лёгкостью, нежели выдуманные, а подлинные мысли запечатляются в памяти легче путаных, то соответствующее верно и для интервалов...» [6, с. 492].

Так формируется тональная мелодика, тональная в том смысле, что оперирует ясными по высоте тонами, которые к тому же гармонируют между собой, друг с другом «ладят», поскольку состоят в близком акустическом родстве. Этот первичный основной закон звукорядообразования М. Харлап [21] удачно определил в понятиях «согласования» или «координации». Тонность и согласование выступают здесь как необходимое и достаточное основание чувства слаженности созвучания, чувства гармонии, лада.

Акустическая квинтовая координация тонов реализуется в форме квартовых соответствий¹¹ вследствие того простого обстоятельства, что квартовая дистанция короче квинтовой и легче делится промежуточными ступенями. Образующиеся при этом трихорды, тетрахорды (единицы оперативной памяти) при наращивании амбитуса будут соотноситься, если прибегнуть к античной терминологии, чаще в синафе (то есть слитно), чем диазевктически (раздельно, через тон), когда каждая ступень одной группы получает свою квартовую (квинтовую) параллель в иной позиции в бесчисленных вариантах сочетаний. Этим объясняется, с одной стороны, характерный «немелодичный» квартсептимовый контур значительного числа монодий (например, в архаике календарных песен) и типичное для диатоники отсутствие нижнего, «субтонического» полутона, а с другой – фундаментальное значение целотонных отстояний в качестве естественной, нормальной дистанции между соседними ступенями.

Тоновость, таким образом, выступает оборотной стороной кварто-квинтовой координации, а тон как разность квинты и кварты в силу простоты числового выражения (что равнозначно близости акустического родства) становится основной единицей структуры. Действительно, уже то, что вопреки логике в исходном теоретическом осознании звукоряда «мерой вещей» было принято не наименьшее отстояние, возникающее при делении кварты и квинты, не интервал,

названный *полу-тоном* (как бы в указание на его недостаточность и ущербность), а именно промежутки в тон, свидетельствует о безусловной значимости последнего в качестве интонационного норматива. На приоритет тоновости указывает определение малой секунды в пифагорейском (то есть мелодическом) строе как «лиммы» – интервала, остающегося при разделении кварты целыми тонами (λείμμα – остаток). У средневековых авторов, отмечает К. Дальхауз, «с целым тоном связываются представления о совершенстве и простоте, стабильности и ясности, а также о мужественности и твёрдости; с полутоном – представления о несовершенстве, сложности и невнятности, мягкости и женственности» [29, S. 282].

Всё это позволяет вполне однозначно интерпретировать термин *δίατονον* – *диатоника* (где *διά* – через, а *τόνος* – тон) как относящийся к шкале, идущей через целые тоны. Реальное наличие или отсутствие полутонов при этом ничего не меняет – последние не принимаются во внимание ввиду их малой значимости. Поэтому в античной теории диатоника противопоставляется хроме и энгармонике как система «апикно́нная», то есть «несжатая» или даже «растянутая»¹². Так трактует диатонику Фрутольф (рубеж XI–XII вв.): «Диатоническим род... именуется потому, что размеряется тонами и составляется весьма равномерно. И поэтому род этот признается крепким и твердым» [29, S. 282].

Полутон, следовательно, не является специфичным для диатоники интервалом, а представляет собой лишь сопутствующий момент, величину, так сказать, номинальную. Слишком часто сквозь гемитонный покров просвечивает ангемитонный остов, причём звуки полутона помещаются в разных трихордах. Мы видим «скольжение» через полутон в слоговых распевах, использование его на незначимое время, где внимание на нём не фиксируется (пример № 1).

Пример № 1 Гришка Отрепьев
(Заонежье. Истомин и Дютш, зап. 1886)



Между тем нынешняя теория лада, произвольно учитывающая интонационный опыт развитого многоголосия, склонна подчёркивать в диатонике наличие полутонов, усматривая в этом нечто существенное, прежде всего – грань, отделяющую диатонику от ангемитоники. Для понимания подлинной сущности диатонизма как формы мышления это вряд ли продуктивно. Мы говорим «подлинной», имея в виду, что от времён становления звукоядности нас

отделяет вся история цивилизации и что даже такие признанные пласты диатонической монодии как григорианский хорал и знаменный распев отнюдь не являются «первичным» материалом, а представляют собой плод переинтонирования – диатонической ассимиляции или, по выражению Б. Асафьева, «выпрямления» мелодики, уже знавшей хроматизм, с которым диатонически настроенный слух варварской Европы не мог мириться. Как отмечает К. Квитка, знаток григорианики Петер Вагнер считал, что «семиступенная диатоника овладела древней христианской музыкой ... путем “воздержания”, сокращения более богатой хроматики» и утвердилась в западном церковном пении «в результате “очищения” музыки от элементов восточного стиля» [10, с. 248–249]. Отсюда повышенное значение полутонов в такого рода диатонической мелодике. Знаменитая борьба с тритоном, воплощавшим для средневекового музыканта «всё безобразное и злое» (Макс Вебер), была инспирирована присутствием этого интервала в первоисточнике – раннехристианской монодии ближневосточного происхождения. «Прислушавшись к борьбе с “дьяволом в виде тритона”, можно убедиться, что страх вызывался остро подчеркнутым ощущением вводнотонности в этом интервале» [3, с. 230]. Это свойство тритона, ощущавшееся как чрезмерная «страстность», личностное и суетное, воспринималось в условиях объективированного строя хорала и как стилистический диссонанс¹³.

Чужеродность тритона очевидным образом просистекает из природы диатонизма. Ведь *диáтон* – «резонансная» система, все составляющие которой – акустические родственники. Их союз обеспечивает непротиворечивость общего созвучания, когда ступени сосуществуют в сознании, составляя «семейный» ансамбль. Тритон, образуемый крайними точками шестиквintовой цепи $f - c - g - d - a - e - h$, из-за отдалённости отношений и резкого расхождения с эквидистантными квартой и квинтой оказывается здесь чужаком. Поэтому ступени, образующие тритон, локализируются в разных ячейках мелодического целого, а именно там, где он менее всего может быть обнаружен как непосредственное отношение (в нашем примере – в разных «этажах» лада).

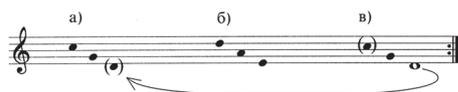
Вследствие невольной ориентации на стереотипы тональной эпохи мы также стремимся найти и находим в диатонических монодиях выраженные тяготения и ладовый центр, устой. А поскольку «лад определяется по последней ноте», в народных песнях нас подчас шокирует окончание «не на той ступени», «не на тонике», казалось бы, ожидаемой. На самом деле диатоническая ладовость, базирующаяся на элементарной акустической координации, ещё не предполагает функциональных зависимостей в привычном для нас смысле, то есть *субординации*, свойственной позднейшим ладам. Приписывать ей указанные свойства – это примерно то же, как если бы историк рас-



смаатривал жизнь родовой общины, где правят обычай, верования и авторитет старейшин, сквозь призму жёстких сословных установлений феодального общества. Иначе говоря, школьные определения лада, непременно связывающие лад с тяготениями и тоническим устоем, не применимы в отношении диатоники. Это отчётливо выражено у Холопова в его анализе древнерусской стихирь: «Специфика ладовой структуры – в “парящем” характере, отсутствии энергии движения и тяготения (отсутствие тяготения не отрицает лада, так как наличие устоя и тяготений есть основное свойство не всякого типа ладов)» [23, стб. 135].

В идеале модальная подвижность диатоники даёт возможность окончания монодии на любой ступени. И всё же мелодическое развёртывание здесь не является произвольной игрой тонов, а подчиняется по меньшей мере двум условиям, способствующим функциональной стабилизации. Во-первых, это *тонус* как постоянство заданной мелодической тесситурь (заданной эмоциональным типом высказывания – спокойным или аффектированным), непосредственно воплощаемый, например, в реперкуссе. Во-вторых – *катабазис* как свойственное монодии преобладание нисходящего мелодического потока, чем предопределяется выбор при окончании одной из нижних ступеней¹⁴. Если вернуться к нашему примеру, можно заметить, что строфа завершается не на II-й ступени, как могло поначалу казаться, а вполне закономерно – на нижнем звуке кварцсептимова остова $c' - g - d$. В условиях общего мелодического нисхождения, с учётом многократной повторяемости строфы, функциональная логика сводится к «опеванию»: а) установление тонуса, б) сдвиг на тон вверх, в) возвращение.

Пример № 2



Немаловажным для понимания сущности диатоники является вопрос о ладовом наклонении. В качестве не подлежащего обсуждению принято и широко распространено представление о наклонении как изначальном свойстве музыкального выражения и соответственно о разделении церковных тонов (ладов народной музыки) на мажорные и минорные. Поэтому когда полвека назад Ф. Рубцов [15] корректно указал на отсутствие наклонения в ангемитонных напевах календарного цикла, то подвергся неожиданно резкой критике¹⁵. Отмечая вариантность терцового тона и тенденцию к применению нейтральной терции, Рубцов писал: «Думается, правильнее прийти к заключению, что мажор и минор как таковые в системе ангемитонных напевов не учитывались; в те далекие времена, когда создавались эти напевы, мажор и минор не осознавались, хотя практически встречались в отдельных мелодиях» [15, с. 46, 47].

Как представляется на сегодняшний день, вопрос о наклонении применительно к диатонике должен решаться более радикально, а именно: настоящий диатонизм и наклонение – «вещи несовместные».

Сразу принять данный тезис не так-то легко – тому препятствуют несколько обстоятельств. Во-первых, это частое обращение к считающемуся диатоническим мажорно-минорному материалу позднего происхождения, например, к русской народной песне XVIII–XIX вв., которая уже несёт черты воздействия нового церковно-певческого стиля и городской музыкальной среды, но принимается за нечто «первичное». Во-вторых, препятствием служит невероятная способность нашего восприятия «домысливать» в видимом (слышимом) то, чего в нём вовсе не предполагалось. Здесь можно вспомнить психологические тесты Роршаха, когда в случайных очертаниях чернильного пятна вдруг обнаруживается силуэт животного или знакомый профиль, поскольку наше сознание хранит паттерны бесчисленных предметов, которые мы «примеряем» к контурам пятна. (Но мог ли обитатель доколумбовой Америки распознать в причудливой форме облака фигуру всадника, если он никогда не видел лошадь?) Примерно так и мы сличаем известный нам «образ» наклонения с возможностями музыкального материала. Мы чувствуем в напеве мажор или минор (когда в действительности они вообще отсутствовали в сознании его творца) и искренне верим себе лишь потому, что нам это чувство знакомо. Словом, мы склонны распространять свои интонационные ассоциации на музыкальный материал, который предполагает их разве что в предчувствии.

Подобные aberrации – и это в-третьих – отчасти связаны с неразработанностью самой категории наклонения. Так, если вновь обратиться к нашему единственному примеру, можно констатировать, что теоретически его лад при финалисе d должен считаться дорийским, то есть минорным, тогда как по общему впечатлению напев воспринимается скорее как мажорный. Фактически же эта монодия репрезентирует полную индифферентность к наклонению. Можно было бы указать и другие случаи, когда выход за границы классической тональной сферы обнажает несостоятельность ходульных представлений о природе наклонения¹⁶.

Чувство наклонения не есть изначальное свойство музыкального сознания. Оно появляется в качестве его специфической функции лишь на определённом этапе развития. Способность ощущать наклонение вырабатывается в ответ на новые, изменившиеся потребности человеческого самовыражения. Это форма интонационной *специализации*, возникающая как аналог соответствующих установок и структур в проявлениях эмоциональной жизни. При этом выявление наклонения требует совершенно иного уровня интенсивности ладовых связей, чем в диатонике: наклонение обнаруживается только в ладах субординации (возможно,

наклонение – это способ существования таких ладов). Интенсивность же в принятой терминологии – не что иное, как вводнотонность. В свою очередь вводнотонность – это качество полутоновой связи, обусловленное действием напряжённых недиатонических интервалов. Следовательно, выработка чувства наклонения знаменует слом, преодоление господствовавшего до того диатонического стереотипа и выход в *новое интонационное пространство*.

Исторический прецедент – ранняя энгармоника, имевшая культовое значение. Это так называемая «гамма Олимпа» (дитоновая пентатоника) $e'-c'-h-a-f-g$, известная в наши дни как «японская гамма»¹⁷. Греки подчёркивали её азиатское происхождение: мифический Марсий и легендарный Олимп, с которыми связывалось распространение гаммы в греческой музыке, были фригийцы. Как средство «субъективации» музыкального выражения этот тип интонирования появился примерно в начале I тысячелетия до н. э. и, судя по всему, был первой ступенью развития хроматического рода. Интонационной сердцевиной гаммы является трихорд в тритоне $h-a-f$, генерирующий вводнотонное тяготение $f \rightarrow e$. При отсутствии терцового тона выявление минорности обусловлено здесь интенсивностью нисходящего тяготения.

В заключение необходимо затронуть один из знаковых вопросов ладовой таксономии – вопрос об отношении ангемитоники к диатонизму.

Давно миновал «героический период» разработки эволюционных концепций, времена Курта Закса и Петра Сокальского, когда большинство теоретиков склонялось к мнению, что ангемитоника является начальной, примитивной формой звукорядности, что она предшествует гемитонике как неполная, недоразвитая «протодиатоника». И хотя эта точка зрения не была впоследствии сколько-нибудь основательно подтверждена, а напротив ставилась под сомнение или опровергалась (как у Квитки), до сих пор сохраняется шлейф прежних концептуальных установок. Практически всюду мы сталкиваемся, во-первых, с более или менее жёстким противопоставлением ангемитоники семиступенным диатоническим ладам и, во-вторых, с её предваряющим положением в ладо-звукорядной систематике.

Своё решение вопроса предложил Э. Алексеев, определив характер взаимоотношения гемитоники и ангемитоники как дивергенцию: «Значительно плодотворнее оказывается представление о дивергентном – независимом и контрастном – развитии диатоники и пентатоники» [2, с. 156]¹⁸. Учёный настаивает на их исконном противостоянии, что позволяет отнести оба типа ладовости к одной эволюционной фазе: «не историческая преемственность, а изначальное противостояние характеризует истинное соотношение пентатонического и диатонического принципов интонирования» [там же, с. 157]. Но с чего, с какого пункта начинается расхождение? Если действительно

изначально, с момента обращения к звукорядности, то это уже не расхождение, а два разных пути развития, и тогда возникает необходимость объяснить их как существенную закономерность. Характеризуя ангемитонику как широкодиапазонную, лишённую гравитации подвижную мелодику лёгких скачков, а гемитонику как «преодоление» поступенной вязкости тяготений, автор предлагает видеть предпосылки этого в речевых, языковых различиях. Но это слабый выход из положения. Ведь существует тип пентатоники «литанического образца», представленный в древнееврейских и сирийских псалмах, который противопоставит пентатоническим стилям Центральной Азии [16, с. 346]. С другой стороны, вряд ли можно установить какую-то общность языковых предпосылок, когда речь заходит, например, о лапландцах и африканцах или ирландцах и монголах.

Очевидно, что трудности здесь проистекают из неадекватного понимания сущности диатоники, чем и продиктована навязчивая мысль о противостоянии двух систем. В действительности же противостояния нет, и различия носят скорее внешний, связанный с многообразием мелодических стилей, а не принципиальный (системный) характер. Свободная от избыточных элементов (полутон) и элементов, чуждых природе диатонизма (тритон), ангемитоника демонстрирует ортодоксальную чистоту и законченность в проведении его главного системообразующего принципа – принципа акустического согласования. В этом смысле ангемитоника не только безусловно подпадает под юрисдикцию диатонического рода, но и составляет, по сути, его строгий стиль.

Ангемитоника и семиступенная гемитоника – это два русла диатонизма, берущих начало в общем лабильном потоке звукорядообразования. Их расхождение не было изначальным. Скорее оно знаменует фазу кристаллизации. Формирование ангемитоники, которая независимо вновь и вновь воспроизводилась в разных частях света, можно рассматривать как результат элиминации, «вымывания» избыточного и нарушающего стройность системы тон-материала. Этот процесс, связанный с действием механизмов *резистенции*, то есть сопротивляемости, свойственной любому стереотипу, требовал времени и стабильности – длительного сохранения постоянных условий жизни людей. Обычные для ранних обществ консерватизм жизненного уклада, хозяйственный автаркизм и культурная замкнутость – вот условия, когда присутствующая диатонизму резистентность вела к «самоочищению». Стабилизирующим фактором также могла быть сакрализация звукорядов. С другой стороны, семиступенная диатоническая мелодика в принципе не свободна от пентатонных вкраплений. Пентатонизмы в русской народной песне – вовсе не следствие контаминации (от соседства с кочевниками), а органичная составляющая интонационного фонда, родовая черта принадлежности диатонике.



Романтически настроенные художники прошлого с их поклонением национальным традициям привили нам мысль о бесконечном богатстве и широте выразительного спектра безыскусных народных песен. На самом деле, когда речь идет о диатонизме, особенно в ранних его проявлениях, эти песни репрезентируют лишь совершенно определённый – объективированно-обобщённый, чуждый личностного начала – строй чувствования. Генети-

чески диатоника связана с общинным сознанием, для которого характерно преобладание экстравертных творческих импульсов. В этом заключены её достоинства, но в этом же – ограниченность, преодолеваемая в неизбежно приходящих ей на смену новых формах интонирования. Будучи фундаментом последующего развития диатоники и сейчас ощущается как основа, чем определяется её непреходящее значение.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лишь изредка встречается утверждение, что тритон – недиатонический интервал, который вводится в перечень диатонических условно, «в виде исключения» – как элемент октавной последовательности, гаммы [7, с. 87; 5, с. 110].

² Энгармоника, например, считалась принадлежностью религиозных церемоний, хроматика относилась к сфере развлечений и театрального искусства. Вспоминается значение термина «род» в смысле «жанр» (фр. *genre*).

³ А. Б. Маркс по поводу трёх античных родов писал, что в современных условиях «всё деление, основанное на этих понятиях, ни к чему не годно». Он предлагает использовать термин «род» в значении «пол» (*das Geschlecht*), подразумевающая наклонение, «ибо мажор и минор относятся друг к другу подобно мужскому и женскому началу» [14, с. 65].

⁴ Ладовый остов, по Тюлину, это чистая квинта или кварта, образуемые главным и побочным опорными тонами.

⁵ В трёх примерах, идущих после определения диатоники, представлены мелодии с увеличенными секундами и в звукоядре тон-полутона [13, с. 61, № 99–101].

⁶ Утверждению эволюционизма препятствует, по-видимому, мозаичное сосуществование в одном пространстве-времени самых разных типов ладности. Данный факт объясняется, во-первых, сложностью этнической истории, разнообразием и большой асинхронностью социокультурного развития и, во-вторых, огромной инерцией (устойчивостью) ментальных структур, вследствие чего появление новых форм интонирования не сопряжено напрямую с исчезновением прежних.

⁷ По имеющимся данным, заселение американского континента палеоазиатами проходило миграционными волнами в периоды великих оледенений, примерно от 40 до 20 тыс. лет и от 13 до 12 тыс. лет до н. э. [11, с. 295].

⁸ Преобладает мнение об автохтонности музыкальных культур индейцев [25, с. 109].

⁹ Термином «неолитическая революция» обозначается качественный скачок в развитии человеческих сообществ, связанный с переходом от присваивающей экономики к производящей, который характеризуется началом земледелия, domestikацией животных, оседлостью и появлением первых ремёсел.

¹⁰ Симптоматична отмечаемая А. Окладниковым зависимость: «Устойчивое господство охотничьего быта и хозяйства содействует сохранению древнего динамического реализма в искусстве. Контакт с сельскохозяйственными культурами приводит к преобладанию условности, схемы и чистого орнаментализма» (цит. по: [28, с. 162]).

¹¹ С акустической точки зрения кварта суть ипостась квинты, так как не образуется в качестве самостоятельного обертона.

¹² Термин «пикн» или «пикнон» обозначал сжатое, тесное расположение ступеней (*πικνός* – плотно, часто). Ю. Холопов указывает на возможность толкования термина «диатоника» в соотношении с прилагательным *διατονικός* – растянутый [22, с. 122].

¹³ Неприятие тритона стало причиной смены реперкуссионных нот (и соответственно изменения напевов) в III, IV и VIII тонах, произведённой в XI столетии. Как говорится в анонимном трактате «De modorum formulis», они были изменены «не потому, что так правильно, но в силу необходимости. Воистину, трудно петь три тона подряд без полутона» [30, р. 98–99].

¹⁴ Считается, что эта закономерность обусловлена связью с дыханием, а также психологически – предпочтением для завершений низких звуков как более весомых и «важных». Косвенно катабазис фиксируется в нашей литературе в выражении «вершина-источник».

¹⁵ См. рецензию А. Христиансена [24] на книгу Рубцова.

¹⁶ И. Способин, введший в наш обиход понятие доминантовых ладов, безоговорочно причислял их к минорным [18, с. 135]. Между тем Л. Адам утверждает прямо противоположное: «Доминантовый лад всегда имеет мажорное наклонение» [1, с. 79]. Он жертвует чувством наклонения (минор) и отдаёт предпочтение умозрительной установке, имея в виду присущую этим ладам большую терцию.

¹⁷ Вероятно, на Дальний Восток и в Юго-восточную Азию гамма была занесена с распространением буддизма.

¹⁸ Автор использует в значении коррелятов термины, где первый указывает на системное качество объекта, а второй на количественную характеристику; правильное соотношение дают пары: «пентатоника – гептатоника», «ангемитоника – гемитоника».

ЛИТЕРАТУРА

1. Адам Л. И. О некоторых ладообразованиях в современной музыке // Теоретические проблемы музыки XX века: сб. ст. / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. М., 1967. Вып. 1. С. 69–90.

2. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. М.: Сов. композитор, 1986. 240 с.

3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2. Л.: Музыка, 1975. 276 с.

4. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. 2-е изд. Л.: Музыка, 1985. 238 с.

5. Бруснянин Г. В. Уточним терминологию // Советская музыка. 1972. № 11. С. 110–111.

6. Вебер М. Избранное. Образ общества. М.: Юрист, 1994. 704 с.

7. Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. 4-е изд. Л.: Музыка, 1964. 518 с.

8. История древнего Востока. Ч. 1: Месопотамия / ред. И. М. Дьяконов. М.: Наука, 1983. 534 с.
9. Кац Ю. Н. О принципах классификации диатоники и хроматики // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. Л., 1975. Вып. 14. С. 78–101.
10. Квитка К. В. Избранные труды: в 2 т. М.: Сов. композитор, 1971. Т. 1. 384 с.
11. Керам К. В. Первый американец. Загадка индейцев доколумбовой эпохи. М.: Прогресс, 1979. 336 с.
12. Крымский С. К вопросу об определении диатоники // Советская музыка. 1969. № 8. С. 78–80.
13. Курс теории музыки / ред. А. Л. Островский. Л.: Музыка, 1978. 152 с.
14. Маркс А. Б. Всеобщий учебник музыки. М., 1893. 443 с.
15. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. Л.: Музыка, 1964. 96 с.
16. Сабольчи Б. Сохранение азиатских музыкальных стилей в Европе // Музыка народов Азии и Африки: сб. ст. / сост., ред. В. С. Виноградов. М., 1973. Вып. 2. С. 345–348.
17. Сохор А. Н. О природе и выразительных возможностях диатоники // Вопросы теории и эстетики музыки: сб. ст. М.; Л., 1965. Вып. 4. С. 160–198.
18. Способин И. В. Элементарная теория музыки. М.; Л.: Музгиз, 1951. 205 с.
19. Спутник музыканта: энциклопедический карманный словарь-справочник / ред.-сост. А. Л. Островский. М.; Л.: Музыка, 1964. 508 с.
20. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. 2-е изд. М.; Л.: Музгиз, 1939. 195 с.
21. Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки // Ранние формы искусства: сб. ст. / сост. С. Ю. Неклюдов. М., 1972. С. 221–273.
22. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 511 с.
23. Холопов Ю. Н. Лад // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М., 1976. Т. 3. Стб. 130–146.
24. Христиансен Л. Л. Лёд тронулся // Советская музыка. 1966. № 7. С. 129–136.
25. Чекановска А. Музыкальная этнография. М.: Сов. композитор, 1983. 190 с.
26. Юсфин А. Г. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки // Проблемы лада: сб. ст. / сост. К. Южак. М., 1972. С. 113–150.
27. Юсфин А. Г. Нужна «периодическая система» ладовых форм // Советская музыка. 1970. № 1. С. 105–107.
28. Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии. М.: Высшая школа, 1977. 224 с.
29. Dahlhaus C. Die Termini Dur und Moll // Archiv für Musikwissenschaft. 1955. Jahrg. 12. H. 4. S. 280–296.
30. Valois J. de. Le chant grégorien. Paris: Press univ. de France, 1964. 128 p.

REFERENCES

- Adam L. I. O nekotorykh ladoobrazovaniyakh v sovremennoy muzyke [About Certain Modal Formations in Modern Music]. *Teoreticheskie problemy muzyki 20 veka: sb. st.* [Theoretical Issues of 20th Century Music: Collected Articles]. Edited by Yu. N. Tyulin. Issue 1. Moscow, 1967, pp. 69–90.
2. Alekseyev E. E. *Rannefol'klornoe intonirovanie* [Intonation in Early Folk Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 240 p.
3. Asaf'ev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess*. Kn. 1–2. [Musical Form as a Process. Books 1–2]. Leningrad: Muzyka Press, 1975. 276 p.
4. Bershadskaya T. S. *Lektsii po garmonii* [Lectures on Harmony]. Leningrad: Muzyka Press, 1985. 238 p.
5. Brusyanin G. V. Utochnim terminologiyu [Let Us Specify the Terminology]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1972, no. 11, pp. 110–111.
6. Weber M. *Izbrannoe. Obraz obshchestva* [Selected Works. An Image of Society]. Moscow: Yurist, 1994. 704 p.
7. Dolzhanskiy A. N. *Kratkiy muzikal'nyy slovar'* [A Small Musical Dictionary]. 4th Edition. Leningrad: Muzyka Press, 1964. 518 s.
8. *Istoriya drevnego Vostoka*. Ch. 1: Mesopotamiya [History of the Ancient East. Part 1. Mesopotamia]. Edited by I. M. D'ya-konov. Moscow: Nauka, 1983. 534 p.
9. Kats Iu. N. O printsipakh klassifikatsii diatoniki i khromatiki [About the Principles of Classification of the Diatonic and the Chromatic]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki: sb. st.* [Questions of Theory and Aesthetics of Music: Compilation of Articles]. Issue 14. Leningrad, 1975, pp. 78–101.
10. Kvitka K. V. *Izbrannyye trudy: v 2 t.* [Selected Works in Two Volumes]. Vol. 1. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 384 p.
11. Keram K. V. *Pervyy amerikanets. Zagadka indeyitsev dokolumbovoy epokhi* [The First American. The Enigma of the American Indians of the Pre-Columbian Era]. Moscow: Progress, 1979. 336 p.
12. Krymskiy S. K voprosu ob opredelenii diatoniki [Concerning the Question on the Definition of Diatonicism]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1969, no. 8, pp. 78–80.
13. *Kurs teorii muzyki* [A Course on Music Theory]. Edited by A. L. Ostrovsky. Leningrad: Muzyka, 1978. 152 p.
14. Marks A. B. *Vseobshchiy uchebnyy muzyki* [Marx A. A General Textbook on Music]. Moscow, 1893. 443 p.
15. Rubtsov F. A. *Osnovy ladovogo stroeniya russkikh narodnykh pesen* [Foundations of the Modal Structure of Russian Folksongs]. Leningrad: Muzyka Press, 1964. 96 p.
16. Sabol'chi B. Sokhraneniye aziatskikh muzykal'nykh stiley v Evrope [The Preservation of Asian Musical Styles in Europe]. *Muzika narodov Azii i Afriki: sb. st.* [Music of the Peoples of Asia and Africa: Compilation of Articles]. Edited by V. S. Vinogradov. Issue 2. Moscow, 1973, pp. 345–348.
17. Sokhor A. N. O prirode i vyrazitel'nykh vozmozhnostiakh diatoniki [About the Nature and Expressive Possibilities of Diatonicism]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki: sb. st.* [Questions of the Theory and Aesthetics of Music: Compilation of Articles]. Issue 4. Moscow; Leningrad, 1965, pp. 160–198.
18. Sposobin I. V. *Elementarnaya teoriya muzyki* [Elementary Theory of Music]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1951. 205 p.
19. *Sputnik muzykanta: entsiklopedicheskiy karmannyi slovar'-spravochnik* [A Musician's Companion: Encyclopedic Pocket Reference Dictionary]. Edited by A. L. Ostrovsky. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1964. 508 p.
20. Tyulin Yu. N. *Uchenie o garmonii* [The Teaching of Harmony]. 2nd Edition. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1939. 195 p.
21. Kharlap M. G. Narodno-russkaya muzikal'naya sistema i problema proiskhozhdeniya muzyki [The System of Russian Folk Music and Issue of the Origins of Music]. *Rannie formy iskusstva: sb. st.* [Early Forms of Art: Compilation of Articles]. Compiled by S. Yu. Neklyudov. Moscow, 1972, pp. 221–273.
22. Kholopov Yu. N. *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs* [Harmony. A Theoretical Course]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 511 p.
23. Kholopov Yu. N. Lad [Mode]. *Muzikal'naya entsiklopediya: v 6 t.* [Musical Encyclopedia in 6 Volumes]. Vol. 3. Moscow, 1976, pp. 130–146.
24. Khristiansen L. L. Led tronul'sya [The Ice has Broken]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1966, no. 7, pp. 129–136.



25. Chekanovska A. *Muzykal'naya etnografiya* [Musical Ethnography]. Moscow: Sovetsky kompozitor, 1983. 190 p.

26. Yusfin A. G. Nekotorye voprosy izucheniya melodicheskikh ladov narodnoy muzyki [Some Questions of Studying the Melodic Modes of Folk Music]. *Problemy lada: sb. st.* [Issues of Mode: Compilation of Articles]. Compiled by K. Yuzhak. Moscow, 1972, pp. 113–150.

27. Yusfin A. G. Nuzhna «periodicheskaya sistema» ladovykh form [A “Periodic System” of Modal Forms is

Necessary]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1970, no. 1, pp. 105–107.

28. Yakovlev E. G. *Iskusstvo i mirovye religii* [Art and World Religions]. Moscow: Vysshaya shkola, 1977. 224 p.

29. Dahlhaus C. Die Termini Dur und Moll. *Archiv für Musikwissenschaft*, 1955, Jahrg. 12, H. 4. S. 280–296.

30. Valois J. de. *Le chant grégorien*. Paris: Press univ. de France, 1964. 128 p.

Диатоника: опыт интерпретации

В российском музыковедении XX века возникло существенное расхождение в трактовке понятия «диатоника». Традиционному толкованию (7-ступенный звукоряд, допускающий квинтование) противопоставляется новый взгляд: диатоника – это лады из «основных» (самостоятельных) ступеней, чем допускается произвольное число ступеней, применение увеличенных и уменьшенных интервалов. Тем самым снимается корреляция категорий «диатоника – хроматика», что позволяет считать диатоническими любые явления фольклора, а также композиторские новации (например, «лады Шостаковича»). Подразумевается историческое развитие и «обновление» диатоники, вследствие чего она предстаёт как вечный, надвременный принцип ладовой экзистенции. Такая трактовка диатоники представляется несостоятельной.

В противовес этому предлагается рассматривать диатонику и хроматику как эволюционные стадии ладостановления в монодическую эпоху, находящиеся в отношении преемственности. Диатоника – первая звуковысотная формация, складывающаяся при переходе от дозвукорядной к звукоряд-

ной форме интонирования, которая мыслится как «освоение звуковысотного пространства». Образование звукоряда есть очеловечивание – структурирование и эстетизация – пространства посредством его «ритмизации». Квинтовая координация как инструмент структурирования здесь выступает необходимым и достаточным основанием чувства гармонии, лада. Это определяет свойства диатонического мышления, к которым относится осознание целого тона как нормальной дистанции между ступенями, отсутствие выраженной субординации тонов (вводнотонности) и чувства наклонения. Такие характеристики позволяют считать ангемитонику не более ранней и примитивной формой звукорядности, а своего рода «строгим стилем» диатонизма, который складывается под действием механизмов резистенции. Этос диатонических монодий есть отражение общинного, надличностного сознания.

Ключевые слова: диатоника как этап эволюции, генезис диатоники, квинтовое согласование, ангемитоника, вводный тон, ладовое наклонение

Diatonicism: the Experience of Interpretation

In 20th century Russian musicology there appeared an essential discrepancy in the interpretation of the term “diatonicism.” The traditional interpretation (the seven-note scale, admitting perfect fifth-relationships) is countered with a new approach: diatonicism consists of modes consisting of “independent” steps; this is what determines the random number of steps, the use of augmented and diminished intervals. This dissolves the correlation of the categories of “diatonicism vs. chromaticism” that makes it possible to consider as diatonic any examples of folk music, as well as innovations of composers (for instance, “Shostakovich’s modes”). This presumes the historical development and “renewal” of diatonicism, as the result of which it appears as a constant, supra-temporal principle of modal existence. Such an interpretation of diatonicism is presumed to be methodologically inefficient.

In contrast to this the author of the article proposes to examine diatonicism and chromaticism as evolutionary stages of modal formation in the period of monody, one being successive to the other. Diatonicism presents the first pitch formation, which formed during the transition [from a pre-scalar] to a scalar form

of intonating, which is conceived [presenting a process] as “the mastery of pitch space.” The formation of scales presents bringing in the human element – that of structure and aesthetics – to space by means of bringing in the rhythmic element to it. The coordination of perfect fifths as an instrument of structuring manifests itself here as an indispensable and sufficient foundation for the sense of harmony and mode. This defines the means for diatonic thinking, which includes the cognition of the whole tone as comprising a standard interval between the steps, a lack of any expression subordination of tones (the presence of the leading tone) and the feeling of inclination. Such characteristic features make it possible to consider anhemitonics not an earlier and more primitive form of scalar structure, but a sort of “strict style” in diatonicism, formed through the action of mechanisms of resistance. The ethos of diatonic monodies presents an expression of a communal, supra-personal consciousness.

Keywords: diatonicism as a stage of evolution, genesis of diatonicism, coordination on fifths, anhemitonism, leading tone, modal inclination

Пинчук Евгений Анатольевич

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры теории музыки

E-mail: pean09@mail.ru

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Российская Федерация, 620014 Екатеринбург

Evgeny A. Pinchukov

Candidate of Arts,

Associate Professor at the Music Theory Department

E-mail: pean09@mail.ru

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Russian Federation, 620014 Ekaterinburg





А. Г. ФЕФЕЛОВА

Государственный институт искусствознания



УДК 782.1

ЗВУКОВАЯ КОСМОГРАФИЯ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА и Р. ВАГНЕРА

Творчество Николая Андреевича Римского-Корсакова – достояние отечественной музыкальной культуры. Каждое поколение слушателей, исполнителей и исследователей находит в нем актуальные и созвучные времени смыслы, открывает новые глубины и горизонты. Одной из причин подобной многомерности является способность аккумулировать в себе ключевые черты национальной мифологии – особое качество сочинений композитора, отчетливее всего проявившееся в магистральном жанре его творческого наследия – опере. Исключительное место в этом ряду занимают четыре произведения, отражающие ключевые точки славянского обрядового календаря: «Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Ночь перед Рождеством». В истории отечественной музыкальной культуры этот оперный цикл не имеет аналогов, однако в мировом контексте он не может быть рассмотрен вне сопоставления с тетралогией Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунгов».

В научной литературе вопрос воплощения мифоритуального универсума в музыкальном тексте опер Римского-Корсакова затрагивался в работах Б. В. Асафьева [1], И. И. Лапшина [4], М. П. Рахмановой [8], Л. А. Серебряковой [9] и других исследователей. Тем не менее работы последних десятилетий, демонстрирующие новый взгляд на, казалось бы, известные факты, показывают, что указанная тематика не утратила своей актуальности. В числе таких трудов диссертации О. А. Скрынниковой [10] и Ю. Ю. Петрушевич [6], посвященные соответственно «славянскому космосу», «архетипическим мотивам» в творчестве Римского-Корсакова.

Аспекты взаимодействия музыкального и сакрального текстов тетралогии Вагнера изучены в значительно большей степени, как в трудах, посвященных оперному творчеству композитора в целом (к примеру, Д. Борхмайера [13], Н. С. Николаевой [5], И. В. Тагаринцевой [11]), так и в работах Т. Янца [15], Р. Донингтона [14], М. Н. Лобановой [3], А. Л. Порфирьевой [7], И. А. Барсовой [2], прицельно исследующих мифопоэтику «Кольца».

В данной статье представлены результаты исследования принципов взаимодействия мифоритуального и музыкального текстов опер Римского-Корсакова и Вагнера.

Отчётливее всего принципы взаимодействия музыкального текста с сакральным проявляют себя в тех случаях, когда эти два пласта взаимодействуют

напрямую, без подключения сценического и вербального компонентов. Наиболее показательны в этом отношении оркестровые вступления к операм – «начальная» функция подразумевает особую значимость происходящих событий¹. Музыкальная ткань в этом случае напрямую коррелирует с мифом – всё происходит «как в первый раз», формируется звуковое пространство, в котором будет разворачиваться действие².

Вступление задаёт систему координат: смысловых, звуковых, знаковых, причём, поскольку ни вербальный, ни сценический тексты не задействованы, о знаковой природе элементов музыкального текста можно говорить исключительно в контексте имманентно музыкальной семантики и взаимодействия с сакральным.

Помимо того, что вступление является точкой отсчёта для дальнейшего развития, оно также представляет собой малую модель мира, актуальную для данного сочинения.

Далее мы рассмотрим четыре вступления к операм, представляющие наибольший интерес с точки зрения сотворения звукового пространства по законам мифоритуального универсума³.

Вступление к «*Золоту Рейна*» выделяется в ряду остальных, поскольку являет собой не только вступление к отдельной опере, но и звуковой первообраз всей тетралогии. К тому же это самый продолжительный пример прямой корреляции: музыкальный текст взаимодействует с мифологическим на протяжении 125 тактов.

Особое значение имеет *Es – Ur*-тон Предвечерия и всей тетралогии, являющийся безотносительной объективной данностью и содержащий в себе концентрированный образ всего вступления (трактованного как разворачивание начального тона в пространстве). Его характеристики – тембр, регистр и звуковысотность, на основе которых позднее выстраиваются первые оппозиции. Первый цикл, представляющий собой метафору возникновения космоса и возвращения в хаос, совершается в течение 44 тактов. Он состоит из постепенной кристаллизации законченной организованной темы и последующего размывания её мелодических и ритмических границ до полного растворения в изначальном «обертонном созвучии».

Логика архаического мифа, в котором смысл каждого фрагмента, каждой метафоры являет единомысленно смысл самого мифа, отчётливо действует на

протяжении всего вступления. Каждый микроцикл, раздел и весь *Vorspiel* выражают одну и ту же ключевую идею – космогонии, слитой с эсхатологией. В разных ипостасях идея поворачивается разными гранями. Что касается вступления в целом, то здесь мы наблюдаем, как разрастаясь из единого тона до всеобъемлющей в своей избыточности гармонии *Es dur*, космос переходит в свою противоположность.

Оркестровое вступление к «*Сумеркам богов*» находится в тесной связи с заключительной сценой «*Зигфрида*», составляя вместе с ней единый цикл из трех эпизодов: сцена Норн и обрамляющие её две сцены *Зигфрида* и *Брунгильды*. То, что грань между частями тетралогии проходит внутри этого раздела, имеет особое значение для драматургии. Таким образом, и вторая сцена *Зигфрида* и *Брунгильды*, и всё действие «*Сумерек богов*» воспринимаются в системе координат, заданной сценой Норн.

В отличие от «*Золота Рейна*» вступление к «*Сумеркам богов*» встраивается в уже сформированное звуковое пространство, где точкой отсчёта является *Ut*-тон *Es*. Однако на смену изначальной системе оппозиций, где низ соотносится с метафорическим рядом «земля – преисподняя – слезы – смерть – хаос» [12, с. 84], приходит новая, в которой земля становится «лоном рождений» и обителью смерти-производительницы, которая осмысливается метафорами «животворящего смеха, оплодотворяющего смерть, дающего зачатие новой жизни» [там же, с. 115]. На вербальном уровне это выражается в финальном дуэте «*Зигфрида*» метафорой смеющейся смерти («*Lachender Tod*», «*Lachend zu Grunde gehen*»). В музыкальной ткани подобный переворот отмечен изменением всех характеристик *Ut*-тона (за исключением звуковысотности) на противоположные, выражающие другую сторону оппозиции. Далее трижды проходит цикл «рождение-смерть», сохраняющий все ключевые параметры аналогичного цикла в «*Золоте Рейна*», и путём последовательной медиации приводит к появлению в позиции «смерть» лейтмотива судьбы (*Schicksal-Motiv*). Таким образом, в музыкальной ткани проявляется всеобщая связь явлений и та же мифологическая логика, что и в «*Золоте Рейна*». Сочетание повторяющихся элементов разных уровней (троичная структура темы «пробуждения», её трехкратное появление) и постепенных вариативных изменений обеспечивают, с одной стороны, приращение смыслов, а с другой – непрерывный процесс медиации и, как следствие его, амбивалентность, динамичность мифологем, постоянно находящихся в движении между своими полюсами.

Вступление к «*Младе*», несмотря на множество сюжетных, музыкальных, драматургических параллелей между волшебной оперой-балетом и тетралогией Вагнера, представляет собой отнюдь не аналог, а скорее противоположность немецким образцам. Выделенное в самостоятельный номер с подзаголов-

ком и генеральной паузой перед поднятием занавеса, вступление в данном случае выполняет несколько функций: создание звукового образа, узнаваемого впоследствии, несмотря на «немоту» героини; выделение линии Млады как ключевой в развитии сюжета – только в этом случае реализуется ритуальное разрешение кризисной ситуации. Душа Млады колеблется между двумя мирами, двойственность её положения, постоянное тяготение к противоположности не только проявляют себя на уровне сюжета (вариант типичной для Римского-Корсакова концепции двоимирия), но и в значительной мере определяют структуру музыкального текста.

Вступление написано в двухчастной форме (по типу *A-A'*), структурной единицей является двутакт, развитие строится на чередовании двух тем с постепенным насыщением оркестровой вертикали к концу раздела. Непрерывная вязь перекличек внутри и между мотивами, мнимая устойчивость, внутренняя потенция к бесконечному повторению как во времени, так и пространстве (вертикаль партитуры) – все эти черты характеризуют начальный двутакт, затем более отчётливо раскрываются в основной теме и, наконец, определяют характер всего вступления в целом, то есть музыкальной характеристики Млады – скользкой тени.

Принцип двоичности прослеживается также на разных уровнях. С одной стороны, это характеристика Млады, пребывающей между мирами, с другой – признак ритуальной кризисной ситуации, с третьей – через неё показывается образ мироздания, принципиально единый, но внутренне изменяющийся за счёт своей дуальной структуры и непрерывных сопоставлений двух граней. В этом кроется принципиальное отличие от вагнеровской концепции «начального» движения от космоса к человеку: у Римского-Корсакова во «*Младе*» формирование картины мира происходит, наоборот, через человека к мирозданию.

Вступление к «*Снегурочке*» по своей структуре ближе вагнеровским драмам, чем остальным операм славянской тетралогии. Лаконичный 7-тактовый эпизод до поднятия занавеса демонстрирует развёртывание из начального унисона «*A*» звуковой системы всей оперы. При сохранении непрерывной предметности характеристик музыкальной ткани в горизонталь и вертикаль партитуры постепенно вводятся ключевые интонации оперы: тритон и квинта. Кроме того, экспонируются важнейшие тембровые «означающие» оперы (*Clarinetto*, *Flauto*, *Oboe* – лейттембры Леля и Снегурочки). Далее следует поднятие занавеса, и ровно тот же музыкальный текст, транспонированный на квинту вверх, звучит второй раз, образуя некий миницикл – знак природного «круговорота». Таким образом, в рассматриваемом фрагменте мы наблюдаем пример звуковой космографии: основные характеристики мира, в котором будет разворачиваться дальнейшее действие, представлены в

виде системы взаимосвязанных оппозиций.

Итак, мы представили несколько примеров создания специфической сакральной реальности средствами музыкального языка. По итогам анализа четырёх разноплановых образцов – начальных разделов (до поднятия занавеса согласно авторским ремаркам в партитуре) опер «Золото Рейна», «Сумерки богов»,

«Млада» и «Снегурочка» – прослеживаются как общие черты, так и особенности воплощения мифоритуального начала в каждом случае. Миф, творимый в звуках, не следует законам сюжетной логики, однако ключевые характеристики мира, в котором будет происходить действие оперы, проявляют себя в музыкальной ткани весьма отчётливо.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеется в виду раздел до момента поднятия занавеса.

² Вполне логично, что данное качество характерно не только для рассматриваемых опер, но и для любого сочинения данного жанра в принципе. Отметим, однако, что степень мифологичности музыкального текста в каждом отдельном случае может быть различной, как будет видно и на примере дальнейшего анализа.

³ Вагнер в тетралогии использует расширенный четверной состав оркестра с усиленной группой медных духовых. Аналогичным образом поступает Римский-Корсаков, работая над партитурой «Млады». В остальных операх календарного цикла оркестровые средства скромнее: в «Майской ночи» двойной состав, в «Снегурочке» и «Ночи перед Рождеством» – тройной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. 262 с.
2. Барсова И. А. Мифологическая семантика вертикального пространства в оркестре Р. Вагнера // Проблемы музыкального романтизма: сб. науч. трудов ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова / отв. ред. А. Порфирьева. Л., 1987. С. 59–75.
3. Лобанова М. Н. Воплощение мифа в «Кольце нибелунгов» Р. Вагнера // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1989. Вып. 7. С. 266–290.
4. Неизданный Иван Лапшин / сост. Л. Г. Барсова. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2006. 424 с.
5. Николаева Н. С. «Кольцо нибелунга» Рихарда Вагнера. М.: Московская консерватория, 1997. 80 с.
6. Петрушевич Ю. Ю. Архетипические мотивы в оперном творчестве Н. А. Римского-Корсакова: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 200 с.
7. Порфирьева А. Л. Вагнеровский миф и германский эпос (К вопросу о средневековых источниках «Кольца нибелунгов») // Музыкальная культура средневековья. Теория. Практика. Традиция: сб. науч. тр.; ЛГИТМиК. Л., 1988. С. 149–167.
8. Рахманова М. П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: Петит, 1995. 240 с.

9. Серебрякова Л. А. Образы бытия в художественной картине мира Н. А. Римского-Корсакова // Русская художественная культура второй половины XIX века. М.: Наука, 1991. Т. 2: Картина мира. С. 227–258.
10. Скрынникова О. А. Славянский космос в поздних операх Н. А. Римского-Корсакова: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 191 с.
11. Татаринцева И. В. Мифологические аспекты структурно-композиционного мышления Р. Вагнера. Тамбов: Музыкально-педагогический институт, 1997. 32 с.
12. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература РАН, 1998. 800 с.
13. Borchmeyer D. Das Theater Richard Wagners: Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart: Reclam, 1982. 430 s.
14. Donington R. Wagner's Ring and Its Symbols: The Music and the Myth. London: Faber & Faber, 1974. 342 p.
15. Janz T. Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners "Ring des Nibelungen" // Wagner in der Diskussion. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2006. Band 2. 364 s.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *Simfonicheskie etyudy* [Symphonic Etudes]. Leningrad: Muzyka Press, 1970. 262 p.
2. Barsova I. A. Mifologicheskaya semantika vertikal'nogo prostranstva v orkestre R. Vagnera [The Mythological Semantics of Vertical Space in the Orchestra of Richard Wagner]. *Problemy muzykal'nogo romantizma: sb. nauch. trudov LGITMiK* [Issues of Musical Romanticism: Compilation of Scholarly Articles of the Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography]. Leningrad, 1987, pp. 59–75.
3. Lobanova M. N. Voploshchenie mifa v «Kol'tse nibelungov» R. Vagnera [The Embodiment of Myth of Richard Wagner's "Ring of the Nibelungs"]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems Musical Science]. Vol. 7. Moscow, 1989, pp. 266–290.
4. *Neizdannyy Ivan Lapshin* [The Unpublished Ivan Lapshin]. Compiled by L. G. Barsova. St. Petersburg: Press of the

- St. Petersburg Academy of Theatre Arts, 2006. 424 p.
5. Nikolayeva N. S. «Kol'tso nibelunga» Rikharda Vagnera ["The Ring of the Nibelungs" by Richard Wagner]. Moscow: Moscow Conservatory, 1997. 80 p.
6. Petrushevich Yu.Yu. *Arkhetipicheskie motivy v opernom tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Archetypal Motives in the Operas of N. A. Rimsky-Korsakov: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Art]. Moscow, 2008. 200 p.
7. Porfir'eva A. L. Vagnerovskiy mif i germanskiy epос (K voprosu o srednevekovykh istochnikakh «Kol'tsa nibelungov») [Wagner's Myth and German Epic (Concerning the Question of the Medieval Sources of "Der Ring des Nibelungen")]. *Muzykal'naya kul'tura srednevekovya. Teoriya. Praktika. Traditsiya: sb. nauch. tr.* [Musical Culture of the Middle Ages.

Theory. Practice. Tradition: Compilation of Scholarly Articles]. Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography. Leningrad, 1988, pp. 149–167.

8. Rakhmanova M. P. *Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov* [Nikolai A. Rimsky-Korsakov]. Moscow: Petit, 1995. 240 p.

9. Serebryakova L. A. *Obrazy bytiya v khudozhestvennoy kartine mira N. A. Rimskogo-Korsakova* [Images of Being in N. A. Rimsky-Korsakov's Artistic Worldview]. *Russkaya khudozhestvennaya kul'tura vtoroy poloviny XIX veka* [The Russian Artistic Culture of the Second Half of the 19th Century]. Vol. 2: *Kartina mira* [A Picture of the World]. Moscow, Nauka, 1991, pp. 227–258.

10. Skrynnikova O. A. *Slavyanskiy kosmos v pozdnykh operakh N. A. Rimskogo-Korsakova: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Slavic Universe in the Late Operas of Nikolai Rimsky-Korsakov: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Art]. Moscow, 2000. 191 p.

11. Tatarintseva I. V. *Mifologicheskie aspekty strukturno-kompozitsionnogo myshleniya R. Vagnera* [The Mythological Aspects of the Structural and Compositional Thinking of Richard Wagner]. Tambov: Musical Pedagogical Institute, 1997. 32 p.

12. Freydenberg O. M. *Mif i literatura drevnosti* [Myths and Literature of Antiquity]. Moscow: Eastern Literature of the Russian Academy of Sciences, 1998. 800 p.

13. Borchmeyer D. *Das Theater Richard Wagners: Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart: Reclam, 1982. 430 p.

14. Donington R. *Wagner's Ring and Its Symbols: The Music and the Myth*. London: Faber & Faber, 1974. 342 p.

15. Janz T. *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners «Ring des Nibelungen». Wagner in der Diskussion*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2006. Band 2. 364 s.

Звуковая космография Н. А. Римского-Корсакова и Р. Вагнера

В статье рассматриваются принципы взаимодействия сакрального и музыкального текстов опер Р. Вагнера и Н. А. Римского-Корсакова. Основное внимание уделено аспекту прямого взаимодействия с музыкальной тканью, которое исследуется на материале оркестровых вступлений к операм. По итогам анализа четырёх разноплановых образцов – начальных разделов (до поднятия занавеса согласно авторским ремаркам в партитуре) опер «Золото Рейна», «Сумерки богов», «Млада» и «Снегурочка» – прослеживаются как общие

черты, так и особенности воплощения мифоритуального начала в каждом случае. Вступления к операм вагнеровского «Кольца» имеют сходный тип выражения мифоритуального универсума в музыкальной ткани, тогда как корсаковские оперы являют различные варианты взаимодействия, имеющие как близкую вагнеровским («Снегурочка»), так и противоположную природу.

Ключевые слова: миф, ритуал, опера, Рихард Вагнер, Николай Римский-Корсаков, тетралогия

The Sound Cosmography of Nikolai Rimsky-Korsakov and Richard Wagner

The article examines the principles of interaction of the sacred and musical texts of the operas of Richard Wagner and Nikolai Rimsky-Korsakov. The greatest amount of attention is given to the aspect of direct interaction with the musical fabric that is studied on the material of the orchestral introductions to the operas. Based on the conclusions of the analysis of four contrasting examples: the opening sections (before the raising of the curtains, according to the composers' instructions in the score) of the operas "Das Rheingold," "Götterdämmerung," "Mlada" and "The

Snow Maiden," both the common features and the individual peculiarities of the myth and ritual origin in each case. The instrumental introductions to the operas of Wagner's "Ring" have a similar type of expression of the myth and ritual-based universe in the musical fabric, whereas Rimsky-Korsakov's operas reveal various variants of interaction, possessing traits both similar to Wagner's ("such as "The Snow Maiden") and contrasting to them.

Keywords: myth, ritual, opera, Richard Wagner, Nikolai Rimsky-Korsakov, tetralogy

Фефелова Анна Георгиевна

аспирантка Сектора музыки

E-mail: annfefeloff@gmail.com

Государственный институт искусствознания
Российская Федерация, 125 000 Москва

Anna G. Fefelova

Post-graduate Student of the Music Department

E-mail: annfefeloff@gmail.com

State Institute for Art Studies
Russian Federation, 125 000 Moscow



С. А. МОЗГОТ

Институт искусств Адыгейского государственного университета

УДК 78.01

КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Проблема концептуального пространства в современном музыковедении представляется наименее исследованной областью научных изысканий. Зачастую это связано с тем, что в музыке XX столетия композиторы нередко используют «пространственные» программные заголовки, за которыми слушателю открывается совершенно иная реальность. Мы выяснили, что за такими заголовками и пространственными эффектами музыки прячется множество тревожащих человека XX века тем-проблем, которые выливаются в создание произведений – философских концепций. Вполне закономерным становится то, что композиторы используют это смыслообразующее свойство категории пространства, воплощая не только пространственные явления окружающей действительности.

Американский музыковед М. Харлей, автор фундаментального труда «Пространство и пространственность в современной музыке: история, анализ идей и осуществлений», изучив произведения Х. Бранта, Э. Вареза, Я. Ксенакиса, К. Пендерецкого, М. Шеффера, К. Штокхаузена и многих других авторов, пришла к выводу, что понятия «музыкальное пространство» не существует, поскольку этот термин имеет множество различных смыслов, часто находящихся за пределами музыки [6, с. 325].

Такой вывод М. Харлей сделала, выявив широкий диапазон смыслов, который становится доступен слушателю благодаря пространственным образам. Универсальность категории пространства, в результате связи с внемusикальным опытом человека, создаёт онтологическую всеохватность и экзистенциальную глубину смысла музыкальных произведений. Это свойство продуцирования музыкальных смыслов тонко почувствовал известный феноменолог Д. Ихде: «чистота музыки в её представлении окружающего разрушает ... привычные связи с вещами настолько, что я даже не могу слушать симфонию как звуки инструментов» [5, с. 43].

В соответствии со сказанным цель статьи – исследовать концептуальное пространство в композициях XX столетия и составляющие его концепты. Мы в значительной степени опираемся на понятие «концептуальное пространство», «концепт», наиболее глубоко разработанные в трудах по когнитивной лингвистике. В этих работах концепт предстаёт в виде информационной структуры, за которой вырисовывается видение не только концептуальной кар-

тины мира, но и личности самого автора. Примером тому являются исследования Е. С. Кубряковой, где «концепты сводят разнообразие наблюдаемых и вообразимых явлений к чему-то единому, подводя их под одну рубрику ... выработанные обществом категории и классы» (цит. по: [2, с. 90]). В исследованиях отечественных музыковедов концепт рассматривается в виде некоей трансцендентной реальности, хотя предпринимаются попытки изучения этого феномена в виде отдельных событий или с позиции знаковых систем (см. подробнее: [3, с. 46–71]).

Под концептуальным пространством мы понимаем симультанную смысловую структуру, содержание которой воплощается посредством системы образно-художественных представлений, раскрывающихся в процессе создания и восприятия музыкального произведения. Концептуальное пространство реализует свой потенциал в виде разнообразных концептов-моделей – художественных аналогов каких-либо объектов, явлений или процессов в природе и обществе. Эта модель «овеществляется» звуковой материей, раскрывая то, в каком ракурсе композитор увидел тему произведения. Последняя может предстать как действие-процесс, например, сценка из жизни, или как состояние – эмоциональное, психофизиологическое, запечатлённое в виде образа-портрета, пейзажа. Бывает, что композитор в произведении использует не один, а несколько концептов, создавая сложную неоднородную модель концептуального пространства. Рассмотрим, какие модели концептуального пространства наиболее типичны для музыки XX века. Соответственно обозначим исследовательские задачи:

- 1) рассмотреть средства выразительности пространственных образов в музыке XX столетия;
- 2) выявить приёмы «опространствливания» музыкальной материи в композициях XX века;
- 3) определить общепсихологические темы, раскрывающиеся через категорию пространства в музыке.

Концептуальное пространство и концепты, его составляющие, раскрываются, в первую очередь, через общепсихологическую тему произведения, которую считает необходимым обсудить в нём композитор. Такой авторский взгляд влияет на драматургию или взаимодействие музыкальных образов в образно-художественном развитии произведения. Во вторую очередь, концептуальное пространство реализуется через само *музыкальное пространство* – художественно-звуковую среду, формируемую пространственными свой-

ствами музыкальной материи (музыкального звука, интонации, средств музыкальной выразительности и т. д.), обусловленными способом реализации пространственного потенциала музыки, избранным композитором. В-третьих, музыкальное пространство как система проявляет себя через одно из своих свойств, именуемых нами *пространственностью*. Оно выражается в способности музыкальной материи вызывать ассоциации с физическим пространством.

При анализе более 50 произведений композиторов XX века – С. Губайдулиной, Г. Канчели, Дж. Кейджа, Д. Лигети, К. Пендерецкого, А. Шёнберга было установлено, что пространственные эффекты в музыке композиторов XX века подчинены раскрытию следующих концептов:

- «природа – человек – цивилизация»;
- «виртуальные Вселенные»;
- «внутреннее пространство человека – социальное пространство»;
- «жизнь на Земле после гибели человечества».

Эти концепты в музыке воплощают общечеловеческие темы, которые актуальны для всего человеческого сообщества и имеют экзистенциальную природу. Было выявлено, что для раскрытия концепта «природа – человек – цивилизация» зачастую выбирается конфликт образных сфер. Показывается он при помощи особого взаимодействия трёх ведущих образов. Так, две образные сферы могут совместно противопоставляться одной.

а) Модель «природа противопоставляется человеку и цивилизации». Такова организация концептуального пространства в симфонической поэме «Пеллеас и Мелизанда» ор. 5 (1903) А. Шёнберга. Эта модель персонифицируется через образы Мелизанды – дитя леса в 1-й части поэмы – и Пеллеаса – символ новой социальной действительности во 2-й части поэмы. Данная концепция ясно осознаётся в контрасте пространственных звукообразов шелеста струн оркестра, «дыхания» деревянных духовых, интонационных переключек в группах оркестра, парящей мелодии скрипки – и интонаций знаков-сигналов социальной реальности: призывных фанфар медных духовых инструментов, механистических ритмоформул марша, массивности «гула» всего оркестра, поглощающего мелодию скрипки. Такое противопоставление выразительных средств раскрывает тему гибельности современной цивилизации для всего естественного, «природного», гуманного в человеке.

Тему одиночества, отчуждённости, затерянности человека в огромном суровом мире природы как неподвластной стихии раскрывает финский композитор Э. Раутаваара во второй части «Меланхолия» из цикла «Песни Арктики» (1972). Композитор обращается к знакам-сигналам окружающей действительности. Выдержанные интервалы кварты, тритона, малой терции, данные в разных регистрах, в дублировке струнных рисуют картину сурового морского пейзажа.

На этот звуковой фон накладывается фонограмма одиноких щемящих криков чаек, словно взывающих и отвечающих друг другу. В этот диалог пытается «влиться» нежная мелодия скрипки, олицетворяющая человека – главного героя сочинения, так и остающаяся безответной. Картину зловещей для человека природной среды-стихии средствами сонорики рисует К. Пендерецкий в Концерте для виолончели с оркестром (1982).

Реализация модели «природа противопоставляется человеку и цивилизации» в некоторых композициях XX столетия бывает связана с тем, что человек-герой и цивилизация – его порождение «выносятся» за рамки музыкального сочинения и, таким образом, его автор выступает в роли наблюдателя природных процессов, разворачивающихся в произведении. Таковы пьесы «Эолова арфа» Г. Коуэлла (1923), «Музыка вне стен» Я. Ксенакиса (2012), «Радость» (2005) для двух арф К. Штокхаузена и др.

б) Модель «природа и человек противопоставляются цивилизации» представлена в фортепианном цикле «Три пьесы для фортепиано» ор. 15 С. Файнберга. Красочные пространственные эффекты фактуры и прямые интонационные аллюзии на прелюдию К. Дебюсси «Шаги на снегу» (благодаря остинатности секундовой формулы) во второй части *Andantino con tenerezza* противопоставляются третьей части *Presto*. Бурное движение диссонантных пассажей в широком диапазоне «сметает» в третьей части цикла меланхолию природного чувствования второй части, раскрывая тему противопоставления природного пространства и жизненной среды человека. Тем самым показывается, как разрушительное движение повседневности поглощает гуманизм человечности. Достаточно явно противопоставление природы и человека цивилизации также в струнном секстете «Просветлённая ночь» (1899) и Квинтете для деревянных духовых ор. 26 (1923–1924) А. Шёнберга, «Ramifications» для струнного оркестра (1968–1969) Д. Лигети, в «Vivente – non vivente» (1970), Первом струнном квартете (1971) С. Губайдулиной.

Ещё один концепт, привлекающий внимание композиторов XX века, – «виртуальные вселенные». Их появление в музыке раскрывает тему существования разнообразных пространств во вселенной, а также исследовательского интереса человека к этим непознанным объектам. Воображаемые виртуальные пространства находят вполне конкретное воплощение благодаря музыкальным деталям. Таковы, например, «Синтезы» (1914) А. Лурье. Композитор несколько отстранённо выписывает некий загадочный, воображаемый замкнутый топос. Взметнувшиеся ввысь пассажи «разбиваются» о некую границу, затем следует плавный спуск. Освоение вертикальной координаты в двух частях произведения происходит в различных интонационных вариантах, однако всегда наталкивается на невидимую

границу. В его произведении «Формы в воздухе» (1913) исследование происходит путём наблюдения за жизнью окружающей воздушной среды как за живущим объектом, проявляющим себя бликами и вспышками аккордов и пассажей, расцветивающих рассредоточенную в основном высоком регистре фактуру сочинения. Похожий образ наблюдения за разноликими пространствами мы находим в произведении «Сад пространств» Э. Раутаавары (1971). И, напротив, в электронной версии пьесы «Контакты» (1959–1960) К. Штокхаузен, используя электронный генератор звука, создаёт воображаемые картины космического пейзажа, благодаря необычности тембровых микстов электронного звука, тембров фортепиано и ударных. Музыкальное пространство прорезают то электронные, то шумовые звуки, чередующиеся с тишиной. В отечественной музыке инженер и композитор В. Ульянич на специально сконструированном музыкальном инструменте «Формуз» при помощи компьютерного синтеза звука воплощает космическое бытие как некое целостное единство в произведениях «Дыхание Космоса» (1988–1989), «Звёздный ветер Кассиопеи» (1991) и других.

Концепт «виртуальные вселенные» раскрывается не только в контексте неких воображаемых неизведанных пространств или космических пространств, но и в виде непознанной вселенной внутреннего пространства человека. Таковы произведения медитативной музыки Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, С. Райха. В них эффекты, первоначально связанные с пространственной музыкой – фигурационная фактура, длительное варьирование одной интонации, различные тембровые и регистровые эффекты, – незаметно трансформируют восприятие слушателя от созерцания плавно «всплывающих» звуковых картин-образов к самосозерцанию. Таковы «Ландшафты» (1948) и «Мечты» (1948) Дж. Кейджа, «Сады радости и печали» (2001) С. Губайдулиной.

Концепт «виртуальные вселенные» вбирает в свою сферу одну из составляющих иного концепта – «внутреннее пространство человека – социальное пространство». Раскрытие внутреннего пространства человека в творчестве композиторов часто связано с темой поминовения, оплакивания ушедшего, которая формирует смысловое поле воплощения внутреннего пространства человека в музыке. В первой части *Molto largo* произведения Г. Канчели «*Mourning by the Wind*» («Кладбище при ветре», литургия для оркестра и виолончели соло) «внутреннее пространство» вытесняет звучания внешнего. На фоне остигатного малосекундового мотива у контрабасов постепенно, из долгих звуков складывается мелодия виолончели, создавая ощущение погружённости в состояние отрешённости. Внутреннее пространство разрастается настолько, что внешний мир воспринимается как нечто далёкое и очень скромное по масштабам.

Часто тема поминовения реализуется через медитативные состояния переживания трагедии, как например, в Каноне памяти И. Стравинского А. Шнитке, Похоронном марше из Трио для скрипки, кларнета и фортепиано Г. Уствольской. Эта тема предопределяет устремлённость души к высшим сферам и появление жанровых признаков молитвы, эгегической созерцательности, как в Концерте памяти А. Юрлова Г. Свиридова, Двенадцатой симфонии памяти Д. Шостаковича М. Вайнберга, тихой кульминации второго раздела Композиции № 1 и финальном соло *santo* Четвёртой симфонии Г. Уствольской (см. подробнее: [1]).

По-иному раскрывается концепт «внутреннее пространство человека – социальное пространство» в музыке Фортепианного концерта (1985–1988) Д. Лигети. Воплощение темы трагедии венгерского народа и власти происходит через историческую ретроспективу событий в Венгрии 1956 г. Конфликт двух составляющих концепта реализуется через сопоставление интонаций – знаков жизни венгерского общества (танцевальных ритмов, представленных разноликими тембрами ударных инструментов) и интонаций – знаков подавления (глубокого, низкого звука фортепиано, дрящегося в пустоте; резких диссонансов; «говорящих» гранд-пауз). Так показываются чувства народа в контексте пространства «соборной» души, объединённой чувством общей беды. Основу партии героя-философа, наблюдающего события и повествующего о них, представляет печальное *lamento* скрипки, сотканное из коротких, асимметрично сгруппированных по убыванию хроматических звуков – это авторский знак. В его основе лежат интонации трансильванских песен, исполняемых на похоронах в тех местах, где композитор родился. Одновременно это уникальный личный эксперимент Д. Лигети с хроматикой во имя поиска выразительности субъективного чувства страдания, становящегося в произведении объективным и объединяющим чувством всего народа. Этот авторский знак, в том же семантическом значении, используется во многих поздних сочинениях композитора: Хроматической фантазии для фортепиано, Этюде № 6 «Осень в Варшаве», Трио для скрипки, валторны и фортепиано, Мелодии для оркестра и других.

Пространственное «решение» свойственно концепту «жизнь на Земле после гибели человечества». Появление данного концепта инициировано событиями Второй мировой войны, бомбёжками Хиросимы и Нагасаки в 1945 г. и Чернобыльской трагедией 1986 г. Концепт раскрывается при помощи показа глубинной взаимосвязи жизни Человека и жизни Вселенной, словно отражённых друг в друге, как малое в великом и наоборот. Названная тема зачастую решается при помощи сонористической организации музыкальной формы у К. Пендерецкого, Д. Лигети, Э. Вареза.

Тема ушедшего бытия человечества развивается и в «Фонограммах» (1961) К. Пендерецкого

для симфонического оркестра, в произведениях Д. Лигети «Атмосферы» (1961), «Lux Aeterna» (1966). Музыкальные фрагменты сочинений Д. Лигети были использованы при озвучивании фильма С. Кубрика «2001: Космическая одиссея» (1968). Здесь фрагменты из композиций данного автора иллюстрируют пустынные пейзажи и заброшенную космическую станцию. Композитор в отмеченных сочинениях создаёт пространство, наполненное своей собственной жизнью. Близкие ассоциации с пространством, живущим, словно огромный организм, возникают и в его пьесе для органа «Объёмы» (1962).

В итоге воплощение композиторами XX века концептов, отражающих универсум категории пространства «природа – человек – цивилизация», «виртуальные вселенные», «внутреннее пространство человека – социальное пространство», «жизнь на Земле после гибели человечества» показало наиболее актуальные темы, реализованные как смысловые компоненты каждого концепта. Концепт «природа – человек – цивилизация» формируется консистентностью смыслов в виде следующих общефилософских тем: гибельность современной цивилизации для всего естественного и гуманного в человеке, «поглощение» человечности движением повседневности, а также осознание одиночества, отчуждённости, затерянности человека в огромном суровом мире природы.

Концепт «виртуальные вселенные» включает в себя иной смысловой конструкт в виде исследования воображаемых замкнутых пространств, окружающей природной, воздушной среды, космических пространств и космического бытия как некоего целостного единства, исследования неизведанного и непознанного внутреннего пространства человека. Концепт «внутреннее пространство человека – социальное пространство» передан в виде архетипического события, представленного ритуальной моделью оплакивания и поминовения ушедшего или в виде архетипа переломного события в жизни человека или народа, когда единая соборная душа народа отражается через внутреннее пространство героя-повествователя. Концепт «жизнь на Земле после гибели человечества» показан как смысловой комплекс, отчасти выраженный в теме «глубинная взаимосвязь жизни человека и жизни вселенной», а также в виде архетипической событийной модели «жизнь, лишённая человеческого присутствия».

Закономерен вывод о том, что концептуальное пространство в музыке композиторов XX столетия

предстает синтетической смысловой системой глобального обобщения, когда, по словам С. Л. Франка, «всякий окончательный, сполна овладевающий реальностью и адекватный её синтез не может быть рациональным, а напротив всегда трансрационален, то есть имеет предельно обобщённый, сверхчувственный характер» [4, с. 313]. Суть этого синтеза заключается в некоей «отсутствующей структуре», которая осознаётся в «витании» от логического, рационально организованного звукового материала музыкального произведения к его интенциональной художественной реальности.

Таким образом, концепт в музыке XX века представлен в виде динамической структуры – комплекса явных и неявных смысловых интенций, направленных на раскрытие того, что бессознательно тревожит человека в новой быстро изменяющейся реальности. В концептуальном пространстве концепт представлен также и в виде статической структуры. Это уже не концепт-событие, отражающее окружающую действительность, как это было принято в музыке классико-романтической эпохи, а концепт – архетипическое событие, представленное в виде ритуала оплакивания или переломного момента в жизни, хранящее в себе культурно-социальный опыт, сложившийся в многовековой истории человечества.

В итоге бытие пространственного универсума в музыке XX столетия существенно расширило диапазон выразительных средств пространственных образов классико-романтической эпохи. Образ стихии озвучивается сонористическими средствами: шорохом флажолетов, скольжением по басовой струне, тремоло, глиссандированием, глухим нарастающим звуком литавр. Образ Вечности создаётся звучанием хоровой массы голосов, исполняющих асемантические слоги, гранд-паузами, микрополифонией. В сферу музыки XX века входит образ необъятного непознанного в значении закрытого, красивого или же, наоборот, огромного непостижимого пространства. Этот образ реализован особым комплексом средств: дублировкой кварт, квинт, октав, тритонов; эффектом звукового наплыва, создаваемого наращиванием динамики и объёма голосов; совмещением диатонических шкал, использованием педали, звучанием аэрофонов.

Привлечённые пространственными загадками музыки XX века, мы можем восстанавливать картину мира и рефлексировать над её отражением в сознании человека этого столетия, познавая её через процессы восприятия и музыкального творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрушак Т. С. Мемориальность в отечественной музыке последней трети XX века (к исследованию феномена): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2008. 23 с.

2. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2007. 520 с.

3. Королевская Н. В. О текстоцентрической функции концепта: смыслообразование в циклической вокальной ком-

позиции // Музыкальное содержание: пути исследования. Майкоп: Магарин О.Г., 2012. 199 с.

4. Франк С. Л. Непостижимое // Франк С. Л. Избранные произведения. М.: Правда, 1990. 426 с.

5. Ihde D. *Listening and voice: a phenomenology of sound*. State University of New York Press, Albany. 2007. 204 p.

6. Harley M. *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis Ideas and Implementations: Ph. D. Dissertation*. McGill University. School of Music. Montreal, Quebec. Canada, 1994. 345 p.

REFERENCES

1. Andrushchak T. S. *Memorial'nost' v otechestvennoy muzyke posledney treti 20 veka (k issledovaniyu fenomena): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Memorial Genres in Russian Music in the Last Third of the 20th Century (a Study of the Phenomenon): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2008. 23 p.

2. Bolotnova N. S. *Filologicheskiy analiz teksta: ucheb. posobie* [Philological Analysis of the Text: Study Manual]. Moscow: Flinta: Nauka, 2007. 520 p.

3. Korolevskaya N.V. О текстоцентрической функции концепта: смыслообразование в текстовой вокальной композиции [On the Text-Centric Function of Concept: Meaning Formation

in Composition of Vocal Cycles]. *Muzikal'noe sodержanie: puti issledovaniya* [Musical Content: Paths of Exploration]. Maykop: Magarin O. G., 2012. 199 p.

4. Frank S. L. *Nepostizhimoe* [The Unfathomable]. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow: Pravda, 1990. 426 p.

5. Ihde D. *Listening and voice: a phenomenology of sound*. State University of New-York Press, Albany. 2007. 204 p.

6. Harley M. *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis Ideas and Implementations: Ph. D. Dissertation*. McGill University. School of Music. Montreal, Quebec. Canada, 1994. 345 p.

Концептуальное пространство в музыке композиторов XX века

Автор анализирует более 50 произведений композиторов XX века – С. Губайдулиной, Г. Канчели, Д. Лигети, К. Пендерецкого и др. Цель работы – исследовать концептуальное пространство в композициях XX века и его составляющие концепты. Выделяются четыре ведущих концепта: «природа – человек – цивилизация»; «виртуальные вселенные»; «внутреннее пространство человека – социальное пространство»; «жизнь на Земле после гибели человечества». Методы музыковедческого анализа, герменевтики показали, что концептуальное пространство в музыке композиторов XX века предстает смысловой системой глобального обобщения. Делается

вывод, что концепт в этой системе представлен в виде: 1) динамической структуры – комплекса явных и неявных смысловых интенций, направленных на раскрытие эстетических тем, тревожащих человека; 2) статической структуры – архетипического события (ритуала оплакивания, переломного события в жизни человека), хранящего в себе культурно-социальный опыт человечества.

Ключевые слова: категория пространства, концептуальное пространство, концепт, эстетическая тема, содержание музыкального произведения

Conceptual Space in the Music of 20th Century Composers

The author analyzes over 50 musical works by a number of 20th century composers – Sofia Gubaidulina, Giya Kancheli, Gyorgy Ligeti, Krzysztof Penderecki and others. The aim of this research work is to study the conceptual space of 20th century musical compositions and its constituent concepts. Four leading concepts are highlighted: “nature – man – civilization”; “virtual universes”; “the inner space of man – social space”; “life on Earth after human extinction.” The methods of musicological analysis and hermeneutics have shown that the conceptual space of music by 20th century composers has demonstrated itself as a notional

system of global generalization. The conclusion is arrived at that the concept in this system is presented in the guise of 1) a dynamic structure – a complex of obvious and hidden notional intentions, aimed at the disclosure of aesthetical themes that are of interest to people; 2) a static structure – an archetypal event (the ritual of mourning, a critical event in a person's life) that preserves in itself the cultural and social experience of mankind.

Keywords: the category of space, conceptual space, concept, aesthetical theme, content of musical composition

Мозгот Светлана Анатольевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории, истории музыки и методики
музыкального воспитания

E-mail: Prostranstvo30@yandex.ru

Институт искусств

Адыгейского государственного университета
Российская Федерация, 385000 Майкоп

Svetlana A. Mozgot

Candidate of Arts,
Associate Professor at the Department of Music Theory,
Music History and Methodology of Musical Education

E-mail: Prostranstvo30@yandex.ru

Institute for the Arts of the Adygeian State University
Russian Federation, 385000 Maykop



Г. Е. КАЛОШИНА
*Ростовская государственная консерватория
 им. С. В. Рахманинова*



УДК 78.01+78.037(4/9)

РЕЛИГИОЗНО-СИМВОЛИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ДРАМАТУРГИИ, ОБРАЗ ГЛАВНОГО ГЕРОЯ И ТРАКТОВКА ЕГО УЧЕНИЯ В ОПЕРЕ-МИСТЕРИИ О. МЕССИАНА «СВЯТОЙ ФРАНЦИСК АССИЗСКИЙ»

В 1982 году в Ассизе отмечалось 800-летие со дня рождения Святого Франциска, основателя Ордена францисканцев. Юбилей совпал с 75-летием Оливье Мессиаана и отмечен парижской премьерой его оперы-мистерии «Святой Франциск Ассизский». Её краткий анализ дан в книге В. Екимовского «Оливье Мессиаан» [2], в двух наших статьях [4; 5]. Либретто Мессиаана направлено на осмысление деяний, философских идей, сущности учения Святого Франциска. Бытовые ситуации, ряд эпизодов его жизни (юность, трагические страницы нищенства, юродства) у Мессиаана отсутствуют. Наша цель – охарактеризовать религиозно-символические аспекты оперы-мистерии Мессиаана через образ главного героя, трактовку его учения. В музыкознании данный ракурс ранее не рассматривался.

«Св. Франциск предвосхитил всё то лучшее, либеральное, доброе, что есть в современном мире. Он любил природу, животных, жалел бедных, понимал духовную опасность богатства и собственности ... Многие считали его *утренней звездой Возрождения*» [12, с. 7]. Родословная Франциска не предполагала формирования в нём уникального религиозного мыслителя и поэта. Он родился в 1182 году в обеспеченной семье и «должен был наследовать значительное состояние. Отец его, Пьетро Бернадоне, был зажиточный горожанин, член гильдии торговцев тканями в городе Ассизи» [12, с. 16]. Франциск «принадлежал к тому типу людей, которых любят всегда и везде: был простодушен, общителен, подражал трубадурам, следовал французской моде», поэтому стал романтическим вожаком местных юношей [там же]. Он «сорил деньгами и по доброте, и по чудачеству ... и до конца жизни так и не понял, что такое деньги. Его мать приходила в отчаяние и любовалась им, говоря: “Он будто принц, а не наш сын”» [там же]. Однажды он был занят с покупателем и не подал нищему подавание. Расстроенный, бросив без присмотра рулоны бархата, он помчался за нищим, случайно наткнулся на него и, к его удивлению, дал ему много денег. Потом поклонился перед Богом, что никогда не откажет в помощи бед-

няку. На суде с отцом он «добровольно отказался от земных удовольствий, семьи, дома, доброго застолья», от наследства, снял с себя все одежды и ушёл [12, с. 32]. С этого момента жил в пещерах, гротах, питался тем, что находил в лесу. Современники видели в нём то юродивого, то Учителя. В источниках подчеркнуто, что Франциск *создал нищенствующий орден*, наследующий Заветы Христа. «Сын человеческий, – учил он, – ничего не имел», повторяя: «Я не могу владеть, потому что владеет только Бог ... Наш Бог – Бог бедных» [11, с. 17]. Он проповедовал бедность как выражение верности и самой совершенной любви к Иисусу Христу, как акт смирения. Хиппи в XX веке считали себя его последователями. В наши дни орден очень популярен, в нём свыше 450 тысяч членов.

Франциск был поэтической натурой, «трубадуром средневековья». В его ордене была принята «рыцарская фразеология и рыцарские ритуалы». Себя он называл «герольдом Царя Небесного», монахов – «рыцарями Круглого Стола», созывал их «на молитву звуком рыцарского рога, подаренного ему султаном во время Крестового похода» [9, с. 123]. Жизнь Франциска, как Дон Кихота в романе М. Сервантеса, «подчинена правилам странствующего рыцарства». Главное из них – «служение Прекрасной Даме» – аллегорической «Даме Нищеты», он был символически обручен с ней. Но в жизни присутствовала и реальная Прекрасная Дама – Св. Клара Ассизская, его мистическая возлюбленная, личность историческая, яркая и своеобразная. Мессиаан не включает в сюжет поклонение «Даме Нищеты», рыцарские ритуалы. Но акцентирует творческие поиски Франциска, который любил сочинять стихи, музыку и петь. Его проповеди и гимны поэтичны, особенно Гимн брату Солнцу и Гимн творениям [10]. Это – первые в истории литературы тексты на итальянском языке.

«Его жизнь целиком состояла из безрассудных обетов, и все эти обеты он выполнил» [12, с. 17]. Франциск был всегда верен данному слову. Важным моментом его обращения в Веру оказалась встреча с прокажённым, в котором он увидел страдающего

Христа. Об этом идёт речь в «Цветочках» [11, с. 77] – собрании проповедей и деяний Святого, легенд о нём. В Третьей картине 1 акта Франциск приходит в лепрозорий к прокажённому, поначалу опасается его, выслушивает жалобы на братию. Он пытается убедить больного в необходимости Веры во Христа. Но всё тщетно. Только появление Ангела, его мистические призывы («Бог есть любовь, кто живёт в любви, живёт в Боге, и Бог в нём»), комментарии Франциска меняют ситуацию. Творя молитву «Где пребывает тьма, туда я приношу Свет», он целует больного, и проказа исчезает. Исцелённый бурно радуется чуду, Святой смиренно молится о спасении его души. «Его милосердие, словно башня, достигло звездных высот, на которых кружится голова; но строил он его на высоком плоскогорье *равенства*» [12, с. 18].

Добродетель христианина состоит в созерцании Христа в мире, чему посвящено приветствие Франциска «О добродетелях» и все молитвенные эпизоды сочинения. Он хотел точно следовать Евангелию, восстановить через себя связи «горнего» и «дольнего». В этом – смысл его деятельности. «Природа его величайшей добродетели – *со-мучение* с Христом, внешним доказательством чего являются Стигматы – *compassion*, второе – *со-радование* со Христом» [10, с. 18]. Кульминация художественного процесса – Седьмая картина «Стигматы», где раскрывается смысл деяний Спасителя. В пространстве вертикали соединены «дольнее» – сумрачная келья Франциска – и мистическое «горнее» – видение Голгофы и распятого Иисуса. Хор (Глас Господа) цитирует Евангелие: «Я есмь Альфа и Омега. Я есмь то После, что было До. Всё сущее сотворено Мною». Молитва Франциска достигает цели – появляются пять ран, мучивших Спасителя. Погружение в сферу страдания – важнейший момент Преображения. Четыре световых луча красного и фиолетового цвета исходят из Креста, касаясь, как пятна крови, рук и ног Франциска. Пятый, из центра Креста, который из чёрного стал золотым, светящимся, устремляется к его сердцу. Трагически изломанные лейтмотивы героя окружены барочными фигурами «креста», «распятия» у струнных, мрачным звучанием жёстких аккордов низких духовых, окрашенных терпкими интервалами малой секунды, уменьшённой септимы и большой септимы. Световые знаки – символы Света Веры, Жертвы, Крови. Высшей формой религиозной музыки Мессиян считал светоцветовую, сияющую музыку небес, которая есть «и Свет, и Звук, и Слово» [6, с. 234].

Таинство соединения со Спасителем есть материальный акт Божественного Откровения. Он свершается в Божественной литургии – главном христианском богослужении у православных, католиков. Её центральный момент – таинство Евха-

стии, то есть Святого Причастия. «Умереть вместе с Христом и воскреснуть – осуществить акт абсолютной идентификации со страданиями Христа на кресте, связать себя и Христа нерасторжимой нитью, то есть осуществить *legato*. Термин чисто музыкальный. *Re-ligio* – восстановление лиги, *legato* – восстановление связи земного и небесного, материального и духовного» [7, с. 63–64]. В сюжете Мессияна таинство евхаристии соотносится с подвигом Святого в «Стигматах». Франциск учил, что во время евхаристии необходимо «телесными глазами видеть Его, духовными глазами созерцать Его» [10]. Вербальная часть литургии неслучайно облечена в напевно-мелодическую форму. По мнению Св. Иоанна Златоуста, «ничто так не возвышает душу, ничто так не окрыляет её, не наставляет в философии, как согласная мелодия и управляемое ритмом божественное песнопение» [3, с. 298]. Для Мессияна образцом церковной музыки является григорианский хорал – важнейшая сфера тематизма мистерии, основа молитв, лейтмотивов Бога, Ангела, Франциска, братьев Леона и Бернара.

Художественный процесс представляет собой грандиозную «литургическую драму», где друг друга сменяют проповеди, притчи, зоны Преображения прокажённому, самого Франциска, его молитвенные воззвания как настоятеля ордена, коллективные молитвы братьев, явленное ему Откровение. Театрализованная проповедь лежит в основе 1, 3, 6 картин. Молитвенные обращения составляют ядро 2, 3, 5, 6, 7, 8 картин. Черты притчи характеризуют 1, 4, 6 картины. Акт литургии как евхаристии присутствует во 2, 7, 8 картинах. Акт Преображения свершается в 3, 7, 8 картинах. Акт Откровения достигнут во 2, 5, 7, 8 картинах. Ангел появляется в 3, 4, 5, 8 картинах. Образ Распятия доминирует в 1, 7, 8 картинах. Ядром музыкальной литургии являются григорианские лейтмотивы Франциска. Из них произрастают все молитвенные эпизоды, пропозывающие мистику, начиная со Второй картины «Лауды». Лауды – религиозные песнопения на местных диалектах, возникшие в Италии в XIII в. Мессиян контаминирует в тексте строки из гимнов Франциска, посланий апостолов, молитв Мессы. Он назвал картину «Лауды», ибо время действия – заутреня, Божественная литургия. В текстах лауд события церковного календаря опозтированы с позиций народного миропонимания, слиты с переживаниями картин природы. Этим названием Мессиян как бы выдвигает *гипотезу* о том, что *проборазами* лауд явились гимны и песнопения Франциска на родном языке.

В целом Вторая картина раскрывает суть *молитвы как культового жанра*. «Определяющая черта молитвенного дискурса заключена в установке молящегося (трансцендентной или имманентной) на духовное преобразование окружающего мира в про-

цессе Богообщения» [1, с. 49]. Здесь присутствуют все формы Богообщения: словесное, с поклонами и коленопреклонением; сращивание молитвы-обращения с ответным Словом Господа; безмолвная молитва Откровения. Действие происходит в монастырской церкви: сам подвижник – на коленях перед алтарём, за ним вся братия. Святой прославляет Господа через «брата Ветра, через воздух и облака, чистое небо, всякую погоду ... через сестру Воду, через огонь: «Восславлен будь, наш брат огонь. Он озаряет ночь, он красив, радостен, могуч, силен»¹. Через «землю, что кормит нас, производит все плоды, цветы, краски». Братия славит подвиг Христа словами мессы: «Достоин жертвенный Агнец. Свят, Свят, Свят! Слава Отцу, Сыну, Святому Духу!» Невидимый хор² от имени Высшей ипостаси возвещает строки из Евангелия, посланий ап. Павла и Фомы. В. Розанов считал молитву «сердцем религии». Молитвенное мировидение сакрално: *настоящее* воспринимается в соотнесении с *вечным, бrenное* – с *божественным, бытовое* – с *бытийным*. Через соприкосновение с божественной сферой в молитве свершается *обожение души* [8, с. 153–154]. Это чудо происходит на протяжении оперы-мистерии. Зоны Откровения – важнейшая часть драматургии. В Пятой картине Франциску явлен Ангел, раскрывающий ему Красоту и Совершенство musica

mundana – музыки Божественного Космоса и Божественной Любви, дарующей поистине райское блаженство. Молитвы прочерчивают *сквозную линию Истинного Пути*, восходя к *трём кульминациям*: радостной – в картине «Ангел-музыкант», трагической – в «Стигматах», торжественной – в зоне Просветления и Преображения, где душе Святого открыты врата Рая (подобно трем типам церковных празднеств). Этим достигается единение земной и небесной Церкви, «горнего» и «дольнего». Символы и мифологемы выступают их медиаторами, «материализуют» кредо Св. Франциска, формируя «иконаграфию» драматургии. Подобно тому, как Священные изображения Спасителя, Богоматери, святых и апостолов на алтарной преграде в Храме вовлечены в литургическое действие, мистически являя «пребывание Христа на небе со своими святыми и присутствие его здесь, среди нас» [3, с. 294]. Церковь Христова разрастается у Мессиина до космических масштабов: Природа и звёздный мир – это Храм Франциска. Мифологемы Горы, Дерева, Леса, Пещеры, Грота, Дороги, камня, где он молился, – его составные части. Он славил Господа в любой точке Земли. Многослойный, религиозно-символический, вневременной уровень – ведущий в драматургии. Он выражен системой символов вербального текста:

Таблица символов оперы-мистерии

1	Пространственно-временные	Пространство, Время, День, Ночь, Вечер, четыре страны света, Бесконечность, Вечность;
2	Солярные	Солнце, Луна, звёзды, Свет, Тьма;
3	Природные	1. Ветер, Вода, Земля, Огонь; 2. Дерево, Лес, Гора (скала), Пещера (грот), камень, листья; 3. птицы (малиновка, жаворонок, соловей, ястреб, славка-черноголовка, голубь), насекомые (бабочка);
4	Христианские	Категориальные: Бог-Отец, Христос, Св. Дух, Ангел, Рай, Агнец, Истина, Жизнь, Смерть, Откровение, Вознесение, Путь (Дорога), горнее – дольнее; знаковые: Крест, Церковь=Храм, Лестница; сущностные: Вера, Любовь, Жертва, Искупление, Добро, Зло, Душа, Тело, Грех, Чудо; ритуальные: Молитва, Проповедь, Исповедь, Покаяние, Раскаяние; символика чисел;
5	Психологические	Блаженство, Радость, Страдание, Созерцание, Счастье, Несчастье, Рана;
6	Социальные	Мать-нищета, Дом, монастырь, дверь, братство;
7	Эстетические	Красота, Гармония, Совершенство, Музыка Рая, Поэзия;
8	Светоцветовые	чёрный, ослепительно белый, золотистый, огненоносный, цвета Рая, серый, красный, красно-оранжевый, фиолетовый, светло- и тёмно-зелёный, зелёный, серые и коричневые (скалы), солнечный золотой, малиновый, сумрачный.

Литургическая символика связана с пониманием богослужения как анамнесиса – особого, вневременного воспоминания, не подчиняющегося логике бытия. В нём слиты прошлое, настоящее и будущее, как уже бывшее и вечно длящееся, оно выходит за пределы *антиномий* «литургического времени», преодолевает и этим снимает их. Временные процессы в опере наслаиваются, отождествляются, сворачиваются в точку, разворачиваются из *бесконечности прошлого в беспредельность будущего*. Разветвлённость символического уровня фокусирует внимание на многогранности образа Франциска, связей его учения с сентенциями Евангелия, включая Заповеди Блаженства – главные концепты христианства. Слово Христа пронизывает Гимны и проповеди Святого, как и тексты оратории С. Франка «Заповеди блаженства». Анализ оратории вскрывает глубинные истоки учения Франциска и суть понятия «блаженства», названного «Совершенная Радость». Учение о Духовной Радости – суть диалога брата Леона и Св. Франциска в картине «Крест». Песня Леона цитирует притчу 36 гл. «Цветочков» [11, с. 112] о «реке, переходя через которую, тонут те, кто не следует Евангелию», Проповедь Франциска – из 8 главы [11, с. 27]: христианские деяния и чудеса дарованы Богом и не являются заслугой верующего. По сути, это – *притча о Радости Страдания*: «если тебя не пустили в обитель в снег, дождь, бурю», избили и изгнали, «ты сможешь испытать мучения Христа и приблизиться к Нему. Испытать данное Ему через *Крест*, и есть *Высшая Радость*» – главная добродетель францисканцев, ведущая к «стигматам».

В полихромной Шестой картине Франциск обращается к птицам, благословляет на прославление Божественной благодати: «Братья птицы во все времена и повсюду хвалите Создателя. Даю вам благословение и крестное знамение!». Птицы благоговейно слушают Франциска. В конце картины он крестит их «лучами лазера». Они разбиваются на четыре стаи и разлетаются, рисуя в полёте пространственный крест – символ частей света, времён года, распятия. Птичье пение – олицетворение земной Радости и музыки Рая – воспроизводит колоритный инструментальный пласт. Голубь, малиновка, славка-черноголовка, ястреб, соловей имеют самостоятельные ритмоинтонационные лейтмотивы, возникшие на основе записей их пения в Ассизе. Облик Франциска, его проповедь птицам чрезвычайно близки Мессияну. Его орнитологические увлечения имели мировоззренческий подтекст: птицы для него – символ Святого Духа, связующее звено Бога и человека. В душе он был францисканцем. Комплекс благословения звучит поверх полиритмичной «трепещущей» алеаторики птичьего пласта.

Венчает процесс мистериальная, торжественная и величественная Восьмая картина – эпизод кончины Франциска, его духовного Преображения и «выхода в Смерть» как в Новую Жизнь (восемь – символ Вечности). В ряду мифологем объединены образы Храма, идущей в Небо Лестницы (по ней спускается Ангел). Наверху над Церковью, как в «Стигматах», высвечиваются Голгофа и чёрный Крест, символизируя мистическую связь Св. Франциска и Иисуса Христа. Синтезированы все тематические сферы: религиозно-медитативная (молитвенная), эпико-повествовательная (диалоги, выросшие из псалмодии), сфера птичьего пения, ангельская музыка небес, комплексы прокажённого, Смерти-Страдания из «Стигматов». Святой прощается с миром. Молитва прощания обобщает гимны Солнцу, силам природы: «Прощай, творение Времени, прощай, творение Пространства. Прощай, гора Верна, прощай Лес, Горы, прощайте, мои дорогие птицы!» Он обращается к ястребу, брату Геппио, славке-черноголовке, сестре Капинере, святому городу Ассизу, церквушке Порциунколе, «да хранит её Мать-Нищета с сестрою смирением». Текст навеян «Завещанием Франциска», «Зерцалами совершенства». Автор настолько проникся учением Франциска, что генерирует его идеи: «Пойте, агнцы: мы будем петь с Ним ... Восславлен будь, Господь, через сестру Смерть, телесную смерть, которой не избежать ни одному человеку». Невидимый хор озвучивает Слово Господа в диалоге Откровения: «Но тебе ведомы Пути Мои. Я призываю, и Мой Глас вопиет и глаголет». На моление о спасении души «Внемли гласу моему, освободи душу из темницы» Бог отвечает: «Будь благословенно Святое имя твое», предрекая причисление Франциска к лику Святых³. Ангел возвещает, что через мгновение он услышит музыку невидимого мира.

Последние слова Франциска звучат как воззвание самого Мессияна к Творцу: «Господи! Музыка и поэзия привели меня к тебе Образом, символом и поиском Истины. Господи! Освети меня присутствием твоим. Освободи меня, восхити меня, ослепи меня потоком твоей истины!» Пространство сцены наполняет «нестерпимо яркий Первозданный Свет», Свет миротворения, вовлекающий в своё лоно душу Франциска. Чарующая музыка зоны Просветления – смысловый итог христианской трагедии – изливается в *струящейся теме Светоносного Преображения*, парящей над темами Божественной любви, Благодати, Франциска. Симультанность и полипространственность многоярусной драматургии – результат слияния духовных (оратория, мистерия, литургия, проповедь, молитва) и светских (опера) жанров. Дифференциация полихронных пространств религиозно-символического уровня осуществляется с помощью системы лейтмотивов. Колоритные пласты факту-

ры оркестра и хора символизируют сферы светлой и тёмной энергии Космоса. Мистерия пронизана волнами религиозного вдохновения, экстазом Откровения и Со-Творчества. В тексте и музыке воспеты поэтичность и духовная мощь Св. Франциска. Сквозь его тематизм «высвечивается» образ Хри-

ста в «Стигматах», из молитв и медитаций прорастают ликующие мелодии в эпизодах видения Ангела. Так Божественная суть проступает сквозь призму образов земного мира. Это и отражает афоризм Честертона: «Св. Франциск – зеркало Христа, как луна – зеркало солнца» [12, с. 128].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Этот Гимн ордена францисканцев использован в II сцене «Жанны д'Арк» А. Онеггера.

² В постановке 1983 года мистический хор находится по обе стороны от зоны сценического действия на лестницах, восходящих вверх, и освещён сзади так, что выделяются све-

товые контуры капюшонов и плечей певцов, но не лица. Ангел нисходит по той же лестнице в 3, 4, 5, 8 картинах. Тексты мистерии даны в переводе автора статьи.

³ Папа Григорий IX знал Франциска лично, 16 июля 1228 года он торжественно причислил его к лику святых.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьева Э. М. «Молитва» в русской лирике XIX в.: логика жанровой эволюции: дис. ... канд. филологических наук. Томск, 2000. 253 с.

2. Екимовский В. А. Оливье Мессиаан. М.: Музыка, 1978. 304 с.

3. Епископ Виссарион (Нечаев). Объяснение Божественной литургии. М.: Изд. Совет Русской Православной Церкви «ДАРЪ», 2005. 432 с.

4. Калошина Г. Е. Теологические концепции в творчестве Оливье Мессиаана // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 92–98.

5. Калошина Г. Е. Основные этапы и тенденции развития французской оперы и оратории в XX веке // Музыкальный театр XIX–XX веков: вопросы эволюции. Ростов н/Д: Gefest, 1999. С.148–163.

6. Мессиаан О. «Вечная музыка света...»: речь на конференции в Нотр-Дам / пер. и коммент. Е. Кривицкой // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 233–235.

7. Рестагно Э., Холопова В. Н. Жизнь памяти. М.: Композитор, 1996. 360 с.

8. Розанов В. В. Нестеров М. В. Философия русского религиозного искусства. М.: Наука, 1993. Т. 1. 456 с.

9. Самарина М. С. Франциск Ассизский и Дон Кихот Ламанчский // Франциск Ассизский и его наследие: от истоков к современности. СПб., 2008. С. 114–127.

10. Святой Франциск. Гимн Солнцу и другие тексты. URL: <http://ecdejavu.ru/f-2/Francis.html>

11. Цветочки Святого Франциска Ассизского / пер. с лат. А. П. Печковского, вступит. ст. С. Н. Дурылина. М.: Вся Москва, 1990. 208 с.

12. Честертон Г. К. Святой Франциск Ассизский / пер. Н. Л. Трауберга // Вопросы философии. 1989. № 1. С. 3–178.

REFERENCES

1. Afanas'eva E. M. *«Molitva» v russkoy lirike XIX v.: Logika zhanrovoy evolyutsii: dis ... kand. filologicheskikh nauk* [The “Prayer” in 19th Century Russian Poetry: The Logic of Evolution of the Genre: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology]. Tomsk, 2000. 253 p.

2. Ekimovskiy V. A. *Olivye Messiaen* [Olivier Messiaen]. Moscow: Muzyka Press, 1978. 304 p.

3. Episkop Vissarion (Nechaev). *Obyasnenie Bozhestvennoy liturgii* [Explanation of the Divine Liturgy]. Moscow: The Council of the Russian Orthodox Church “DAR”, 2005. 432 p.

4. Kaloshina G. E. *Teologicheskiye kontseptsii v tvorchestve Oliv'e Messiana* [Theological Concepts in the Work of Olivier Messiaen]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2011, no. 2 (9), pp. 92–98.

5. Kaloshina G. E. *Osnovnye etapy i tendentsii razvitiya frantsuzskoy opery i oratorii v XX veke* [Milestones and Trends in the Development of French Opera and Oratorio in the 20th

Century]. *Muzykal'nyy teatr XIX–XX vekov: voprosy evolyutsii* [Musical Theatre in the 19th and 20th Centuries: an Evolution]. Rostov-on-Don: Gefest, 1999, pp.148–163

6. Messiaen O. «Vechnaya muzyka sveta...»: rech na konferentsii v Notr-Dam [The “Eternal Music of Light ...”: a Presentation at a Conference at the Notre Dame Cathedral]. Translation and Commentaries by Ye. Krivitskaya. *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music]. 1999, no. 1, pp. 233–235.

7. Restagno E., Kholopova V. N. *Zhizn' pamyati* [A Life of Memory]. Moscow: Kompozitor Press, 1996. 360 p.

8. Rozanov V. V., Nesterov M. V. *Filosofiya russkogo religioznogo iskusstva* [The Philosophy of Russian Religious Art]. Vol. 1. Moscow: Nauka, 1993. 456 p.

9. Samarina M. S. *Frantsisk Assizskiy i Don Kikhot Lamanchskiy* [St. Francis of Assisi and Don Quixote de la Mancha]. *Frantsisk Assizskiy i yego nasledie: ot istokov k sovremennosti* [St. Francis of Assisi and his Legacy: from the Sources to the Present Day]. St. Petersburg, 2008, pp. 114–127.

10. Svyatoy Frantsisk. *Gimn Solntsu i drugie teksty* [St. Francis. Hymn to the Sun and Other Texts]. URL: <http://ecdejavu.ru/f-2/Francis.html>.

11. *Tsvetochki Svyatogo Frantsiska Assizskogo* [The Flowers of St. Francis of Assisi]. Translation from the Latin by

A. P. Pechkovskiy. Introduction. S. N. Durylin. Moscow: Vsva Moskva, 1990. 208 p.

12. Chesterton G. K. Svyatoy Frantsisk Assizskiy [St. Francis of Assisi]. Translation N. L. Trauberg. *Voprosy filosofii* [Issues of Philosophy]. 1989, no. 1, 1989, pp. 3–178

**Религиозно-символические аспекты драматургии,
образ главного героя и трактовка его учения
в опере-мистерии О. Мессиана «Святой Франциск Ассизский»**

Автор статьи выявляет религиозно-символические аспекты драматургии в опере-мистерии О. Мессиана «Святой Франциск Ассизский». Анализ либретто, текстов гимнов, характеристика Франциска и его учения даны в контексте описаний жития Святого, исследований его трудов авторами XX века. Рассмотрены цели и смыслы деятельности Франциска, концепции Совершенной Радости, Добродетели, опыты Богообщения. основополагающая роль культовых жанров литургии, проповеди, молитвы ведёт к формированию симультанной,

полипространственной драматургии мистерии. Религиозно-символический уровень образуют символы и мифологемы вербального ряда, в музыке – система лейтмотивов. Линия молитвенных Богообщений очерчивает концепцию христианской трагедии с эпизодами Преображения в 3, 5, 7, 8 картинах, в зоне Первозданного Света и вхождения в Смерть как новую Жизнь.

Ключевые слова: символ, мистерия, литургия, молитва, проповедь, симультанность, христианская трагедия

**The Religious Symbolic Aspects of Dramaturgy,
The Image of the Main Protagonist and the Interpretation
of his Teaching in Olivier Messiaen's Opera-Mystery "St. Francis of Assisi"**

The author of the article discloses the religious symbolic aspects of dramaturgy in Olivier Messiaen's opera-mystery "St. Francis of Assisi." An analysis of the libretto and the texts of the hymns as well as a characterization of St. Francis and his teaching are presented in the context of the depiction of the life of the saint and the research of his texts by 20th century scholars. The aims and the significance of St. Francis' activities, the conceptions of Absolute Joy and Virtue and the experiences of Turning to God are examined. The basic role of the cult genres of liturgy, sermon and prayer lead to the formation of the simultaneous poly-spatial

dramaturgy of the mystery. The level of religious symbolism is formed by the symbols and mythologems of the text, while in the music they are formed by a system of leitmotifs. The line of devotional Communion with God delineates the conception of the Christian tragedy with the episodes of Transfiguration in Scenes 3, 5, 7 and 8, in the zone of the Pristine Light and passing into Death as a New Life.

Keywords: symbol, mystery, liturgy, prayer, sermon, simultaneity, Christian tragedy

Калошина Галина Евгеньевна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
E-mail: rostcons@aanet.ru
Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory
Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don

Galina E. Kaloshina

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





О. И. КУЛАПИНА

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова



УДК 78.072

ТРАКТОВКА КАТЕГОРИИ СТИЛЯ В ЭПИСТОЛЯРНОМ НАСЛЕДИИ Б. Л. ЯВОРСКОГО (из переписки с С. В. Протопоповым)

Берегите хорошие слова, хорошие понятия

Б. Л. Яворский

Отличительная особенность научного почерка Б.Л. Яворского (1877–1942) – величайшего исследователя, обладавшего широким кругозором и владевшего большим арсеналом познавательных средств, – характеризовалась вдумчивым обращением к изучаемым объектам и предметам музыкального искусства, которым давалась своя дефиниция, принимаемая учёным за основу их дальнейшего изучения. К примеру, многократное обращение к ладу постоянно приводило к обновлённому пониманию данной категории и обрастанию её многогранными толкованиями (см.: [2; 4]).

Казалось бы, в центре внимания музыковеда находились сугубо музыкальные категории, в сути которых он должен был разбираться в силу своих научных интересов и профессиональной компетенции: ритм и лад, мелодия и гармония, композиция и музыкальное произведение. Однако не менее тщательному анализу подвергались и общенаучные понятия: логика и диалектика мышления, история, теория, практика, принцип, метод, понятие, рассуждение, тезис, утверждение, развитие, время и пространство. Осмыслению подлежали также крупные явления общеэстетического порядка, относившиеся к художественной, прежде всего, музыкальной сфере искусства и культуры, науки и образования. Среди них – не только академическое и народное искусство и культура, наука и образование, но и воспитание, творчество, замысел, виды, жанры, стили, направления, форма, содержание, образ, речь, слово, риторика, память, сознание, восприятие, интуиция, эмоция, пафос, страсть, переживание, человеческий голос, хор, лирическая поэзия, исполнительство.

Безусловно, чеканная научная мысль Яворского, наполненная конкретикой и ассоциативным мышлением при опоре на широту и постоянно приобретаемый и обновляемый познавательный опыт, отличалась обобщённостью умозаключений. Вместе с тем она не была лишена и установки на классификацию изучаемого явления, что можно обнаружить, например, из переписки с С. В. Протопоповым (1893–1954). Материал этих писем чрезвычайно ценен, поскольку отражает содержательный аспект научного мышления Яворского.

Хотя сам стиль как таковой не следует считать средоточием главной идеи исследователя, интересно проследить, как трактуется этот термин Б. Л. Яворским, в эпистолярном наследии которого встречается немало

самых различных обращений к этому понятию¹. Прежде всего, речь идёт о московских письмах 1935 года, адресованных Сергею Владимировичу Протопопову, для которого Болеслав Леопольдович на долгие годы оставался «научным куратором», собеседником, добрым учителем, другом и соратником по музыковедческому цеху.

Взгляд на категорию стиля претворяется через апеллирование к эпохальному рассмотрению разных видов искусства, воплощающих определённые жанровые основы искусства и дающих характеристики сопутствующим им формам и приёмам развития. Например, анализируя стилевые новации, начиная с эпохи Возрождения, учёный пишет (2–4 марта):

«Эпоха Ренессанса ... от контрапунктической сложности перекинулась к монодическому речитативу создателей оперы Монтеверди, Пери, Каччини и к лютеранскому псалмодическому хоралу.

Критика феодально-дворянской идеологии французски[ми] энциклопедист[ами] привела к речитативной ариозности Глюка.

Пессимистическая философия (Шопенгауэр и др.) привела к вещательному речитативу Вагнера, натурализму петой декламации Даргомыжского и Мусоргского, лирическому напряжению Листа и Чайковского.

Каждая такая эпоха сменялась развитием вокальной изобразительности (италианская опера), вокальной изобразительной выразительности (Бах), моторной изобразительности или моторно темпераментной (Бетховен, IX симф[ония]» [11, с. 442].

Вместе с тем, стиль рассматривается через призму общественного строя, на фоне которого развивается то или иное стилевое направление. К примеру, в очередном послании Протопопову (13 июля) Яворский группирует вид литературно-речевого стиля, отмечая попутно его смешение:

«Существование, вернее, борьба трёх стилей указывает на совершающийся перелом в общественном строе.

Один стиль – высокий – истовый, схоластический (истоки которого – смешение церковного с местным, латинского с итальянским или галльско-франкским, церковно-славянского с русским), отображающий отмирающую феодальную (рыцарскую и церковную) идеологию, упорно *сопротивляется* своему разложению.

Второй стиль – средний – риторический, ораторский (витийный), проповеднический, основывающийся на абсолютистских догмах, – монархически-дворянский, цепко старается *сохранить своё господство* ... в борьбе сословий.

Третий стиль – простой – фразировочный, логический – победоносно шествует» [11, с. 494–495].

Пытаясь «найти больше аналогий между различными искусствами»² (скульптура, живопись, балет, музыка, архитектура), Яворский выявляет стилевые особенности при опоре на их ритм, который рассматривает в плане «соотношения энергий в самом движении» [11, с. 438].

При этом исследователь всячески отвергает идею синтеза искусств (письмо от 2–4 марта), считая, что «музыкальное искусство развивается и втягивает в свою орбиту все другие искусства, используя их для своих целей. Синтеза искусств не существует. Их синтез есть живой человек и его жизнь» [11, с. 443]. Разве столь своеобразное проявление гуманистической линии не вызывает ассоциации с антропологической установкой, выражающей одну из современных тенденций общенаучного значения?

Нередко музыковед обращается к анализу конкретного творческого (композиторского) стиля. В этом отношении особый интерес представляет разбор концовок в произведениях композиторов разных стилевых решений. Например, в одном из писем (28 апреля) сравниваются окончания сочинений Баха, Бетховена, Шопена, Листа и Скрябина.

Учёный тонко, с присущей ему долей остроумия, замечает, что творчество Баха отличают «сдержанно-организованные концы», причём свойственное им *rallentando* перемещает «представление в придворную обстановку почтительного застывания», что не отвечает «баховской идеологии», а потому их восприятие фальшиво [там же].

«У Бетховена они риторически-галантны и часто пышны ...

У Шопена и Листа они эмоционально-волевые, подъёмные.

У Скрябина – растробом, соответственно революционному уже поднявшемуся выступлению масс...» [там же].

Не меньший интерес вызывает понимание Яворским имманентных признаков разных художественных стилей, эстетических направлений и течений. В письме от 5–8 августа он лишь предполагает, что «романтизм есть процесс, вызывающий эмоции (у него могут быть разные фазы)³, классицизм – идеи, натурализм – образы, реализм – соотношения» [11, с. 501–502]. Но спустя три дня (11 августа) уже утверждает в правильности своей мысли, искренне сожалея о том, что творцы стиля «это чувствовали, но сами не знали» [11, с. 503].

Стиль у Яворского может получать и сугубо синонимическое решение, совпадая, например, с пониманием конкретного музыкального склада. Так, в письме от 11 ноября дефиниция связана с раскрытием гомофонного склада: «Гомофонный стиль есть выражение органи-

зованного уже предыдущей длительной музыкальной практикой ладового мышления, мышление ладовыми моментами, мышление ладовыми схемами (а не определёнными уже интонациями); он является отвлечением от конструкции оформления, *отвлечённым* мышлением, «административным»» [11, с. 543].

Наконец, мы находим в одном из писем (14–17 июля) конкретный речевой оборот, обращённый к стилю, где лад (речь идёт о церковных ладах. – О. К.) трактуется как «стилевая схема» [11, с. 195].

Конечно же, нельзя утверждать, что Яворский специально работал над стилиевой проблемой⁴, его исследования касались совсем других прерогатив, но научную мысль постоянно интриговало и занимало многообразие стилиевого «амплуа», получившее у него неоднозначное решение.

Известно, что в настоящее время музыковедческие разработки в области *музыкального стиля* образуют целое научное направление, в рамках которого стиль изучается, прежде всего, в контексте с жанром. Это общесторический (эпохальный) стиль, рассматриваемый в широком эстетическом контексте (барокко, классицизм, романтизм, импрессионизм, экспрессионизм и пр.)⁵, творческий (авторский) стиль конкретного композитора⁶, исполнителя, режиссёра, музыковеда, стиль отдельного музыкального произведения или музыковедческого труда [7], стиль музыкальной речи (к примеру, гомофонный или полифонический, подразделяемый на строгий и свободный), исполнительский стиль (оркестровый, фортепианный, хоровой), национальный, литературный стиль и др.

Отечественная исследовательская мысль постоянно обогащается разными авторскими толкованиями стилиевого феномена, разработка которых, не лишённая научной преемственности, относится уже ко второй половине прошлого века. Приведём некоторые из них, особо подчеркнув разностороннее рассмотрение стилиевого феномена:

«Стиль в музыке, как и во всех других видах искусств, – это высший вид *художественного единства*» – С. С. Скребков [9, с. 10].

«Музыкальный стиль – выражение особенностей музыкального мышления как специфической художественно-творческой формы мышления (в отличие от научно-творческой)» – М. К. Михайлов [5, с. 51].

«Стиль музыкальный – термин в искусствоведении, характеризующий систему средств выразительности, которая служит воплощению того или иного идейно-образного содержания. В музыке это – музыкально-эстетическая и музыкально-историческая категория. Понятие стиля в музыке, отражающее диалектическую взаимосвязь содержания и формы, является сложным и многозначным. При безусловной зависимости от содержания оно всё же относится к области формы, под которой понимается вся совокупность музыкально-выразительных средств, включающая элементы музыкального языка, принципы формообразования, композиционные приёмы. Понятие стиля подразумевает общность стилевых признаков в музыкальном произведении, коренящуюся



в социально-исторических условиях, в мировоззрении и мироощущении художников, в их творческом методе, в общих закономерностях музыкально-исторического процесса) – Е. М. Царёва [10, стб. 281].

«Стиль есть тип организации художественной формы, обусловленный несомым ею содержанием и его выражающий. Поэтому стиль несёт информацию не о самой объективной действительности, которую искусство отражает, а о мере и характере её преломления искусством» – М. С. Каган [3, с. 175].

«Музыкальный стиль – это отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т.д.), которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис и проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединённых в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков» – Е. В. Назайкинский [6, с. 20].

Обобщая приведённые дефиниции, подчеркнём функциональную многозначность и многогранность

стилевого феномена. Он может исследоваться и трактоваться с художественно-эстетических позиций, выражающих отличительные свойства творческого мышления, входящих в определённую генетическую общность, выявляющих совокупность музыкально-выразительных средств, целостность и, одновременно, специфическое преломление образно-содержательной константы искусства и организующей его художественной формы.

Таким образом, очевидно, что Б. Л. Яворский – крупнейший представитель советского периода российской истории – был одним из музыковедов-первопроходцев, заинтересовавшихся проблемой стиля и предпрёкших её многогранное решение в дальнейшем, хотя сама дефиниция стиля им так и не была обозначена в силу решения более значимых для него творческих задач и проблем (см.: [4, с. 26]). В любом случае проследить ход научной мысли учёного – не только интересное, но и полезное занятие, поскольку один из главнейших методологических аспектов исследования научного знания – понятийный – занимает важнейшую нишу любого познавательного процесса, каких бы наук он ни касался.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О широкой трактовке категории стиля Яворским, входящей в концепцию его музыкального мышления, и о различиях в толковании этой категории с Б. В. Асафьевым, который тесно увязывал её с теорией интонации, пишет М. К. Михайлов в исследовании «Стиль в музыке» [см. 5, с. 27–29]. В «Словаре наиболее необходимых музыкально-теоретических обозначений» (1919), подготовленном ко второму изданию Асафьевым в 1942 году и опубликованном под редакцией Т. Н. Ливановой в 1978 году, автор пишет: «Стиль – свойство, манера, характерные черты, совокупность и, наконец, система выразительных средств» [1, с. 137].

² Письмо от 20 июля [11, с. 497].

³ Вместе с тем, у Яворского встречается и другое определение романтизма (письмо от 30 августа – 1 сентября), непосредственно связанное с психологическим фактором: «Романтизм есть организация нервного состояния эмоциональным состоянием или эмоциональным возбуждением, или эмоциональным переживанием» [11, с. 512].

⁴ Известное исключение составляют проводимые им знаменитые семинары – по творчеству И. С. Баха и исполнительскому стилю, однако данная статья строго ограничена эпистолярным жанром и временным показателем.

⁵ Достаточно сказать, что ещё в 1911 году Г. Адлер в своём труде «Стиль в музыке» («Der Stil in der Musik») [12] констатировал 70 обозначений различных исторических стилей, а в статье «Объём, цель и метод музыкознания» («Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft») – не только дал систематизацию отраслей науки о музыке и выдвинул программу дальнейшего развития музыковедения, но и ввёл понятие «стилевой критики» (Stilkritik), которую считает основной задачей изучения истории музыки.

⁶ Одна из первых рецензионных работ отечественного музыкознания по вопросам стиля «Бетховен и три его стиля. Книга В. Ф. Ленца» (1852) А. Н. Серова [8] является откликом на книгу В. Ленца «Бетховен и его три стиля».

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам. Вып. 1: Словарь наиболее необходимых музыкально-теоретических обозначений (1919). 2-е изд. М.: Сов. композитор, 1978. С. 137–144.

2. Бычков Ю. Н., Глядешкина З. И. Ладовая организация и композиционная структура музыкального произведения в теории Б. Яворского: лекция по курсу «Музыкально-теоретические системы». М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1984. 52 с.

3. Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание: избранные статьи. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. 384 с.

4. Кулапина О. И. Ладовая теория Б. Яворского: понятийный аспект // Проблемы художественного творчества: сб. ст. по материалам Всерос. науч. чтений, посвящ. Б. Л. Яворскому (сентябрь 2012 г.). Ч. 1. Саратов, 2013. С. 26–30.

5. Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Л.: Музыка, 1981. 264 с.

6. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для вузов. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.

7. Науменко Т. И. Музыковедение: стиль научного произведения (опыт постановки проблемы). М.: ГМПИ им. Гнесиных, 2005. 212 с.

8. Серов А. Н. Бетховен и три его стиля. Книга В. Ф. Ленца // Статьи о музыке. М.: Музыка, 1984. Вып. 1. С. 141–179.

9. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.

10. Царёва Е. М. Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М., 1981. Т. 5. Стб. 281–289.

11. Яворский Б. Л. Статьи. Воспоминания. Переписка / под ред. Д. Д. Шостаковича. Изд. 2-е. М.: Сов. композитор, 1972. Т. 1. 712 с.

12. Adler G. Der Stil in der Musik. 1 Buch. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils. 2-te Auflage. Leipzig, 1929. 116 s.

REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. *Putevoditel' po kontsertam* [A Guide to Concerts]. Vyp. 1: Slovar' naibolee neobkhodimykh muzykal'no-teoreticheskikh oboznacheniy (1919) [Issue 1: A Dictionary of the Most Essential Music Theory Notation (1919)]. 2nd Edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978, pp. 137–144.
2. Bychkov Yu. N., Glyadeshkina Z. I. *Ladovaya organizatsiya i kompozitsionnaya struktura muzykal'nogo proizvedeniya v teorii B. Yavorskogo: Lektsiya po kursu «Muzykal'no-teoreticheskie sistemy»* [Modal Organization and Compositional Structure of Musical Compositions in the Theory of Boleslav Yavorsky: Lecture Course “Musical Theoretical Systems”]. Moscow: GMPi im. Gnesinyh, 1984. 52 p.
3. Kagan M. S. *Sistemnyy podkhod i gumanitarnoe znanie: izbrannye stat'i* [System Approach and Humanities: Selected Articles]. Leningrad: Leningrad State University Press, 1991. 384 p.
4. Kulapina O. I. *Ladovaya teoriya B. Yavorskogo: ponyatiynyy aspekt* [B. Yavorsky's Modal Theory: Conceptual Aspect]. *Problemy khudozhestvennogo tvorchestva: sb. st. po materialam Vserossiyskikh nauchnykh chteniy, posvyashchyonnykh B. L. Yavorskomu* (sentyabr' 2012 g.). Ch. 1 [Issues of Art: a Compilation of Articles from the Russian Scholarly Conference Devoted to Boleslav Yavorsky (September 2012). Part 1]. Saratov, 2013, pp. 26–30.
5. Mikhaylov M. K. *Stil' v muzyke: issledovanie* [Style in Music: a Study]. Leningrad: Muzyka Press, 1981. 264 p.
6. Nazaykinskiy E. V. *Stil' i zhanr v muzyke: ucheb. posobie dlya vuzov* [Style and Genre in Music: Tutorial Manual for Institutes for Higher Education]. Moscow: VLADOS, 2003. 248 p.
7. Naumenko T. I. *Muzykovedenie: stil' nauchnogo proizvedeniya (opyt postanovki problemy)* [Musicology: the Style of Academic Work (Experience of Posing Problems)]. Moscow: GMPi im. Gnesinyh, 2005. 212 p.
8. Serov A. N. *Betkhoven i tri ego stilya. Kniga V. F. Lentsa [Beethoven and his Three Styles. The Book of V. F. Lenz]. Serov A. N. Stat'i o muzyke* [Articles about Music]. Issue 1. Moscow: Muzyka Press, 1984, pp. 141–179.
9. Skrebkov S. S. *Khudozhestvennyye printsipy muzykal'nykh stiley* [Artistic Principles of Musical Styles]. Moscow: Muzyka Press, 1973. 448 p.
10. Tsaryova E. M. *Stil' muzykal'nyy* [The Musical Style]. *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t.* [Musical Encyclopedia: in 6 Volumes] Vol. 5. Moscow, 1981, pp. 281–289.
11. Yavorskiy B. L. *Stat'i. Vospominaniya. Perepiska* [Articles. Memoirs. Correspondence]. Vol. 1. 2nd Edition. Edited by D. D. Shostakovich. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972. 712 p.
12. Adler Guido. *Der Stil in der Musik*. I Buch. Prinzipien und Arten des musikalischen Stils. 2-te Auflage. Leipzig, 1929. 116 s.

**Трактовка категории стиля в эпистолярном наследии Б. Л. Яворского
(из переписки с С. В. Протопоповым)**

Настоящая статья направлена на ознакомление читателя с любопытнейшим и явно необычным пониманием феномена музыкального стиля, данным Б. Л. Яворским в письмах к С. В. Протопопову (лето 1935 года). Увлекательный и отнюдь не бесспорный информационный материал способен настроить читателя на размышления, поскольку лишён каких-либо реакций, комментариев и оценок со стороны как адресата писем, так и автора этих строк. Он полностью отдан на откуп всем интересующимся различными толкованиями категории стиля и научным наследием именитого музыковеда.

В такой многогранности и многозначности трактовок стилевого феномена «по Яворскому» усматривается преемственный вектор на его дальнейшее рассмотрение в трудах отечественных учёных второй половины XX века. На основе приведённых дефиниций возможно совокупное определение музыкального стиля.

Ключевые слова: Б. Л. Яворский, С. В. Протопопов, эпистолярное наследие, категория музыкального стиля, трактовки, преемственность

**The Interpretation of Style in the Epistolary Legacy of Boleslav Yavorsky
(from his Correspondence with Sergei Protopopoff)**

The author of the article acquaints the reader with a most intriguing and original understanding of the phenomenon of musical style, presented by Boleslav Yavorsky in his letters to Sergei Protopopoff in the summer of 1935. This fascinating and not at all indisputable informational material is capable of setting up the reader towards reflection, since it is devoid of any reactions, commentaries or evaluations either from the addressee or from the author of the given article. It is given entirely to the consideration of all those who are interested in various interpretations of the category of

style, as well as the scholarly legacy of the famous musicologist. In such a many-sided and polysemic aspect of interpretations of the phenomenon of style “according to Yavorsky,” one can trace a successive vector on its subsequent examination in the works of Russian musicologists of the second half of the 20th century. On the bases of the utilized definitions accumulative (corporative) definition of musical style is inferred.

Keywords: Russian musicologists, Boleslav Yavorsky, Sergei Protopopoff, epistolary legacy, category of musical style

Кулапина Ольга Ивановна

доктор искусствоведения,
кандидат философских наук,
профессор кафедры теории музыки и композиции
E-mail: kulapin@rambler.ru
Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Olga I. Kulapina

Doctor of Arts,
Candidate of Philosophical Sciences,
Professor at the Department of Music Theory and
Composition
E-mail: kulapin@rambler.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov



Е. А. НОГИНА

*Петрозаводская государственная консерватория (академия)**им. А. К. Глазунова*

УДК 78.072

СТИЛЬ НАУЧНЫХ РАБОТ Б. В. АСАФЬЕВА

Борис Владимирович Асафьев считается по праву основателем российского музыковедения как научной дисциплины. Цитаты и ссылки на его книги и статьи содержатся практически в каждой отечественной музыковедческой работе. В списках литературы к статьям о русских и западных композиторах шеститомного издания «Музыкальной энциклопедии» (1973–1982), которая до сих пор является единственным в России и наиболее востребованным у отечественных музыкантов изданием такого рода, нередко рекомендованы книги и статьи Асафьева. Актуальность трудов учёного получила наиболее полное освещение в 1980-е гг., когда к его столетнему юбилею были изданы сборники статей и тезисы докладов конференций. Современные отечественные музыковеды продолжают ссылаться на Асафьева как на самого авторитетного исследователя XX века и цитировать его работы, что свидетельствует об их актуальности в научной жизни России даже спустя более, чем полвека. Так, например, в одной из последних монографий о русской музыке XX века (Русская музыка и XX век. М., 1997), авторами которой стали авторитетные российские учёные – Ю. Келдыш, Т. Левая, М. Тараканов, М. Арановский и др., – фактически ни одна статья не обходится без цитат и ссылок на труды Асафьева. В книге содержится более сорока ссылок и цитат.

До 1920-х годов в России о музыке писали в основном в жанре газетно-журнальной критики, публицистики. Собственно научных работ существовало немного: например, труды С. И. Танеева и Б. Л. Яворского. В отчёте о деятельности Разряда истории и теории музыки Ленинградского государственного института истории искусств, который был опубликован в первом выпуске сборника «De musica»¹ (1925), характеристика состояния науки о музыке в России 1920-х гг. такова: «Если не считать отдельных, нередко чисто самоотверженных попыток строить науку о музыке в России ... то на долю русского музыковедения остаются капитальные научные труды С. И. Танеева, Сокальского и отдельные, часто проникновенные, нежели научные, статьи Серова, Лароша и т. п.» [14, с. 201–202]. К перечисленным работам можно добавить учебно-методические пособия конца XIX века, опирающиеся на достижения европейской теории: «Учебник гармонии» (1884–1885) Н. А. Римского-Корсакова, «Руководство к практическому изучению гармонии» (1872) П. И. Чайковского, «Очерк всеобщей истории музыки» (1883) и «Краткое руководство к теории музыки» (1896) Л. А. Саккетти.

По сравнению с Россией на Западе музыкальная наука развивалась намного интенсивнее, и к 1920-м гг. было опубликовано огромное количество серьёзных трудов по разным её направлениям – история музыки, музыкальная эстетика, учения о музыкальной форме и гармонии, полифонии (труды А. Маркса, Г. Римана, Х. Шенкера, Э. Курта, Й. Хауэра). Появлялись и сводные труды, созданные коллективами учёных разных стран: «Оксфордская история музыки» (в 6 т., 1901–1905), «Музыкальная энциклопедия и словарь консерватории» под редакцией А. Лавиньяка и Л. де ла Лоранси (вып. 1–2, 1913–1931)².

В СССР развитие науки в 1920–1930-е годы активно поддерживалось государством (к 1927 г. было создано более 90 научно-исследовательских институтов различных профилей), и поэтому появление новой гуманитарной науки, музыковедения, было актуальным. Создание учений об искусстве позволяло, как отмечает Т. Букина, «подвести идеологический фундамент под художественное творчество» [10]. В своих работах Асафьев старался выполнить эту задачу, и не только в плане содержания и идей, но в том числе, создания определённого стиля музыковедческих работ³. Тексты Асафьева носят синтетический характер и содержат одновременно признаки научного и художественного стилей.

Признаки научного стиля

Функциональное назначение научного стиля состоит в передаче научной информации, его характерными чертами являются – точность, логичность, аргументированность изложения. Одним из центральных компонентов композиции научного текста является дефиниция, то есть определение научного понятия. В текстах Асафьева нередко встречаются синтаксико-лексические конструкции такого рода, раскрывающие смысл того или иного понятия, термина. Схема дефиниции складывается типовая: подлежащее (существительное в именительном падеже или именное словосочетание) + тире + связка «это» + сказуемое (именительный предикативный), распространённое причастным или придаточным определительным оборотом, например: «музыкальная композиция – это комплекс подвижных звукоотношений, совокупность которых может быть строго замкнутой и уравновешенной формой, но может мыслиться и в виде ряда бесконечных звеньев (разомкнутая форма)» [4, с. 50].

Систематизации и логичности, обязательным качествам научного стиля, способствует включение Асафьевым в свои тексты перечислительных кон-

струкций с однородными членами предложения, речевых оборотов, служащих для разграничения тезисов, использующих вводные слова типа *во-первых, во-вторых, с одной стороны, с другой стороны, так, таким образом, следовательно* и т. п.:

– «Итак, мелодико-интонационный предъём или включение *e, a, h, cis* в вышеуказанный строй постепенно разлагает его» [2, с. 131];

– «Все предшествующие соображения, высказанные мною, были вызваны двоякой причиной: 1) необходимостью в первой статье сборника установить метод исторического исследования истоков русской музыки и, в частности, русской оперы и 2) встретившимся мне в моих собственных работах любопытным явлением, о котором далее пойдет речь...» [7, с. 28].

С научными текстами работы Асафьева сближает также введение схем и формул, которые ассоциируются с точными науками (например, формула $i : m : t$) [4, с. 129]. Графически они напоминают формулы для вычислений таких наук, как алгебра, геометрия или физика:

– «Последовательное их [звукоотношений] восприятие даёт цепь включений одного звукокомплекса в другой, скажем так: $a+a_1+a_2 +a_3+a_4$ etc. или $a+b+a+c+d$ etc. <...> Другой пример – соотношение: $(a+b) : (a+c) = d$, в котором последнее звено (d) было бы синтезом или результативным образованием из первых двух» [4, с. 128];

– «...получится приблизительно следующая схема мотивных перебоев, начиная с появления невесты, которая и окажется главным связующим звеном наравне с попевкой “про ягодку”»:

$$(b + \frac{bv}{c} + d + av + bv + \frac{av}{c}) + (b + \frac{bv}{c} + d + a + b + \frac{bv+av}{c}) \gg$$

[4, с. 155];

– «Тогда весь вальс формулируется очень просто:

$$I (h : d : h) + II (g : d) + (c : g) + h + (a : fs) + (g : d : g) + III h \gg$$

[1, с. 369].

В первой трети XX века активно развивалась наука, в особенности физика, был сделан ряд открытий – таких, как теория относительности Эйнштейна (1905–1917), принцип неопределённости Гейзенберга (1927), выдвинута гипотеза Большого Взрыва (1922) и др. Особенно интенсивно в СССР развивались естественные науки (физика, биология, химия). Так, ведущими исследовательскими учреждениями на XV съезде ВКП(б) 1928 г. были названы Геологический комитет РАН, Физико-технический, Гидрологический, Торфяной институты, Всесоюзный институт прикладной ботаники и новых культур и др. [10]. Асафьев пытался перенять научные формы познания и перенести их в музыковедение. Аналогии с науками, уже имеющими оформленную структуру, позволяли ускорить процесс создания новой.

Данная тенденция была присуща и другим гуманитарным наукам. Например, психолог Л. С. Выготский в исследовании «Мышление и речь» (1934) для

психологического анализа предлагает метод, схожий с используемым в химии: «Первый способ психологического анализа можно назвать разложением сложных психологических целых на элементы. Его можно было бы сравнить с химическим анализом воды, разлагающим её на водород и кислород» [11, с. 12]. А. Ф. Лосев, философ и филолог, в книге «Музыка как предмет логики» (1927) выделяет такие качества музыкального звука, как «объёмность, плотность и вес» [12, с. 195–390], используя категории, применяемые в физике. Параллели с естественными науками проводил в своих работах и Асафьев. Во вступлении к книге «Музыкальная форма как процесс» он сравнивает музыкальную форму с формой клетки (в биологическом понятии): «Для биолога ясно, что форма клетки ограничена ... Но это не значит, что форма существеннее клетки. То же и в отношении музыки: форма музыкального произведения в целом и формы составляющих её элементов – это инструменты (орудия) человеческого коллективного сознания, обнаруживающие музыку как организованную среду» [4, с. 23]. Учёному свойственно представление музыки как некой организованной среды, состоящей из элементов, аналогично естественным наукам. «Каждая музыкальная композиция – это комплекс подвижных звукоотношений» [4, с. 50], – утверждал Б. Асафьев. Извлечение из этого единства отдельных составляющих при анализе музыки, как и у Выготского, схож с анализом химическим. Причём при сочинении музыки Асафьев применяет обратный метод – создание целого из выбранных элементов (интонационные источники определённого стиля, жанра и др.).

Терминологическая система Асафьева⁴ часто опирается на естественные науки (например, «кристаллизация» [4, с. 23] – понятие химии, «инерция» [4, с. 125] – физики). Принцип выбора материала исследования он также рекомендует сравнивать с объективным естественнонаучным: «...у нас не привыкли к мышлению о музыке и сплошь и рядом смешивают личный вкус и прихоть настроения с оценкой явления. Но похвалы и порицания нравящихся мне сегодня по первому впечатлению пьес это одно, а установка принципов и этапов музыкального мышления, понимание истории развития музыки и оценка событий на пути этого развития совсем другое. Естествовед или физик не исследуют только то, что им нравится, или то, что считается красивым» [2, с. 17–18]. Подробно о терминологической системе Асафьева пишет Т. Чередниченко [17], отмечая свойственные его терминологии разнообразие, многозначность, синонимичность, а также говорит об использовании Асафьевым терминов «разносферных», то есть не из области музыкальной науки.

Таким образом, Асафьев при создании научных музыковедческих трудов работает по модели⁵, в данном случае за основу он берёт методы анализа, способы оформления текста (формулы, схемы, лексические конструкции), некоторые термины естественных наук.

Признаки художественного стиля

Сходство научных текстов Асафьева с литературно-художественными несомненно. Поэтичность стиля музыковедческих работ Асафьева отмечали исследователи его творчества. Например, Е. Назайкинский говорил о насыщенности языка Асафьева метафорами и гиперболами, М. Лобанова подчёркивала субъективность текстов, частое употребление словосочетаний личностного характера: «думаю, что», «утверждаю, что». А. Овсянников рассуждает о синестетической образности в музыковедческих работах Асафьева, предлагая видовую классификацию этих иномодалных характеристик по составу межчувственных связей: «осязание-слух», «зрение-слух», «вкусовое ощущение-слух», «обоняние-слух» с указанием числа речевых оборотов в каждой из этих групп⁶.

О литературности стиля Асафьева свидетельствуют образность речи, синкретический состав языковых средств, использование эмоционально окрашенных выражений, изобразительно-выразительных средств. Включение им в текст различных видов тропов (эпитетов, метафор, сравнений и др.) усиливает образность и художественную выразительность языка. Использование метафор способствует возникновению у читателя определённых образов и ассоциаций: «“косой дождь” сильных долей» [2, с. 172], «постепенное прорастание ткани в фугообразном чётком проведении голосов» [4, с. 152–153], «в лазури неба парящей звончатости» [5, с. 238]. У Асафьева при анализе музыки нередко встречаются сравнения с немusикальными явлениями, которые вносят конкретизацию и зрительные представления:

- «Мелодическая линия вырастает и тянется вверх подобно стеблю сильного растения» [2, с. 225];
- «Мелодика «Вальса-фантазии» имеет тесную связь с милым романтическим прошлым: она намечала уютную тропинку в пути, по которому ещё предстояло пройти музыке такого рода» [1, с. 367];
- «К счастью, русская музыка XVIII века – не болото, но прогуливаться в её рощах и лугах крайне трудно» [7, с. 26].

Эмоциональность тексту придают наличие восклицательных предложений и риторических вопросов, эпитеты экспрессивно-выразительного характера: «гротеск же кошмарный и ирреальный затягивает в тину смертельного ужаса, и преодолеть его нелегко» [2, с. 80], а также приём олицетворения, распространённый в поэзии: «Даже формальнейшие восьмитакты “дышат” при исполнении» [4, с. 91].

О чертах художественного литературного стиля свидетельствует также синкретический состав языковых средств, в который Асафьев включает, например, элементы разговорной речи: «мотивы уличного пошиба» [2, с. 170], «...дойти до критики технических приёмов, словом, до кухни, стряпни» [8, с. 113]; иноязычные слова и выражения без перевода: «И уж

дело совести каждого не обратить этих забот *dolce far niente*» [6, с. 98].

В строении текстов можно видеть аналогии и с литературным жанром романа «потока сознания», получившем распространение в начале XX века, например, в сочинениях М. Пруста (цикл романов «В поисках утраченного времени», 1913–1927) и Дж. Джойса («Улисс», 1922). Исследователи трудов Асафьева отмечают черты, близкие этому жанру: импровизационную свободу изложения, частые повторы и возвраты, калейдоскопичность структуры, стремление запечатлеть все изгибы своей мысли⁷. Пруст и Джойс отображают в своих романах текучесть жизни и мысли, душевную жизнь героев как непрерывный поток ощущений, реконструирование в их сознании прошедших событий. Асафьев в том же ключе пытается отразить собственные мысли и личные ощущения, возникающие при восприятии анализируемой им музыки, процесс их возникновения, изменения и утверждения в собственном сознании: «Лично я сперва инстинктивно почувствовал близость Стравинского к Чайковскому через третий акт “Соловья”, упустив наметившуюся родственность в “Весне”. Заметил я тогда же ещё на первых репетициях, что оптимистическая развязка в “Соловье” красива, но не убедительна в сравнении с выразительностью тех моментов, где чувствуется власть смерти ... Мне показалось, что Стравинский – на переломе, что и подтвердилось впоследствии. Обострение жизненного инстинкта, скепсиса, и гротеск углубились впоследствии и открыли новые пути в сторону сильного» [2, с. 81].

Рассматривая тексты Асафьева, необходимо учитывать их историко-социальный аспект. В 20–30-х гг. XX века происходит становление новой советской культуры, которая воспринималась как политико-эстетический проект, формируется новый тип художника и реципиента. Асафьев, как одна из ведущих фигур в музыкальной науке и критике, принимает в этом процессе непосредственное участие: в своих работах он раскрывает идеи тесной взаимосвязи музыкального искусства и общества, в том числе применяет понятие «социология музыки» («О ближайших задачах социологии музыки», 1927), использует в статьях элементы ораторской публичной речи.

В работах Асафьева, посвящённых будущему советского музыкального искусства – таких, как «Композиторы, поспешите!», «Орлиный бунт», «Кризис личного творчества», – получает активное развитие тема взаимосвязи индивидуального и общественного творчества, а также его восприятия. Эти статьи стилистически близки публицистике с её эмоциональностью и экспрессивностью лексики: «Уличное стало синонимом чего-то столь мерзкого, с чем хорошему вкусу лучше не связываться» [3, с. 20]; «Опера Пащенко – опасный искус» [8, с. 113].

Асафьев использует восклицательные предложения и риторические вопросы. Некоторые из них сти-

лирически похожи на призывные плакатные лозунги или аффектированную ораторскую речь: «Довольно нарочных стилизаций, преломлений и так называемых художественных обработок народных песен!» [8, с. 114]. Частое употребление предикативов, обозначающих состояния социальной установки («надо», «нужно», «не надо», «нельзя», «следует»), придает тексту характер убеждения, подчеркивает экспрессивную функцию высказывания. Нередко встречаются повторы синтаксических конструкций с предикативами, частота употребления слова усиливает его эффективность: «...нужны хоры ... нужны песни для разнообразнейших организаций, нужны омузыкаленные игры и пантомимы на сюжеты города, нужна инструментальная музыка в качестве прикладного фактора ... а главное – нужна творческая воля и понимание происходящего переворота» [3, с. 22]. Способами привлечения внимания реципиента и постановки его в активную позицию являются приёмы диалогизации

монологического текста – обращение, риторические вопросы, вопросо-ответные ходы: «Где? – спросят меня. Там, где действует хор, не как оперная статическая толпа, а как коллективная воля» [8, с. 114].

Парадигматика текстового пространства данных статей, основанная на экспрессивной лексике, использовании предикативов, повторных синтаксических конструкций, диалогизации, способствует программированию восприятия реципиента в определённом контексте. Асафьев как музыкальный писатель, мнение которого уважают, становится участником процесса формирования советского композитора и слушателя.

Проведённый анализ текстов Асафьева позволяет выделить характерные черты его стиля как писателя, среди которых сочетание разных языковых стилей, средств, жанров, работа по модели научных изданий из других областей знания, заимствование терминов естественных наук, наличие определенной социальной установки в текстах некоторых статей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Временник отдела музыки РИИИ, который возглавлял Б. В. Асафьев с 1921 г.

² О развитии музыкальной науки на западе см. также: Ханнанов И. Д. Музыкально-смысловые аспекты в трудах американских и западноевропейских музыковедов 1990–2000-х годов // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2 (3). С. 18–29.

³ Проблему стиля в современном музыковедении рассматривает в своей диссертации Т. И. Науменко и утверждает, что «современное музыковедение обладает собственным стилем, обнаруживает особые закономерности, общие для целого ряда музыкально-теоретических высказываний» [15]. Б. В. Асафьев стоял у истоков создания этого стиля.

⁴ Одной из первых к анализу терминологического аппарата музыковедческих работ Асафьева обратилась Е. М. Орлова [16], автор единственной монографии о нём.

⁵ Принцип работы по модели (термин М. С. Друскина) Асафьев использовал и в композиторском творчестве.

Подробнее см.: Толкачёва Е. (Ногина Е.) Б. В. Асафьев: «конструируя» советское музыкальное искусство // Музыка и время. 2012. № 5. С. 38–42.

⁶ См.: Назайкинский Е. В. Асафьев и перспективы советского теоретического музыкознания // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура: материалы Всесоюзной научно-теоретической конференции к 100-летию со дня рождения Б. В. Асафьева. М.: Сов. композитор, 1986. С. 31–32; Лобанова М. Н. Учение Асафьева о процессе в свете проблем современной теории культуры // Там же. С. 57–59; Овсянников А. А. Синестетическая образность в музыковедческих работах Б. В. Асафьева // Актуальные проблемы педагогической науки: материалы конференции. Казань: КГПУ, 2000. С. 32–38.

⁷ См., например, Назайкинский Е. В. Материалы Всесоюзной научно-теоретической конференции к 100-летию со дня рождения Б. В. Асафьева / общ. ред. Ю. В. Келдыша. М.: Сов. композитор, 1986.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. «Вальс-фантазия» Глинки (Этюд) // Избранные труды. М., 1952. Т. 1. С. 366–372.

2. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. М.: Музыка, 1977. 279 с.

3. Асафьев Б. В. Композиторы, поспешите! // Избранные труды. М., 1957. Т. 5. С. 20–22.

4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.

5. Асафьев Б. В. Н. А. Римский-Корсаков // Избранные труды. М., 1954. Т. 3. С. 235–242.

6. Асафьев Б. В. Не заключение, а пролог // Там же, 1957. Т. 5. С. 95–102.

7. Асафьев Б. В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Там же, 1955. Т. 4. С. 25–34.

8. Асафьев Б. В. Орлиный бунт // Там же, 1957. Т. 5. С. 113–115.

9. Асафьев Б. В. Третий концерт Сергея Прокофьева // Там же. С. 109–112.

10. Букина Т. В. Б. В. Асафьев у истоков российской музыкальной науки (марксистское музыкознание в истории

идей) // PAX SONORIS: история и современность. Астрахань, 2009. Вып. 3. С. 158–166.

11. Выготский Л. С. Мышление и речь. Психологические исследования. М.; Л.: Гос. соц.-экономич. изд-во, 1934. 362 с.

12. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 195–390.

13. Луначарский А. В. В мире музыки. М.: Сов. композитор, 1971. 540 с.

14. Материалы Всесоюзной научно-теоретической конф. к 100-летию со дня рождения Б. В. Асафьева / общ. ред. Ю. В. Келдыша. М.: Сов. композитор, 1986. 238 с.

15. Науменко Т. И. Музыковедение: стиль научного произведения: автореф. дис. ... д-ра искусств. М., 2005. 54 с.

16. Орлова Е. М. Б. Асафьев. Л.: Музыка, 1964. 462 с.

17. Чердниченко Т. В. Терминологическая система Б. В. Асафьева // Музыкальное искусство и наука. М. 1978. . Вып. 3. С. 215–229.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. «Val's-fantaziya» Glinki (Etyud) ["Waltz-Fantasy" by Glinka (A Sketch)]. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. 1. Moscow, 1952, pp. 366–372.
2. Asaf'ev B. V. *Kniga o Stravinskoy* [Book on Stravinsky]. Moscow: Muzyka Press, 1977. 279 p.
3. Asaf'ev B. V. Kompozitory, pospeshite! [Composers, Hurry up!]. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. 5. Moscow, 1957, pp. 20–22.
4. Asaf'ev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
5. Asaf'ev B. V. N. A. Rimskiy-Korsakov [N. A. Rimsky-Korsakov]. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. 3. Moscow, 1954, pp. 235–242.
6. Asaf'ev B. V. Ne zaklyuchenie, a prolog [Not a Conclusion, But a Prologue]. *Ibid.* Vol. 5. 1957, pp. 95–102.
7. Asaf'ev B. V. Ob issledovanii russkoy muzyki XVIII veka i dvukh operakh Bortnyanskogo [On the Study of 18th Century Russian Music and Two Operas by Bortnyansky]. *Ibid.* Vol. 4. 1955, pp. 25–34.
8. Asaf'ev B. V. Orlinyy bunt [Eagle Riot]. *Ibid.* Vol. 5. 1957, pp. 113–115.
9. Asaf'ev B. V. Tretiy kontsert Sergeya Prokof'eva [Sergei Prokofiev's Third Concerto]. *Ibid.*, pp. 109–112.
10. Bukina T. V. B. V. Asaf'ev u istokov rossiyskoy muzykal'noy nauki (marksistskoe muzykoznanie v istorii idey) [Asafiev at the Sources of the Russian Musical Science (Marxist Musicology in the History of Ideas)]. *PAX SONORIS: istoriya i sovremennost'* [PAX SONORIS: History and Modernity]. Issue 3. Astrahan', 2009, pp. 158–166.
11. Vygotsky L. S. *Myshlenie i rech'. Psikhologicheskie issledovaniya* [Thinking and Speech. Psychological Studies]. Moscow; Leningrad: State Social-Economic Publishing House, 1934. 362 p.
12. Losev A. F. Muzyka kak predmet logiki [Music as a Subject of Logic]. *Iz rannikh proizvedeniy* [From Early Works]. Moscow: Pravda, 1990, pp. 195–390.
13. Lunacharsky A. V. V mire muzyki [In the World of Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 540 p.
14. *Materialy Vsesoyuznoy nauchno-teoreticheskoy konferentsii k 100-letiyu so dnya rozhdeniya B. V. Asaf'eva* [Materials of Soviet Music Theory Conference on the 100th Anniversary of the Birth of B. V. Asafiev]. Edited by Yu. V. Keldysh. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 238 p.
15. Naumenko T. I. *Muzykovedenie: stil' nauchnogo proizvedeniya: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Musicology: the Style of Scholarly Work: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2005. 54 p.
16. Orlova E. M. B. Asaf'ev [B. Asafiev]. Leningrad: Muzyka Press, 1964. 462 p.
17. Cherednichenko T. V. Terminologicheskaya sistema B. V. Asaf'eva [The Terminological System by B. V. Asafiev]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka* [Musical Art and Science]. Issue 3. Moscow, 1978, pp. 215–229.

Стиль научных работ Б. В. Асафьева

Статья посвящена проблеме стилистики научных работ Б. В. Асафьева – ведущего советского музыковеда, учёного, публициста, композитора. В 1920–1930-х гг., когда в России происходит становление новой гуманитарной науки – музыковедения, Асафьев выступает одним из главных её основателей. При этом исследователь создаёт своеобразный, индивидуальный стиль музыковедческих работ. Его тексты носят

синтетический характер и соединяют черты научного, художественного, публицистического стилей. Наличие определённой социальной установки в некоторых статьях Асафьева даёт право говорить о его участии в процессе формирования нового советского типа художника и реципиента.

Ключевые слова: Б. В. Асафьев, стиль, научный текст, музыковедение, советская музыкальная культура

The Style of Boris Asafiev's Scholarly Works

The article is devoted to the issue of style of scholarly texts by Boris Asafiev – the leading Soviet musicologist, scholar, journalist and composer. In the 1920s and 1930s, during the formation in Russia of a new humanitarian discipline, namely musicology, Asafiev demonstrates himself as one of its founders. At the same time, the scholar creates an original, individual style of musicological works. His texts carry a synthetic character and

combine the features of scholarly, artistic and journalistic styles. The presence of a definite social position in some of Asafiev's articles makes it possible to testify to his participation in the process of formation of a new Soviet type or artist and recipient.

Keywords: Boris Asafiev, style, scholarly text, musicology, Soviet musical culture

Ногина Екатерина Анатольевна

аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: ekaterina.tolkacheva@mail.ruПетрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

Российская Федерация, 185031 Петрозаводск

Ekaterina A. Nogina

Post-graduate student at the Music History Department

E-mail: ekaterina.tolkacheva@mail.ruPetrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory
Russian Federation, 185031 Petrozavodsk



ANTON ROVNER

Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

UDC 78.074

AMERICAN FESTIVAL OF MICROTONAL MUSIC IN 2014*

On April 12–15, 2014 the American Festival of Microtonal Music took place in New York. This festival is directed by New York-based composer and bassoonist, Johnny Reinhard, who has been a long-time champion of microtonal music and alternate tunings and who has held this festival since March, 1981. Through all these years he has been studying, collecting and performing this music, doing intensive research in libraries, contacting other champions of microtonality in the United States and in many European and Asian countries. He has performed on the bassoon with other musicians and presented his music in New York and other cities in the United States and in other countries, including Great Britain, Russia, France, Mexico, Netherlands, Canada, Norway, Japan and Switzerland. The festival has been held in a variety of locations in New York City, including The Kitchen, Roulette, St. Paul's Chapel at Columbia University, and New York University. The music presented at the American Festival of Microtonal Music is of the most diverse styles and trends. It includes the works of the first innovative 20th century composers from different countries who turned to microtonality for the first time – Alois Haba, Ivan Wyschnegradsky, Julian Carrillo, Harry Partch, Mordecai Sandberg, etc. – mid- and late 20th century microtonal music, as well as present-day composers writing in non-standard tunings and temperaments, early, historical music (Bach, Handel) performed in historical temperaments, as well as ethnic music of various countries, jazz and rock. In addition, Reinhard is a virtuosic bassoon player, who could be compared to a Paganini of the bassoon, and he has performed many of his own pieces, as well as music by many other composers from around the world, both solo and ensemble works. In 1996 Reinhard finished the grandiose project of completing Charles Ives' unfinished *Universe Symphony*, the premiere performance of which took place on June 6, 1996 in Alice Tully Hall. Since 2000, he has been releasing CD's with microtonal music, each of which focused on a particular style or genre of microtonal works or of works performed in alternate temperaments. One of these CD's contained a studio recording of Charles Ives' "*Universe Symphony*." Last but not least, Reinhard is a phenomenal improviser on the bassoon, and his improvisations possess virtuosity, expressivity, character and, frequently, a certain formal coherence, as if they are musical works previously composed. No less impressive are his combined improvisations with other musicians,

where all the aforementioned qualities, including the sense of formal completeness, are no less present.

The concerts of the American Festival of Microtonal Music have been organized in the most diverse venues in New York City. This year, just like during the last few years, they were held in a bohemian loft-gallery on Ludlow Street on the Lower East Side, called the "Spectrum." The informal, artistic setting of the place was very much in tune with the spirit of the festival and the music presented on it. The program of the festival included an assortment of compositions in various styles and genres and for instrumental ensembles with and without voice and featured a generous share of joint improvisations by several musicians, many of them involving Johnny Reinhard's participation. In addition, the concerts included live interviews taken by Reinhard from important composers, champions of microtonality. One particular feature of this festival was the fact that many of the compositions and improvisations in it were in the scale of 128 notes per octave, a tuning recently discovered by Reinhard and enthusiastically elaborated on, both in his own music, in the musicians' joint improvisations and in music by other composers written under Reinhard's inspiration. The 128 tuning is a scale of 128 pitches unequally spaced based on the fundamental "A." These 128 pitches may be found in the 8th octave of the overtone series, which corresponds to the total available pitches to be played in each octave range of a musical instrument.

The first concert, which took place on April 12, consisted almost entirely of interviews with microtonal composers and solo and joint instrumental improvisations. It began with a joint improvisation, titled as "House Band Introduction Music," performed by Vito Ricci playing drums and "wrench" guitar, Joshua Levinson playing trumpet and Joshua Morris on double bass. It featured an innovative form of free jazz style enhanced by microtonal tunings and temperaments and modernist aesthetics and clearly had the trumpet leading and the two other instruments improvising. In his interview, Skip La Plante told about the instruments he himself built, one of which is the Carrillo harp, built to perform the works by the famous Mexican composer Julian Carrillo. He told about the pieces he was composing in just intonation and about his activities of performing works by Carrillo and gave a lengthy demonstration of his instruments by playing improvisations on them.

* This article was published in Russian in the journal "Музыка и время", August 2014, Moscow, pp. 25–29.



Mexican guitarist Angelos Quetzalcoatl in his interview told about the 13-sound system discovered by Carrillo in 1895, his experimentation with this temperament in his compositions and his exposition of the structure of this scale in his book "Two Laws of Physics" and his unsuccessful nomination for the Nobel Prize in 1950. Then Quetzalcoatl performed his improvisation for solo guitar, highly impulsive, emotionally charged and at the same time texturally very imaginative and experimental. Richard Carr in his interview expressed his attitude towards his application of the 128 note tuning in an intuitive, rather than a scientific way, told that his incorporation of this scale into his music changed his perception of music and described certain particular features of performance on certain instruments playing in this tuning. There was a peculiar presentation of the recently released CDs "True" and "Imagine: Quartets in 128," featuring Richard Carr on the violin, Johnny Reinhard on the bassoon, Michael Haffka on the fretless guitar, Angelos Quetzalcoatl playing several guitars alternately, Joshua Morris on the double bass and Yonat Haffka on the theremin. The music played was greatly improvisational in its free and spirited manner of sound, presenting mostly slow and meditative music at the beginning, gradually speeding up and acquiring momentum in the middle and then achieving a mysterious mood closer to the end. The unusual combination of instruments resulted in a rich, colorful blend of timbres, with each instrument contributing in its special way and all of them greatly enhancing the emotional mood achieved by them. The inherent musical qualities of the musicians helped them alternately come in and leave the ensemble at appropriate moments, creating the impression that the music was written consciously by one composer beforehand.

In his interview Cristian Amigo told about his recent turn to microtonality, which was inspired by his knowledge of the guitar, his fascination with instrumental timbre, his involvement with the jazz and blues styles and his interest in ethnic music of various Asian peoples, such as the Persians. He highlighted the 128 tuning for its exceptional harmonic and acoustic qualities. The subsequent improvisation, titled as "Bassoon and Guitar Quartet," performed by Johnny Reinhard on the bassoon along with four guitarists, Cristian Amigo, Michael Haffka, Vitor Ricci (playing the "wrench" guitar) and Angelos Quetzalcoatl, possessed a mysterious, mystical mood and an assortment of most varied, innovative, highly imaginative timbres. The latter were created by the guitar ensemble, ranging from standard strumming to radical percussive effects, joined with Johnny Reinhard's improvising on the bassoon, the latter adding the necessary contrast and the right amount of momentum to create a dramaturgically inspiring sound collage. Composer from Bosnia and Herzegovina, Svjetlana Bukvich discussed the influence of Bosnian folk music, as well as that of the other countries of the former Yugoslavia on the aesthetics

of her music, her avoidance of direct derivation of folk music in her compositions and how her incorporation of the 128 note tuning naturally affected her music in an overall aesthetic sense. The concert finished off with a relatively short and spirited final improvisation, titled as "House Band Close," featuring all the musicians participating in the concert, which clearly followed a jazz style, with Johnny Reinhard's bassoon solo decidedly taking the lead, slightly resembling a jazz trumpet in its sound, and percussion sounds presenting the audible accompaniment.

The second concert on April 13 was a more standard type, since it consisted mostly of original pieces by contemporary composers from many countries around the world, with one improvisation at the end. It began with Johnny Reinhard's new string quartet, "Seventh Heaven," a most impressive and imaginative work, written during his trip to China in the 128 scale. It was composition of moderate length, reserved, philosophical and subtly expressive mood, innovatively sparse and economic texture, sounding almost as if it alluded to Chinese folk music, and extremely non-standard form and dramaturgy. Most intriguing was its harmonic language, ranging from extremely tertial and diatonic to chromatic, yet preserving the sense of continuous consonance, thus verifying in full what the composer himself had repeatedly said about this unique tuning. The composition used only a subset of this scale, 32 pitches that appear for the first time in the seventh octave of the overtone series. Harry Partch's "Lyrics by Li Po," written for singer and viola to the texts of the great Chinese poet, were intoned by Johnny Reinhard and played on the viola by Anastasia Solberg. These four short songs were aphoristic in their length and dramaturgy and eclectically expressive in their mood, being for the most part subdued and introversive in character, unusually distinctive in their textural approach, with a few short outbursts of dramatic motion and sound. Johnny Reinhard brought in a necessary amount of subdued expression into his intonating, while Solberg provided for the appropriately emotionally resonant accompaniment on the viola.

Most impressive was the composition "Lied und Gebilde" ("Song and Image") for viola and vibraphone by one of the leading Armenian composers, Tigran Mansurian, performed by Anastasia Solberg on the viola and Chris Earley on the vibraphone and gong. A very introversive, expressive, meditative piece, harmonically gravitating towards diatonic minor, it consisted of three movements of moderate length, in which it made use of melodies and melodic intonations derived from historical Armenian church chants, spelling them out with microtonal tunings and temperaments. It was very sparsely textured, the main weight falling on the solo viola, with the percussion instruments adding delicate amounts of accompaniment. Julian Carrillo's "Prelude Impromptu," played in a dramatically inspired manner by Angelos Quetzalcoatl (presented by Johnny Reinhard as

Carrillo's cultural ambassador) was a moderately textured, lyrically subdued guitar piece, which combined a partially diatonic harmonic centrality with a decidedly alternately tuned sound, presenting this novel harmony in both chord structures and scalar and arpeggiated motion, resorting to some moderate virtuosic effects towards the end of the piece before returning to the subdued mood at its close.

Next came a most unusual performance of a very exotic piece, "Bassotom" by Iranian composer, Shaahin Mohajeri for bassoon and tombak drum. The most unusual part of it was that it featured a live performance on the bassoon by Johnny Reinhard with a pre-recorded performance on the tombak drum by the composer. It was a very colorful, spirited piece, demonstrating the virtuosity of the solo bassoon and the drum, the former part containing its organically appropriate microtonal tuning. Essentially pertaining to the category of Iranian ethnic folk music, the composition also seemed to reach out into the domain of Western avant-garde influences, combining it with the ethnic musical foundation. The final number of the concert was a joint instrumental improvisation incorporating the 128 note tuning, titled "Ensemble in 128." It was performed by Johnny Reinhard on the bassoon, Richard Carr on the violin, Cush Solberg on the cello, Michael Hafftko on the fretless 6-string guitar, Angelos Quetzalcoatl on guitars and Jeroen Paul Tesselung on the fretless 7-string electric bass guitar. As usual, it was free and spirited with its mood with a fair share of imaginative textures and textural combinations, a contrasting dramaturgical flowing combination of various textures and emotional moods and an organic sense of joint improvisatory playing on the part of the performers. It presented itself in two different sections: after an initially transparent, subdued type of sound world, the music gained momentum, acquiring isolated features of jazz and pop music towards the middle, and afterwards subsiding when reaching a point of repose. Then, after seeming to end, the music started again, this time maintaining to a greater degree its slow, lyrical character, while achieving a greater degree of instrumental subtlety and finesse and even throwing in a few allusions to ethnic music. At the same time, this improvisation felt strikingly different from the several improvised performances of the previous night, blending itself stylistically in a more organic way with this night's program of instrumental compositions.

The third concert on April 14 began with Johnny Reinhard making an opening speech, paying tribute to Passover, which coincided with that day. Cristian Amigo played his piece "Blues Image" on an amplified guitar, which had a strong flavor of the blues style, albeit very improvisatory and rhythmically free and containing non-standard tuning. Johnny Reinhard's composition "Oak" was performed by the composer on the bassoon, Michael Hafftko on the fretless guitar and Jeroen Paul Tesselung on the electric bass guitar. The piece began with the three performers saying the word "oak," and then proceeded

on in the 128 note tuning with music of proportionate duration with a steady tempo, featuring a sturdy melodic line on the bassoon close to diatonic minor, accompanied by an alternation of ostinato lines played by the two guitars. The music had an austere, serious mood, quite fitting for the title, and contained discernible elements of jazz. "Tribute to Van Halen" by Angelos Quetzalcoatl, played by the composer on "quartertone" guitar, was a relatively short piece with an assortment of markedly diverse textures, combining diatonic minor centrality with quartertone microtonal writing, juxtaposing flamenco and other traditional styles with modernist textures and an improvisatory approach.

Jacob Barton performed his piece "Hoprock" on an unusual homemade instrument, the udderbot, resembling a bottle and having a texture reminiscent of woodwind instruments and partially resembling sounds produced by blowing into a bottle or seashell. The piece was very curiously imaginative and innovative and consisted of an assortment of varied sounds for the instrument, including dramatic glissandi, fluttertonguing, two-voiced multiphonics and even some diatonic melodic themes, interspersed with separate words or short phrases spoken by the composer. A most impressive part of the work was when he began to sing while playing the instrument. Then Cristian Amigo and Jacob Barton performed a most extravagant duo improvisation on the electric guitar and udderbot, extracting some far-out exotic sounds. In addition to the highly unusual variety of tones created by the udderbot, the electric guitar was also able to produce a motley assemblage of sounds, ranging from harsh and dry percussive effects to pungently reverberating tones. The cooperative performance of the two musicians created an organically integral composition out of all these unusual sounds.

Angelos Quetzalcoatl performed "Dyzn" by Mexican composer Eduardo Caballero on the metamorphosed guitar (meaning that it was amplified intonationally in a special way). The piece organically combined elements of pop and vernacular guitar music with radically innovative sounds that geared to a great degree towards an abstract sonic sound world, surpassing by far the standard textures of the guitar. The balance between these two opposite trends in music produced a dramatically and texturally accomplished piece. This was followed by an improvisation by Yonat Hafftko on the theremin, Michael Hafftko on the fretless guitar and Johnny Reinhard on the bassoon, titled "Homage to Passover." This performance began with a decidedly meditative, religious mood, achieving greater dynamism only towards the end. All three instruments producing mysterious sounds that frequently reminded of religious incantations and at the same time had a surrealist touch to it. The guitar had frequent repetitions of plucked notes or ostinato rhythmically defined accompaniment, the bassoon brought in diatonically centered melodies, while the theremin presented mysterious sounds in the high register.



The concert finished off with a joint improvisation of all the participants of the concert, titled “Tutti,” featuring Yonat Haffka, Michael Haffka, Johnny Reinhard, Jacob Barton, Cristian Amigo, Angelos Quetzalcoatl and Jeroen Paul Thessaling. This performance, obviously, was more diverse in its textural instrumental sonorities and more contrasting in its changes and combinations of altering moods and characters. It consisted of two parts, since in the middle of it the musicians stopped, and then resumed, as if starting a second movement of a cycle, but this ended up being dramaturgically quite justified. Beginning with a subdued, meditative mood, the music quickly gained momentum and became much more rhythmically pronounced and dynamically active, all the instruments blending well together, notwithstanding their great differences of timbres. Subsequent passages included slow and contemplative music, as well as the fast and boisterous kind, the latter presenting both rhythmically unified and dispersed, chaotic motion. As usual, this brought out the important role of the joint improvisations in the festival, being virtually the last one and, thereby, producing an important dramaturgical arch with the improvisations in the other concerts, in itself playing an important role in this arch.

The final concert of the festival on April 15 was decisively different from the previous three concerts in that it featured one performer – trumpet player Stephen Altoft, a British trumpet player living in Germany. All of the pieces he played were in the 19-tone equal tempered scale, one that was advocated by American music theorist Joseph Yasser in the early 20th century (who claimed that the 19-tone scale will be the next scale in musical evolution after the 5-note pentatonic scale, the 7-note diatonic scale and the 12-note chromatic scale). Hence, the concert was labeled “The Yasser Collection – the 19-Tone Trumpet.” All of the pieces on the program were either for solo trumpet or for the instrument and electronics, and most of them followed the current European stylistic trends, being avant-garde and experimental in their style, while remaining lively and energetic in their emotional character.

“Upwards in Time” by Elia Koussa was an impulsive, contrasting piece, albeit very disjunctive and varied in its development, though still preserving an organic dynamic integrity. “Shared Frequencies: 2, 3, 5 / 1, 6, 11, 20” by Ephraim Wenger for trumpet and electronics was quite an impressive piece, which featured slow tones for trumpet and the electronic sounds delicately layering one on top of the other, beginning with soft dynamics and gradually getting louder towards the middle section, creating a profoundly contemplative sound world. Later the electronics changed from tones with recognizable pitches to abstract sounds resembling water and background noise, with the trumpet playing grotesque fluttersong noises. “Yiiiiiiiiiiha” for solo trumpet by German composer Gordon Kempe was a short, fast and dynamic piece, consisting for the

most part of non-standard experimental sounds for the instrument, including gurgling, screaming and whistling ones, most of which were disjoined from each other, but worked well to create the momentum. They seemed to imply interjection-type sounds, being quite exclamatory in their character. The piece was written especially for Altoft for his trip to America, which is the reason for the exclamatory character of the title and the sounds in the piece. “Gnossienne” by Eleri Pound was an extremely subdued and subtle piece, consisting of slow and sparse lengthy notes. It began as separate and isolated with unvarying pitch and then gradually introduced constructions of several notes with more varied pitches, even having some resemblances to melodic fragments towards the end.

The next piece was by Donald Boustead, called “Yasser Describes His Polemic (and adds some footnotes),” written in the 19-tone scale as a tribute to Joseph Yasser. It was a short, dynamic piece, which consisted of loud and dramatic sounds with large leaps of intervals, frequently reaching the high range of the instruments, creating pungent sounds there. Slow rhythmic sections alternated with fragments with fast, dynamic rhythms, though likewise connoting separate notes divided by large intervals. “Still Life” for trumpet and electronics by Oded Ben-Tal was based on quartertones (rather than the 19-tone scale, as most other pieces were). It was a spirited piece of moderate tempo and a moderate energy drive, organically combining lively trumpet passages with varied electronic sounds (more varied than in any of the other pieces on the program). The gradual alternation between the fast and slow dynamic motion of the music created a dramaturgical narrative quality, which led the listener through an entire drama of events, albeit many of them were subtle and introverted.

Stephen Altoft finished his concert by playing his own composition “Rasp” for trumpet and rotary valve. It was possibly the most experimental piece on the program, beginning with whispering sounds and continuing with basically one note performed continuously with changing overtones, multiphonics and special sound effects, like fluttersong. It was by no means static, but involved a continuous ascending increase of dynamism. The very ending gesture of the piece expressed a radical contrast to everything that happened before, since it ended with a short, fragmented scalar-melodic passage.

All in all, the American Festival of Microtonal Music presented a varied and motley program, which created a saturating effect on its listeners. The festival in the person of its director, Johnny Reinhard, has demonstrated itself once again as a true champion of this unique and imaginative trend in contemporary music and created a congenial setting for presenting music, which is unfortunately quite seldom heard in concert halls, as well as bringing together an assortment of unique, talented musicians from the United States and many other countries of the world.

American Festival of Microtonal Music in 2014

The article describes the American Festival of Microtonal Music, which took place at the Spectrum gallery in New York on April 12–15, 2014. The director of the festival, composer and bassoonist, Johnny Reinhard, has been a longtime champion of microtonal music. He has given this rare trend of music extensive study and has promoted it in his numerous concerts and lectures. In March 1981 he founded the American Festival of Microtonal Music in New York, in which the works of numerous microtonal compositions by many composers of the most varied styles have been performed. The music heard in the festival has included microtonal composers from the early 20th century to the present day, music from earlier styles – the Renaissance, Baroque,

Classical and Romantic time periods – in pre-Bach tunings, ethnic music of all kinds, jazz, rock and improvisation. Reinhard has also demonstrated himself as an original and inventive composer, as well as a virtuosic and imaginative improviser. The article presents an overview of Reinhard's musical activities, and then presents a detailed description of each of the four concerts comprising the festival, which included performances of works by contemporary composers, including Reinhard, interviews with microtonal composers and joint improvisations by several musicians.

Keywords: Johnny Reinhard, composer, microtonal music, festival, American Festival of Microtonal Music

Американский фестиваль микротоновой музыки – 2014

В статье автор знакомит читателей с Американским фестивалем микротоновой музыки, состоявшемся в галерее «Спектрум» Нью-Йорка 12–15 апреля 2014 года. Директор фестиваля, композитор и фаготист Джонни Райнхард долгое время выступает энтузиастом микротоновой музыки. Вплотную изучив это редкое музыкальное направление, он продвигает его в своих многочисленных концертах и лекциях. В марте 1981 года им организован Американский фестиваль микротоновой музыки в Нью-Йорке, на котором исполнялись произведения множества композиторов самых различных стилей. Прозвучавшая музыка охватила сочинения микротоновых композиторов от начала XX века вплоть до наших дней, а также произведения ренессанса, барокко, классицизма, романтиз-

ма в добаховских температурах и разновидности этнической музыки, джаза, рока. Райнхард проявляет себя не только как оригинальный и новаторский композитор, но и как виртуозный и изобретательный импровизатор. В статье даётся обзор музыкальной деятельности Райнхарда, а затем – детальное описание каждого из четырёх концертов фестиваля, включая исполнения сочинений ряда современных композиторов и Райнхарда, совместные импровизации музыкантов, а также интервью с создателями микротоновой музыки.

Ключевые слова: Джонни Райнхард, микротоновая музыка, музыкальные фестивали, Американский фестиваль микротоновой музыки

Anton Rovner

PhD in Music Composition
from Rutgers University (New Jersey, USA),
Candidate of Arts (PhD)
from the Moscow State Conservatory,
faculty member at the Department
of Interdisciplinary Specializations
for Musicologists at the Moscow State
P. I. Tchaikovsky Conservatory

Ровнер Антон Аркадьевич

Ph.D. (Университет Ратгерс,
штат Нью-Джерси, США),
кандидат искусствоведения, старший преподаватель
кафедры междисциплинарных специализаций
музыковедов
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского



Е. А. КОВЕРЗА
*Киевский национальный университет
 культуры и искусств*



УДК 78.03: 785.161

О СТАНОВЛЕНИИ ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА В КИЕВЕ

Актуальность исследования джазового искусства предопределена необходимостью всестороннего изучения культурно-художественных достижений Украины как неотъемлемой составляющей национальной культуры. Её самобытным явлением стало также и джазовое искусство, которое непрерывно обогащается новыми направлениями. Определены характерные особенности его развития на Украине, вследствие чего вырос

интерес украинских учёных к вопросам теории и истории джаза, проблемам джазового образования. Автор делает обзор событий в области становления джазового искусства в Киеве: формирования взрослых и детских джазовых коллективов, проведения конкурсов, фестивалей, концертов. Отдельно рассматриваются вопросы становления системы джазового образования и инфраструктуры.

Общие проблемы джаза – стилистика, педагогика, исполнение – приобрели широкое освещение в зарубежной, а также российской науке последних десятилетий. Выделяются авторы, которые поставили и глубоко осветили проблемы исследования джазового искусства: возникновение и становление джаза (В. Конен, Е. Овчинников, В. Фейертаг, Ю. Чугунов, Л. Переверзев, В. Сыров), джазовое исполнение и импровизация (Е. Барбан, А. Баташев, Б. Гнилов), история джазовых стилей и вопросы эволюции (В. Ерохин, К. Ушаков, И. Юрченко), теория музыкальной импровизации (И. Бриль, В. Озеров), взаимодействие джаза с различными жанрами музыки (А. Казурова, А. Козлов).

Отдельную группу работ представляют справочно-биографические издания российских авторов (Г. Гаранян, В. Озеров, А. Медведев, В. Фейертаг), работы, посвящённые жизни и творчеству исполнителей (А. Галицкий, Л. Переверзев), учебно-методические издания педагогической направленности (И. Бриль, В. Кузнецов, Ю. Чугунов).

Украинская джазология как отдельная научная дисциплина находится на стадии активного становления. Проблемам джазовой музыки в области музыкальной педагогики и психологии, а также социологии и истории искусства посвятили работы украинские исследователи В. Симоненко, И. Горват, В. Олендарёв, А. Карнах, В. Романко, В. Тормахова, М. Булда, Е. Супрун и мн. др.

Проблема проникновения джазовых элементов в музыку академической традиции остаётся по-прежнему открытой, хотя к ней обращались многие авторитетные зарубежные и российские исследователи: А. Азриэль, Дж. Коллиер, У. Сарджент, Л. Фезер, Е. Денисов, И. Земзаре, А. Казурова. Изучение джаза на Украине и в России в конце XX – начале XXI вв.

открыло новые перспективы и получило иные акценты в изучаемых проблемах, среди которых намечены: джаз как социокультурный феномен (Ф. Шак), функционирование джаза в музыкальной культуре Украины (В. Романко), контакты джаза с массовым искусством и фольклором (Е. Строкова, А. Цукер, В. Тормахова), взаимодействие джаза с академической композиторской традицией XX в. (М. Матюхина, А. Чернышов, Е. Воропаева).

Современный мир быстро меняется, становится всё более сложным и разнообразным, глобализованным, и роль джазового искусства в нём не такая, как вчера – не остаточная, но необходимая для успеха развития общества в окружении других стран и народов. Украина всегда имела благоприятную почву для рождения талантов. Но постоянные исторические и политические трудности не лучшим образом отражались на их развитии. Не исключение – и сфера джазового искусства. В Киеве нет специального музыкального вуза, который готовил бы джазовых исполнителей высокого класса, что ведёт к отъезду молодых способных украинских инструменталистов за рубеж в поисках хорошего джазового музыкального образования и работы.

По мнению А. Яцины, без поддержки государства уберечь украинские джазовые национальные традиции в их полноте и многообразии от коммерческой стандартизации очень трудно. Современная молодёжь не сталкивалась с проблемой под названием «где достать джазовую музыку», а в советские времена любить джаз в Украине было делом кропотливым и неблагодарным: приобретение пластинок с взлелеянными в мечтах записями было нереальным. На территории Киева стояли глушители, которые перебивали частоты зарубежных радиостанций: в Костёле Святого Николая на улице Красноармейской и в

здании бывшего КГБ на тогдашней улице Короленко, 15 (ныне Владимирская) [8].

На самом деле, в Киеве и на Украине в целом нет джазовой инфраструктуры. Джазовое образование создаётся энтузиастами, их – единицы. За последние десятилетия, благодаря их настойчивости и поддержке почитателей этого вида искусства, есть определённые достижения в организации вечеров, фестивалей и т. п. Но мероприятия эти, хотя и с громкими названиями, всё же не имеют официального выхода на европейское джазовое сообщество. Неоднократно отмечалось, что недостаёт центрального профессионального «джазового центра», уполномоченного представить Украину. Такой центр должен аккумулировать джазовую жизнь в стране прежде всего на уровне образования, организации концертных выступлений исполнителей в разных городах, тематических семинаров, фестивалей, обеспечения выпуска джазовой литературы и др.

В своей книге «Диксиленд. Дещо з історії джазу» (2000) украинский джазовый исполнитель (кларнет) и дирижёр В. Пашинский сообщает, что несколько поколений молодых музыкантов, которые желали овладеть джазовым исполнительством, начиная с 70-х годов XX в., почти не имели возможности видеть и слушать на концертах выступления джазовых коллективов. Молодая генерация не получила наглядного творческого опыта, не видела энергетического запала исполнителей, их виртуозного овладения инструментом и интерпретации традиционных тем. Зарубежные коллективы не приглашались. Оставалось искать и слушать записи на пластинках. Но этот путь мало вдохновлял на творчество. Встала серьёзная проблема подготовки высокопрофессиональных исполнителей на разных инструментах, хорошо знающих историю и теорию джазовых стилей и направлений [6, с. 3, 39–40].

Как указывает в журнале «Джаз» доцент кафедры джазовой музыки Киевского института музыки им. Р. М. Глиэра Ефим Марков, вопрос о введении профессионального джазового образования в Киеве начал обсуждаться в 1976 году [2]. «Стали появляться молодые способные джазовые музыканты, многие из которых пришли из рок-музыки. Им было необходимо образование, чтобы развиваться дальше. В 1974 году, в ВМШ № 1 было открыто эстрадное отделение (зав. отделением Алла Аркадиевна Саратовская, которая работает и сейчас), а при Министерстве культуры Украины стали работать Республиканские курсы повышения квалификации работников искусств, где периодически учились руководители эстрадных ансамблей и оркестров, но этого оказалось недостаточно. Необходимо было вводить профессиональное джазовое образование» [там же, с. 3].

Эту проблему лучше других понимал «президент украинского джаза» В. Симоненко. В 1976 году он был назначен на должность заместителя дирек-

тора Музыкального фонда композиторов СССР после многих лет плодотворной работы в издательстве «Музична Україна». Кроме того, Симоненко входил в состав комиссии ЦК по проверке состояния эстрадно-джазовых коллективов. В 1976 году в ЦК КПУ он направил Записку о состоянии эстрадного искусства на Украине, о недостаточном образовании музыкантов для его развития и предложил поэтапное введение эстрадного обучения в музыкальных заведениях Украины: 1977 – курсы повышения квалификации эстрадных исполнителей; 1978 – открытие эстрадных отделов в музыкальных училищах Украины; 1980 – открытие эстрадных факультетов в консерваториях Украины.

Предложенный им проект был отправлен в Министерство культуры. Ректор консерватории А. Тимошенко изрёк при этом знаменитую фразу: «В нашем заведении не было джаза и никогда не будет!». Впоследствии, будучи членом художественного совета Министерства культуры, Симоненко не раз поднимал вопрос на коллегиях, но безрезультатно¹.

В 1979 году отдел культуры ЦК Компартии Украины провёл совещание по вопросам дальнейшего развития эстрадной музыки, на котором Министерству культуры вновь было рекомендовано открыть эстрадные отделы в музыкальных училищах Украины. 17 июня 1980 года Министерством культуры УССР за подписью Сергея Бесклубенка был отдан приказ за № 630 «Об открытии новой специальности средних специальных заведений № 2135 “Инструменты эстрадного оркестра”» [2]. Таким образом, Киевское музыкальное училище стало центром развития джазового искусства Украины.

В конце июня 1980 года директор училища А. Бондаренко едет в Москву для ознакомления с работой эстрадного отдела Музыкального училища им. Гнесиных, где профессиональное джазовое образование уже существовало с 1974 года. По приезде в Киев он предложил образовать и возглавить эстрадный отдел училища Владимиру Симоненко. Поскольку профессиональных эстрадно-джазовых преподавателей не было, Симоненко выступил с инициативой привлечения в качестве педагогов опытных музыкантов-практиков. Были приглашены ведущие музыканты оркестра, имеющие высшее музыкальное образование: солист оркестра, пианист Николай Замороко (Киевская консерватория) и регулятор группы саксофонов, альт-саксофонист Аркадий Изюмченко (Горьковская консерватория, класс кларнета). Из оркестра мюзик-холла был приглашён тромбонист Владимир Иванов из УР и ТВ (УР – радиостанция Украины); трубач Владимир Грядун – из КОМА (Киевское объединение музыкальных ансамблей); известный гитарист Владимир Молотков, до этого работавший в филармонии, и барабанщик Виталий Мачулин, оба активно занимавшиеся частной педагогической практикой.

Имея большой опыт редакторской работы и возможность печататься в издательстве «Музична Україна», Симоненко в первую очередь организовал педагогов отдела написание методических пособий, поскольку в то время не было ни нотного, ни методического материала по эстрадной и джазовой музыке. Первые методические пособия появились в 1981 году – это программы обучения в классах гитары (В. Молотков) и бас-гитары (Е. Марков). В дальнейшем были написаны программы обучения и тематические планы по другим дисциплинам.



В 1982 году контингент студентов отдела значительно увеличился, и появилась потребность в дополнительных педагогах, в результате чего на отделе стали преподавать опытные музыканты: Владимир Анчиполовский (саксофон, кларнет), Станислав Колесник (гитара), Геннадий Литвин (бас-гитара), Игорь Сергеев (ансамбль, диксиленд), Владимир Эльконин (вибрафон как дополнительный инструмент). Возник оркестровый класс, который принял Евгений Дергунов, в связи с чем был введён новый предмет «Инструментовка и аранжировка». В 1983 году в КГМУ им. Р. М. Глиэра пришёл военный дирижёр Анатолий Васильев, который пробыл на этой должности 3 года. Отдел пополнился новыми педагогами: Виктор Петрушенко (труба), Владимир Воскресенский (тромбонист Государственного симфонического оркестра Украины, Киевская консерватория), Михаил Морговский (фортепиано), Анатолий Шарфман (оркестровый класс старших курсов, преподаватель дирижирования). Был введён оркестровый класс и для младших курсов, который возглавил Евгений Дергунов; появился новый предмет «Музыкальная акустика» (А. Ананьев) [2].

Первый выпуск отдела по специальности «Артист ансамбля, оркестра; руководитель самостоятельного эстрадного коллектива» состоялся в 1984 году. Председатель Государственной комиссии композитор Иван Карабиц весьма высоко оценил уровень джазовой подготовки выпускников.

Учебный план, рассчитанный на четыре года, базировался на обязательном исполнении академической музыки, которое способствовало бы и техни-

ческому, и интеллектуальному развитию студентов. Нашлись и педагоги, сумевшие качественно преподавать профилирующие предметы «Джазовая гармония» и «Джазовая импровизация». Однако рабочие программы в специальных классах писали педагоги, не имеющие преподавательского опыта, поэтому формировались они, исходя из индивидуальной практики. Методическая работа была поставлена настолько успешно, что вскоре стали появляться опубликованные работы педагогов отдела?

Благодаря плодотворной педагогической и методической деятельности, педагоги в короткие сроки смогли наладить качественный учебный процесс, что позволило воспитать прекрасных джазовых музыкантов-исполнителей. Многие из них завоевывали призовые места на международных и республиканских джазовых конкурсах и фестивалях. Среди них: саксофонисты Алиса Маликова и Дмитрий Маркитантов, Артём Менделенко и Максим Кочетов; трубач Вадим Лактионов; гитаристы Сергей Сметанин и Сергей Рыбалкин, Игорь Бойко и Дмитрий Коваленко; пианисты Евгений Кобылянский и Евгений Ступка, Наталья Лебедева и Иван Давиденко, Алексей Боголюбов и Игорь Сидаш; бас-гитаристы Олег Минов и Олег Путянин, Вадим Медведь и Александр Попов; барабанщики Валерий Латонок и Андрей Кузменчук, Виталий Бажора и Олег Марков; вокалистка Оксана Кулакова и другие. Сегодня многие педагоги и студенты ведут активную концертную деятельность, участвуя в фестивалях, конкурсах, концертах, записывают свои CD, выступают в передачах на УР и ТВ, являются участниками групп популярных артистов.

В 1986 году в Киевском национальном университете культуры и искусств была открыта кафедра духовых и ударных инструментов, куда пригласили Владимира Пашинского. Он ведёт класс биг-бэнда, преподаёт студентам аранжировку, дирижирование, пишет учебные программы, Институтский биг-бэнд активно выступает в концертах, на фестивалях (назовём, к примеру, «Осенний джазовый марафон») [3, с. 22].

При Киевском государственном высшем музыкальном училище (КГВМУ) им. Р. М. Глиэра в 2002 году был основан факультет исполнительского искусства третьего уровня аккредитации, который фактически является Высшим факультетом джаза. На данный момент джазовое искусство в Киевском национальном университете культуры и искусств находится на этапе зарождения, поэтому в вуз приглашаются педагоги из училища, читающие лекции по джазовому исполнительству, истории и теории развития джаза, проводящие занятия по аранжировке, дирижированию и оркестровому классу. Это такие педагоги, как Николай Гудыма (создал два биг-бэнда: детский «Крок» и юношеский «ВЕТО» – Великий эстрадно-танцевальный оркестр), Вячеслав Полянский (заслуженный деятель искусств Украины, профессор, пианист-педагог), Николай Подгорбунский

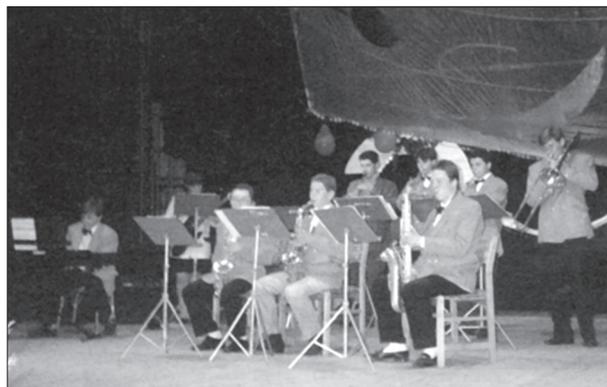
(кандидат исторических наук, доцент), Пётр Полтарев (директор единственной на Украине Школы джазового и эстрадного искусства, музыковед и джазовый критик)³, Ольга Войченко (вокал), Сергей Капелюшко (гитара), Игорь Закуса (бас-гитара).

В настоящее время учёными, музыкантами-практиками и педагогами отмечается ещё одна проблема: в Киеве нет ни одного исключительно джазового клуба (и это при том, что на Украине ежегодно происходит больше 20 джазовых фестивалей разного масштаба). «Это даже не “белые пятна”, а огромные пробелы в культурной жизни столицы. Тот, кто называет причиной этого неостребованность джаза в Украине и непопулярность этой музыки, может удостовериться в противоположном, посетив Международный фестиваль Jazz in Kiev, что стартует именно сегодня», – сообщает Алексей Коган [8].

Со временем стало ясно, что назрела потребность не в единичных профессионалах, а в реализации специальной системы подготовки специалистов в области украинского джазового направления.

К изучению и распространению джаза подключилась система начального музыкального образования. Так, к примеру, в 1991 году в Детской школе искусств № 2 Киева молодой преподаватель по классу кларнета и саксофона Р. Пашинский при поддержке директора школы Л. Ростовцевой и заведующей отделом духовых и ударных инструментов Н. Мултановой начинает преподавание джазовой музыки 10–13-летним детям. Практика показала, что дети в современном учебном режиме адекватно воспринимают как академическую, так и джазовую музыку. Преподаватель Пашинский создаёт джазовый ансамбль «Ярославів Вал» при школе (на этой улице расположена ДМШ № 2), в составе которого – исполнители на нескольких инструментах: кларнет, саксофоны, труба, тромбон, валторна, фортепиано, ударные, бас-гитара. Для такого состава ансамбля преподаватель специально аранжирует произведения из «взрослого» репертуара, в частности, «В настроении» Дж. Гарленда, «Лунную серенаду» Г. Миллера, «Сильвер-блюз» и «Ностальгию» А. Козлова, в сопровождении вокала «Девушка с Ипанэми» и много других произведений.

Уже первые выступления маленьких джазменов произвели большое впечатление, поскольку юные киевляне предстали в необычном для «академистов» музыкальном амплу. За годы «джазовой жизни» ансамбль пользовался большой популярностью, получал многочисленные приглашения на выступления. Именно «Ярославів Вал» стал первым среди детских коллективов – участников фестиваля «Осенний джазовый марафон» (Киев). Впоследствии джазовая музыка приобрела такую популярность среди учеников ДМШ № 2, что в 1996 встал вопрос об открытии эстрадно-джазового отделения, которое и состоялось во многом благодаря музыканту-энтузиасту Игорю Журомскому [6, с. 34–36].



Джаз-бэнд «Ярославів Вал», ДМШ № 2, Киев

Благодаря развитию джазового образования в музыкальных школах стало традицией участие детей в различных джазовых фестивалях и конкурсах. Прекрасный проект с разнообразной музыкальной палитрой, организацией и «джазовостью» – детский джазовый фестиваль «Атлант-м». «На почве “Атлант-м” хочется сделать детский летний джазовый лагерь с мастер-классами, ансамблями, известными музыкантами, теоретиками, аудио-видео-классами, но у нас нет базы, места. У детей нельзя забирать то, что им нужно, а у джазовой Украины нельзя забирать её джазовое будущее», – пишет в своей статье «Вустами Jazz children говорить істина» в журнале «Джаз» Евгения Стрижевская [7, с. 38].

Есть также фестиваль, который имеет свой особый статус и стоит несколько в стороне от всего фестивального движения в Украине – это «Зимові джазові зустрічі» памяти Евгения Дергунова (1936–2001). Проходит он в Киеве, в конце февраля, в течение последних пяти лет на базе Школы джазового и эстрадного искусства, как сообщает её преподаватель Галина Макаренко-Дергунова [5]. Информацию о фестивале освещают радио «Ренессанс», «Эра», «Промінь», журнал «Афиша», присутствуют пресса, телевидение. За пять лет на фестивале выступили несколько сот музыкантов различных направлений. Среди них известные оркестры – Биг-бэнд Образцово-показательного оркестра Вооружённых сил Украины п/у Дмитрия Антонюка, Биг-бэнд Запорожского цирка п/у заслуженного артиста Украины Вячеслава Кравца, Биг-бэнд КВГМУ им. Р. М. Глиэра под управлением заслуженного деятеля искусств Александра Шаповала, джазовый ансамбль «Музыкальная лаборатория» (руководитель Вадим Корсаков), «Юниор Биг-бэнд ШДЕМ» Владимира Пашинского и др.; народные артисты Украины – Фемий Мустафаев, Леонид Сандуленко, Лидия Кондрашевская, Элеонора Пирадова, Анатолий Матвийчук; заслуженные артисты Украины – Инеш, Ольга Крюкова, Ирина Сказина, Сергей Бедусенко; заслуженные деятели искусств Вячеслав и Тимур Полянские [там же, с. 19].



Многие годы директор Школы джазового и эстрадного искусства Пётр Полтарев утверждает, что «...в настоящее время мы не говорим даже “европейский джаз”, когда идёт речь о Польше, говорим “польский джаз”, потому что он имеет конкретные национальные черты. Есть японский джаз. Так же сегодня плодотворный процесс происходит и в Украине. Минует время и весь мир будет знать, что есть украинский джаз. Мы уже имеем не только замечательную национальную школу джаза, а её ответвления – киевское, одесское, донецкое, львовское» [9, с. 6–7]. Об этом свидетельствуют определённые факты: во-первых, наличие основных форм джазового музицирования – оркестрового («Радио-бэнд» А. Фокина; киевский детский «Little Band Academia» Виктора Басюка) и ансамблевого (мужской вокальный секстет Man Sound; женский вокальный квинтет Beauty Band, инструментальный ансамбль Схід-Side, Night Groove, секстет «Ethnovation» – Киев, «Acoustic Quartet» – Харьков и др.); во-вторых, успешно рекомендовала себя деятельность нескольких поколений украинских джазовых музыкантов европейского уровня: гитариста Энвера Измайлова, трубача Валерия Колесникова, саксофонистов Дмитрия Александрова, Александра Рукомойникова, бандуриста Романа Гринькова, пианистов Юрия Шепети, Владимира Соляника, Юрия Кузнецова, басистов Игоря Закусы, Макса Гладецкого и многих других; в-третьих, устойчива традиция проведения всеукраинских и международных джаз-фестивалей («Днепрогастроль», «Единство» – в Киеве; «Джаз-карнавал» – в Одессе; «До#Дж» – в Донецке и другие).

Важным признаком успешности функционирования джаза на Украине является также отрасль джазового образования конца 1960-х – начала 1980-х гг. Однако к этой сфере нет однозначного отношения как ведущих украинских джазовых деятелей, критиков, так и исполнителей. Например, украинский джазовый критик Ольга Кизлова в одной из своих статей пишет: «У нас нет широко поставленного качественного образования в этой отрасли. Наша джазовая учеба ни на чём, кроме интуиции, не базируется... Не имеем джазовых программ, методических разработок, никаких пособий, технической базы, инструментария» [1, с. 14].

Несколько другой позиции придерживается Пётр Полтарев: «Одновременно я преподаю в Киевском национальном университете культуры и искусств на кафедре эстрадного пения: читаю историю джаза, стилистику эстрадно-джазовой и рок-музыки. На занятиях мы много времени уделяем разным теоретическим и практическим аспектам джазовой музыки, и когда студенты заканчивают университет, они хорошо осведомлены в этом направлении, чего не было ранее» [9, с. 3].

Становление системы джазового образования началось ещё во времена СССР, когда существо-

вала инерция восприятия джаза как «буржуазной музыки», поэтому овладение жанром происходило через самообразование. Приблизительно с 1920-х гг. до начала 1960-х к джазовым коллективам приходили преимущественно из художественной самодеятельности (прежде всего, духовых оркестров). Новому для себя искусству музыканты учились методом копирования, прослушивая записи выдающихся джазменов. Чётко и конкретно об этом сообщает в воспоминаниях выдающийся джазовый трубач Валерий Пономарёв: «Я слушал пластинку Арта Блеки целыми днями. Кто-то из старших музыкантов посоветовал мне списать соло и посмотреть, что я из этого смогу исполнить, сравнивая ноты с соответствующим аккордом. Очень быстро я натолкнулся на музыкальные языковые единицы, музыкальные фразы или “ходы”, как мы их потом называли. Я натолкнулся на золотой источник. Сидя дома, раскапывая источник день и ночь, разбирая аккорды на фортепиано, транспонируя фразы во всех тональностях, использовал их в собственных импровизациях на разные темы. Я и оглянуться не успел, как начал разговаривать на языке джаза» [4, с. 32–33].

Невзирая ни на что, в XXI веке мировое и украинское джазовое искусство развивается и живёт интенсивной, преисполненной событиями жизнью. Становится ясно, что джаз – всеобъемлющий музыкальный язык, социальное явление. Музыка, рождающаяся непосредственно на сцене, неотъемлема от исполнителя, его индивидуальности. Возникают новые произведения, создаются группы, появляются интересные идеи, стили, совершенствуются вкусы. Перед мировыми слушателями и исполнителями украинский джаз также демонстрирует высокие достижения в языке, технике исполнения.

Украина имеет свои музыкальные традиции, обогащённые национальными культурами народов, её населяющих. Это ярко отображено в произведениях украинских джазовых авторов: М. Скорика, А. Саратского, В. и Т. Полянских, К. Стрельченко, Р. Грынькова, И. Короленко, Н. Лебедевой, О. Войченко, И. Закуса, С. Капелюшка и других. В их композициях проявляется синтез интернационального, национального и индивидуального. Известно, что джаз – это музыка внутренне свободных людей, но свободных и интеллектуальных – всегда меньшинство. Украина дала миру немало хороших джазменов, хотя никогда не считалась центром джазовой музыки. Появление на Украине нового поколения джазовых музыкантов – эрудированных, имеющих высокого уровня технику, способных к креативному поиску, а также воспитанных в контексте украинского и общеславянского мелоса, может сделать джаз популярным и востребованным. Следовательно, идет движение вперёд, к новым вершинам в искусстве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Некоторые исторические сведения приводит в обзорной статье Е. Марков (см.: [2]).

² За период 1980–1989 гг. в издательстве «Музична Україна» вышли работы: Замороко Н. Фортепиано в джазе: хрестоматия для эстрадных отделов музучилищ. Вып. 1. 1988; Колесник С., Дмитриевский Ю., Манилов В. Гитара от блюза до джаз-рока. 1986; Марков Е. Гаммы и арпеджио для бас-гитары. 1987; Молотков В. Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре. 1983 (переизд. 1989); Серебряный М. Сольфеджио на ритмо-интонационной основе современной эстрадной музыки. 1987; Симоненко В. Лексикон джаза. 1981; Симоненко В. Мелодии джаза. 1984; Симоненко В. Предисловие и спец. редакция пособий Ли Эванса «Ритмы

джаза в игре на фортепиано». 1986; Техника игры джазового пианиста. Гаммы и упражнения. 1985. В 1989 году в издательство были сданы ещё два пособия, не имеющие аналогов в мировой джазовой литературе: Марков Е. Практика джазового басового аккомпанемента; Молотков В. Эстрадная аранжировка для гитары. Однако издательство так и не нашло возможности их напечатать [2, с. 5].

³ Пётр Полтарев – музыковед и джазовый критик, советник министра культуры и туризма Украины, председатель экспертного совета по вопросам джазовой музыки, доцент Киевского национального университета культуры и искусств, автор и ведущий многочисленных телевизионных и радиопрограмм, член жюри джазовых фестивалей и конкурсов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кизлова О. Как живется джазу в Украине // Джаз. Киев, 2006. № 1 (1). С. 13–16.

2. Марков Е. Профессиональному джазовому образованию в Украине – 30 лет // Джаз. Киев, 2011. № 1 (29). С. 2–5.

3. Пашинський В. С оркестром по жизни // Джаз. Киев, 2008. № 4 (15). С. 21–22.

4. Пономарёв В. На обратной стороне звука. М.: Аграф, 2003. 252 с.

5. Макаренко-Дергунова Г. Зимові джазові зустрічі // Джаз. Киев, 2007. № 2 (8). С. 16–21.

6. Пашинський В. Диксиленд. Дещо з історії джазу. Киев: Поліграфцентр ТАТ, 2000. 154 с.

7. Стрижевська Є. Вустами Jazz children говорить істина / Євгенія Стрижевська // Джаз. Киев, 2006. № 1 (1). С. 35–38.

8. Джаз в Україні: відверто про головне. «Сьогодні он грає джаз, а завтра Родину продає», «Джазовий Київ» / Олександра Яцина // Інтернет-журнал. URL:

molodi.in.ua/dzhaz-v-ukrajini-vidverto-pro-holovne.

9. Коскін В. Петро Полтарев: у генах українців закладений джаз // Демократична Україна. 2006. URL: <http://www.dua.com.ua/2006/050/arch/10.shtml>.

REFERENCES

1. Kizlova O. Kak zhivetsya dzhazu v Ukraine [How Jazz Fares in Ukraine]. *Dzhaz [Jazz]*. Kiev, 2006, no. 1 (1), pp. 13–16.

2. Markov E. Professional'nomu dzhazovomu obrazovaniyu v Ukraine – 30 let [For Professional Jazz Education in Ukraine – 30 years]. *Dzhaz [Jazz]*. Kiev, 2011, no. 1 (29), pp. 2–5.

3. Pashynskiy V. S orkestrom po zhizni [With the Orchestra throughout Life]. *Dzhaz [Jazz]*. Kiev, 2008, no. 4 (15), pp. 21–22.

4. Ponomarev V. *Na obratnoy storone zvuka* [On the Reverse Side of Sound]. Moscow: Agraf, 2003. 252 p.

5. Makarenko-Dergunova G. Zimovi dzhazovi zustrichi [Winter Jazz Meetings]. *Dzhaz [Jazz]*. Kiev, 2007, no. 2 (8), pp. 16–21.

6. Pashynskiy V. *Diksiland. Deshcho z istorii dzhazu* [Dixieland. Some More from the History of Jazz]. Kiev: Poligrafcentr TAT, 2000. 154 p.

7. Strizhevs'ka E. Vustami Jazz children govorit' istina [Truth is Spoken through the Mouths of Children Playing Jazz]. *Dzhaz [Jazz]*. Kiev, 2006, no. 1 (1), pp. 35–38.

8. Dzhaz v Ukraïni: vidverto pro glavne [Jazz in Ukraine: Frankly about the Most Crucial]. «Segodnya on igraet dzhaz, a zavtra Rodinu prodast», «Dzhazoviy Kiiv» [“Today He Plays Jazz, and Tomorrow He will Sell his Motherland”, “Jazz Kyiv”]. Olexandra Yatsina *Internet-journal*. URL: molodi.in.ua/dzhaz-v-ukrajini-vidverto-pro-holovne.

9. Koskin V. Petro Poltarev: u genakh ukraïntiv zakladeny dzhaz [Petro Poltarev: There is Jazz Inherent in the Genes of Ukrainians]. *Demokratichna Ukraïna*. 2006. URL: <http://www.dua.com.ua/2006/050/arch/10.shtml> - Nazva z ekranu.

О становлении джазового искусства в Киеве

Автор характеризует процессы становления джазовой инфраструктуры Киева в последние десятилетия XX – начале XXI века, активизирующиеся благодаря настойчивости энтузиастов, поддержке почитателей. Центром развития джазового искусства Украины становится Киевское музыкальное училище, где открывается эстрадный отдел (1980). Огромная работа проводится под руководством «президента украинского джаза» В. Симоненко, сумевшего привлечь талантливых музыкантов, издать методические материалы. Следующим этапом стала деятельность кафедры духовых и ударных инструментов во главе с В. Пашинским в Киевском национальном университете культуры и искусств (1986). Высшим факультетом джаза со временем становится факультет исполнительского искусства

при Киевском высшем музыкальном училище им. П. М. Глиэра (2002). К освоению джаза подключились учреждения начального музыкального образования, а именно, Детская школа искусств № 2 Киева (1991) благодаря работе Р. Пашинского. И. Журомский организует эстрадно-джазовое отделение (1996). В настоящее время в Киеве существуют джазовые коллективы, регулярно проводятся фестивали и конкурсы. Появление на Украине нового поколения джазовых музыкантов – эрудированных, способных к креативному поиску, а также воспитанных в контексте украинского и общеславянского мелоса, может сделать джаз популярным и востребованным.

Ключевые слова: Украинский джаз, джазовые фестивали, джазовые конкурсы, джазовое образование в Киеве

On the Emergence of the Art of Jazz in Kiev

The author provides a characterization of the process of the formation of the jazz infrastructure of Kiev in the final decades of the 20th century and the beginning of the 21st century, activated as the result of the insistence of enthusiasts with the support of devotees. The Kiev Musical College, in which a Department of Popular Music was opened in 1980, became the center of development of Ukrainian jazz culture. An immense amount of work is being carried out under the direction of the “President of Ukrainian Jazz,” V. Simonenko, who was able to attract talented musicians and release methodical materials. The subsequent stage was formed by the activities of the Departments of Wind and Percussion Instruments lead by V. Pashinsky at the Kiev National University of Culture and the Arts (1986). The most prominent musical department for jazz turned out to be the Department of

Performing Arts at the Kiev Reinhold Gliere Highest Music College, established in 2002. The goal of mastering jazz was taken up by institutions of elementary musical education, namely, Children’s School for the Arts N.2 of Kiev (1991), due to the work of R. Pashinsky. I Zhuromsky organized the Department of Popular Music and Jazz in 1996. Presently in Kiev there exist numerous jazz ensembles, and festivals and competitions are organized on a regular basis. The emergence in Ukraine of a new generation of jazz musicians, who are erudite, capable for creative exploration, and also brought up in the context of Ukrainian and overall Slavic melodicism, will make it possible for jazz to become popular and on demand.

Keywords: Ukrainian jazz, jazz festival, jazz competitions, jazz education in Kiev

Коверза Елена Анатольевна

соискатель кафедры теории и истории искусств

E-mail: symphonie.hellen.@mail.ru

Киевский национальный университет

культуры и искусств

Украина, 0133 Киев

Elena A. Koverza

Post-graduate student at the Department of Theory and History of the Arts

E-mail: symphonie.hellen.@mail.ru

Kiev National University of Culture and the Arts

Ukraine, 0133 Kiev



О. А. КОВЕРЗА

*Київський національний університет
культури і мистецтв*



УДК 78.03: 785.161

СТАНОВЛЕННЯ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА В КИЄВІ

Актуальність дослідження про поширення джазового мистецтва зумовлена необхідністю всебічного вивчення культурно-мистецьких здобутків України як невід’ємної складової національної культури. Її самобутнім явищем є також і джазове мистецтво, яке безперервно збагачується новими напрямками. Визначилися характерні особливості його розвитку в Україні, через що

зріс інтерес українських вчених до питань теорії та історії джазу, проблем джазової освіти. Автор робить огляд подій в області становлення джазового мистецтва в Києві: формування дорослих і дитячих джазових колективів, проведення конкурсів, фестивалів, концертів. Особливо розглядаються питання становлення системи освіти та інфраструктури джазового мистецтва.

Загальні проблеми джазу – стилістика, педагогіка, виконання – набули широкого висвітлення в зарубіжній, а також російській науці останніх десятиліть. Виділяються автори, які поставили і широко освітили проблеми дослідження джазового мистецтва: виникнення і становлення джазу (В. Конен, С. Овчінников, В. Фейертаг, Ю. Чугунов, Л. Переверзев, В. Сиров); джазове виконання та імпровізація

(С. Барбан, О. Багашев, Б. Гнілов); історія джазових стилів і питання еволюції (В. Єрохін, К. Ушаков, І. Юрченко); теорії музичної імпровізації (І. Бриль, В. Озеров); взаємодія джазу з іншими жанрами музики (А. Казурова, А. Козлов).

Окрему групу робіт становлять довідково-біографічні видання російських авторів (Г. Гаранян, В. Озеров, А. Медведєв, В. Фейертаг), роботи,

присвячені життю і творчості виконавців (А. Галицький, Л. Переверзєв); навчально-методичні видання педагогічної спрямованості (І. Бриль, В. Кузнецов, Ю. Чугунов).

Українська джазологія як окрема наукова дисципліна перебуває на стадії активного становлення. Проблемаам джазової музики в галузі музичної педагогіки і психології, а також соціології і історії мистецтва присвятили роботи українські дослідники Володимир Симоненко, Іван Горват, Вадим Олендарьов, Андрій Карнах, Володимир Романко, Вероніка Тормахова, Марина Булда, Олена Супрун.

Проблема проникнення джазових елементів в музику академічної традиції залишається як і раніше відкритою, хоча до неї зверталися багато авторитетних зарубіжних і російських дослідників: А. Азріель, Дж. Коллієр, У. Сарджент, Л. Фезер, Є. Денісов, І. Земзаре, А. Казурова. Вивчення джазу в Україні і в Росії наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. відкрило нові перспективи і отримало інші акценти в проблематиці, серед котрих намічені: джаз як соціокультурний феномен (Ф. Шак); функціонування джазу в музичній культурі України (В. Романко); контакти джазу з масовим мистецтвом та фольклором (О. Строкова, А. Цукер, В. Тормахова); взаємодія джазу з академічною композиторською традицією ХХ ст. (М. Магюхіна, А. Чернишов, О. Воропаєва).

Сучасний світ швидко змінюється, стає дедалі складнішим і різноманітнішим, глобалізованим, і роль джазового мистецтва в ньому не така, як учора – не залишкова, але необхідна для успіху розвитку суспільства в оточенні інших країн і народів. В Україні завжди був сприятливий ґрунт для народження талантів. Але постійні історичні і політичні колотнечі не кращим чином відбивалися на їх розвитку. Не виключення – і сфера джазового мистецтва. В Києві немає спеціалізованого музичного ВНЗ, який готував би джазових виконавців високого класу, що і сприяє поїздкам молодих здатних українських інструменталістів за рубіж у пошуках хорошої джазової музичної освіти і роботи.

На думку Олександра Яцини, без підтримки держави уберегти українські джазові національні культури в їх повноті й різноманітті від комерційної стандартизації дуже важко. Сучасна молодь не стикалась із проблемою під назвою «де дістати джазову музику», а у радянські часи любити джаз в Україні було справою копійкою і невдячною: придбання платівок із омріяними записами було не реальною справою. На території Києва стояли глушники, що перебивали частоти зарубіжних радіостанцій: у Костьолі Святого Миколая на вулиці Червоноармійській та у будівлі КДБ на тодішній вулиці Короленка, 15 (зараз Володимирська) [8].

Насправді, в Києві та в Україні загалом немає джазової інфраструктури. Джазова освіта «робиться»

ентузіастами, яких одиниці. За останні десятиліття, завдяки їх наполегливості і підтримці шанувальників цього виду мистецтва, є певні досягнення в організації вечорів, фестивалів тощо. Але заходи ці, хоча і з гучними назвами, все ж не мають офіційного виходу на європейську джазову спільноту. Неодноразово відзначалося, що бракує центрального професійного «джазового центру», уповноваженого репрезентувати Україну. Такий центр повинен акумулювати джазове життя в країні – на рівні освіти, організації концертних виступів виконавців у різних містах, тематичних семінарів, фестивалів, забезпечення випуску джазової літератури тощо.

У своїй книзі «Диксиленд. Дещо з історії джазу» (2000) український джазовий виконавець (кларнет) і диригент В. Пашинський повідомляє, що декілька поколінь молодих музикантів, які бажали опанувати джазове виконання, починаючи з 70-х років ХХ ст., майже не мали можливості бачити і слухати на концертах виступи джазових колективів. Молода генерація не отримала наочного творчого досвіду, не бачила енергетичного запалу виконавців, їхнього віртуозного володіння інструментом та інтерпретації традиційних тем. Зарубіжні колективи не запрошувалися. Залишалось шукати та слухати записи на платівках. Але цей шлях мало надихав на творчість. Залишається серйозна проблема щодо підготовки високопрофесійних виконавців гри на різних інструментах, які б добре знали історію та теорію джазових стилів і напрямків [6, с. 3; 39–40].

Питання про введення професійної джазової освіти в Києві почало обговорюватися в 1976 році, – вказує в журналі «Джаз» доцент кафедри джазової музики Київського інституту музики ім. Р.М. Глієра Юхим Марков [2]. «Почали з'являтися молоді здатні джазові музиканти, багато хто з яких прийшов з рок-музики. Їм була потрібна освіта, щоб розвиватися далі. У 1974 році, у ВМШ № 1 було відкрито естрадне відділення (зав. відділенням Алла Аркадіївна Саратська, яка працює і зараз), а при Міністерстві культури України стали працювати Республіканські курси підвищення кваліфікації працівників мистецтв, де періодично навчалися керівники естрадних ансамблів і оркестрів, але цього виявилось недостатньо. Необхідно було вводити професійну джазову освіту» [там же, с. 3].

Цю проблему краще за інших розумів «президент українського джазу» В. Симоненко. У 1976 році він був призначений на посаду заступника директора Музичного фонду композиторів СРСР після багатьох років плідної роботи у видавництві «Музична Україна». Окрім того, В. Симоненко входив до складу комісії ЦК з перевірки стану естрадно-джазових колективів. У 1976 році в ЦК КПУ ім була спрямована записка про стан естрадного мистецтва в Україні, про недостатню освіту музикантів для розвитку цього жанру і запропонував поетапне введення

естрадного навчання в музичних закладах України: 1977 – курси по підвищенню кваліфікації естрадних виконавців; 1978 – відкриття естрадних відділів в музичних училищах України; 1980 – відкриття естрадних факультетів в консерваторіях України.

Запропонований ним проект був відправлений до Міністерства культури. Ректор консерваторії О. Тимошенко прорік при цьому знамениту фразу: «У нашому закладі не було джазу і ніколи не буде!». Згодом, будучи членом худ.ради Міністерства культури, В. Симоненко не раз піднімав питання на колегіях, але безрезультатно¹.

У 1979 році відділ культури ЦК Компартії України провів нараду з питань подальшого розвитку естрадної музики, на якому Міністерству культури знову було рекомендовано відкрити естрадні відділи в музичних училищах України. 17 червня 1980 року Міністерством культури УРСР за підписом Сергія Бесклубенка був відданий наказ за № 630 «Про відкриття нової спеціальності середніх спеціальних закладів № 2135 “Інструментів естрадного оркестру”» [2]. Таким чином, Київське музичне училище стало центром розвитку джазового мистецтва України.

У кінці червня 1980 року директор училища Анатолій Леонідович Бондаренко їде в Москву для ознайомлення з роботою естрадного відділу музичного училища ім. Гнесіних, де професійна джазова освіта вже існувала з 1974 року. Після приїзду в Київ він запропонував Володимирі Симоненку утворити і очолити естрадний відділ училища. Оскільки професійних естрадно-джазових викладачів не було, то В. Симоненко виступив з ініціативою запрошення досвідчених педагогів музикантів-практиків. Були запрошені провідні музиканти оркестру, які мали вищу музичну освіту: соліст оркестру, піаніст Микола Замороко (Київська консерваторія) і регулювальник групи саксофонів, альт-саксофоніст Аркадій Ізюмченко (Консерваторія Горького, клас кларнета). З оркестру мюзик-холу був запрошений тромбоніст Володимир Іванов, з УР і ТБ (УР – радіостанція України), сурмач Володимир Грядунов з КОМА (Київське Об'єднання Музичних Ансамблів), відомий гітарист Володимир Молотков, до цього він працював у філармонії, і барабанщик Віталій Мачулін, які разом активно займалися приватною педагогічною практикою.

Маючи великий досвід редакторської роботи і можливість друкуватися у видавництві «Музична Україна», В. Симоненко в першу чергу організував педагогів відділу на написання методичних посібників, оскільки у той час не було ні нотного, ні методичного матеріалу по естрадній і джазовій музиці. Перші методичні посібники з'явилися в 1981 році – це програми навчання в класах гітари (В. Молотков) і бас-гітари (С. Марков). Надалі були написані програми навчання і тематичні плани по інших дисциплінах.

У 1982 році контингент студентів відділу значно поповнився, і виникла потреба в додаткових педагогах, внаслідок чого на відділі стали викладати досвідчені музиканти: Володимир Анчиполовський (саксофон, кларнет), Станіслав Колесник (гітара), Генадій Литвин (бас-гітара), Ігор Сергієв (ансамбль, диксиленд), Володимир Ельконін (вібрафон як додатковий інструмент). Виник оркестровий клас, який прийняв Євгеній Дергунов, у зв'язку з чим був введений новий предмет «Інструментовка і аранжування». У 1983 році в КГМУ ім. Р.М. Глієра прийшов військовий диригент Анатолій Васильєв, який пробув на цій посаді 3 роки. Відділ поповнився новими педагогами: Віктор Петрушенко (труба), Володимир Воскресенський (тромбоніст Державного симфонічного оркестру України, Київська консерваторія), Михайло Морговський (фортепіано), Анатолій Шарфман (оркестровий клас старших курсів, викладач диригування). Був введений оркестровий клас і для молодших курсів, який очолив Євгеній Дергунов; з'явився новий предмет «Музична акустика» (А. Ананьєв) [2].

Перший випуск відділу за фахом «Артист ансамблю, оркестру; керівник самодіяльного естрадного колективу» відбувся у 1984 році. Голова Державної комісії композитор Іван Карабіц дуже високо оцінив рівень джазової підготовки випускників.

Учебний план, розрахований на чотири роки, базувався на обов'язковому виконанні академічної музики, яке сприяло б і технічному, і інтелектуальному розвитку студентів. Знайшлися і педагоги, які зуміли якісно викладати профільюючі предмети «Джазова гармонія» і «Джазова імпровізація». Проте робочі програми в спеціальних класах писали педагоги, які не мали викладацького досвіду, тому формувалися вони, виходячи з індивідуальної практики. Методична робота на відділі була поставлена настільки успішно, що незабаром стали з'являтися опубліковані видання педагогів відділу.

Завдяки плідній педагогічній і методичній діяльності, педагоги в короткі терміни змогли налагодити якісний учебний процес, що дозволило виховати прекрасних джазових музикантів-виконавців. Багато хто з них завойовував призові місця на міжнародних і республіканських джазових конкурсах і фестивалях. Серед них: саксофоністи Аліса Малікова і Дмитро Маркітантов, Артем Менделенко і Максим Кочетов; сурмач Вадим Лактіонов; гітаристи Сергій Сметанін і Сергій Рибалкін, Ігор Бойко і Дмитро Коваленко; піаністи Євгеній Кобилянський і Євгеній Ступка, Наталія Лебедева і Іван Давиденко, Олексій Боголюбов і Ігор Сідаш; бас-гітаристи Олег Мінов і Олег Путянин, Вадим Медведь і Олександр Попов; барабанщики Валерій Латонюк і Андрій Кузменчук, Віталій Бажора і Олег Марков; вокалістка Оксана Кулакова і інші. Сьогодні багато педагогів і студентів ведуть активну концертну діяльність, беручи участь

у фестивалях, конкурсах, концертах, записують свої CD, виступають в передачах на УР і ТБ, є учасниками груп популярних артистів.

У 1986 році в Київському національному університеті культури і мистецтв була відкрита кафедра духових і ударних інструментів, куди був запрошений на роботу Володимир Пашинський. Він веде клас біг-бенда, викладає студентам аранжування, диригування, пише учбові програми, Інститутський біг-бэнд активно виступає в концертах, на фестивалях (назвемо, приміром, «Осінній джазовий марафон») [3, с. 22].

При Київському державному вищому музичному училищі (КДВМУ) ім. Р.М. Глієра в 2002 році був заснований факультет виконавського мистецтва третього рівня акредитації, який фактично є Вищим факультетом джазу. На даний момент джазове мистецтво в Київському національному університеті культури і мистецтв на шляху зародження, тому у ВНЗ запрошуються педагоги з училища читати лекції з джазового виконання, історії і теорії розвитку джазу, проводять заняття по аранжуванню, диригуванню і оркестровому класу. Це такі педагоги, як Микола Гудима (створив два біг-бенда: дитячий «Крок» і юнацький «ВЕТО» – Великий естрадно-танцювальний оркестр), В'ячеслав Полянський (заслужений діяч мистецтв України, професор, піаніст-педагог), Микола Підгорбунський (кандидат історичних наук, доцент), Петро Полтарев (директор єдиної на Україні Школи джазового і естрадного мистецтва, музикознавець і джазовий критик)³, Ольга Войченко (вокал), Сергій Капелюшко (гітара), Ігор Закуса (бас-гітара).

Нині вченими, музикантами-практиками і педагогами відзначається ще одна проблема: в Києві немає жодного виключно джазового клубу (і це при тому, що на Україні щорічно відбувається більше 20 джазових фестивалів різного масштабу). «Це навіть не “білі плями”, а величезні ганебні прогалини в культурному житті столиці. Той, хто називає причиною цього *незагребуваність* джазу в Україні та *непопулярність* цієї музики, може впевнитись у протилежному, відвідавши Міжнародний фестиваль Jazz in Kiev, що стартує саме сьогодні», – повідомляє Олексій Коган [8].

З часом стало ясно, що назріла потреба не в одиничних професіоналах, а в реалізації спеціальної системи підготовки фахівців в області українського джазового напрямку.

До вивчення і поширення джазу підключилася система початкової музичної освіти. Так, приміром, в 1991 році в дитячій школі мистецтв № 2 м. Києва молодий викладач по класу кларнета і саксофона Р. Пашинський за підтримки директора школи Л. Ростовцевої і зав. відділом духових і ударних інструментів Н. Мултанової починає викладання джазової музики 10-13-річним дітям. Практика пока-

зала, що діти в сучасному учбовому режимі адекватно сприймають як академічну, так і джазову музику. Викладач Пашинський створює джазовий ансамбль «Ярославів Вал» при школі (на цій вулиці розташована ДМШ № 2), у складі якого – виконавці на декількох інструментах: кларнет, саксофони, труба, тромбон, валторна, фортепіано, ударні, бас-гітара. Для такого складу ансамблю викладач спеціально аранжує твори із «дорослого» репертуару, зокрема, «В настрої» Дж. Гарленда, «Місячну серенаду» Г. Міллера, «Сільвер-блюз» і «Ностальгію» О. Козлова, у супроводі вокалу «Дівчина з Іпанеми» і багато інших творів.

Вже перші виступи маленьких джазменів справили велике враження, оскільки юні кияни з'явилися в незвичайному для «академістів» музичному амплуа. За роки «джазового життя» ансамбль користувався великою популярністю, отримував численні запрошення на виступи. Саме «Ярославів Вал» став першим серед дитячих колективів – учасників фестивалю «Осінній джазовий марафон» (Київ). Згодом джазова музика набула такої популярності серед учнів ДМШ № 2, що в 1996 р. постало питання про відкриття естрадно-джазового відділення, яке і відбулося багато в чому завдяки музикантові-ентузіастові Ігорю Журомському [6, с. 34–36].

Завдяки розвитку джазової освіти в музичних школах, стала традицією участь дітей в різних джазових фестивалях і конкурсах. Прекрасний проект з різноманітною музичною палітрою, організацією, і «джазовістю» – дитячий джазовий фестиваль «Атлант-М». «На ґрунті «Атланта-М» хочеться зробити дитячий літній джазовий табір з майстер-класами, ансамблями, відомими музикантами, теоретиками, аудіо-відео-класами, але в нас немає бази, місця. У дітей не можна забирати те, що їм потрібне, а у джазової України не можна забирати її джазове майбутнє», – пише у своїй статті «Вустами Jazz children говорить істина» в журналі «Джаз» Євгенія Стрижевська [7, с. 38].

Є також фестиваль, який має свій особливий статус і знаходиться декілька в стороні від усього фестивального руху в Україні – це «Зимові джазові зустрічі» пам'яті Євгенія Дергунова (1936–2001). Проходить він в Києві, у кінці лютого, протягом останніх п'яти років на базі Школи джазового і естрадного мистецтва, як повідомляє викладач школи Галина Макаренко-Дергунова [5]. Інформацію про фестиваль освітлюють радіо «Ренесанс», «Ера», «Промінь», журнал «Афіша», присутня преса, телебачення. За п'ять років на фестивалі виступило декілька сотень музикантів різних напрямів. Серед них відомі оркестри – Біг-бэнд Зразково-показового оркестру Збройних сил України (керівник – Дмитро Антонюк), Біг-бэнд Запорізького цирку (керівник – заслужений артист України, В'ячеслав Кравець), Біг-бэнд КДВМУ ім. Р. М. Глієра (керівник – заслу-

жений діяч мистецтв України – Олександр Шаповалов), джазовий ансамбль «Музична лабораторія» (керівник – Вадим Корсаков), «Юніор Біг-бэнд ШДЕМ» Володимира Пашинського та ін.; народні артисти України – Фемій Мустафаєв, Леонід Сандуленко, Лідія Кондрашевська, Елеонора Пірадова, Анатолій Матвійчук; заслужені артисти України – Інеш, Ольга Крюкова, Ірина Сказіна, Сергій Бедусенко; заслужені діячі мистецтв В'ячеслав і Тимур Полянські [там же, с. 19].

Багато років директор Школи джазового і естрадного мистецтва Петро Полтарєв стверджує, що «..нині ми не говоримо навіть "європейський джаз", коли йде мова про Польщу, говоримо "польський джаз", тому що він має конкретні національні риси. Є японський джаз... Так само сьогодні плідний процес відбувається і в Україні. Мине час і весь світ знатиме, що є український джаз. Ми вже маємо не лише чудову національну школу джазу, а її відгалуження – київське, одеське, донецьке, львівське» [9, с. 6–7]. Про це свідчать певні факти: по-перше, наявність основних форм джазового музикування – оркестрового («Радіо-бэнд» О. Фокіна; київський дитячий «Little Band Academia» Віктора Басюка) та ансамблевого (чоловічий вокальний секстет ManSound; жіночий вокальний квінтет Beauty Band, інструментальний ансамбль Схід – Side, Night Groove, секстет «Ethnovation» (м. Київ), «Acoustic Quartet» (м. Харків) та ін.); по-друге, успішно зарекомендувала себе діяльність декількох поколінь українських джазових музикантів європейського рівня: гітариста Енвера Ізмайлова, сурмача Валерія Колеснікова, саксофоністів Дмитра Олександрова, Олександра Рукомойнікова, бандуриста Романа Гринькова, піаністів Юрія Шепети, Володимира Соляника, Юрія Кузнецова, басистів Ігора Закуса, Макса Гладецького та багато інших; по-третє, стійка традиція проведення всеукраїнських та міжнародних джаз-фестивалів («Дніпрогастроль», «Єдність» – в Києві; «Джаз-карнавал» – в Одесі; «До#Дж» – в Донецьку та інші).

Важливою ознакою успішності функціонування джазу в Україні є також галузь джазової освіти наприкінці 60-х до 80-х рр. Однак до цієї сфери немає однозначного ставлення як провідних українських джазових діячів, критиків, так і виконавців. Наприклад, український джазовий критик Ольга Кізлова в одній із своїх статей пише: «У нас немає широко поставленої якісної освіти в цій галузі. Наше джазове навчання, ні на чому, окрім інтуїції, не базується... Не маємо джазових програм, методичних розробок, ніяких посібників, технічної бази, інструментарію...» [1, с. 14].

Дещо іншої позиції дотримується Петро Полтарєв: «Одночасно я викладаю в Київському національному університеті культури і мистецтв на кафедрі естрадного співу: читаю історію джазу,

стилістику естрадно-джазової та рок-музики... На заняттях ми багато часу приділяємо різним теоретичним і практичним аспектам джазової музики, і коли студенти закінчують університет, вони добре обізнані в цьому напрямі, чого не було раніше» [9, с. 3].

Становлення системи джазової освіти розпочалося ще за часів СРСР, коли існувала інерція сприйняття джазу як «буржуазної музики», тому оволодіння жанром відбувалося через самоосвіту. Приблизно з 1920-х рр. до поч. 1960-х до джазових колективів приходили переважно з художньої самодіяльності (перш за все, духових оркестрів). Новому для себе мистецтву музиканти вчилися методом копіювання, прослуховуючи записи видатних джазменів. Чітко і конкретно про це повідомляє у спогадах видатний джазовий трубач Валерій Пономарьов: «Я слухав платівку Арта Блекі цілими днями... Хтось зі старших музикантів порадив мені списати соло і подивитися, що я з цього зможу видобути, порівнюючи ноти з відповідним акордом. Дуже швидко я наштовхнувся на музичні мовні одиниці, музичні фрази або "ходи", як ми їх потім називали... Я наштовхнувся на золоте джерело. Сидячи вдома, розкопуючи джерело день і ніч, розбираючи акорди на фортепіано, транспонує фрази у всі тональності, використовував їх у власних імпровізаціях на різні теми. Я і озирнутися не встиг, як почав розмовляти мовою джазу» [4, с. 32–33].

Попри все, в XXI ст. світове та українське джазове мистецтво розвивається і живе інтенсивним, сповненим подіями життям. Стає ясно, що джаз – усеосяжна музична мова, соціальне явище. Музика, яка народжується безпосередньо на сцені, невід'ємна від виконавця, його індивідуальності. Виникають нові твори, створюються групи, з'являються цікаві ідеї, стилі, удосконалюються смаки. Перед очима світового слухача і виконавця, український джаз також демонструє найвищі досягнення в мові, техніці виконання.

Україна має свої музичні традиції, збагачені національними культурами народів, що її населяють. Це яскраво відображено в творах українських джазових авторів: М. Скорика, О. Саратського, В. та Т. Полянських, К. Стрельченко, Р. Гринькова, І. Короленка, Н. Лебедевої, О. Войченко, І. Закуси, С. Капелюшка та інших. У їхньому доробку відчувається синтез інтернаціонального, національного та індивідуального. Відомо, що джаз – це музика внутрішньо вільних людей, але вільних та інтелектуальних – завжди меншість. Україна дала світу чимало гарних джазменів, але ніколи не вважалася центром джазової музики. Поява в Україні нового покоління джазових музикантів – ерудованих, таких, які мають високого рівня техніку, здатних до креативного пошуку, а також вихованих в контексті українського та спільнослов'янського мелосу, може зробити джаз популярним і затребуваним. Отже, йде рух вперед, до нових вершин в мистецтві.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Деякі історичні відомості приводить в оглядовій статті С. Марков (див: [2]).

² За період 1980-1989 рр. у видавництві «Музична Україна» вийшли: Замороко Н. Фортепіано в джазі: хрестоматія для естрадних відділів музучилищ. Вип.1, 1988; Колісник С., Дмитрівський Ю., Манілов В. Гітара від блюзу до джаз-року, 1986; Марков Є. Гами та арпеджіо для бас-гітари, 1987; Молотков В. Джазова імпровізація на шестиструнній гітарі 1983 (перевид. 1989); Срібний М. Сольфеджіо на ритмо-інтонаційній основі сучасної естрадної музики, 1987; Симоненко В. Лексикон джазу, 1981; Симоненко В. Мелодії джазу, 1984; Симоненко В. Передмова і спец. редакція посібників Лі Еванса «Ритми джазу в гри на ф-но».

1986; Техніка гри джазового піаніста. Гами та вправи», 1985. У 1989 р. у видавництво були здані ще 2 посібники, які не мають аналогів у світовій джазовій літературі: Марков Є. Практика джазового басового акомпанементу; Молотков В. «Естрадне аранжування для гітари». Проте видавництво так і не знайшло можливість їх надрукувати [2, с. 5].

³ Петро Полтарев – музикознавець і джазовий критик, радник міністра культури і туризму України, голова експертної ради з питань джазової музики, доцент Київського національного університету культури і мистецтв, автор і ведучий численних телевізійних і радіопрограм, член журі джазових фестивалів і конкурсів

ЛИТЕРАТУРА

1. Кизлова О. Как живет джаз в Украине // Джаз. Киев, 2006. № 1 (1). С. 13–16.

2. Марков Е. Профессиональному джазовому образованию в Украине – 30 лет // Джаз. Киев, 2011. № 1 (29). С. 2–5.

3. Пашинський В. С оркестром по жизни // Джаз. Киев, 2008. № 4 (15). С. 21–22.

4. Пономарёв В. На обратной стороне звука. М.: Аграф, 2003. 252 с.

5. Макаренко-Дергунова Г. Зимові джазові зустрічі // Джаз. Киев, 2007. № 2 (8). С. 16–21.

6. Пашинський В. Диксиленд. Децо з історії джазу. Киев: Поліграфцентр ТАТ, 2000. 154 с.

7. Стрижевська Є. Вустами Jazz children говорить істина / Євгенія Стрижевська // Джаз. Киев, 2006. № 1 (1). С. 35–38.

8. Джаз в Україні: відверто про головне. «Сегодня он играет джаз, а завтра Родину продаст», «Джазовий Київ» / Олександра Яцина // Інтернет-журнал. URL:

molodi.in.ua/dzhaz-v-ukrajini-vidverto-pro-holovne.

9. Коскін В. Петро Полтарев: у генах українців закладений джаз // Демократична Україна. 2006. URL: <http://www.dua.com.ua/2006/050/arch/10.shtml>.

Становлення джазового мистецтва в Києві

Автор характеризує процеси становлення джазової інфраструктури Києва в останні десятиліття ХХ – поч. ХХІ ст, що активізуються завдяки наполегливості ентузіастів, підтримці шанувальників. Центром розвитку джазового мистецтва України стає Київське музичне училище, де відкривається естрадний відділ (1980). Величезна робота проводиться під керівництвом «президента українського джазу» В. Симоненка, який зумів притягнути талановитих музикантів, видати методичні матеріали. Наступним етапом стала діяльність кафедри духових і ударних інструментів на чолі з В. Пашинським в Київському національному університеті культури і мистецтв (1986). Вищим факультетом джазу з часом стає факультет виконавського мистецтва при Київському вищому музичному училищі ім. Р. М. Глієра (2002). До освоєння джазу підключилися установи початкової музичної освіти, а саме, Дитяча школа мистецтв № 2 Київ (1991) завдяки роботі Р. Пашинського. І. Журомський організує естрадно-джазове відділення (1996). Нині в Києві існують джазові колективи, регулярно проводяться фестивалі і конкурси. Поява в Україні нового покоління джазових музикантів – ерудованих, здатних до креативного пошуку, а також вихованих в контексті українського і спільнослов'янського мелосу, може зробити джаз популярним і затребуваним.

стєтва при Київському вищому музичному училищі ім. Р. М. Глієра (2002). До освоєння джазу підключилися установи початкової музичної освіти, а саме, Дитяча школа мистецтв № 2 Київ (1991) завдяки роботі Р. Пашинського. І. Журомський організує естрадно-джазове відділення (1996). Нині в Києві існують джазові колективи, регулярно проводяться фестивалі і конкурси. Поява в Україні нового покоління джазових музикантів – ерудованих, здатних до креативного пошуку, а також вихованих в контексті українського і спільнослов'янського мелосу, може зробити джаз популярним і затребуваним.

Ключові слова: Український джаз, джазові фестивалі, джазові конкурси, джазова освіта в Києві

Коверза Олена Анатоліївна

здобувач кафедри теорії й історії мистецтв

E-mail: symphonie.hellen.@mail.ru

Київський національний університет

культури і мистецтв

Україна, 0133 Київ

Коверза Елена Анатольевна

соискатель кафедры теории и истории искусств

E-mail: symphonie.hellen.@mail.ru

Киевский национальный университет

культуры и искусств

Украина, 0133 Киев



С. А. ЕЛЕМАНОВА

Казахский национальный университет искусств

УДК 784.4

ПОНЯТИЕ «ПРОФЕССИОНАЛИЗМА УСТНОЙ ТРАДИЦИИ» И КАЗАХСКАЯ ПЕСЕННАЯ КУЛЬТУРА: НОВЫЕ И СТАРЫЕ ВОПРОСЫ

Понятие «профессионализма устной традиции» получило широкое распространение в советской науке 70–80-х годов прошлого века. Скрывающаяся за ним проблема широко обсуждалась на самых разных уровнях, в том числе и на международном. За это время в музыкальной культуре XX века произошли кардинальные изменения, включающие сегодня множество «новых музыкально-творческих видов» (В. Конен), не существовавших ранее форм народного творчества (к примеру, узбекские бастакоры, казахские самодеятельные авторы-песенники). Традиции культур разных континентов мира способствовали тому, что музыкальная наука стала активнее осваивать сферу социально-культурного бытия народной музыки. Соответственно изменилась и культурно-историческая оценка роли, места и значения тех или иных явлений искусства в жизни общества. По существу, даже появление самого определения «профессионализм устной традиции» продемонстрировало определённый этап эволюции культурно-исторической концепции, сформировавшейся на основе европейской музыкальной культуры, где понятия *профессионализм* и *устная традиция* были разделены и связаны с полярно противоположными явлениями – письменной композиторской музыкой и фольклором.

В самом общем плане эволюция культурно-исторической концепции и связанные с ней понятия были направлены от трактовки профессионализма устной традиции, отождествлявшей его с фольклором, к обоснованию типологической общности профессионализма письменной и устной традиции.

Показательным является исследование Н. Г. Шахназаровой «Музыка Востока и музыка Запада (типы музыкального профессионализма)», аргументирующее принципиальную возможность сопоставления двух типов профессионализма – устной и письменной традиции – по их месту в культуре и концептуальности, то есть способности в концентрированном виде представить особенности музыкально-эстетического обобщения действительности [13]. Рассматривая типы музыкального профессионализма, Шахназарова обращается к культуре Европы последних трёх веков и преимущественно к среднеазиатским и азербайджанским устно-профессиональным традициям. Региональное ограничение материала и то, что характеристика профессионализма устной традиции сформулирована в результате анализа макомно-му-

гамного цикла, не позволяет автору дать исчерпывающее определение понятия. Впрочем, такая задача и не могла стоять в данной работе. Своеобразный пафос утверждения эстетического совершенства и величайшей ценности устно-профессионального искусства Востока побудил к его изучению с музыкально-исторической, культурно-исторической точки зрения. В какой-то мере он был исчерпан на Международном музыковедческом симпозиуме 1987 года в Самарканде, где эти вопросы уже не обсуждались, поскольку перешли в разряд официально признанных. С этих пор проблематика профессионализма устной традиции порой всё же периодически «всплывает» в отдельных работах и дискурсах современных учёных-музыковедов, но уже без прежней «остроты». Тем не менее, некоторые исследователи продолжают утверждать, что изучение традиционного искусства тормозится неразработанностью критериев профессионализма¹.

Между тем, на наш взгляд, проблема профессионализма устной традиции продолжает оставаться одной из самых сложных и неизученных, и прежде всего потому, что неопределёнными оказываются границы и сфера применения этого понятия и тот научный подход, с позиций которого можно к нему обратиться. Как правило, профессионализм устной традиции связывается с искусством макомата (мукама, раги, нубы и т. д.), распространённого в регионе Ближнего и Среднего Востока. Для него, как известно, характерны циклические формы, основанные на определённых ладовых системах, особая роль исполнительства при отсутствии авторского композиторского начала и ряд других признаков. Они не свойственны устно-профессиональным традициям народов, оказавшихся вне непосредственного влияния форм мусульманской культуры (о влиянии ислама здесь не говорим, оно весьма значительно) – казахского, кыргызского, туркменского, каракалпакского и др. Как известно, именно господство форм мусульманской культуры на отдельном историческом этапе способствовало появлению и распространению межнациональных систем макомата.

Недостаточно чётким представляется и историческое, стадийное содержание профессионализма устной традиции. В результате сложилось понимание профессионализма как некой застывшей, вневременной данности, неспособной к развитию, неизменной. Соответственно, это не позволяет использовать поня-

тие в анализе стадияльно-различных культур, а также исторических напластований традиций и их взаимодействия между собой.

Понимание профессионализма только как атрибута европейской музыки письменной традиции последних четырёх веков уступило место его более широкой трактовке. Однако, хотя термин «профессионализм устной традиции» утвердился в музыкальной науке, это понятие в свою очередь стало увязываться преимущественно с одной конкретно-исторической формой профессионализма устной традиции – макоматом. В таком виде оно, разумеется, не могло быть универсальным. На наш взгляд, изучение профессионализма устной традиции не только как культурно-исторического явления, но и категории, имеющей операциональный характер, требует установления критериев, абстрагирующихся от конкретного музыкально-стилевого и музыкально-эстетического содержания и пригодных для рассмотрения его в различных культурах. Таковыми являются социологические закономерности профессионализма [12]. Возникает вопрос: каким же образом соотносятся собственно эстетические, искусствоведческие и социологические подходы к этой проблеме?

Одной из наших задач является разграничение искусствоведческой, эстетической и социологической сторон профессионализма. В действительности их взаимообусловленность диалектически сложна, но без отдельного, дифференцированного изучения профессионального искусства как устной, так и письменной традиции является большой проблемой. Искусствоведческое понимание профессионального искусства и его социологический смысл образуют пару пересекающихся, но не полностью совпадающих понятий. В связи с этим, вряд ли целесообразно нагружать понятие профессионализма, которое, безусловно, является *социальной* категорией, связанной с разделением труда, искусствоведческими определениями, присутствующими, как известно, в фигуральном, переносном употреблении слова (профессионализм как синоним высокого мастерства).

Профессионализм искусства, как мы утверждаем в предыдущих работах, является *социальным закреплением специализации*, стихийно возникающей в культуре. Когда, на каком историческом этапе и при каких условиях общество выделяет ту или иную группу людей как профессионалов – вопрос, на который ответить определённно чрезвычайно сложно. Насколько можно судить по доступным источникам, профессионализм появляется в связи с общественным разделением труда. Он обозначает, прежде всего, социокультурную *выделенность* в обществе особой категории людей и особой области творчества, существующей благодаря двум институтам – специальным формам бытования искусства (и связанного с ними признанного в обществе статуса профессионального музыканта) и системе подготовки профес-

сиональных кадров. Это – социологическая сетка координат профессионального искусства.

Соотношение искусствоведческого и социологического в проблеме профессионального искусства далеко не однозначно. Социологические параметры не имеют прямого, непосредственного отношения к содержательной стороне искусства, к системе музыкально-выразительных средств. Прямое отождествление профессионализма и искусства привело к так называемой «вульгарной социологии искусства» (в период 20-х годов прошлого века с ней связывали имя выдающегося советского музыковеда-историка Р. И. Грубера), когда между «творчеством» и «производством» ставился знак равенства.

Профессионализм как социальное явление воздействует на творчество, искусство через промежуточное звено – конкретно-исторические социокультурные институты. Их содержание и форма опосредуются в творчестве. Такими социокультурными институтами в казахском обществе, например, являются *акынская*² традиция, институт эпического сказительства (жыршылык), институт салов и серез³.

В целом профессионализм определяет высокий уровень мастерства, что предполагается его социальной природой. Сама же художественная специфика традиции, система её музыкально-выразительных средств представляет собой достаточно автономное, самостоятельное образование. Именно поэтому возможно в течение какого-то времени существование традиций (как правило, на протяжении жизни одного-двух поколений музыкантов), потерявших в силу разных причин профессиональный статус. Они функционируют как любительское творчество в жанрах и формах профессионального, но с факультативным уровнем мастерства.

Социологические закономерности профессионального искусства имеют существенное значение именно в плане его функционирования. В одной из работ ранее нами было написано: «Профессионализм как социальная основа деятельности оказывает стабилизирующее действие на традицию, “охраняет” её границы, отстаивает её художественные завоевания, в конечном счёте, способствует *стилевой* чистоте традиций» [6, с. 284]. Сегодня, соглашаясь с этим утверждением, следует отметить, что данная особенность профессионализма имеет также и обратную сторону. Именно эта «стабилизация» предопределяет и консерватизм, и даже некую косность деятельности профессионалов, которые своей главной задачей считают не только упрочение достижений, но и «охрану» границ своего искусства и создание всех мер для того, чтобы «не допустить» непрофессионалов в свою среду.

Необходимо вместе с тем осознать, что утрата профессиональным искусством социальной основы и, соответственно, форм бытования или системы подготовки музыкантов закономерно приводит к деградации, а



затем и к исчезновению его. Понимание этого, а также изучение социальной сущности профессионального искусства и его конкретно-исторических форм даёт возможность анализа морфологии культуры, её различных традиций, знание настоящего и понимание перспективы будущего.

Рассмотрение казахского профессионального искусства устной традиции в казахстанском музыковедении обладает своей спецификой, диктуемой общим состоянием разработанности культурологической проблематики. И здесь, прежде всего, необходимо отметить отсутствие специальных работ, посвящённых обоснованию профессионального характера традиционного искусства, за исключением исследований автора этих строк [7].

В казахстанском музыковедении до определённого времени сложилась парадоксальная ситуация. Несмотря на то, что в фундаментальных исследованиях песенной культуры казахов – А. В. Затаевича, Б. Г. Ерзаковича, М. М. Ахметовой, А. Е. Байгаскиной (Тлеубаевой), А. З. Темирбековой – вопросы лада, типов мелодического развития, формы, жанра, ритмики рассматриваются на огромном материале (куда безусловно входит и устно-профессиональная песня), тем не менее профессиональное песенное искусство как *специфическое музыкально-стилевое* явление не выделялось и потому не могло стать предметом специального, целенаправленного изучения. Причиной этого было то, что в казахской культуре, как и в каждой устной культуре, существует множество переходных, смешанных форм, а главное, различные типы исполнителей. С ними связано перекрещивающееся влияние отдельных, свойственных этим типам песенных традиций, что чрезвычайно усложняет картину. Этим обстоятельством, по-видимому, объясняется тот факт, что многочисленные исследователи казахской песенной культуры практически не выделяют пласт устно-профессионального песнетворчества в качестве *особого феномена*, в то время как в культуре эти исполнители резко контрастируют с непрофессиональной средой.

Как научная проблема профессионализм устной традиции начал, как известно, формироваться в середине 1970 – начале 1980-х годов. Приоритет в применении понятия принадлежит доктору искусствознания Ф. М. Кароматову, он же является автором статьи «Макомат в условиях современности» [8], где рассматриваются некоторые теоретические и исторические вопросы использования понятия в музыковедении (в виде доклада некоторые положения прозвучали на Первом Международном музыковедческом симпозиуме в Самарканде в 1978 году). Здесь речь идёт о профессиональной музыке устной традиции арабов, персов, азербайджанцев, узбеков и таджиков. Потому совершенно закономерно, что автор характеризует условия возникновения профессиональной музыки устной традиции в средне-

вековом городе. Исторические рамки возникновения профессионализма устной традиции автор относит к началу первого тысячелетия. Ф. Кароматов стал в то время главой целого направления, связанного с всесторонним изучением восточного профессионального искусства устной традиции. Помимо сугубо теоретических, здесь стояли вопросы исторические. Поскольку регион Ближнего и Среднего Востока с точки зрения исторического изучения был весьма богат археологическим и источниковедческим материалом, актуализировалась задача музыкально-исторического изучения. Кроме того, первоочередными, насущными были для Ф. М. Кароматова, прежде всего, вопросы культурного возрождения традиций устного искусства⁵.

Реальное признание существования профессионализма устной традиции народов Востока в советском музыковедении выразилось в том, что в течение нескольких лет в Самарканде проводились международные музыковедческие симпозиумы, основной темой и содержанием которых и была *профессиональная музыка устной традиции*⁶.

На этих симпозиумах прозвучали выступления Н. Г. Шахназаровой, где она впервые дала научное определение и рассмотрела типологические вопросы, сравнивая профессионализм устной и письменной традиций. По её мнению, существуют *две концепции музыкального профессионализма*. Одна из них связана с идейно-эстетическими истоками искусства Востока (прежде всего, мусульманского), а другая – Запада (западноевропейского искусства): «В результате к XVI–XVII векам оформляются две разновидности музыкального профессионализма, каждая из них как бы в “свёрнутом” виде заключает в себе не только систему специфически музыкальных представлений, но – шире – систему представлений мировоззренческих, эстетических, философских» [13, с. 63].

Эти, безусловно, ценные и глубокие наблюдения над различными типами профессионального искусства направляют нас в область эстетико-философских и мировоззренческих представлений определённого культурно-исторического ареала. Именно конкретная культурно-историческая направленность и соотнесённость профессионализма устной традиции прежде всего и только с искусством мусульманского Востока не позволяет применить положения Шахназаровой к другим типам и видам музыкального профессионализма, и в частности, к казахскому, кыргызскому, монгольскому и туркменскому профессиональному искусству устной традиции. Возникает некоторое противоречие между широким теоретическим значением термина «профессионализм устной традиции» и сравнительно узким его применением. Об этом же пишет и Ф. Азизи, предлагая «обобщить основные параметры проявлений традиционного профессионализма» [1, с. 4].

Нет сомнений, что и жанры профессионального искусства устной традиции, и сам профессионализм устной традиции как исполнительское искусство не исчерпываются искусством мусульманского Востока. В связи с этим можно упомянуть монгольские «уртын дуу», эпос среднеазиатских и казахского народов, инструментальную музыку Центральной Азии. В нашем регионе проблему изучения профессионального искусства устной традиции впервые сформулировала А. И. Мухамбетова в статье «Национальное и интернациональное в музыке советского Казахстана (к проблеме кюя)» [3]. Автор пишет: «... распространённое мнение об отсутствии профессиональной музыкальной культуры у казахов (как, впрочем, и у некоторых других народов Средней Азии) в дореволюционное время является заблуждением» [3, с. 306]. Далее автор уточняет, что речь идёт не о возникновении в среднеазиатских республиках в советское время профессионализма в музыкальной культуре, а о появлении в наших культурах профессионализма европейского типа.

Прежде чем перейти к рассмотрению конкретных видов или типов профессионального искусства устной традиции, необходимо определить теоретические принципы профессионализма в музыке.

Обоснованно рассматривает теоретическую проблему профессионализма в устной культуре ведущий музыковед-фольклорист советской эпохи Э. Е. Алексеев [2]. Он констатирует, что вокруг этой проблемы идут незагнанные споры. Главную их причину Алексеев видит в неопределённости, несогласованности критериев и, как следствие, в многозначности самого термина. «Понятие профессионализма отражает сложность и многогранность самого явления, которое не может быть определено в какой-либо одной позиции. Можно попытаться дать чёткое определение профессионализма в рамках одной научной дисциплины. Но ёмкое и многозначное понятие это не укладывается в систему одной дисциплины. Помимо социологического, в его употреблении отчётливо прослеживаются основания психологические, эстетические» [2, с. 90].

Социологические аспекты профессионализма устной традиции рассматриваются в книге А. Н. Сохора «Социология и музыкальная культура». Автор формулирует критерии профессионализма в музыке, поясняя, что профессиональная область охватывает тех людей, для которых занятия музыкой являются основными, что определяется тремя моментами. Первое: музыкальная деятельность служит для них главным источником средств существования; второе – музыка осознаётся ими в качестве самого важного дела их жизни; третье – результаты их музыкальных занятий воспринимаются обществом как ценные. Именно благодаря этому люди являются профессиональными музыкантами в глазах окружающих [12, с. 90].

При отнесении музыканта к категории профессионалов наиболее важно общественное признание, существенна оценка обществом деятельности и творчества музыкантов. Если возникает противоречие между родом деятельности и тем, как общество оценивает человека, то оно решается в пользу общественной оценки музыкантов в качестве профессионалов своего дела.

Чрезвычайно ценные наблюдения и замечания, а главное – подробнейшую и обстоятельную программу изучения деятельности и быта украинских профессиональных народных музыкантов оставил выдающийся фольклорист-музыковед К. В. Квитка. Он пишет: «Особые обычаи, особое мировоззрение народных профессиональных певцов и музыкантов, вообще свойства, формирующие профессиональный психический тип музыканта ... взаимоотношения в среде профессиональных групп и между музыкантами – всё это должно привлекать к себе большой интерес и вне кругов музыковедов-специалистов, как явления социологического и психологического порядка [разрядка ред.-сост. – С. Е.]» [9, с. 279]. Квитка подчёркивает, что с точки зрения исследования самой народной музыки «более глубокое познание народных профессиональных музыкантов должно стать неотложным делом потому, что давние стили пения и игры профессиональных народных артистов гибнут значительно быстрее, чем давние стили в (народном) пении вообще, притом гибнут почти неизученные...» [там же, с. 279].

Другой крупный исследователь народной музыки – И. В. Мацневский утверждает, что явление профессионализма особенно ярко отмечается в народной инструментальной музыке. «Народный музыкант-инструменталист нередко (в ряде случаев – только!) играет не для себя, его исполнение ориентировано на слушателя» [10, с. 11]. И далее автор пронзительно обобщает те изменения, которые могут быть внесены народным музыкантом в своё исполнение. В связи с конкретными обстоятельствами исполнения и собственным состоянием музыкант может менять пропорции, смысловые акценты композиции, «раздвигать» и «сжимать» объём произведения, умеет манипулировать формой, сохраняя структурный стереотип и проч. Для всего этого нужны опыт, знания, навык, мастерство, которые становятся доступными только в процессе самосовершенствования. Часто в процессе профессиональной деятельности музыканты приходят к созданию собственных исполнительских школ и особым, присущим только им, приёмам исполнения.

Таким образом, профессионализм устной традиции, его этнические, стадийные, культурно-исторические формы имеют огромный географический и временной диапазон и нуждаются в детальном изучении, соответствующем его актуальности и значимости.

PRIMECHANIA

¹ Как пишет Ф. Азизи об изучении профессионального искусства устной традиции в своей докторской диссертации «Маком и фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков», «своеобразным “камнем преткновения” здесь является отсутствие упомянутой выше четкой грани между двумя формами существования традиционного творчества таджиков – фольклорной и профессиональной. При отсутствии *полноценной научной дифференциации жанров по критерию профессионализма*, данное обстоятельство сказывается непосредственно на процессе их изучения [выделено мной. – С. Е.]» [1, с. 3].

² Акын – поэт-импровизатор, участник межродовых песенно-поэтических состязаний – айтысов, представитель рода.

³ Сал – (этимология неясна) артист, музыкант, певец и автор песен, иногда фокусник, борец, искусный наездник. Серэ

– буквально – рыцарь. Как правило, сопровождает сала, имеет те же функции, но форма выражения более сдержанная.

⁴ На наш взгляд, это связано с различными психологическими установками и ценностями носителей традиционной культуры и исследователей-музыковедов.

⁵ Уже в 1972 году в Ташкентской консерватории была открыта кафедра восточной музыки. Студенты этой кафедры, с одной стороны, занимались изучением источниковедческой базы восточного искусства, и здесь самым важным было освоение языков – арабского, персидского, хинди. С другой стороны, было впервые поставлено на профессиональную основу обучение музыкантов древнему традиционному искусству. Параллельно были обеспечены условия для существования устно-профессиональных традиций – формы бытования и статус.

⁶ 1978, 1983, 1987 годы.

LITERATURA

1. Азизи Ф. А. Маком и фалак как явления профессионального традиционного музыкального творчества таджиков: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2009. 48 с.

2. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М.: Сов. композитор, 1988. 238 с.

3. Аманов Б. Ж., Мухамбетова А. И. Национальное и интернациональное в музыке советского Казахстана (к проблеме кюя) // Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы: Дайк-пресс, 2002. 544 с.

4. Дрожжина М. Н. Об одной тенденции в изучении музыкальной культуры Ирана // Проблемы музыкальной науки. 2012 № 1 (10). С. 189–192.

5. Елеманова С. А. Актуальные проблемы изучения профессионализма устной традиции в песенной культуре казахов // Исторические взаимосвязи музыкальных культур: сб. науч. тр. / Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2002. С. 57–74.

6. Елеманова С. А. Понятие традиционности и профессионализм устной традиции // Наследие тюркской культуры (исторический обзор казахской традиционной музыки). Алматы: Кантана-пресс, 2012. – 408 с.;

7. Елеманова С. А. О профессионализме в казахской дореволюционной музыкальной культуре // Известия АН КазССР. Серия филологическая. Алматы, 1981. № 4. С. 49–56.

8. Кароматов Ф. М. Макомат в условиях современности // Традиционная музыка: история, проблемы сохранения и развития. Бишкек, 2004. С. 8–15.

9. Квитка К. В. О профессиональных народных певцах и музыкантах (программа для исследования их жизни и быта) // Избранные труды: в 2 т. М.: Сов. композитор, 1973. Т. 2. 424 с.

10. Мацневский И. В. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: сб. ст. и матер. В 2 ч. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1987. С. 12–13.

11. Полозов С. П. Понятие информации и «информационный подход» в исследованиях М. Г. Арановского // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 6–11.

12. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура // Вопросы социологии и эстетики музыки: сб. ст. Л., 1980. С. 66–67.

13. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М.: Сов. Композитор, 1983. 153 с.

REFERENCES

1. Azizi F. A. *Makom i falak kak yavleniya professional'nogo traditsionnogo muzykal'nogo tvorchestva tadjikov: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Maqom and Falak as Phenomena of Professional Traditional Musical Culture of the Tajiks: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts], Novosibirsk, 2009 g. 48 p.

2. Alekseev E. E. *Fol'klor v kontekste sovremennoy kul'tury. Rassuzhdeniya o sud'bach narodnoy pesni* [Folk Music in the Context of Contemporary Culture. Discourses on the Fate of the Folk Song]. Moscow: Sovetskii kompozitor Press, 1988. 238 p.

3. Amanov B. Zh., Mukhambetova A. I. *Natsional'noe i internatsional'noe v muzyke sovetskogo Kazakhstana (k probleme kyuya)* [National and International Elements in the Music of Soviet Kazakhstan (to the Problem of the Kyuy)]. *Kazakhskaya traditsionnaya muzyka i XX vek* [Kazakh Traditional Music and the 20th Century]. Almaty: Dayk-press, 2002, pp. 306–307.

4. Drozhzhina M. N. *Ob odnoy tendentsii v izuchenii muzykal'noy kul'tury Irana* [About One Trend in Studies of the Musical Culture of Iran]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012, no. 1 (10), pp. 189–192.

5. Elemanova S. A. *Aktual'nye problemy izucheniya professionalizma ustnoy traditsii v pesennoy kul'ture kazakhov* [Topical Problems in Studies of the Professionalism of Oral Traditions in the Song Culture of the Kazakhs]. *Istoricheskie vzaimosvyazi muzykal'nykh kul'tur: sb. nauch. tr.* [The Historical Interrelationship of Musical Cultures: Collection of Scholarly Articles]. St. Petersburg State N.A. Rimsky-Korsakov Conservatory. St. Petersburg, 2002, pp. 57–74.

6. Elemanova S. A. *Ponyatie traditsionnosti i professionalizm ustnoy traditsii* [The Concept of Traditional Aspects and Professionalism of the Oral Tradition]. *Nasledie tyurkskoy kul'tury (istoricheskiy obzor kazakhskoy traditsionnoy muzyki)*

[The Heritage of Turkic Culture (A Historical Review of the Kazakh Traditional Music)]. Almaty: Kantana-press, 2012. 408 p.

7. Elemanova S. A. O professionalizme v kazakhskoy dorevolutsionnoy muzykal'noy kul'ture [On Professionalism in the Pre-revolutionary Kazakh Musical Culture]. *Izvestiya AN KazSSR. Seriya filologicheskaya* [Proceedings of the Academy of Sciences of the Kazakh SSR. Philological Series]. Almaty, 1981, no. 4, pp. 49–56.

8. Karomatov F. M. Makomat v usloviyakh sovremennosti [The Makomat in the Conditions of the Present Times]. *Professional'naya muzyka ustnoy traditsii narodov Blizhnego i Srednego Vostoka i sovremennost'* [Professional Music of the Oral Tradition of the Peoples of the Middle East and Central Asia and Modernity: History, Problems of Conservation and Development]. Bishkek, 2004, pp. 8–15.

9. Kvitka K. V. O professional'nykh narodnykh pevtakh i muzykantakh (programma dlya issledovaniya ikh zhizni i byta) [On Professional Folk Singers and Musicians (Program for Research of their Life and Living Conditions)]. *Izbrannye trudy v 2 t. T. 2* [Selected Works in 2 Volumes. Vol. 2]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1973. 424 p.

10. Matsievskiy I. V. Osnovnye problemy i aspekty izucheniya narodnykh muzykal'nykh instrumentov i instrumental'noy muzyki [The Basic Issues and Aspects of Research of Folk Musical Instruments and Instrumental Music]. *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka: sb. st. i mater. v 2 ch. Ch. 1* [Folk Musical Instruments and Instrumental Music: a Collection of Articles and Materials. In 2 Parts, Part 1]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1987, pp. 12–13.

11. Polozov S. P. Ponyatie informatsii i «informatsionny podkhod» v issledovaniyakh M. G. Aranovskogo [The Concept of Information and “Information Approach” in the Research of M. G. Aranovskii]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012, no. 1 (10), pp. 6–11.

12. Sokhor A. N. Sotsiologiya i muzykal'naya kul'tura [Sociology and Musical Culture]. *Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki: sb. st.* [Issues of Aesthetics and Sociology of Music: a Compilation of Articles]. Leningrad, 1980, pp. 66–67.

13. Shakhnazarova N. G. *Muzyka Vostoka i muzyka Zapada. Tipy muzykal'nogo professionalizma* [Music of the East and the Music of the West. Types of Musical Professionalism]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1983. 153 p.

Понятие «профессионализма устной традиции» и казахская песенная культура: новые и старые вопросы

Статья посвящена проблеме профессионализма устной традиции, которая впервые привлекла внимание музыковедов СССР в 1970-е годы. Кардинальные изменения, происшедшие в представлениях о музыкальной культуре XX века, включающей сегодня множество «новых музыкально-творческих видов» (В. Конен), не существовавших ранее форм народного творчества (типа узбекских бастакоров, казахских самодельных авторов-песенников), знакомство с музыкальными традициями разных континентов способствовали тому, что наука стала активнее осваивать сферу социально-культурного бытия народной музыки. Автор акцентирует не-

обходимость социологического подхода к данному явлению и предлагает разделить искусствоведческий и социологический подходы с тем, чтобы рассматривать профессионализм прежде всего как социальный феномен. Тем самым достигается возможность операционального использования данной категории. В статье приводятся мнения авторитетных музыковедов-фольклористов о профессионализме в народной культуре.

Ключевые слова: профессионализм устной традиции, музыкальная культура Казахстана, социологический и искусствоведческий подход, культурно-исторический подход

The Concept of “Professionalism of the Oral Tradition” and the Kazakh Song Culture: New and Old Issues

The article is devoted to the issue of professionalism in the oral tradition, which has attracted the attention of musicologists for the first time in the USSR in the 1970s. The cardinal changes that took place in the perceptions of 20th century musical culture, presently including the multitude of “new musical-creative types” (Valentina Konen), forms of folk music that have not existed previously (types of Uzbek Bastakors and Kazakh amateur song composers and performers), as well as familiarization with the musical traditions of various continents made it possible for musicology to master more actively the sphere of the social and cultural sphere of folk music. the author accentuates the necessity

of a sociological approach to the present phenomenon and suggests dividing the art-criticism-related and the sociological approaches, in order to examine professionalism primarily as a social phenomenon. Thereby the possibility of an operational application of this category is achieved. The article cites the opinions of authoritative musicologists, specialists in folk music, on professionalism in folk music culture.

Keywords: professionalism of the oral tradition, musical culture of Kazakhstan, sociological and art criticism approach, cultural-historical approach

Елеманова Саида Абдрахимовна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры музыковедения

E-mail: folklab@inbox.ru

Казахский национальный университет искусств
Казахстан, 010000 Астана

Saida A. Elemanova

Candidate of Arts,
Professor at the Musicology Department

E-mail: folklab@inbox.ru

Kazakh State University for the Arts
Kazakhstan, 010000 Astana





А. А. МИХАЙЛОВА

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова



УДК 786.7

ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ В ИСКУССТВЕ САРАТОВСКИХ ГАРМОНИСТОВ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Традиция (от лат. tradition – передача), как трактует понятие энциклопедический словарь, это элементы социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению и сохраняющиеся в определённых обществах и социальных группах в течение длительного времени. По выводам исследователей, традиция передается изустно через практическую имитацию (повторение каких-либо действий) или через фольклор. При этом она способна выполнять ряд культурных функций. Единство понятия «традиционная культура» отражено в исследовании К. В. Чистова, который определил традицию как «механизм аккумуляции, передачи (трансмиссии) и актуализации (реализации) человеческого опыта, т. е. культуры» [2, с. 108].

Применительно к музыкальному фольклорному исполнительству традиция – это коллективная память, вобравшая в себя комплекс представлений, умений, навыков художественно-практической деятельности, передаваемых из поколения в поколение и воспроизводимая в современной действительности.

Выводы исследователей помогают глубже понять процессы творчества в традиционном инструментальном музицировании, в данном случае – исполнительстве на саратовской гармонике. Возникшее в поздних социокультурных условиях, гармошечное искусство отразило художественное мышление своего времени. Уместно привести мысль Б. Л. Яворского, который в письме С. В. Протопопову утверждал: «...искусство запечатлевает схему общественного процесса, и этот процесс диктует творцу способ выполнения, конструкцию и композицию его творческого задания» [3, с. 534].

Новая историческая эпоха, в которой возникло и развивалось искусство саратовских гармонистов, «диктовала» народным исполнителям новые формы музицирования. Традиционная фольклорная картина мира для инструменталистов новой формации стала базой, на которой возникло гармошечное искусство со своей жанровой системой и особыми стилистическими свойствами. Цельность этого инструментального вида основывалась на региональных музыкально-этнографических диалектах, со своими эксклюзивными принципами игры, тембровой палитрой и т. п. Внедрение гармошечного музицирования в обрядовую и досуговую сферы дало исполнителям

возможность реализовать свой внутренний художественный потенциал и стало в полной мере *традицией*. Коммуникативная роль саратовской гармонии между фольклорно-песенным, хореографическим и собственно инструментальным искусством стала органичной принадлежностью быта, превратившись в подлинно народное творчество.

Несмотря на ограниченные технические и ладогармонические возможности инструмента, гармонисты создали и демонстрируют в настоящее время достаточно большой и разнообразный репертуар. Он включает «Саратовские переборы», волжские напевы и местные частушечные мотивы с вариациями, «Барыню», польки, вальсы, «Камаринскую», ряд версий танцевальной мелодии «Краковяк» и других хореографических произведений, а также популярные народные песни в инструментальной версии. В настоящее время традиция находится в хорошей степени сохранности. Наряду с исполнителями старшего поколения, следует отметить интерес молодёжи к инструментальному музицированию.

Анализ исполняемых пьес выявляет универсальность инструмента в плане стилистического и жанрового разнообразия. Это проявляется в бытовании сохранившейся у инструменталистов – выходцев из сельской местности – *архаичной традиции игры* на гармонии, которая отличается игрой в одной позиции, где слухо-двигательные связи относительно просты. Такие наигрыши имеют в большинстве случаев квадратную структуру, лаконичность изложения, стабильность мелодики, рассчитанной «на одно дыхание». Как правило, названия у подобных наигрышей отсутствуют, и жанры наигрышей – «под песню», «под пляску» – свидетельствуют о достаточно раннем их происхождении.

Существенным моментом в механизме преемственности фольклорной инструментальной традиции является передача навыков игры пальцево-слуховым методом. При этом в сознании и моторике исполнителя закрепляются и передаются наиболее характерные для локальной традиции типы интонаций, определяющие мотивы, попевки, мелодические «зёрна», так называемые «блоки текста». В данном случае обнаруживаются «явления интонационной устойчивости», «бытующие интонации», которые в процессе развития и кристаллизации, через много-

кратные повторения, становятся своеобразными «знаками» и «символами-воплощениями» [1, с. 35]. В результате сложился определённый круг песенных тем, являющихся основой традиционного наигрыша.

Анализируя репертуар и исполнительскую манеру саратовских гармонистов, можно наблюдать самобытную, индивидуальную стилистику, обновлённый музыкальный язык, во многом состоящий из оригинальных элементов. Обнаруживается бытование в Саратове более *поздней инструментальной традиции игры*, сформировавшейся, в основном, под влиянием городского песенного фольклора. Наигрыши отличаются вариационным разнообразием изложения музыкального материала, порой сложностью ладогармонических сочетаний.

Однако происходящие в инструментальной фольклорно-бытовой среде процессы достаточно противоречивы. В условиях развивающейся глобализации культуры наблюдается необратимое угасание народных традиций. Тем не менее, в творчестве аутентичных музыкантов всё же продолжают сохраняться многие важнейшие факторы, характерные для инструментальной культуры: поиск новых художественно-выразительных средств и исполнительских приёмов, свободное импровизационное начало в сочетании с устоявшимися каноническими элементами, включающими весь комплекс методов традиционного звукотворчества. Весьма показательна и ситуация с бытованием саратовской гармоникки в регионе. При очевидном угасании этой инструментальной традиции в сельской местности, наблюдается интерес молодых исполнителей к инструменту в городской среде. Этот факт объясним разрушением традиционных устоев сельской общины. Тем не менее, сохранение в сознании человека фольклорных стереотипов, в контексте устоявшихся эстетических представлений, не может исчезнуть. На фоне проведения популярных и любимых народом масштабных культурных акций, подобно всероссийской телевизионной программе «Играй, гармонь!», в регионах страны, преимущественно в городской среде, как результат концентрации инфраструктур, возникают большие возможности для реализации творческих способностей народных исполнителей. Через различного рода творческие объединения («пяточки», клубы любителей гармоникки, концертные ансамбли, ведущие профессиональную работу и т. п.) ярче и активней раскрывается их потенциал, поддерживаются и положительно оцениваются художественные достижения.

Гармонисты более поздней городской традиции, находясь под воздействием концертно-зрелищных творческих проектов и будучи их участниками, демонстрируют более «модернизированную» игру, с внедрением новых элементов. При этом даже традиционные наигрыши они интерпретируют по-своему. В их исполнительской манере наблюдается само-

бытная, индивидуальная стилистика, отличающаяся большим артистизмом, темпераментностью, при внесении некоторого элемента шоу – это своеобразная трансформация традиции с контаминацией архаичного и современного звучащего музыкального материала. Для виртуозного исполнительского стиля характерно использование оригинальных приёмов и способов звукоизвлечения – различного рода вибрато, тремоло, глissандо, динамических контрастов в сочетании с необычной ритмической свободой. В этом – убедительная демонстрация «живого» бытования традиции с обогащением игры новыми артикуляционными и звуковыразительными приёмами. Вместе с тем процесс звукотворчества, при всей его множественности и многообразии, происходит в рамках глубинного внутреннего понимания фундамента традиции и общеэстетических представлений.

Таким образом, опираясь на определённые типовые формы, используя знаковую «тематическую основу», наиболее талантливые народные исполнители в процессе импровизационно-вариационного развития рожают поистине уникальные, художественно значимые образцы традиционных саратовских наигрышей, имеющие самостоятельную эстетическую ценность. Специфической особенностью музыкальных знаковых стереотипов является не только сохранение их ярких семантических свойств, но и усиление экспрессивной выразительности в широком контексте самобытной волжской фольклорно-песенной традиции.

Гармошечное музицирование явилось открытой продуцирующей системой, позволяющей реализовывать творческий потенциал народного музыканта. Находясь в рамках триады «канон – импровизация – вариантность», гармонист, с одной стороны, реализует охранительную тенденцию на семантическом, стилистическом, формообразующем уровнях, с другой – является в полной мере *творцом*, развивающим все музыкальные свойства системы.

Суммируя определённые базовые закономерности традиций и новаций в искусстве саратовских гармонистов, сделаем *следующие выводы*.

Основополагающий принцип развития – повтор – демонстрирует динамику его использования саратовскими гармонистами: от традиционного повторения музыкальных ритмоинтонационных формул по типу простой периодичности – к повторности их импровизационно-вариантных форм, реализующих взаимосвязь стабильных и мобильных элементов. Таким образом, от микроуровневой повторности гармонисты пришли к макроуровню: повторяемости периодов («колен») в их вариационно-вариантном изложении.

Новации ярко выразились в создании многочисленных музыкальных композиций на основе вариационной импровизационно-вариантной разработки исходного тематического материала из традицион-

но-архаичного вида в экспрессивно развитые формы творческой реализации. Это привело к созданию многочисленных уникальных музыкальных композиций «Саратовские переборы» как феномена гармонической культуры, рождённого коллективной формой музицирования, на основе реализации указанного стилистического принципа развития. При этом композиционное чередование различных в жанровом, фактурном, структурном отношении разделов выстраивается как логическое, направленное к финалу сквозное развитие-действие.

Возникла динамика стиливого воплощения сопровождаемой к вокальным частушечным формам: от функционально-аккордового типа и дублирования мелодии – до развёрнутых по структуре и разнообразных в фактурном и стиливом претворении композиций.

Названные основные новационные принципы музицирования саратовских гармонистов свидетельствуют о плюрализме стилистических устремлений

народных музыкантов-инструменталистов. Они демонстрируют различные творческие подходы к реализации художественных замыслов, где отчётливо проявляется тенденция новых социально-художественных ориентиров, нового вектора коммуникативных связей в оппозиции «исполнитель – слушатель». Перенос акцента исполнительства с ярко выраженно функционального принципа («игра под пляску», «игра под песню»), который являлся своего рода архетипической формой, на сольное исполнительство для слушателей (реализация индивидуального «концертного» стиля исполнителя) постепенно приводит к новым формам музицирования. Названную ситуацию нельзя квалифицировать как разрушение основ традиционного исполнительства. Вероятно, здесь мы соприкасаемся с пока ещё не исчерпанными предшествующей практикой резервами развития инструментального музицирования, которое выявляет новые грани художественного творчества на традиционной основе – неофольклоризм.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Выводы сделаны на основе выполненных в 2001–2013 годах автором данного материала записей игры саратовских виртуозов, мастерски владеющих саратовской гармоникой. Среди них – В.И. Жернов (1915 г. р.), В. Н. Филатов (1951 г.р.), М. С. Мартьянов (1929 г. р.), А. А. Богатов

(1939 г. р.), И. А. Карлин (1962 г. р.), С. Ю. Шалимов (1964 г. р.), Е. Е. Яркин (1957 г. р.), С. Л. Алексеев (1934 г. р.), Е. М. Нахов (1938 г. р.), А. И. Подосинников (1948 г. р.), А. И. Курдюмов (1954 г. р.) и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ромодин А. В. Музыкально-артикуляционные внетекстовые формы передачи фольклорной традиции // Механизм передачи фольклорной традиции: материалы XXI междунар. молодёжной конф. памяти А. Горьковенко / отв. ред. и сост. Н. Абубакирова. СПб., 2004. С. 26–37.

2. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. Л.: Наука, 1986. 304 с.

3. Яворский Б. Л. Воспоминания, статьи и письма. М.: Музыка, 1964. Т. 1. 534 с.

REFERENCES

1. Romodin A. V. Muzykal'no-artikulyatsionnye vnetekstovyye formy peredachi fol'klornoy traditsii [Musical Articulatory Extra-Textual Forms of Transfer of the Folk Music Tradition]. *Mekhanizm peredachi fol'klornoy traditsii: materialy XXI mezhdunar. molodezhnoy konf. pamyati A. Gorkovenko* [The Mechanism of Transmission of Folk Music Traditions: Proceedings of the 21st

International Youth Conference in Memory of A. Gorkovenko]. Ed. N. Abubakirova. St. Petersburg, 2004, pp. 26–37.

2. Chistov K. V. *Narodnye traditsii i fol'klor* [Folk Traditions and Folklore]. Leningrad: Nauka, 1986. 304 p.

3. Yavorsky B. L. *Vospominaniya, stat'i i pis'ma* [Memoirs, Articles and Letters]. Vol. 1. Moscow: Muzyka Press, 1964. 534 p.

Традиции и новации в искусстве саратовских гармонистов на современном этапе

Статья посвящена исследованию фольклорного инструментального искусства Поволжья, связанного с бытованием саратовской гармоники, которая определяется как звукоидеал этнической региональной культуры. В статье выявляются жанровый репертуар и стиливые особенности архаичной игры, а также поздней инструментальной традиции, сформировавшейся под влиянием городского песенного фольклора и ориентированной на концертное исполнительство. Современ-

ная стилистика игры гармонистов, основанная на традиции, обнаруживает новаторский подход, обогащение игры новыми артикуляционными и звуковыразительными приёмами. Исследование проведено при поддержке гранта Российского гуманитарного научного фонда – проект № 14-04-18012-е.

Ключевые слова: фольклор, традиционный инструментализм, саратовская гармоника, архаичная традиция, городская культура, жанры инструментальных наигрышей

**Traditions and Innovations in the Art of Performance
of Saratov-Based Accordionists on the Present-Day Level**

The article is devoted to research of the art of folk instrumental music of the Volga region connected with the existence of the *Saratov accordion*, which has been determined as the *sonic ideal of ethnic regional culture*. The article discloses the genre of repertoire and the stylistic peculiarities of archaic playing, as well as of the later instrumental tradition formed under the influence of the urban folksong tradition and directed towards concert performance. The contemporary style of the performance

of accordion players, based on musical tradition, reveals an innovative approach, an enrichment of performance with new means of articulation and sound expression. The research has been carried out with the assistance of the grant of the Russian Humanitarian Scholarly Foundation, project No.14-04-18012-e.

Keywords: folklore, traditional instrumentalism, Saratov harmonica, archaic traditions, urban culture, genres of instrumental tunes

Михайлова Алевтина Анатольевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры народного пения и этномузыкологии
E-mail: jareshko@mail.ru

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Alevtina A. Mikhailova

Candidate of Arts,
Associate Professor at the Department of Solo Singing
and Ethnomusicology

E-mail: jareshko@mail.ru
The Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov



М. И. ШАРАБАРИН

*Белгородский государственный
институт искусств и культуры*



УДК 785.7:781.22

**ОБОГАЩЕНИЕ ТЕМБРОВОГО КОЛОРИТА
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ СМЕШАННОГО АНСАМБЛЯ
РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

Раскрытие новых тембровых граней смешанного ансамбля русских народных инструментов стало одним из наиболее заметных проявлений расширения его выразительных возможностей и во многом повлияло на весь интонационный строй данной музыкальной области. Не случайно Б. В. Асафьев неоднократно подчёркивал мысль о том, что интонация есть прежде всего «непрерывность, текучесть ... Непрерывность эта управляется ритмом и тембром» [1, с. 355].

Как правило, такое обновление, исходящее из творческого замысла композитора, прежде всего, связано с определёнными формообразующими функциями музыки, причём наиболее важным компонентом её общей архитектоники становится тембр. В сочинениях для смешанного ансамбля русских народных инструментов, непосредственным образом связанных с национальным фольклорным инструментализ-

мом, новые формообразующие решения исходят из самой фольклорной практики.

Новые темброво-драматургические композиторские решения на современном этапе развития жанра проявляются в большем, чем ранее, разнообразии, контрастности разделов, обусловленных универсализмом средств баяна. М. И. Имханицкий подчёркивает: «Русский баян оказался самобытен не только в лирике. Другое его важнейшее свойство, заложенное от национальной гармонии, – передача безграничной удалы, бесшабашной бравады в плясовой музыке: от степенного, порой молодецки удалого “выхода” в пляске, со всё нарастающей динамикой развития, вплоть до безудержного стремления “развернуться до самозабвения”» [5, с. 191].

Наиболее непосредственным и наглядным образом это проявляется в калейдоскопических сопоставлениях отдельных разделов композиции, харак-



терных для таких жанров, как русская кадрили с её контрастно-составными формами (например, в «Кадрили» Г. К. Камалдинова). Но ещё более характерны подобные тембровые контрасты между разделами трёхчастных форм. Типичным является контраст между струнными щипковыми и баяном: к примеру, средний раздел трёхчастной формы образуется вследствие того, что «в лидерах» оказывается только баян, в то время как в крайних разделах – только струнные, и наоборот.

Вопрос этот заслуживает более пристального внимания. Среди подобных видов тембрового контраста можно выявить два основных – «прямой» и «цепной». «Прямой» связан с резким и предельно очевидным сопоставлением тембров – когда одни инструменты полностью сменяют другие. В качестве примера приведём пьесу «Кадрили» из сюиты «Русские потешки» В. Д. Бибергана. Уже в начальном разделе композиции задорный наигрыш, изложенный баяном и трещотками, резко сменяется полярно контрастным в тембровом отношении ансамблевым сочетанием балалайки и брёлки, создавая противоположные музыкальные образы. В подобном «прямом» полярном контрасте тембров можно усмотреть принципы монтажной драматургии, свойственные кинематографу, когда «стыкуются» контрастные кадры фильма. Но не менее явственны и ассоциации с фольклорно-жанровыми картинками: как будто две группы народных исполнителей – бойкой, скорее всего, мужской пляски и неспешного девичьего частушечного страдания – сменяют друг друга.

Другой вид тембрового контраста в драматургии произведений для смешанного ансамбля русских народных инструментов можно обозначить как «цепной». Он характерен постепенным «вхождением» в общую тембровую палитру контрастного раздела нового, принципиально иного по звукоподаче тембра. Нередко происходит переход от превалирующей роли струнных к доминированию баяна и наоборот. Однако преобладающий тембр не выключается из общего звучания, но выполняет иную функцию – подголосочную, аккомпанирующую, педали и т. п.

В качестве примера назовём «Посиделки» А. П. Аверкина. При начальном проведении частушечный наигрыш баяна звучит на фоне неспешного аккордового аккомпанемента струнных щипковых инструментов, затем тему подхватывает альтовая домра. Далее баян от тематически-солирующей функции переходит к функции аккордового аккомпанемента, имитируя фактуру, только что наблюдавшуюся у щипковых.

Важным средством тембровой драматургии является динамизация фактуры. Наглядное проявление этого свойства находим в пьесе «Наигрыш» В. Д. Бибергана, где к плясовому действию постепенно подсоединяются всё новые инструменты вплоть до предельного задействования всего инструментально-

го и вокального состава. Так, в начальном изложении темы после развёрнутой импровизации солирующих ударных инструментов незатейливый гармошечный наигрыш звучит у баяна соло на ритмическом фоне (опоры на сильных долях) ложек, затем этот фон усиливается звучанием трещоток (ц. б), а далее контрапунктическим проведением темы у балалайки примы. На последующем этапе развития появляются попевки в политональном сочетании, к развитию подключаются всё новые инструменты, представляя разнообразные варианты попевки, словно обрамляющие основную плясовую наигрыш. Возникает зримая аналогия с самой сущностью русского фольклорного музицирования на гармонии, когда неизменный напев, выражаясь словами Б. В. Асафьева, обвивается «словно бы плющом – фигурации одна затейливее другой» роятся вокруг голоса [2, с. 177].

Особенно характерен принцип динамизации фактуры для обработок русских народных песен эпического склада. В качестве примера назовём обработку «Вниз по матушке, по Волге» П. П. Лондонова. Сам величаво-эпический тон повествования подобных песен, по справедливому суждению О. А. Урванцевой, «не допускающий преувеличенно-экспрессивных приёмов изложения материала и его яркой индивидуализации» [7, с. 57], подразумевает также плавность тембровых изменений. В обработке Лондонова это прослеживается с особой наглядностью. Если первое проведение темы звучит в октаву у малой и альтовой домры, то в следующем, вариационном, подключается вначале выразительный контрапункт баяна, далее присоединяется балалайка контрабас, затем альтовая балалайка (в партитуре указано, что её партия может быть заменена партией гитары). При переходе ко второму вариационному проведению в «действие» вступает балалайка прима, и наконец, последнее проведение темы изложено в плотном *tutti*, с насыщенной музыкальной тканью у всех ансамблевых инструментов.

Порой красочные приёмы сами по себе становятся важным средством создания драматургических контрастов. Так, в обработке русской народной песни «Не по погребу бочоночек катается» А. В. Рождествина средний раздел трёхчастной формы своим акварельным колоритом контрастирует крайним с их бойким, задорным характером. Это позволяет композитору проявить особенно широкое поле творческой фантазии для создания красочного колорита, в том числе и через непривычные тембровые сочетания, что заслуживает особого разговора.

В современной музыке для смешанного ансамбля русских народных инструментов важным проявлением необычных драматургически-тембровых решений стал особый симбиоз оркестрового и ансамблевого звучания. Показательна в этом плане пьеса «Музыканты на завалинке» из народно-оркестровой сюиты В. К. Комарова «Праздник в деревне». Стиль музы-

ки композитора, созданной для русских народных инструментов, отличается, по словам М. И. Имханицкого, «воспроизведением атмосферы подлинного фольклорного инструментализма» [6, с. 295], что обусловило и типичную для него «затейливость», передачу неистощимой выдумки народных музыкантов в тембровом разнообразии ансамблевого музицирования. Особенность сюиты заключается также в своеобразном синтезе ансамблевого звучания с оркестровым: в третьей части из состава оркестра выделяется смешанный ансамбль музыкантов. Выходя на авансцену, они, согласно предписаниям партитуры, начинают музицировать, используя разнообразные элементы импровизации.

Такой синтез фольклорной и академической практики музицирования позволил выявить немало самобытных тембровых эффектов, исходящих из самой импровизационной стихии народной музыки, выдумки народных музыкантов.

Важным фактором в обогащении тембрового колорита произведений для смешанного ансамбля русских народных инструментов стало введение нового инструментария. Несмотря на то, что оно может использоваться лишь эпизодически, поскольку типовой состав смешанного ансамбля к настоящему времени чётко определился (домры малая и альтовая, баян, балалайка прима и контрабас), введение дополнительных инструментов делает звучание более разнообразным. Вместе с тем раскрываются новые выразительные и колористические грани инструментов, стабильно присутствующих в ансамбле.

Эпизодическое включение нового инструментария обнаруживает два пути. Первый связан с применением тех инструментов, которые уже стали полноправным атрибутом звучания русских народных оркестров, но на предыдущих этапах развития музыки для смешанных ансамблей ещё не входили в их состав. Прежде всего речь идёт о разнообразном использовании классического инструментария симфонического оркестра. Наряду с многочисленными ударными – малым барабаном, колокольчиками, ксилофоном, бубном, – это флейта, гобой, кларнет, фортепиано, струнные смычковые инструменты и многие другие, приобретающие в соединении с балалайкой, гармоникой, домрой явственно выраженную национальную окраску.

В этом проявляется определённая общая закономерность философского плана: при соединении элементов разных систем «части не остаются неизменными, себе тождественными. Они приобретают новые свойства, которыми вне нового целого обладают только в возможности» [4, с. 45].

Следовательно, тот инструментарий, который сам по себе является для новой тембровой системы несколько чужеродным, в окружении инструментов, несущих явно национальную окраску, также приобретает именно эту окраску. К примеру, гобой при

изложении русских фольклорных интонаций в сочетании с балалайкой и гармоникой вызывает ассоциации с характерным звучанием русской жалейки. Аналогичным образом флейта ассоциируется с русской фольклорной свирелью.

Творческая практика воочию убеждает, что если инструмент не отторгается новой тембровой системой, к примеру, по динамическому профилю (совершенно очевидно, насколько трудно совместить в отношении шкалы громкостных градаций балалайку с тромбоном или же с трубой без сурдины), то при реализации необходимого композитору образного замысла оказывается полноценно функционирующим в этой новой системе.

Второй путь обогащения тембрового состава современного смешанного ансамбля за счёт введения дополнительного инструментария связан с усилением внимания композиторов к фольклорным русским духовым инструментам. Трудности их использования, заключаются в специфике диатонического строя, из-за чего их применение оказывается возможным только при непосредственном воспроизведении фольклорных попевок и наигрышей. Вместе с тем они являются национально-маркирующим фактором, ярко подчёркивающим подлинность самобытного русского колорита – к примеру, жалейка и брёлка в сюите «Русские потешки» В. Д. Бибергана, в ряде пьес Е. П. Дербенко, в пьесе С. И. Цайгера «Деревенский вечер». Колоритным стало введение в смешанный русский народно-инструментальный ансамбль таких самобытных национальных инструментов, как пастушьи рожки. Их сочетание с балалайкой примой, контрабасом, баяном и ударными в «Наигрыше на тему русской народной песни “Семеновна”» А. Ф. Громова создаёт яркий празднично-фольклорный колорит. В звучании всего ансамблевого tutti в сочетании с баянами они, благодаря своей высокой динамической амплитуде, придают звучанию блеск, полётность звука.

Примечательным в обогащении тембрового колорита является также расширение состава инструментария за счёт новых фольклорно-ударных инструментов. Речь идёт не только о ставших уже привычными таких национально-знаковых инструментах, как бубен, деревянные ложки, трещотки, рубель (гофрированная деревянная доска, издающая щёлкающий каскад звонких своеобразных звуностей), которые также можно найти в той же сюите В. Д. Бибергана «Русские потешки»¹. Здесь применяются совершенно необычные для концертно-академической музыкальной практики инструменты, связанные с использованием орудий традиционного крестьянского быта². И в этом – оригинальность сочинения. Неслучайно Д. Д. Шостакович писал композитору: «Я с восхищением слушаю “Русские потешки”» (цит. по: [3, с. 1]). Это может быть самая разнообразная сфера «звучащих» предметов, кото-



рые в аутентичном фольклорном музицировании могут органично войти в ансамблевый состав. В пьесе «Музыканты на завалинке», образующей своего рода композиционный центр в четырёхчастной сюите В. К. Комарова «Праздник в деревне», состав ударных, заимствованных из русской фольклорной практики, становится на редкость разнообразным. Примечательны здесь не только ставшие традиционными для любых составов русских оркестров ложки или трещотки – здесь много непривычных для традиционной практики народных оркестров и ансамблей инструментов. Среди них могут быть и те, которые использовались в народно-инструментальных составах и ранее, но теперь – в непривычных своих вариантах. К примеру, функцию русского фольклорного ударного инструмента рубеля здесь выполняет насто-

ящая бытовая стиральная доска, сделанная из металла. Аналогичным образом традиционные трещотки – набор пластинок различной высоты, издающих при встряхивании звонкие щёлкающие звуки, здесь дифференцирован по тесситуре³. Органично включаясь в процесс музицирования, основанного на народных наигрышах и попевках, они становятся самобытными русскими народными музыкальными инструментами.

Таким образом, в современной музыке для смешанного ансамбля русских народных инструментов обогащение тембрового колорита характерно многообразием видов и форм, свидетельствующих о новаторских чертах развития этого демократического жанра отечественного музыкального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вместе с тем разновысотные удары по ложкам могут нести в себе также изобразительное начало. В сочетании с легким *pizzicato* малой и альтовой домры они воссоздают цокот копыт лошади, соответствующих сюжету шуточной песни в первой части сюиты «Русские потешки» В. Д. Бибергана.

² Аналогично этому можно привести примечательную композиторскую ремарку к пьесе Е. П. Дербенко «Саратовские переборы»: «Использовать любые ударные инструменты, которые есть под рукой».

³ В. К. Комаров сопоставляет трещотки высокого и низкого тона. Могут также использоваться русские ударные инструменты в их необычном соединении, как например, сочетание рубеля с ложками. При этом ложками по рубелю осуществляются и удары, и резкое глissандирование по его

ребристой стороне. Неповторимое звучание музыки сюиты создаёт введение в ансамблевый состав совершенно «экзотического» для академической практики инструментария, представляющего привычные для повседневного крестьянского быта орудия труда, как, например, сельскохозяйственная коса, печные ухваты, имитирующие ритмичные притопывания пляшущего. Вместе с тем это и уникальные для концертного музицирования «ударные установки» – набор банок разной величины, прикреплённых к штативу, комплект стеклянных пластинок разного тона, керамический кувшин, даже медные тазы, различные по высоте звука и также установленные на штативе, деревянные трубки, по которым ударяют тонкой деревянной палочкой и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Асафьев Б. В. О народной музыке / сост. И. И. Земцовский, А. Б. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. 216 с.
3. Биберган В. Д. Русские потешки: сюита для солистов, женского вокального трио и ансамбля русских народных инструментов: партитура. СПб.: Композитор, 2011. 40 с.
4. Вальт Л. О. Соотношение структуры и элементов // Вопросы философии. 1963. № 5. С. 45–48.

5. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
6. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 531 с.
7. Урванцева О. А. Образно-стилевая семантика лада в музыке русских композиторов XIX–XXI вв. // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 2 (15). С. 53–58.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Second Edition. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
2. Asaf'ev B. V. *O narodnoy muzyke* [About Folk Music]. Compiled by I. I. Zemtsovsky, A. B. Kunanbayeva. Leningrad: Muzyka Press, 1987. 216 p.
3. Bibergan V. D. *Russkie poteshki: syuita dlya solistov, zhenskogo vokal'nogo trio i ansamblya russkikh narodnykh*

- instrumentov: partitura* [Russian Humorous Tales: Suite for Soloists, a Female Vocal Trio and an Ensemble of Russian Folk Instruments: Score]. St. Petersburg, 2011. 40 p.
4. Val't L. O. *Sootnoshenie struktury i elementov* [The Correlation of Structure and Elements]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy]. 1963, no. 5, pp. 45–48.
5. Imkhanitskiy M. I. *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva* [History of the Art of Playing the Bayan and

Accordion]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 2006. 520 p.

6. Imhanitsky M. I. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh* [The History of Performance on Russian Folk Instruments]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 2002. 351 p.

7. Urvantseva O. A. *Obrazno-stilevaya semantika lada v muzyke russkikh kompozitorov XIX–XXI vv.* [Image-Related and Stylistic Semantics of Modes in the Music of Russian Composers of the 19th–21st Centuries]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, no. 2 (15), pp. 53–58.

Обогащение тембрового колорита в произведениях для смешанного ансамбля русских народных инструментов

Автор выявляет механизм включения новых тембровых средств в музыку для смешанного ансамбля русских народных инструментов. Наиболее характерно расширение тембровой палитры ансамблевого звучания за счёт глубокого проникновения в фольклорные истоки русского инструментализма, преломления в композиторском творчестве тембровой изобретательности народных музыкантов, а также использования закономерностей обогащения тембрового начала, выработанных академической практикой.

В статье выделены типы тембровых контрастов – «прямой» и «цепной», связанные с различными методами сопоставления тембров. Отмечается расширение тембровой палитры через симбиоз оркестрового и ансамблевого типов

фактуры, сопоставление приёмов музыкально-академической практики и особенностей ансамблево-фольклорного импровизационного музицирования. Обогащение тембрового колорита происходит и через введение в нормативный состав ансамбля академических русских инструментов (домра малая и альтовая, балалайка прима, баян и контрабас) дополнительных инструментов. Это инструменты симфонического оркестра, обретающие в сочетании с русскими народными своеобразную национальную окраску, а также многообразные инструменты из фольклорной практики.

Ключевые слова: смешанный ансамбль народных инструментов, русский фольклор, тембр, фактура

Enrichment of the Timbre Color in Compositions for Mixed Ensembles of Russian Folk Instruments

The author reveals the mechanism of incorporation of new means of timbre into the music for mixed ensembles of Russian folk instruments. One of the most characteristic features is the extension of the timbre palette of ensemble sound by means of a deep penetration into the folk music sources of Russian instrumentalism, individual interpretation in musical composition of timbre inventiveness of folk musicians, as well as application of the norms of enrichment of the element of timbre developed by academic practice.

Various types of timbre contrasts are highlighted in the article – the “straight” and the “chain” types, which are connected with the various methods of juxtaposition of timbres. Special notice is given to the extension of the timbre palette by means of symbiosis

of orchestral and chamber ensemble types of texture, juxtaposition of techniques of musical academic practice and the features of folk music ensemble improvisational music making. Enrichment of the timbre color also takes place through the implementation into the customary makeup of the ensemble of standard Russian instruments (the small and alto domra, the balalaika prima, the bayan and the double-bass) of additional instruments. The latter are the instruments of the symphony orchestra, which acquire in connection with the Russian folk instruments a peculiar national color, as well as various diverse instruments from the practice of folk music.

Keywords: mixed ensemble of folk instruments, Russian folk music, timbre, texture

Шарабарин Михаил Иванович

доцент, зав. кафедрой народных инструментов
соискатель кафедры баяна и аккордеона РАМ
им. Гнесиных

E-mail: mixailsharabarin@mail.ru

Белгородский государственный
институт искусств и культуры

Российская Федерация, 308033 Белгород

Mikhail I. Sharabarin

Associate Professor, Head of the Department
of Folk Instruments

Post-graduate student at the Department of the Bayan
and Accordion of the Russian Gnesins' Music Academy

E-mail: mixailsharabarin@mail.ru

Belgorod State Institute for the Arts and Culture
Russian Federation, 308033 Belgorod



Р. Г. САГАДЕЕВА

*Уфимская государственная академия
искусств им. Загира Исмагилова*

УДК 786.7

К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЯ НА ГАРМОНИКЕ

Гармоника – клавишно-духовой музыкальный инструмент, относящийся к группе аэрофонов с набором проскакивающих язычков (по Хорнбостелю-Заксу¹ индекс – 412.132). По видам конструкции гармоники подразделяются на губные, ручные и ножные.

Рассматриваемая нами ручная гармоника с горизонтальным движением меха – один из самых молодых музыкальных инструментов, история которого не насчитывает и двухсот лет. Существует множество версий происхождения гармоники. Из них наиболее распространены три: шэнговская, варганная и универсальная.

Согласно первой, родоначальником гармоники выступал древнейший китайский аэрофон *шэнг*². Данная версия подробно описана в работах А. М. Мирека – одного из первых крупных исследователей истории развития гармоники, благодаря которому шэнговская гипотеза долгое время доминировала в российском учебно-академическом музыкознании [10; 11].

Параллельно шэнговской в общемировом этноинструментоведении существует и другая, менее распространённая варганная гипотеза. Ещё в середине прошлого столетия английский исследователь Джеймс Ховард (James Howard) писал: «... вопрос о том, в какой степени духовые инструменты [гармоники. – Р.С.] воспринимались как усовершенствованный Шенг или духовая Гимбарда [французское название варгана. – Р.С.], остаётся открытым» (цит. по [12, с. 76]).

Варганное происхождение гармоники подразумевает идиофонический щипковый инструмент *варган*³. Несмотря на широкое распространение в европейском музыковедении, варганная версия генезиса звукоизвлечения на гармонике только сейчас стала внедряться в российскую музыкальную науку [12].

Одновременно с этим на рубеже столетий в отечественном музыкознании появляется новая, универсальная гипотеза, объединяющая две предыдущие. Её рассматривают многие этномузыкологи, в частности, О. М. Герасимов [3], со ссылкой на

Ю. Е. Бойко⁴, несколько позже – М. И. Имханицкий [6, с. 24–28].

Рассмотрим все три версии более подробно.

Шэнговская гипотеза

Согласно этой версии, древнекитайский аэрофон шэнг рассматривается в качестве предшественника гармоники. «Шэн, шенг – кит. язычковый пневматич. муз. инструмент. Род губной гармоники с резонаторными трубками. Состоит из 13–24, обычно бамбуковых трубок (с медными язычками), вставленных в котлообразный резервуар с патрубком для вдувания воздуха...», – указывается в музыкальном словаре [13]. Для шэнга характерно аккордовое звучание – исполнитель закрывает пальцами сразу несколько отверстий, находящихся в нижней части трубки (см. фото 1).

На шэнговскую версию генезиса опираются первые отечественные справочные издания, где о гармонике читаем: «... В основу конструкции гармоники положен принцип построения безрезонаторных инструментов со свободными (“проскакивающими”) металлич. язычками, издавна известными в Китае, а в Европе впервые применёнными в России в 1780 петерб. музыкантом Вильде и органом мастером Киршником ...» [2].

Как уже отмечалось, шэнговская версия генезиса детально изложена в работах А. М. Мирека. Он строит свою версию, начиная

с Марко Поло (1271–1295), и на основе сведений о купцах, торговавших с Китаем. По другим источникам, также исследованным Миреком, конкретные упоминания о шэнге связаны с миссионером Пьером Амием (Pierre Amiot), уже в 1777 году познакомившим с шэнгом Париж. При этом Мирек уточняет, что «... ещё ранее книги Амие шэнг попал в Европу из Китая через Россию» [11, с. 14]. Рассматривались и другие пути шэнга в Европу через Россию со ссылкой на статьи известного учёного Я. Штелина (~1770), утверждавшего, что шэнг был известен в России ещё в середине XVIII века. Также упоминался петербургский мастер-изобретатель



Фото 1. Китайский народный инструмент шэнг

И. Вильде (1689–1762) [10, с. 5–6], который, как и многие музыканты того времени, обучал игре на этом инструменте.

Как пишет Мирек, с Вильде и его инструментом познакомился работавший в начале 1750-х годов в Петербургской Академии наук молодой учёный Х. Г. Кратценштейн (Ch. G. Kratzenstein). В 1770-е годы он проводил эксперименты с проскакивающим язычком в своей мастерской в Копенгагене. В этом ему помогал органный мастер Ф. Киришник (F. Kiršnik), с конца 1782 года работавший в Петербурге и ставший изобретателем новой конструкции язычковых планок⁵.

Последовательным описанием инструментов и их создателей – Г. Фоглера (G. Vogler), К. Раквитца (C. Rackwitz), Г. Гренье (G. Grenie), А. Хёккеля (A. Höckel), Х. Бушмана (C. Buschmann) – Мирек ведёт читателя к истории аккордеона К. Демиана (accordion, C. Demian).

Версия Мирека основана на путешествии шэнга из Китая через Россию в Париж в 1777 году, что привело к изобретению гармоники *accordion* Демианом (1829): «...идея создания инструментов с проскакивающими язычками из Петербурга дошла до Варшавы (1789 г.), затем до Тулы, которая и стала центром организации массового отечественного производства «игральных планок» (1810–1820 гг.) и гармоник (1830 г.)» (цит. по: [12, с. 74]). В подтверждение А. Мирек ссылается на статью современного исследователя Эриха Аувертера, утверждавшего, что шэнг прошёл путь в Германию через Россию и Данию [10, с. 5; 11, с. 14].

Несмотря на то, что тембр звучания инструмента очень близок гармонике (хотя и значительно мягче), исследователь башкирских народных инструментов Р. Г. Рахимов находит в версии А. Мирека ряд несоответствий:

1. «Европа так и не увидела шэнгоподобного инструмента, ни массового, ни штучного... На каком этапе шэнг стал гармоникой – непонятно...

2. Способ звукоизвлечения на шэнге относится к звукоизвлечению на духовых инструментах...

3. Во внешнем виде шэнга, несмотря на отдалённое сходство с органами-позитивами, очень трудно увидеть гармонию» [12, с. 75].

Учёный отмечает, что кроме публикаций Мирека в отечественной литературе каких-либо упоминаний о шэнге не встречается, в то время как варган упоминается как в литературных источниках, так и в пословицах и поговорках русского народа. Поэтому шэнг и шэнгоподобные инструменты вряд ли имели распространение в музыкальной жизни России: «... шэнг – традиционный духовой музыкальный инструмент Китая, в какое-то время привлечённый к гармонии в качестве экзотического предка...» [там же].

Шэнговской версии некоторое время придерживался и М. Имханицкий: «Первые гармоники появи-

лись ... несколько тысяч лет назад в Древнем Китае. Речь идёт о китайской губной гармонике – шэне» [6, с. 35].

Таким образом, со второй половины XX века в российском музыковедении господствовала «шэнговская» версия происхождения гармоники.

Варганная гипотеза

Варган по классификации Хорнбостеля-Закса относится к классу идиофонов с индексом 121.2 (см. фото 2)⁶.

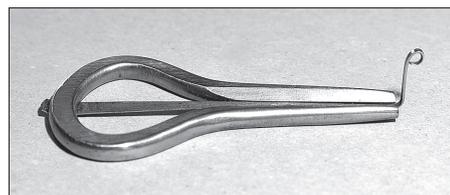


Фото 2. Башкирский вариант варгана – кубыз

В XVIII–XIX вв. это был настолько популярный инструмент, что следы варганной гипотезы происхождения гармоники можно обнаружить даже у популяризатора шэнговской версии Мирека.

Так, в одной из его первых работ читаем: «...к концу первого десятилетия XIX века принцип звукоизвлечения, основанный на колебании металлического язычка, был известен в широком кругу музыкантов и музыкальных мастеров ряда стран...» [11, с. 16]. Это позволяет предположить, что Мирек был осведомлён о том, что в конце XVIII – начале XIX вв. в странах Западной Европы и России имел место расцвет исполнительства на варгане, распространённом под названиями *Maultrommel* (Германия), *Jew's harp* (Англия), *Guimbarda* (Франция), *Scacciapensieri* (Италия), варган (Россия), но, тем не менее, продолжал активно пропагандировать свою точку зрения⁷.

Некоторые малоизвестные факты подтверждают огромную популярность варгана. Так, картины и гравюры европейских художников XV–XVIII веков с изображением маультроммеля и игры на нём – наглядное свидетельство истории варганного исполнительства в странах Западной Европы: «С 14 века имелось множество ярких описаний маультроммеля, изображаемого в руках не только простолюдинов – крестьян, но и в руках августейших особ...» [9, с. 70]. О высоком статусе инструмента в странах Западной Европы XVIII века свидетельствует цикл концертов для маультроммеля и мандоры с оркестром, написанный одним из учителей Л. Бетховена немецким композитором И.-Г. Альбрехтсбергом (1736–1809) [8, с. 74].

Варганная гипотеза происхождения гармоники стала объектом исследования Р. Г. Рахимова, рассматривающего в основе её генезиса не шэнговский путь, а конструктивное развитие варгана



«... от щипкового идиофона к клавишному аэрофону: варган – аура Шайблера (идиофоническая) – аура Бушмана (аэрофоническая) – хандэолина Бушмана – accordion Демиана» [12, с. 77].

Однако заметим, что варганная версия происхождения гармоники, наряду с распространённой шэнговской, уже была знакома российскому музыковедению. К примеру, в словаре Г. Римана приводится не только шэнговская гипотеза: «Гармоника, 1) (нем. Ziehharmonika, аккордеон), самый мелкий вид органообразных инструментов, т. е. духовых инструментов с клавиатурой и механическим нагнетанием воздуха; изобретена в 1829 Дамиан (Вена), происхождение ведёт от китайского ченга и губной гармоники...» [1]. В первом издании отечественного музыкального словаря также имеется определение, подтверждающее варганный вариант: «Губная гармоника... – язычковый пневматич. муз. инструмент. Появился в 1821; произошёл, по-видимому, от варганов, с применением свободных («проскакивающих») язычков. Г. г. [губной гармоники. – Р. С.] непосредственно предшествовала изобретённая ок. 1816 аура – инструмент, состоящий из 6–10 лучеобразно расположенных и различных по высоте звука варганов...» [4].

Таким образом, отталкиваясь от названной Риманом «губной гармоники» и опираясь на содержание термина, можно выстроить цепочку, схожую с указанной выше: аура (ок. 1816) – губная гармоника (1821) – гармоника (аккордеон, 1829).

Это предположение имело практическое продолжение, когда в начале XIX века немецкий мастер И. Шайблер, закрепив в одной рамке несколько варганов, создал инструмент *аура* – прототип губной гармоники. В Англии этот инструмент получил название *эолина* (см. фото 3) [14]⁸.



Фото 3. Инструмент эолина в иллюстрациях из пособия 1830 года «The German Aeolian Tutor»

В 1820 году другой немецкий мастер Х. Бушман сконструировал инструмент, который при вдвигании в него воздуха издавал звуки определённой высоты, а в 1821 году на его основе – металлический губной инструмент величиной в 10 см с 15 стальными язычками и назвал его *Auga* [11, с. 21–22].

Можно предположить, что в начале XIX века произошло сближение «ауры» идиофонической (И. Шайблер, ок. 1816) с аурой аэрофонической (Х. Бушман, 1820–1821), и тем самым, произошёл переход инструмента из одного класса в другой [12, с. 77].

Вскоре эта «классовая модуляция» инструмента получила закрепление: в 1822 году Бушман на основе ауры сделал «... ручной инструмент с медными клапанами и с

кожаным мехом в три складки – ручную эолину («Handäoline»)» [11, с. 22]⁹. Мирек назвал «Auga» и «Handäoline» непосредственными предшественниками современной губной и ручной гармоники – подтвердив тем самым варганную версию их генезиса.

И, наконец, в мае 1829 года венский мастер К. Демиан создал небольшой инструмент с пятью клавишами – Accordion, каждый мелодический звук которого составлял единый комплекс с аккордом, менявшимся при смене меха. Позднее, в том же 1829 году Демиан конструирует инструменты больших размеров с басо-аккордовым аккомпанементом левой клавиатуры [6, с. 55], которые и завершили переходный этап эволюционного развития гармоники.

Таким образом, складывается определённая последовательность конструктивного развития инструмента: от щипкового идиофона к клавишному аэрофону (см. таблицу 1).

Таблица 1.
Генезис звукоизвлечения на гармонике



Варганый генезис гармоники прослеживается и в исследовании марийского национального инструментария О. Герасимова: «В данной работе автор несколько пересмотрел свою позицию в отношении “бывшего” аэрофона марла гармонь, и отнес этот инструмент в группу идиофонов... В этом мы “солидарны” с этноорганологом Ю. Бойко» [3].

Из этого следует, что искусствоведы Ю. Бойко и О. Герасимов вернули гармонику из класса аэрофонов в класс идиофонов, тем самым подтвердив варганную версию её происхождения.

Вместе с тем, на наш взгляд, нецелесообразно ограничивать гармонику классом идиофонов, относя генезис звукоизвлечения на инструменте лишь к «самозвучанию» язычка (голоса).

Как отмечает баянист И. Жильцов, «от пальца, как части исполнительского аппарата гармониста до голоса как звукообразующего элемента – целая механическая цепочка, состоящая из клавиши, рычага, клапана и резонаторного отверстия». Что позволяет причислить гармонику «к одному из наиболее сложных трёхпостасных в плане механики (голос, мех, клавиша) музыкальных инструментов» [5, с. 21].

Следовательно, варганная версия происхождения гармоники основана на конструктивном развитии варгана от щипкового идиофона к клавишному аэрофону (см. таблицу 1), где первые два звена имеют генезис звукоизвлечения идиофонный (самозвучающий), а последние три – аэрофонный (духовой). Таким образом, происходит структурный переход инструмента из одного класса в другой.

Универсальная гипотеза

Универсальная версия генезиса пока находится в стадии становления, она объединяет обе предыдущие и основывается на принадлежности гармоники одновременно к двум классам. Универсальная гипотеза связана с мнением М. Имханицкого, предлагающего причислить гармонику к самозвучающим духовым инструментам: «Такие инструменты целесообразно классифицировать как особый комплексный тип инструментария – самозвучающие аэрофоны» [6, с. 27]. Вместе с тем автор использует не структурный, а функциональный классификатор: «... если рассматривать инструмент как компонент исполнительского музыкального искусства, то ... способ звукоизвлечения бывает ... более важен, чем

сам источник звука». И далее уточняет: «... в реальном исполнительском процессе гармоника рассматривается как духовой, а не самозвучающий инструмент...» [там же].

Гармоника относится в этом случае к смешанному, двойному классу – идиофон-аэрофон, что свидетельствует, во-первых, о варганном генезисе гармоники и, во-вторых, о «классовой модуляции» идиофона в аэрофон. Таким образом, анализ гармоники как «самозвучающего аэрофона» утверждает в большей степени варганную версию, а универсальная, комплексная гипотеза Имханицкого представляет собой её сжатый вариант.

Варганная гипотеза пока только начинает находить последователей в российском музыкознании. Её непопулярность можно объяснить несколькими причинами: недостаточностью информации по истории варганного исполнительства в России и мире, в частности, о периоде его расцвета на рубеже XVIII–XIX вв.; безальтернативным существованием в отечественных учебно-методических изданиях шэнговской версии А. Мирека.

В подтверждение сказанному приведём факты явного родства варгана с гармоникой.

Так, известный башкирский кубызист, обладатель титула «Виртуоз-кубызист Мира» Р. Загретдинов (баянист по образованию) для удобства игры на кубызе изготовил рамку, скрепляющую несколько разнотоновых кубызов, по типу голосовой планки баяна. Подобный случай описывает Р. Рахимов: в 1988 году башкирский мастер И. Туймакаев принёс ему для консультации несколько идиофонов и среди них – кубызы, сделанные из «кусковых» планок баяна [12, с. 78]. Аналогичные факты изготовления варгана из язычков аккордеона можно встретить и в электронной сети [14].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Структурная классификация Э. Хорнбостеля и К. Закса группирует музыкальные инструменты в четыре класса: идиофоны, мембранофоны, хордофоны и аэрофоны.

² Англ. – *Sheng* (в русском прочтении шэнг). А. Мирек использовал название шэн, уточняя, что «в некоторых изданиях инструмент называется ченг, тшенг, шенг и т. д., однако по новой транскрипции следует писать шэн» [11, с. 9].

³ В общей этноорганологии принято немецкое название *Maultrommel*.

⁴ Бойко Ю. Е. Аэрофон или идиофон? // Гармоника: история, теория, практика. – Майкоп, 2000. – С. 17–21.

⁵ Отметим некоторые неточности: 1. И. Вильде умер в 1762 году, следовательно, в 1780 году не мог «впервые в Европе применить в России проскакивающие язычки вместе с Киришником» [2]. 2. Ф. Киришник приехал в Россию с изготовленным им портативным органом, внутри которого звучали проскакивающие язычки, в конце 1782 года или в 1783 году [10, с. 233].

⁶ К примеру, казахский маультроммель – *шанкобыз*, киргизский – *темир-комуз*, якутский – *хомуз*, эстонский – *пармунпилль*, норвежский – *munharpe*, японский – *mukkuri*, индийский – *mosing, morchang*, вьетнамский – *rab ncas*, северо-американский – *jew's harp* [8, с. 72–74; 7, с. 69].

⁷ Интересно, что в работе А. Мирека встречается и прямое упоминание варгана. Так, описывая изобретённый Х. Ф. Бушманом в 1821 году инструмент – губную гармонику, названную аурой, автор уточняет, что такое же название имел варган Шейблера [11, с. 22]. В подтверждение сказанного добавим, что Мирек в своих работах упоминает материалы из статьи английского исследователя Джеймса Ховарда, но почему-то умалчивает о нешэнговских предшественниках гармоники, к которым апеллировал зарубежный автор, а именно, о щипковом язычке африканской *занзы* и европейской *гимбарды* [12, с. 75–76].

⁸ Другие названия инструмента – *mundaeolina* и *mouth organ* [14]. К примеру, исследователь русской гармоники



Г. И. Благодатов называл ауру И. Г. Шайблера *мундэолина* (эолова арфа для рта) [12, с. 77].

⁹ Об изобретении Х. Ф. Бушманом *хандэолины* писал его потомок Г. Бушман-Эслинген в 1938 году [6, с. 45].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гармоника // Риман Г. Музыкальный словарь / пер. Б. Юргенсона, доп. русским отделом; под ред. Ю. Энгеля. М., 1904. С. 293–294.
2. Гармоника, гармония // Энциклопедический музыкальный словарь / отв. ред. Г. В. Келдыш; сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. М., 1959. С. 49.
3. Герасимов О. М. Народные музыкальные инструменты мари. Традиции и современность: дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2000. 43 с.
4. Губная гармоника, губная гармония // Энциклопедический музыкальный словарь / отв. ред. Г. В. Келдыш; сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. М., 1959. С. 63.
5. Жильцов И. А. Время баяна // Народник. № 1 (45). М., 2004. С. 20–23.
6. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
7. Ишмурзина Л. Ф. Инструментальная культура башкирского политеизма // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 66–71.
8. Метлин И. А. Башкирский агас-кубыз как разновидность маультроммеля // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2 (5). С. 72–76.

9. Метлин И. А. Кубыз – инструмент межэтнического взаимодействия // Актуальные проблемы современного музыкального образования в условиях поликультурного социума: матер. науч.-практ. конф. 5 апреля 2007 г. Уфа, 2007. С. 69–72.
10. Мирек А. М. Гармоника. Прошлое и настоящее. М.: Интерпракс, 1994. 534 с.
11. Мирек А. М. Из истории аккордеона и баяна. М.: Музыка, 1967. 196 с.
12. Рахимов Р. Г. Башкирская народная инструментальная культура: этноорганологическое исследование. Уфа: Изд-во БГПУ, 2006. 156 с.
13. Шэн, шенг // Энциклопедический музыкальный словарь / отв. ред. Г. В. Келдыш; сост. Б. С. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. М., 1959. С. 310.
14. Европейские потомки варгана. Аура и эолина. URL: <http://vargan-msk.livejournal.com> (дата обращения: 31.07.2013).

REFERENCES

1. Garmonika [The Harmonica]. Rimann G. *Muzykal'nyy slovar'* [Riemann H. Dictionary of Music]. Translation by B. Jurgenson, supplemented by the Russian Section, Edited by Yu. Engel. Moscow, 1904, pp. 293–294.
2. Garmonika, garmoniya [The Harmonica, Harmony]. *Entsiklopedicheskiy muzykal'nyy slovar'* [Encyclopedic Dictionary of Music]. Editor G. V. Keldysh, Compiled B. S. Shteynpress, I. M. Yampolskiy. Moscow, 1959, p. 49.
3. Gerasimov O. M. *Narodnye muzykal'nye instrumenty mari. Traditsii i sovremennost': avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Mari National Musical Instruments. Traditions and Modernity: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Sankt-Petersburg, 2000. 43 p.
4. Gubnaya garmonika, gubnaya garmoniya [Mouth Harmonica. Mouth Harmony]. *Entsiklopedicheskiy muzykal'nyy slovar'* [Encyclopedic Dictionary of Music]. Edited by G. V. Keldysh, Compiled by B. S. Shteynpress, I. M. Yampolskiy. Moscow, 1959, p. 63.
5. Zhil'tsov I. A. Vremya bayana [The Time of the Bayan]. *Narodnik* [Narodnik], no. 1 (45). Moscow, 2004, pp. 20–23.
6. Imkhanitskiy M. I. *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva* [History of the Art of Playing the Bayan and Accordion]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 2006. 520 p.
7. Ishmurzina L. F. *Instrumental'naya kul'tura bashkirskogo politeizma* [The Instrumental Culture of Bashkir Polytheism]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, no. 1 (12), pp. 66–71.
8. Metlin I. A. *Bashkirskiy agas-kubyz kak raznovidnost' maul'trommelya*. [The Bashkirian Agas-Kubyz as a Type of

9. *Maultrommel*. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2009, no. 2 (5), pp. 72–76.
9. Metlin I. A. *Kubyz – instrument mezhetnicheskogo vzaimodeystviya* [The Kubyz – an Instrument of Interethnic Interaction]. *Aktual'nye problemy sovremenogo muzykal'nogo obrazovaniya v usloviyakh polikul'turnogo sotsiuma: mater. nauch.-prakt. konf. 5 aprelya 2007 g.* [Topical Problems of Modern Music Education in the Conditions of a Poly-cultural Society: Materials of Scholarly and Practical Conference on April 5, 2007]. Ufa, 2007, pp. 69–72.
10. Mirek A. M. *Garmonika. Proshloe i nastoyashchee* [The Harmonica. Past and Present]. Moscow: Interpraks, 1994. 534 p.
11. Mirek A. M. *Iz istorii akkordeona i bayana* [From the History of the Accordion and the Bayan]. Moscow: Muzyka Press, 1967. 196 p.
12. Rakhimov R. G. *Bashkirskaya narodnaya instrumental'naya kul'tura: etnoorganologicheskoe issledovanie* [The Bashkir National Instrumental Culture. Ethno-Organological Research]. Ufa: Bashkir State Pedagogical University Press, 2006. 156 p.
13. Shen, sheng [The Sheng]. *Entsiklopedicheskiy muzykal'nyy slovar'* [An Encyclopedic Dictionary of Music]. Edited by G. V. Keldysh, Compiled by B. S. Shteynpress, I. M. Yampolskiy. Moscow, 1959, p. 310.
14. *Evropeyskiye potomki vargana. Aura i eolina* [The European Descendants of the Jew's harp. Aura and Aeolian Harp]. URL: <http://vargan-msk.livejournal.com> (31.07.2013).

К вопросу о генезисе звукоизвлечения на гармонике

Ручные гармоники с горизонтальным движением меха популярны во многих странах мира и конструктивно разнообразны. В настоящий момент сложились следующие версии происхождения гармоники: шэнговская, варганная и универсальная. В российском учебно-академическом музыковедении долгое время доминировала шэнговская гипотеза, изложенная исследователем А. Миреком, согласно которой родоначальником гармоники выступил древнейший китайский аэрофон шэнг. Существующая в этноинструментоведении варганная гипотеза начала внедряться в российскую музыкальную науку лишь в последние десятилетия. Варганное происхождение гармоники основано на решающей роли

идиофона *Maultrommel* (в русском варианте – варган). На рубеже XX–XXI вв. в отечественном музыковедении появилась новая, универсальная гипотеза, объединившая обе предыдущие. В статье представлена таблица конструктивного генезиса звукоизвлечения на гармонике, подтверждающая варганную версию. Выделены следующие этапы развития гармоники: варган (идиофон) – аура Шайблера (идиофон) – аура Бушмана (аэрофон) – хандэолина Бушмана (аэрофон) – аккордеон Демиана (аэрофон).

Ключевые слова: органология, гармоника, происхождение гармоники, варган, идиофоны, аэрофоны

Concerning the Issue of the Genesis of the Production of Sound of the Harmonica

Hand harmonicas involving horizontal movement of fur are popular in many countries of the world and are diverse in their construction. At the present time the following versions of the origins of the harmonica have emerged: the *sheng*, the *jew's harp* and the *universal*. The Russian tutorial musicology has for a long time witnessed the predominance of the *sheng* hypothesis, expounded by researcher A. Mirek, according to which the precursor of the harmonica was the archaic Chinese aerophone, the *sheng*. The *jew's harp* hypothesis, existent in studies of ethnic musical instruments, began to be implemented into Russian musical scholarship only during the last few decades. The origins of the harmonica from the *jew's harp* is founded on the

decisive role of the *Maultrommel* idiophone (known in Russian as the “*vargan*”). At the turn of the 20th and the 21st centuries in Russian musicology there appeared a new, universal hypothesis, which unified the previous two. The article presents a table of constructive genesis of the sound production on the harmonica, confirming the *jew's harp* hypothesis. The following stages of development of the harmonica are marked out: the *jew's harp* (idiophone) – the the Scheibler *aura* (idiophone) – the *Bushman aura* (aerophone) – the *Bushman handeolina* (aerophone) – the *Demian accordion* (Aerophone).

Keywords: organology, harmonica, origins of the harmonica, *jew's harp*, idiophones, aerophone

Сагадеева Рашида Гильмановна

старший преподаватель кафедры

оркестрового дирижирования

E-mail: sagdi@mail.ru

Уфимская государственная академия искусств

им. Загира Исмагилова

Российская Федерация, 450008 Уфа

Rashida G. Sagadeyeva

Senior Faculty Member

of the Orchestral Conducting Department

E-mail: sagdi@mail.ru

The Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts

Russian Federation, 450008 Ufa





И. П. ДАБАЕВА

*Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова*



УДК 783.2

РУССКИЕ ДУХОВНЫЕ КОНЦЕРТЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА В ЗЕРКАЛЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ

В современной музыкальной культуре России на протяжении последних двух десятилетий возрождается практика проведения духовных концертов. Точкой отсчёта в этом процессе стало празднование 1000-летия Крещения Руси, а своеобразным толчком для его активизации – 2000-летие Рождества Христова. Однако организация духовных концертов в связи с грандиозными датами не должна подменять идею миссионерской деятельности, в основании которой лежит исполнение православных песнопений. В последнее время остро встаёт вопрос о возрождении традиции проведения певческих мероприятий в дни Великого Поста. Чтобы воспользоваться предшествующим опытом, его нужно изучить. К сожалению, в настоящее время не существует публикаций, посвящённых глубокому анализу данного культурного явления. Тем не менее возможность восстановления процесса развития концертной деятельности в указанной области сегодня имеется благодаря огромному количеству свидетельств, оставленных музыкальными критиками на страницах периодической печати XIX – начала XX века. В кратких аннотациях и заметках, развёрнутых аналитических очерках известных и неизвестных авторов сохранились исторические факты зарождения и организации духовных концертов в столицах и провинциальных городах, сведения о формировании регламента их проведения, хоровых коллективах и регентах, программах и исполнительских проблемах, новых тенденциях, основных направлениях в совершенствовании форм и содержания.

Круг дореволюционных изданий, в которых содержится указанная информация, достаточно широк. Среди них – специализированные газеты и журналы, такие как «Русская музыкальная газета», «Хоровое и регентское дело», «Музыкальный труженик», «Музыка и жизнь», «Музыка и пение». В рубриках под названиями «Публикации», «Вести отовсюду», «Корреспонденции», «Известия и заметки», «Хроника» сообщалось о предстоящих и состоявшихся духовных концертах, их благотворительной направленности, участниках, проблемах организации. В журнале «Музыка и жизнь» существовала рубрика «Духовные концерты», а в «Русской музыкальной газете» с 1904 года был введён раздел «Церковно-певческое дело». С появлением в 1909 году специализированного журнала «Хоровое и регентское дело» количество публи-

каций о духовных концертах в других изданиях заметно уменьшилось. Однако данное обстоятельство компенсировалось тем, что в указанном печатном органе была открыта рубрика «По духовным концертам», которая постоянно пополнялась интересными материалами из разных уголков России.

Кроме отмеченных выше, существовала разветвлённая сеть изданий смешанного типа, где наряду с повседневными новостями сообщалось и о музыкальной жизни того или иного региона, столичного или провинциального центра. В различных городах это были местные газеты и журналы, в которых также можно обнаружить сведения об организации и проведении духовных концертов, представленные, как правило, в виде анонса события или краткой характеристики состоявшегося мероприятия.

Среди постоянных авторов публикаций немало тех, кто не указывал свои имена или скрывал их в псевдонимах. Другие открыто высказывали личное мнение, противопоставляя его устоявшимся оценкам. Значительную роль в совершенствовании содержания и форм духовных концертов сыграли такие выдающиеся деятели своего времени, как С. Смоленский, А. Никольский, Н. Компанейский, И. Липаев, свящ. М. Лисицын.

Благодаря публикациям можно точно восстановить сложившийся регламент духовных концертов. Как правило, они проходили в дни постов в соответствующих строгости мероприятия залах. На сцену выходил один или несколько коллективов, иногда они составляли «соединённые» хоры, число участников которых могло достигать до нескольких сотен человек. В программе присутствовали исключительно духовные сочинения а cappella, в заключение исполнялся гимн «Боже, Царя храни», афиши содержали напоминание о запрещении «рукоплесканий».

Однако последнее обстоятельство нередко нарушалось, что непременно находило отражение в отзывах. Особенно часто «бурные рукоплескания» сопровождали духовные концерты Синодального хора. «Летописец московской музыкальной жизни» И. Липаев постоянно упоминал об этом в своих обзорах, публиковавшихся в «Русской музыкальной газете». Аналогично принимала публика духовные концерты хоров А. Архангельского. Так, А. Николов по поводу концерта Церковно-певческого благотворительного общества под управлением знаменитого композито-

ра-регента отмечал, что после каждого номера, несмотря на существующий обычай не аплодировать при исполнении программы духовных произведений, публика награждала его бурными аплодисментами [6]. Нередко в отзывах встречается упоминание о просьбе слушателей повторить то или иное песнопение на bis. Например, в духовном концерте хора А. Архангельского, состоявшемся 23 октября 1911 года (зале Дворянского собрания в Санкт-Петербурге), «красивый и поэтический хор “Святый Боже” [П. Чеснокова] был повторен трижды» [4].

Совершенно очевидно, что на регламент духовного мероприятия сильное влияние оказывали светские представления.

В духовных концертах как исключение допускалось исполнение светских сочинений, однако, ограниченных исключительно патриотическим содержанием. Они должны были звучать в последнем отделении. Так, в журнале «Хоровое и регентское дело» отмечалось, что 11 ноября 1912 года в Житомире состоялся духовный концерт Архиерейского и Семинарского хоров с благотворительной направленностью в пользу раненых. Первое отделение было посвящено исключительно русской церковной музыке, а во втором исполнялись светские произведения патриотического содержания: сербские песни «Кто свою Отчизну любит» и «Вечер на Саве», «Песнь славян» Тома, ария из оперы «Жизнь за царя» и «Ночной смотр» Глинки, «Молитва за славян» Афанасьева [5].

Как важнейшая в публикациях рассматривается проблема формирования концертных программ. В них явно обнаруживается стремление рецензентов указать путь обновления репертуара хоров, связанный с внедрением сочинений современных авторов, представителей московской и петербургской ветвей Нового направления в церковной музыке. С. Смоленский, критикуя песнопения «всяких неучей», звучащие в церкви, отмечал, что «исполнение новых сочинений именно в духовных концертах будет влиять на оздоровление вкуса слушателей» [9, с. 1148].

В специализированных газетах и журналах авторы рецензий, как правило, подробно описывали программы духовных концертов. Благодаря этим сведениям сегодня можно восстановить модели, сложившиеся в практике того времени. В основу систематики могут быть положены такие критерии, как цель концерта, программа, исполнители, количество отделений.

Некоторые наиболее популярные модели, сформировавшиеся в начале XX века, описал А. Кастальский в автобиографии, датированной 4 декабря 1913 г. Поучительными он считал концерты, в двух отделениях которых противопоставлены сочинения «положительного и отрицательного направлений» или же западноевропейская и отечественная музыка. А если талант композитора достаточно ярок, то его творчеству, по мнению Кастальского, можно было по-

святить программу полностью. Перспективными он признавал так называемые исторические концерты [2]. Особенности их организации освещали в своих публикациях С. Смоленский, А. Никольский, Н. Компанейский и другие рецензенты.

Исторические концерты как светской, так и духовной направленности имели огромное значение в деле просвещения широких слушательских кругов, формирования художественного вкуса, способствовали росту общекультурного и музыкального уровня россиян. Исторический принцип их организации нередко предполагал – в качестве необходимых компонентов – лекции, вступительное слово, публикацию развёрнутых программ. Принципы отбора песнопений и составления программ обсуждались в печати, что способствовало более взыскательному отношению регентов к выработке репертуарной политики. Если в духовных концертах последней четверти XIX века ещё преобладали сочинения, в стилевом плане продолжавшие традиции итальянской школы («исторический хлам»), то, во многом благодаря исторической направленности, с начала XX столетия значительное место занимали сочинения современников.

По поводу исторических программ Н. Компанейский отмечал: «Для составления программы, отвечающей целям искусства и науки, необходимо, чтобы исполнялись сочинения, представляющие собой звенья неразрывной цепи ... В действительности, цепь сочинений, стоящих в программах исторических концертов, всегда прерывается», поскольку сочинения старых мастеров не всем известны, а в отношении выбора новых, по словам автора, часто в действие вступают личные симпатии [3, с. 8].

Духовные концерты, как правило, состояли из двух или трёх отделений. В вышеназванной публикации Н. Компанейский настаивал на предпочтительности второго из названных вариантов, приводя в защиту своей позиции два веских довода. Во-первых, сочинения без инструментального сопровождения звучат однообразно, «а потому слушать их непрерывно в течение продолжительного времени утомительно»; во-вторых, «при трёх отделениях удобнее и целесообразнее группировать сочинения в историческом или стилевом отношениях» [3, с. 9].

Большое влияние на развитие концертной практики в России оказала деятельность А. Архангельского, активно гастролировавшего со своим хором в различных городах. Значительна его роль в просвещении слушателей благодаря включению в репертуар неизвестных сочинений отечественных и зарубежных композиторов различных эпох. Нередко программы его концертов складывались из двух отделений, где основу первого составляла западноевропейская, а второго – русская духовная музыка. Выступления проходили с неизменным успехом. Аналогичную модель по примеру Архангельского практиковали руководители других профессиональных коллективов.



Иногда программа духовного концерта включала сочинения только одного композитора. Так, выступление кружка любителей церковного пения при Братстве Пресвятой Богородицы под управлением А. Николова 11 декабря 1910 года было целиком посвящено духовно-музыкальным сочинениям и переложениям П. Чайковского, в том числе, прозвучали песнопения «Всенощного бдения», мало или вовсе неизвестные петербургской публике.

Композиторы-регентсы нередко включали в духовные концерты своих хоров собственные произведения, что вызывало критику рецензентов. Однако всё зависело от уровня таланта дирижёра. Так, программа концерта хора любителей под управлением П. Чеснокова (19 марта 1909 года) состояла из его духовных сочинений, которые с большим интересом были приняты слушателями, выразившими автору-регенту аплодисментами своё восхищение. Однако не всегда представление собственного сочинения самим композитором, выступавшим в роли дирижёра, вызывало одобрение музыкальных критиков. Например, в духовном концерте хора Императорской Оперы была целиком исполнена «Страстная Седмица» А. Гречанинова. Восприятию музыки, по словам рецензента, мешало авторское дирижирование [8].

Иногда поводом для составления программы духовного концерта становилось желание организаторов познакомить с разными отечественными школами. Тогда, как правило, в одном из отделений звучали духовные сочинения композиторов-москвичей, а в другом – петербуржцев. Нередко при этом представители соперничавших композиторских школ пытались показать конкурентов не в самом выгодном свете, выставляя на суд слушателей их неудачные, в том числе, ранние сочинения. Рецензенты реагировали на подобные решения резкой критикой.

Интерес для слушателей представляли программы, в сравнительном аспекте показывавшие сочинения двух композиторов, при этом каждому из них отводилось целое отделение. Сезон выступлений Синодального хора в 1906 году открыл духовный концерт, посвящённый творчеству П. Турчанинова и А. Аренского. Рецензент одобрительно отозвался о таком выборе и советовал другим хорам следовать подобному примеру [1].

В рассматриваемый период сложился определённый регламент проведения *торжественных* духовных концертов, посвящённых юбилею выдающихся церковных композиторов или регентов. Они, как правило, состояли из двух отделений. В антракте звучали поздравления, официальные речи, зачитывались адреса, телеграммы, подносились подарки и цветы.

С начала XX века в отзывах критиков всё чаще появляются упоминания о включении духовных концертов в *крупные образовательные и праздничные мероприятия*.

Проведением отчётных духовных концертов нередко заканчивались летние регентско-певческие курсы, организуемые выдающимися деятелями хорового дела в различных городах. Благодаря продолжительности мероприятия руководителям хватало репетиционного времени, чтобы подготовить учеников к выступлению, продемонстрировав свой подход к выбору программы, пониманию стиля концертного исполнения церковной музыки. Приобретённый опыт слушатели реализовали при организации духовных концертов в небольших городах, сёлах и деревнях. Так, в многочисленных рецензиях как положительное явление русской культуры отмечалось проведение подобных мероприятий в Камно (погост-село Псковской губ.), Мешкове (хутор Кубанской обл.), Павлове (село Нижегородской губ.), Локотцах (село Тверской губ.), Перовске (Сыр-Дарьинской обл.) и других местах.

В мае 1911 года в Пскове состоялось грандиозное певческое празднество, важной частью которого стал духовный концерт. Этому событию было уделено значительное внимание в публикациях журналов «Музыка и жизнь», «Хоровое и регентское дело», «Русской музыкальной газеты», а также местных газет «Псковский голос» и «Правда». Все рецензенты единодушно отмечали глубокое воспитательное значение данного мероприятия, его роль в объединении и выявлении талантов, подчёркивали значение хоров как мощной культурной силы и выражали надежду на продолжение этого начинания в других регионах страны.

Традиционной также стала практика включения духовных концертов в *«номинальные» мероприятия*. Так, в 1901 году «Русская музыкальная газета» сообщила о чествовании памяти Бортнянского в связи с 76-й годовщиной со дня его смерти. Музыкальные торжества, устроенные Придворной певческой капеллой, заключались в совершении заупокойной обедни и панихиды на могиле, а также организации духовного концерта, который состоял из двух отделений, включавших произведения композитора. Управляющий Придворной певческой капеллы С. Смоленский в начале обоих отделений прочёл речи о заслугах Бортнянского перед капеллой и значении его творчества для духовно-музыкального искусства в России. В первом отделении прозвучали известные сочинения композитора. Второе отделение, как отмечал рецензент, «имело крупный исторический интерес», так как капелла вызвала к жизни не звучавшие после смерти Бортнянского произведения. В прекрасном исполнении была возрождена «живая старина истории русской жизни эпохи Екатерины Великой» и сопутствовавший эпохе придворный концертный стиль капеллы [10, с. 965]. Публика восприняла программу с восторгом. Интерес собрания был усилен небольшой выставкой рукописей и изданных сочинений Бортнянского и его современника Сарти.

Духовный концерт Придворной певческой капеллы 17 декабря 1908 года, посвящённый памяти её знаменитого директора А. Львова, был связан с 75-летием написания им гимна «Боже, царя храни». Программа включала только произведения Львова. В фойе зала были выставлены его портреты, рукописи, печатные издания, инструменты [11].

24 января 1910 года состоялся духовный концерт Синодального хора по случаю полугодовщины смерти С. Смоленского. Пению предшествовала речь, сказанная о. Аллемановым. Исполненная хором «Вечная память» стала прекрасным заключением к его словам. Программа, по мнению рецензента А. Никольского, была составлена с большим тактом и смыслом. В первом отделении прозвучали сочинения покойного: песнопения из его «Панихиды», ектении, «Кто Бог великий», Херувимская, Стихиры Пасхи. Во втором отделении – два хора («Плачу и рыдаю» П. Чеснокова и «В память вечную» Аллеманова), специально написанные и посвящённые памяти Смоленского. Рецензент отмечал, что остальные произведения, исполненные в концерте – «Великое славословие» П. Чеснокова, «Свете тихий» А. Гречанинова, «Милость мира» и «Сам один» А. Кастальского, – вошли потому, что «эти превосходные пьесы написаны в ту пору, когда Смоленский состоял директором и был одним из судей, признавших выдающиеся достоинства этих “новых слов” в церковной музыке. Таким образом, вся программа явилась объединённой в своей идее и в отношении к имени почившего» [7, с. 50].

Большое значение рецензенты придавали характеристике *манеры исполнения* духовных сочинений на концертной эстраде. Если основная задача поющих в храме заключалась в совершении пением богослужения, создании особой молитвенной атмосферы, способствующей отрешению от мирской суеты, то концертное хоровое исполнительство должно было преследовать совсем иные цели, а потому выдвигало другие требования: стройность исполнения, чистоту интонирования, выверенность ансамбля, красоту тембров, идеальную отделку с технической стороны, оригинальность интерпретации. Духовные концерты

занимали промежуточное положение между пением в храме и светским выступлением с точки зрения исполнительского стиля и выбора репертуара. На рубеже XIX–XX веков, в период наивысшего расцвета в русской культуре духовных концертов, композиторами специально для них было создано огромное количество произведений. В отличие от песнопений, предназначенных для храма, им был свойствен повышенный уровень эмоционального, субъективно-личностного подхода к воплощению канонического текста, что требовало от исполнителей высокого мастерства в техническом и художественном отношении, а от регентов – таланта интерпретатора. Вместе с тем, время (период поста), место (прилициствующие событию залы), выработанный регламент проведения (запрещение «рукоплесканий»), содержание исполняемой хоровой музыки (исключительно религиозное) ограничивали простор выражения, способствовали строгости, умеренности и натуральности исполнения. В то время образец исполнительского искусства демонстрировали лучшие коллективы страны: хор А. Архангельского, Синодальный хор, Придворная Певческая капелла, ставшие ориентиром в совершенствовании мастерства для современников.

Организация духовных концертов в наши дни сопряжена с большими трудностями, в числе которых малочисленность церковных хоров, отсутствие мужских голосов и практики концертирования, невысокий профессиональный уровень коллективов. Однако изучение опыта дореволюционной церковно-певческой культуры, запечатлённого на страницах периодической печати, несомненно, будет способствовать поиску путей возвращения к традиции, новых решений, соответствующих современной культурной ситуации. В этом отношении, представляется, станет перспективным устройство духовных концертов «соединённых» хоров, включение их в массовые праздничные и образовательные мероприятия. Несомненно и то, что обобщение публицистического материала будет способствовать восстановлению целостности русской музыкальной культуры дореволюционного периода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Духовный концерт синодальных певчих // Русская музыкальная газета. 1906. № 42. С. 951–952.
2. Кастальский А. Д. Автобиография. М., 1913 // Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Ф. 12, ед. хр. 439. 24 с.
3. Компанейский Н. И. Кружок любителей церковного пения // Музыкальный труженик. 1909. № 19. С. 8–10.
4. Концерты хора Архангельского // Русская музыкальная газета. 1911. № 45. С. 347.
5. Корреспонденции. Житомир Воынской губернии // Хоровое и регентское дело. 1912. № 12. С. 230.
6. Николов А. По поводу концерта Церковно-певческого благотворительного общества // Русская музыкальная газета. 1906. № 12. С. 307–311.
7. Никольский А. Корреспонденции. Москва // Хоровое и регентское дело. 1910. № 1. С. 49–50.
8. По духовным концертам // Хоровое и регентское дело. 1913. № 4. С. 64–67.
9. С[моленск]ий С. Об оздоровлении программ духовных концертов в Москве // Русская музыкальная газета. 1900. № 47. С. 1145–1148.
10. Хроника. Санкт-Петербург // Русская музыкальная газета. 1901. № 40. С. 964–966.
11. Хроника // Хоровое и регентское дело. 1909. № 1. С. 24.

REFERENCES

1. Dukhovnyy kontsert sinodalnykh pevchikh [Sacred Concerts Sung by Singers of the Synod]. *Russkaya muzikal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1906, no. 42, pp. 951–952.
2. Kastal'skiy A. D. Avtobiografiya [Autobiography]. Moscow, 1913. *The M.I. Glinka State Central Museum of Musical Culture*. Fund 12. Depositary 439. 24 p.
3. Kompaneyskiy N. I. Kruzhok lyubiteley tserkovnogo peniya [The Circle of Amateur Singers of Church Music]. *Muzikal'niy truzhenik* [Musical Worker]. 1909, no. 19, pp. 8–10.
4. Kontserty khora Arkhangel'skogo [Concerts of the Archangelsky Choir]. *Russkaya muzikal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1911, no. 45, pp. 347.
5. Korrespondentsii. Zhitomir, Volynskoy gubernii [Correspondence. Zhitomir, Volyn gubernia]. *Khorovoe i regentskoe delo* [The Job of the Chorister and the Choirmaster]. 1912 no. 12, p. 230.
6. Nikolov A. Po povodu kontserta Tserkovno-pevcheskogo blagotvoritel'nogo obschestva [Concerning a Concert of the Beneficiary Society of Church Singers]. *Russkaya muzikal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1906, no. 12, pp. 307–311.
7. Nikol'skiy A. Korrespondentsii. Moskva [Correspondence. Moscow]. *Khorovoe i regentskoe delo* [The Job of the Chorister and the Choirmaster]. 1910, no. 1, pp. 49–50.
8. Po dukhovnyym kontsertam [Concerning Sacred Concerts]. *Khorovoe i regentskoe delo* [The Job of the Chorister and the Choirmaster]. 1913, no. 4, pp. 64–67.
9. S[molenskij]y S. Ob ozdorovlenii programm dukhovnykh kontsertov v Moskve [About the Improving the Programs of Sacred Concerts in Moscow]. *Russkaya muzikal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1900, no. 47, pp. 1145–1148.
10. Khronika. Sankt-Peterburg [Current Events. Saint Petersburg]. *Russkaya muzikal'naya gazeta* [Russian Musical Newspaper]. 1901, no. 40, pp. 964–966.
11. Khronika [Current Events]. *Khorovoe i regentskoe delo* [The Job of the Choral Singer and Choirmaster]. 1909, no. 1, p. 24.

**Русские духовные концерты XIX – начала XX века
в зеркале музыкальной критики**

В статье выявляется роль музыкальной критики в становлении и развитии русского духовного концерта как формы публичного представления церковной музыки на протяжении XIX – начала XX века. Устанавливается перечень дореволюционных газет и журналов, на страницах которых обсуждались вопросы концертной деятельности русских церковных хоров, характеризуется круг публикаций в журнале «Хоровое и регентское дело», связанных с данной проблематикой. Определяются авторы, чья музыкально-критическая деятельность способствовала совершенствованию форм и содержания духовных концертов, среди которых: С. Смоленский,

А. Никольский, Н. Компанейский, И. Липаев и др. Рассматриваются основные направления критики: принципы составления концертных программ хоровых коллективов, отличие концертной манеры исполнения от церковной, воспитание слушательской культуры. Данные вопросы чрезвычайно актуальны и в наши дни.

Ключевые слова: русский духовный концерт, музыкальная критика, дореволюционные периодические музыкальные издания, хоровой исполнительский стиль, программы духовных концертов

**Russian Concerts of Sacred Music of the 19th and Early 20th Centuries
through the Prism of Musical Criticism**

The article reveals the role of musical criticism in the formation and development of the Russian sacred music concert as a form of public presentation of church music during the course of the 19th and early 20th century. A list is made of pre-revolutionary newspapers and journals on the pages of which issues of concert activities of Russian church choirs are discussed and a set of publications in the journal “Khorovoye i regentskoye delo” [“The Job of the Chorister and Choirmaster”] connected with this topic is characterized. Characterization is given to the musicians whose activities as music critics were conducive to the perfection of the forms and content of sacred music concerts, among which

were S. Smolensky, A. Nikolsky, N. Kompaneysky, I. Lipayev and others. The main directions of music criticism are examined: the principles of compilation of concert programs of the choral ensembles, the differences between the concert and the church manners of performance, as well as the development of the culture of the listeners. The aforementioned issues are extremely topical at the present time as well.

Keywords: Russian sacred music concerts, musical criticism, pre-revolutionary musical periodical editions, the choral performing style, programs of sacred concerts

Дабаяева Ирина Прокопьевна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки и композиции
E-mail: dabaeva-music@mail.ru
Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Irina P. Dabayeva

Candidate of Arts,
Professor of the Music Theory
and Composition Department
E-mail: dabaeva-music@mail.ru
Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory
Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don



И. В. ПОЛОЗОВА

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

УДК 783.2

ТРАНСФОРМАЦИЯ КЛЮЧЕВЫХ КОНЦЕПТОВ В РУССКОЙ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЙ ПРАКТИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – НАЧАЛА XIX ВЕКОВ

История русского богослужебного пения Нового времени характеризуется яркими взлётами и падениями. Инклюзивно включённое в литургический обряд, церковное пение неизбежно отражало те драматические изломы и перипетии, которые выпали на долю Русской православной церкви. Служению церкви с ревностным стремлением к обустройству и развитию церковно-певческого дела в России отдавались многие отечественные музыканты, регенты и певчие, среди которых следует назвать имена таких выдающихся композиторов, как Д. Бортнянский, С. Дегтярёв, П. Чайковский, А. Кастальский, С. Рахманинов и многие другие. Целью статьи является анализ культурно-исторических процессов, сопровождавших развитие русской богослужебной певческой традиции Нового времени с конца XVII столетия. Естественно, что рассмотрение эволюционных процессов в церковно-певческом искусстве невозможно без актуализации таких аспектов, как эстетические основы богослужебного пения, его основополагающие стилевые признаки, исполнительская традиция, вопросы рецепции богослужебного пения.

Как хорошо известно, процесс формирования новой идеологии и системы культурных ценностей в русском обществе активизируется в середине – второй половине XVII века. Именно в этот период, начиная со времен реформаторской деятельности Алексея Михайловича и патриарха Никона в области светской и церковной жизни, происходит постепенная, но интенсивная коренная трансформация основ жизни русского человека, затрагивающая все стороны его бытия [5; 6]. Существенным и принципиальным отличием реформаторской деятельности русских правителей переходного XVII столетия от более позднего времени было последовательное и принципиальное сохранение пиетета официальной государственной власти перед Русской церковью, авторитетом её предания. Более того, во многом истоком этой реформаторской деятельности было стремление «ревнителей русского благочестия» (к коим следует отнести царя Алексея Михайловича, царского духовника Стефана Вонифатьева, бояр Б. И. Морозова, Ф. М. Ртищева и др.) к восстановлению в русском обществе идеи ревностного служения церкви, активному приобщению

населения к церковной практике, унификации богослужебного обряда, упразднению негативных моментов в отправлении службы и т. п.

Вместе с тем уже последующее XVIII столетие предполагает кардинально иной принцип взаимодействия государственной власти и Русской церкви: первое полностью подчиняет себе второе. Процесс секуляризации активно и мощно разрушал средневековые мировоззренческие устои в русском обществе, а в идеологии Нового времени, характеризующейся рационалистическим отношением к мироустройству, уже не было такого пиетета перед институтом церкви. Начался обратный процесс, когда власть церкви входит в полное подчинение власти государственной. По справедливому замечанию А. М. Панченко, именно секуляризация жизни русского общества явилась смыслом петровских реформ: «Культура объявила себя соперницей веры и при Петре, казалось, выиграла это соперничество» [4, с. 312]. Стремлением к секуляризации, обмирщению русской культуры и жизни вызвано упразднение института патриаршества и учреждение Синода (1721) – примера коллегиального управления церковью. Ряд церковных владений конфискуется в пользу государства, а часть церковных доходов направляется в государственную казну, что серьёзно ослабляет экономическую состоятельность церковного института, следовательно, и независимость от государственных решений. «С учреждением Синода Пётр возвратил духовенству элементы реального управления (естественно, не все и лишь под условием его лояльности), забрав взамен символы верховной власти» [2, с. 376].

Реформаторская деятельность Петра была направлена не столько против церкви, сколько на формирование нового типа личности в русском обществе. Поэтому столь пристальное внимание он отводит культурным преобразованиям в России. «Перемена платья, бритьё бород, переименование государственных должностей, заведение ассамблей, постоянное устройство разного рода публичных зрелищ были не случайными атрибутами эпохи преобразований, а существеннейшим элементом государственной политики, призванным перевоспитать общество и внушить ему новую концепцию государственной власти» [2,



с. 381]. Церкви в этом новом культурном пространстве отводится периферийное место.

Во время петровских преобразований можно говорить о взаимонаправленном функционировании двух процессов: секуляризации церковной жизни и сакрализации атрибутов государственной власти, что приводит, по мнению И. А. Чудиновой, с одной стороны, к зарождению русского профессионального светского искусства, а с другой, – к формированию «европеизированного облика православной культуры» [12, с. 15].

Рассматривая сферу церковно-певческого искусства, кратко остановимся на явлении сакрализации царской власти и событий из жизни государства. Предварительно отметим, что стремление к обоснованию богоданности царского рода на Руси было теоретически разработано гораздо раньше. В середине XVI века в «Книге степенной царского родословия» прославляется великокняжеский и царский род как Богом данный, а потому священный. Царские особы в это и последующие столетия активно внедряются в жизнь церкви, руководствуясь не только политическими либо другими государственными задачами, но и активно реализуя свой религиозно-творческий потенциал. Так, царь Иван Васильевич (Грозный) «участвовал в богослужении, пел на клиросе, цитировал в своих посланиях церковные песнопения, имел достаточно знаний, навыков и таланта для создания как текстов песнопений, так и их роспевов» [8, с. 38]. Такими же талантами обладал и его сын Иван Иванович. В XVII веке на клиросе пели цари Алексей Михайлович, Фёдор Алексеевич, а также Пётр I, который «выпевал труднейшие эксцелентированные басы партесных песнопений, находясь в Соловецком монастыре на богомолье», а царица Софья переписывала богослужебные певческие книги [3, с. 108]. Более того, царские особы были не только весьма опытными исполнителями-певцами, но и авторами гимнических текстов и напевов. В певческих рукописях зафиксированы напевы песнопений, распеты русскими самодержцами. Например, авторству Ивана Грозного приписываются распевы стихир митрополиту Петру, Сретению Владимирской иконы Божией Матери, тропарь князю Михаилу Черниговскому и боярину его Феодору (до настоящего времени в среде исследователей нет единой точки зрения на достоверность авторства царя Ивана Васильевича, см.: [9, с. 152–159]). Царь Алексей Михайлович создал напев к торжественному песнопению в честь Богородицы «Достойно есть», а также переписывал певческие рукописи и вносил в них правки. Прославляя русских подвижников церкви, священные реликвии, исторические подвиги русского воинства и т. п., представители царского рода сами приобщались Священной истории, вписывая свои имена и в историю церковно-певческого искусства.

Наиболее активно процесс сакрализации царской власти происходит в петровское и последующее время. И. А. Чудинова приводит ряд интересных примеров этого явления: замещение безусловного доминирования церковных праздников новыми, светскими («викториальными»); изменение функции колокольного звона, который теперь является не только церковным благовестом, но и «символом имперской власти и силы»; двойное освящение петербургских храмов, которые носили имя христианского святого или были приурочены к празднуемому событию из церковной истории, а также имели в качестве покровителя важную историческую личность, либо были освящены в память военных побед (например, храм А. Невского в честь русского святого и одновременно – заключения Ништадтского мира) и др. (см.: [12, с. 17, 21]). Другим примером сакрализации государственной светской жизни может стать трансформация сферы употребления одного из наиболее значительных певческих богослужебных жанров середины XVII–XVIII веков – хорового (партесного) концерта, который изначально на Руси выполнял литургическую функцию, являясь важной составляющей частью богослужебного обряда. В. П. Титов и современные ему композиторы начинают интерпретировать этот жанр не только как литургический, но и непосредственно связанный с «викториальной» и другой внебогослужебной тематикой.

Сакрализация царской власти имела и обратную сторону, связанную с секуляризацией и европеизацией литургической практики. Рассмотрим разные проявления этих взаимосвязанных процессов в истории отечественного богослужебного пения и те важные для церковно-певческой культуры России аспекты, которые претерпевают в Новое время сущностные трансформации по сравнению со средневековыми литургическими установками.

Начиная со второй половины XVII века в культурный обиход вводится новая терминология, среди которой наиболее показательна трансформация значения термина «музыка». Если в средневековой Руси под этим понятием подразумевалась только светская музыкальная культура, то в Новое время данный термин охватывает все её ипостаси: светское музыкальное искусство (инструментальное и вокальное) и литургическую певческую практику. В музыкальных трактатах второй половины XVII века мы встречаем определение термина «музыка», в котором подчёркивается эстетическая составляющая искусства: «Музыка – это гармоническое искусство и художественное разделение звуков, превосходное знание различия и понимание хороших и неприятных звуков, выявляющееся в сочетаниях» [7, с. 52]. Кроме того, в рассматриваемую эпоху в России появляются понятия «композитор» (но не «распевщик», как в средневековой Руси) и «авторская музыка» (а не анонимный напев).

Одной из наиболее важных фигур в процессе приобщения к эстетическим, художественным и теоретическим достижениям европейского музыкального искусства был Н. А. Дилецкий. В своей знаменитой «Музыкальной грамматике» (1679) композитор и теоретик систематизирует ключевые музыкальные понятия и термины, закладывая основы теории композиции в России. В этом труде он формирует новое для нашей культуры европейское понимание термина «музыка» – как вида искусства («художества»), побуждающего слушателя к переживанию различных аффектов. Кроме того, Дилецкий, говоря о музыкальном произведении, считает его продуктом авторского творчества. В этом также проявляется новое отношение к акту сочинения, в котором автор выступает не как «транслятор», передающий отзвуки небесных песнопений (в соответствии с концепцией ангелогласного пения), а как личность, творец, высказывающий свои собственные мысли и чувства. Практической реализацией теоретических утверждений в трактате Дилецкого служат церковные композиции этого автора, в которых наблюдается органичное сочетание европейской композиторской техники и оригинального русского национального стиля.

Позже, в XVIII веке, термин «музыка» приобретает более универсальное значение, он включает в себя не только жанры светского музыкального искусства, но и собственно богослужбное пение: «В воскресные и праздничные дни при дворе совершается обедня с музыкою, т. е. с фигуральным пением» [1, с. 206]. Таким образом, наделённый эстетической смысловой нагрузкой, данный термин экстраполируется в область литургического пения, которое всегда опиралось на догматические, но не эстетические представления. Исходя из установок о каноничности литургической традиции, в церкви должно звучать «пение», а не «музыка», так как «пение – это род молитвы», тогда как термин «музыка» в представлении средневекового человека имел негативный семантический аспект, как проявление «бесовского», языческого и сугубо мирского, профанного начала.

Релевантными свидетельствами европеизации русской церковно-певческой культуры являются введение в богослужбный обряд партесного многоголосия; существенное обновление жанровой системы посредством освоения музыкальных жанров западного происхождения (кант и концерт) с неизбежной их адаптацией; смена линейного принципа организации музыкального материала (что выражается в последовательном изложении литургического текста, его неизменяемости, неповторности, континуальности изложения, соблюдении принципа *centon*-композиции, монодической организации и др.) на вертикальный (для которого характерны многоголосие с преобладанием гомофонно-гармонической организации, повторность, дискретность,

эклектичность и др.). Таким образом, смена культурной парадигмы напрямую отражается на процессе коренного обновления музыкальной лексики, а, главное, типа музыкального мышления, где Вечное подменяется временным. Именно в стилистике партесного концерта происходит усвоение нового типа музыкального мышления, связанного с дискретностью и контрастностью в изложении музыкального материала. Партесный стиль, основанный на практике венецианской школы многохорного письма, отходит от понимания функции песнопения как озвучивания литургического слова, вырабатывая новые приёмы собственно музыкального развития. По мнению В. Мартынова, развитие партеса в России было не просто актом усвоения западноевропейского музыкального стиля, но и способом противостояния активно наступающей на православие католической конфессии: «Для этого была проведена “операция”, которую можно охарактеризовать как прививку западного музыкального начала к телу православного богослужбного пения, в результате которой на свет появился некий новый плод, некий гибрид музыки и богослужбного пения» [3, с. 174–175]. Именно в области партесных композиций русская профессиональная певческая культура выходит за рамки собственно богослужбного пения и начинает функционировать в том числе и как светская.

Изменяется отношение к музыкальному материалу службы, на которой звучит уже не песнопение (как «распетая молитва», «омузыкаленное Слово Бога»), а музыкальное произведение (авторский концерт, авторское переложение напева конкретного монастыря и т. п.). Именно на рубеже XVII–XVIII веков в России формируется отношение к церковному песнопению как авторскому опусу (сочинения Н. А. Дилецкого, В. П. Титова и их современников). Кроме того, осознание и выделение эстетической составляющей богослужбного пения приводит к серьёзным изменениям в репертуаре звучащих напевов. Воспоминания современников свидетельствуют о существенном обновлении певческого репертуара церковных хоров в XVIII и XIX столетиях. Так, С. В. Смоленский приводит данные об использовании в богослужбном обряде известных образцов из творчества зарубежных композиторов XVIII – начала XIX века: на литургический текст «Тебе поем, Тебе благословим» исполнялась ария жреца из оперы «Весталка» Г. Спонтини, Херувимская песнь звучала на материале хора «*Vollendet ist das grosse Werk*» из оратории «Сотворение мира» Й. Гайдна, «*Ave verum*» В. А. Моцарта или молитвы «*Wie nahte mir die Schlummer*» из оперы «Волшебный стрелок» К. Вебера и др. [11, с. 204]. Церковная периодика того времени в изобилии публикует факты использования за богослужением «непристойных композиций, где игриво-плясовые рулады переплетаются с грубо-разгульными мотивами и, превращая храм в концертный зал, вовсе, конечно,



не производит в присутствующих желательного молитвенного настроения» [10, с. 20]. К числу таких богослужебных композиций церковная критика того времени относит песнопения разных авторов, в том числе и весьма популярные сочинения А. Л. Веделя. Его «Блажен муж» и «Великое славословие», по мнению современников, не достойны исполнения в храме ни с музыкальной, ни с религиозной стороны, потому что в них встречаются «совершенно дикие и канканные мотивы» [там же]. Причина этой критики весьма понятна, так как Ведель (музыкант украинского происхождения) в своих литургических композициях активно обращается к практике светского хорового и сольного музицирования, опирается на достижения западноевропейской музыкальной культуры (прежде всего итальянской), в его сочинениях нередкие сентиментальные романсовые и ариозные интонации сочетаются с традициями украинской народной песенности.

Помимо авторских композиций в певческом обиходе практически повсеместно в репертуаре значились песнопения с весьма далёкими от православной лексики обозначениями, например, «Отче наш» – «птичка» или «песенка», «Милость мира» – «Lacrimosa» (синонимичное обозначение – «слеза»), «Господи помилуй» – «кабинетное», Херувимская песнь – «светская» и т. п. Нередко встречаются и такие характеристики, как «весёлого роспева», «с выходками», «умилительная», «струг» и др.

Стремление обогатить и разнообразить церковно-певческий репертуар новыми мелодическими вариантами изложения литургического текста привело к поистине массовому сочинению духовных композиций далеко не высокохудожественного уровня. Церковная хроника XIX столетия упоминает и такой окказиональный случай, когда один из авторов, противник иностранного застоя в русской духовной музыке, руководствуясь, вероятно, религиозными и вместе с тем патриотическими чувствами, создал «Херувимскую песнь» на мотив «Камаринской» и, по всей вероятности, этот факт нельзя считать уникальным. Духовная цензура «выбраковывала» значительный процент такого рода композиций на литургические тексты. Вместе с тем, наличие вышеуказанных напевов в рукописях, включение их в репертуар церковных хоров наглядно иллюстрируют одновременно и процесс секуляризации, и европеизации русского церковно-певческого искусства. Влияние европейского искусства распространяется на весь XVIII и XIX века, когда последовательно сменялись итальянский и немецкий периоды в истории русского богослужебного пения.

Делая предварительные выводы, отметим, что русская литургическая практика XVII – начала XIX столетий претерпевает коренную перестройку, направленную на освоение стилевых закономерностей западноевропейского музыкального искусства, в котором процесс секуляризации происходит несколько ранее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гарднер И. А. Богослужебное пение Русской Православной Церкви. Т. 2: История. М.: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. 530 с.
2. Живов В. М. Религиозная реформа и индивидуальное начало в русской литературе XVII века // Живов В. М. Разыскания в области истории и предыстории русской культуры: сб. ст. М., 2002. С. 319 – 343.
3. Мартынов В. И. История богослужебного пения: учеб. пособие. М.: Федеральные архивы: Русские огни, 1994. 240 с.
4. Панченко А. М. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. 464 с.
5. Полозова И. В. Обновление церковно-певческой практики в старообрядческих общинах саратовской региональной традиции XVIII – начала XX вв. // Музыковедение. 2009. № 4. С. 31–35.
6. Полозова И. В. Русская церковно-певческая практика XVII века и пересмотр её ключевых концептов в процессе исторического развития // Традиции и новаторство в культуре и искусстве: связь времен: сб. ст. по материалам II Всерос.

- науч.-практ. конф. 21 марта 2014 г. Астрахань, 2014. С. 23–26.
7. Протопопов Вл. В. Русская мысль о музыке в XVII веке. М.: Музыка, 1989. 96 с.
8. Рамазанова Н. В. Московское царство в церковно-певческом искусстве (на материале рукописей XVI–XVII вв.): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2004. 40 с.
9. Рамазанова Н. В. Московское царство в церковно-певческом искусстве XVI–XVII веков. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 468 с.
10. Саратовские Епархиальные Ведомости. 1887. № 1. С. 20–23.
11. Смоленский С. В. Обзор исторических концертов Синодального училища церковного пения в 1895 году // Русская духовная музыка в документах и материалах. М., 2002. Т. 2: Синодальный хор и училище церковного пения: Исследования. Документы. Периодика. Кн. 1. С. 197–217.
12. Чудинова И. А. Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга 18 в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 1995. 33 с.

REFERENCES

1. Gardner I. A. *Bogosluzhebnoe penie Russkoy Pravoslavnoy Tserkvi. T. 2: Istoriya* [Church Singing of the Russian Orthodox Church. Vol. 2. History]. Moscow: Pravoslavnyy Svyato-Tikhonovskiy Bogoslovskiy Institut [The St. Tikhon Orthodox Christian Theological Institute], 2004. 530 p.

2. Zhivov V. M. *Religioznaya reforma i individual'noe nachalo v russkoy literature XVII veka* [Religious Reform and The Individualistic Element in 17th Century Russian Literature]. Zhivov V. M. *Razyskaniya v oblasti istorii i predystorii russkoy kul'tury: sb. st.* [Research in the Field of the History and Prehistory

of Russian Culture: Compilation of Articles]. Moscow, 2002, pp. 319–343.

3. Martynov V. I. *Istoriya bogosluzhebnoy peniya: ucheb. posobie* [The History of Church Service Singing: A Tutorial Manual]. Moscow: Federal'nye arkhivy: Russkie ogni [Federal Archives: Russian Lights], 1994. 240 p.

4. Panchenko A. M. *O russkoy istorii i kul'ture* [On Russian History and Culture]. St. Petersburg: Azbuka, 2000. 464 p.

5. Polozova I. V. Obnovlenie tserkovno-pevcheskoy praktiki v starobryadcheskikh obshchinakh saratovskoy regional'noy traditsii XVIII – nachala XX vv. [The Renewal of the Church Singing Practice in the Old-Believers' Communities of the Saratov Region from the 18th To the Early 20th Century]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2009, no. 4, pp. 31–35.

6. Polozova I. V. Russkaya tserkovno-pevcheskaya praktika XVII veka i peresmotr ee klyuchevykh kontseptov v protsesse istoricheskogo razvitiya [The Practice of 17th Century Russian Church Singing and the Reconsideration of Its Key Concepts in the Course of Historical Development]. *Traditsii i novatorstvo v kul'ture i iskusstve: svyaz'vremen: sb. st. po materialam II Vseros. nauch.-prakt. konf. 21 marta 2014 g.* [Traditions and Innovations in Culture and Art: The Connection Between the Eras: Compilation of Articles and Presentations from the Russian Scholarly-Practical Conference on March 21 2014]. Astrakhan, 2014, pp. 23–26.

7. Protopopov VI. V. *Russkaya mysl' o muzyke v XVII veke* [Russian Thought on Music in the 17th Century]. Moscow: Muzyka Press, 1989. 96 p.

8. Ramazanova N. V. *Moskovskoe tsarstvo v tserkovno-pevcheskom iskusstve (na materiale rukopisey XVI–XVII vv.): avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Moscow Tsardom in the Culture of Church Singing (On the Materials of 16th and 17th Century Manuscripts): Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2004. 40 p.

9. Ramazanova N.V. *Moskovskoe tsarstvo v tserkovno-pevcheskom iskusstve XVI–XVII vekov* [The Moscow Tsardom in the Culture of Church Singing]. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, 2004. 468 p.

10. *Saratovskie Eparkhial'nye Vedomosti* [The Saratov Eparchial Bulletin]. 1887, no. 1, pp. 20–23.

11. Smolensky S. V. Obzor istoricheskikh kontsertov Sinodal'nogo uchilishcha tserkovnogo peniya v 1895 godu [Overview of the Historical Concerts of the Synod College of Church Singing in 1895]. *Russkaya dukhovnaya muzyka v dokumentakh i materialakh. T. 2: Sinodal'nyy khor i uchilishche tserkovnogo peniya: Issledovaniya. Dokumenty. Periodika. Kn. 1* [Russian Sacred Music in Documents and Materials. Vol. 2: The Synod Choir and College for Church Singing: Research. Documents. Periodicals. Book 1]. Moscow, 2002, pp. 197–217.

12. Chudinova I. A. *Topografiya tserkovno-muzikal'noy kul'tury Peterburga 18 v.: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Topography of the Culture of Church Music in Saint Petersburg in the 18th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 1995. 33 p.

Трансформация ключевых концептов в русской церковно-певческой практике второй половины XVII – начала XIX веков

В статье рассматривается проблема смены культурной парадигмы в российской истории середины XVII – начала XIX веков. На примере музыкальной культуры показано, как смена культурной парадигмы сопровождается процессом секуляризации и европеизации церковного пения, с одной стороны, и сакрализации элементов светской музыки, с другой. Дается анализ трансформации основных стиливых параметров богослужебного пения. Утверждение партесного стиля приводит к обновлению жанровой системы (кант и концерт) и музыкальной лексики, смене линейного принципа организации знаменной композиции вертикальным и, главное, изменению

типа музыкального мышления, связанного с дискретностью и контрастностью изложения музыкального материала. Анализируется расширение интерпретации понятия «музыка», акцентирующее эстетический аспект, а также коренное обновление репертуара богослужебного пения, отражающего происходящие процессы. Богослужебное пение второй половины XVII–XIX веков свидетельствует о коренной перестройке, направленной на освоение стиливых закономерностей западноевропейского музыкального искусства.

Ключевые слова: русское богослужебное пение XVII–XIX веков, секуляризация, европеизация

The Transformation of the Key Concepts in the Practice of Russian Church Singing from the Second Half of the 17th Century to the Beginning of the 19th Century

The article examines the issue of the change of the cultural paradigm in Russian history from the mid-17th century through the early 19th century. It is demonstrated on the example of musical culture how the change of musical paradigm is accompanied by the process of secularization and Europeanization of church singing on one hand and the sacralization of elements of secular music, on the other hand. An analysis is presented of the transformation of the main stylistic parameters of liturgical singing. The assertion of the “partesny” homophonic-polyphonic style leads to a renewal of the system of genres (the cant and the concerto) and the musical vocabulary, the replacement of the linear principle of organization of the “znamenny” composition with the vertical

principle and, most importantly, a change of the type of musical thinking connected with the discretion and contrast of exposition of the musical material. Analysis is given to the extension of the concept of “music,” accentuating the aesthetical aspect, as well as the radical renewal of the repertoire of liturgical singing, which reflected the processes taking place at that time. The liturgical singing of the second half of the 17th and the 19th century testifies of a radical restructuring intent on mastering the stylistic laws of the Western European musical art.

Keywords: Russian liturgical singing of the 17th–19th centuries, secularization, Europeanization

Полозова Ирина Викторовна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
E-mail: i.v.polozova@mail.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov

Irina V. Polozova

Doctor of Arts,
Professor at the Music History Department
E-mail: i.v.polozova@mail.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov





А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова



УДК 78.01

К 80-летию со дня рождения

ДИАЛОГ ВРЕМЁН В МУЗЫКЕ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

Альфред Шнитке был поразительным, неподражаемым стилистом. Он владел виртуозным мастерством воспроизведения любых пластов музыкальной культуры – от Средневековья (главным образом в формах католического григорианского пения или православного знаменного распева) и до недавнего прошлого. Сам композитор стремился найти объяснение своей потребности в обращении к старинному искусству фактом позднего выхода к профессии музыканта. «Я не прошёл естественного детского пути постепенной учёбы, и поэтому поступление и обучение в училище было для меня большим скачком. А скачок всегда требует последующего заполнения. Поэтому я считаю, что вся эта игра стилями, все эти стилизации, на которые меня так тянет – это какая-то попытка восполнить недополученную в детстве по части музыкального образования эрудицию, вернуться в детское восприятие классики» [1, с. 33].

Эти слова можно принять только как частичное объяснение, но в них чрезвычайно примечательна последняя фраза: «детское восприятие классики». Через «наив» подобных страниц творчества Шнитке отчётливо высвечивалась ностальгия человека второй половины XX века по утраченному естеству и погранной гуманности. Основную почву полистилистической ретроспективы составляли для творчества Шнитке три грандиозные исторические пласта: Средневековье, Барокко и музыкальная классика эпохи Просвещения.

Самым широким образом апеллируя к средневековому наследию, он более всего выделял в нём григорианский хорал и знаменный распев, что в равной степени соответствовало и художественной ценности названных памятников, и устремлениям самого композитора. К этому сакральному массиву, как фундаменту музыкально-духовной сокровищницы человечества, примыкал «снизу» древний слой синопсальной монодии, а «сверху» – круг протестантских песнопений. И что очень характерно для Шнитке – «гражданина мира» и человека экуменических воззрений – он попытался однажды интегрировать все эти четыре традиции в определённую художественную целостность, что произошло в **Четвёртой симфонии** (1983), где мастерски стилизуются особенности лютеранского хорала, знаменного распева, юбилейный католического церковного обихода и ре-

конструируются приметы еврейской литургической музыки. Соприкасался композитор и с одним из светских источников музыки Средних веков, а именно – с мелодикой немецких миннезингеров (хоровой цикл «**Миннезанг**», 1980).

Как и для большинства других музыкантов XX века, «землей обетованной» для композитора стало Барокко в его законченно сложившихся формах, то есть с конца XVII столетия. Надо ли говорить, сколь много значила для нашего соотечественника жанровая модель *Concerto grosso*, возрождённая им по образцам Корелли и Генделя. Первый из шести опусов данного жанра особенно показателен, что начинается с обозначения частей: *Preludio (Andante)*, *Toccata (Allegro)*, *Recitativo (Lento)*, *Cadenza*, *Rondo (Agitato)*, *Postludio (Andante)*. Черты представленного здесь барочного стиля вообще и старинного *Concerto grosso* в частности вполне типичны: так называемая террасообразная динамика, взаимодействие *concertino* (две скрипки *solo*) и *tutti* струнного оркестра, а также наличие партии клавесина.

Чуткий слух Шнитке не мог пройти мимо изысканно-аристократической мадригальной культуры, расцвет которой приходится на пограничную полосу позднего Возрождения и раннего Барокко. Этот художественный слой наиболее отчётливо представлен в таких сочинениях, как вокально-инструментальный цикл «**Три мадригала**» на стихи Ф. Танцера (1980), **Мадригал памяти О. Кагана** для скрипки или виолончели соло (1991) и опера «**Джезуальдо**» (1995), посвящённая выдающемуся представителю итальянской мадригальной культуры.

Можно назвать и другие жанровые прототипы, восходящие к эпохе Барокко (**Трио-соната**, 1987 или части Пастораль и Балет из «**Сюиты в старинном стиле**»). Можно говорить о той важной роли в его творчестве, которую приобрёл клавесин – тембровые краски и артикуляционные особенности этого инструмента Шнитке использовал весьма широко и разнообразно, в том числе и в сольном качестве («**Три фрагмента**», 1990). Можно упомянуть целый ряд композиторских имён того времени, в той или иной степени возбудивших творческое воображение Шнитке (здесь особо должен быть отмечен Вивальди). Но более всего и главным образом олицетворял для него эту эпоху Иоганн Себастьян Бах, об исключительной значимости которого он высказывался

многократно, считая его и центром «музыкальной Вселенной», и недостижимым идеалом. И стоит напомнить: монограмма ВАСН, начиная с Первой скрипичной сонаты (1963), становится у Шнитке своего рода лейтмотивом творчества, переходя в различных метаморфозах из сочинения в сочинение.

Из венских классиков ключевой для него фигурой оказался Моцарт – в какой-то степени, возможно, и оттого, что в 1946 году, когда семья отца после глухой российской глубинки временно поселилась в Вене, будущий композитор под впечатлением услышанной там музыки Моцарта впервые ощутил своё призвание. Аллюзии на стиль классика австрийской музыки возникали в произведениях Шнитке многократно, так что с полным основанием можно говорить о его моцартианстве. Оно простиралось от чистейшей стилизации («**Поздравительное рондо**» для скрипки и фортепиано, 1974) до совершенно конгениального сотворчества (**II часть Третьей симфонии**). При этом неизменно сохранялись такие качества, как гармоничность, тонкость, изящество, элегантность и нередко признаки игрового начала, в которое время от времени привносилась нота эстетической изощрённости.

С точки зрения моцартианства, свойственного Альфреду Шнитке, обращает на себя внимание композиция под заголовком «**Moz-Art**» (1975) – изобретённый им словесный кунштюк, обыгрывающий фамилию классика с акцентом на его принадлежности к искусству и на то, что он стал самым олицетворением музыкального искусства – **Art**. «*Опыт реконструкции одного произведения Моцарта*» – так с максимальной скромностью обозначил Шнитке свой опус. Дело в том, что в своё время была найдена партия скрипки из какой-то моцартовской партитуры (очевидно, сделанной к спектаклю комедии масок), и на основе нескольких мелодий, содержащихся в этой партии, композитор создал инструментальную фантазию (вначале она была написана для двух скрипок, затем появились другие версии, в том числе с участием клавесина). Сделано это в жанре «музыкальной шутки» – опять-таки в согласии с предпочтениями далёкого предшественника (одна из самых знаменитых его вещей в этом роде – «Секстет деревенских музыкантов»).

Справедливости ради заметим, что имя Моцарта в сознании Шнитке незримо сосуществовало в близком творческом родстве с Гайдном, о чём красноречиво и многозначительно говорит название написанной двумя годами позже камерно-инструментальной композиции «**Moz-Art à la Haydn**» (для двух скрипок и камерного оркестра), в которой стиль венского классицизма реконструируется как нечто внеиндивидуальное.

Реже Шнитке испытывал потребность в обращении к стилям XIX века. Но и здесь следует выделить

в качестве одного из его «духовных отцов» Вагнера, сурово-торжественные монументы которому Шнитке воздвигал в своих сочинениях неоднократно. Хотя нередко скорее приходится говорить о вполне органичном вагнеро-брукнеровском синтезе (прямым свидетельством тому служит Вторая симфония с её подзаголовком «Сан-Флориан» как пометой своего происхождения в результате посещения композитором монастыря того же названия, где жил, работал и был похоронен Брукнер).

Тем не менее, и по отношению к XIX столетию можно указать достаточно представительный спектр дополняющих стилистических «обертонов» (допустим, флюиды, исходящие от Шуберта, Мендельсона и ещё в большей мере от Малера). Иногда, пусть и эпизодически, Шнитке собирал с наследия того или иного романтика довольно обильную «жатву». Скажем, в развёрнутой пьесе «**A Paganini**» для скрипки соло (1982) находим целые грозды избранных фрагментов из каприсов легендарного виртуоза, составляющие высокотехнический коллаж-концертштюк.

Как можно было убедиться, диапазон полистилистического пространства музыки Альфреда Шнитке оказался поистине безбрежным. Столь же впечатляющим было мастерство, с которым он оперировал этим чрезвычайно многообразным материалом.

Показательным примером может служить его работа над каденцией к Скрипичному концерту Бетховена, которую он написал по просьбе одного из исполнителей. После первого раздела каденции, основанного на бетховенском тематизме (такты 1–49), следует разнородный цитатный материал из целого ряда скрипичных концертов (в его перечислении воспользуемся описанием Д. Шульгина и для наглядности выделим курсивом материал, заимствованный собственно из бетховенского Концерта [4, с. 76]):

такты 50–51 – баховский хорал из Концерта Берга,
52–57 – *связующая партия из Концерта Бетховена*,
58–59 – из I части Первого концерта Бартока,
60–63 – ещё раз *связующая партия из Концерта Бетховена*,
64–65 – серия из Концерта Берга,
66–69 – из I части Второго концерта Бартока,
70–71 – из II части Первого концерта Шостаковича,
72–73 – из Концерта Берга,
74–77 – *из Концерта Бетховена*,
78–81 – из каденции Первого концерта Шостаковича,
82–86 – из коды I части Второго концерта Бартока,
87 – баховский хорал из Концерта Берга,
88 – из I части Второго концерта Бартока,
89–96 – из Концерта Берга,
97 – *из репризы Концерта Бетховена*, а на его фоне – материал из Концерта Берга.



По воспоминаниям Шнитке, «работа была очень сложной. Я соединял эти “лоскуты” без транспорта: чтобы они сцепились и срослись тематически, тонально и фактурно, потребовалось адское напряжение» (цит. по: [4, с. 76]). Однако следует признать, что создание коллажей было для него чрезвычайно увлекательным занятием и он испытывал подчас просто ненасытную страсть к подобной комбинаторике.

В этом отношении настоящим «Эверестом» стала его **Первая симфония**, один из образцов «тотального коллажа». Её ткань соткана из бесчисленного множества всевозможных извлечений. Только по памяти самого автора, далеко не охватывающей всего перечня цитат, находим здесь следующее: «В I части – переход к финалу из Пятой симфонии Бетховена и начало финала; в финале – похоронный марш (автор его мне неизвестен), затем марш Шопена и “Смерть Озе” Грига, вальс Штрауса “Сказки Венского леса”, концерт Чайковского и ритм “Летки-Енки”, затем 14 григорианских мелодий “Sanctus”, центральный эпизод с “Dies irae” и в конце “Прощальная симфония” Гайдна. Всё остальные коллажи – это моя театральная музыка (марши, польки, танцы и прочее)» (цит. по: [4, с. 68–69]).

Ещё одним образцом «тотального коллажа» явилась **Третья симфония** (1981). Она создавалась к открытию нового концертного зала Гевандхауз в Лейпциге для знаменитого симфонического оркестра того же названия, который исчисляет свою историю с 1743 года и который в разное время возглавляли не менее знаменитые Ф. Мендельсон, А. Никиш, В. Фуртвенглер, Б. Вальтер, Ф. Конвичны, К. Мазур. Заказ, инициированный столь прославленным, поистине историческим исполнительским коллективом, побудил Альфреда Шнитке к столь же «историческому» художественному замыслу. Композитор обозначил его более чем скромно, всего-навсего как желание придать данной симфонии приметы немецкой (точнее – австро-немецкой) музыки. Однако на самом деле он воздвиг этой культуре грандиозный монумент в звуках.

Если слушатель располагает специальными познаниями, то в ходе восприятия данного произведения он может реконструировать эволюцию австро-немецкой музыки по крайней мере от Баха и Генделя до Хиндемита и Кагеля. Оговорка «по крайней мере» необходима хотя бы потому, что, к примеру, III часть автор истолковывал как своеобразный конспект музыкальной истории от органума до современности, и будем иметь в виду, что органум – один из видов европейского многоголосия времён позднего Средневековья.

Осуществляя своего рода обзор австро-немецкой музыки (эту симфонию иногда именуют «антологией германской музыки»), Шнитке вводит ряд соответствующих цитат (опять-таки требуется оговорка, поскольку, как утверждает автор, здесь есть стили-

зации и псевдоцитаты, но нет ни одной цитаты как таковой). Допустим, в той же III части присутствуют темы Чаканы *d moll* Баха, Фортепианного концерта *d moll* Моцарта, сарабанда из увертюры «Эгмонт» Бетховена и напоминание о траурном марше из оперы «Закат богов» Вагнера (между прочим, часть эта, как целое, построена по драматургической модели симфонической поэмы Онеггера «Пасифик 231»).

Однако ещё большую роль в конструировании Третьей симфонии играют два другие принципа. Первый из них состоит в претворении типичных средств и особенностей различных стилей австро-немецкой музыки, и это начинается с того, что I часть своим прообразом имела Вступление к вагнеровскому «Золоту Рейна» (волнообразные звучания, постепенно вздымающиеся ввысь из глухоты предельно низкого регистра). Второй принцип заключается в том, что в звуковую ткань произведения вплетаются 33 темы, которые представляют собой зашифрованные в звуки имена представителей этой музыкальной культуры. И если финал открывается и закрывается монограммой ВАСН, то этим как бы подчёркивается тот факт, что наши представления о великом композиторе неразрывно связаны с Лейпцигом, где как раз с баховских времён и повёл свою историю Гевандхауз-оркестр.

Своеобразным отголоском Третьей симфонии, как «исторической реконструкции», стал **Concerto grosso № 3** (1985), в котором каждая из пяти частей посвящена юбилею того или иного выдающегося музыканта. Первые три из них обращены к композиторам-ровесникам, родившимся в одном и том же 1685 году: Иоганн Себастьян Бах, Георг Фридрих Гендель и Доменико Скарлатти.

Первая и Третья симфонии, внешне сходные по изобилию коллажного материала совершенно различны по своей художественной идее и драматургии и, кроме того, позволяют говорить о том, что полистилистика у Шнитке могла быть «мононациональной» (Третья симфония) и «полинациональной» (Первая симфония). Приведём дополняющие иллюстрации на этот счёт. «**Stille Nacht**» («Тихая ночь», 1978) – обработка немецкой песни, выполненная для скрипки и фортепиано в стилевом диапазоне австрийской классики от Моцарта до Малера. А в «**Посвящении Паганини**» для скрипки соло (1982), помимо музыки самого Паганини, фигурируют фрагменты из произведений Корелли, Баха (это эпоха Барокко) и Берга (это XX век). Ещё больший разброс находим в Третьем квартете, который, по выражению С. Волкова, стал своеобразным карнавалом музыкальных цитат: Орландо Лассо, Бетховен, Вагнер, Шостакович. То есть происходит совмещение материала, разнопланового не только по национальной принадлежности, но и по времени.

Преследуя различные художественные цели, Шнитке вообще очень свободно трактовал исход-

ные прообразы, формируя самые неожиданные микстовые структуры и создавая порой парадоксальные гибриды. К числу таковых можно отнести, например, барочный тематизм из V части *Concerto grosso* № 1 и классико-романтическую «серенаду» II части Альтового концерта, к которым неожиданным образом подмешан «фермент», идущий от цыганской музыки.

Таким образом, работа Альфреда Шнитке со стилями отличалась исключительной свободой. Он активно развивал принципы неоклассицизма И. Стравинского и в той части, которую С. Прокофьев когда-то иронично определил фразой «бахизмы с фальшивизмами», причём у Шнитке насыщение цитируемого или стилизуемого тематизма диссонантностью может доводиться до полной 12-тоновой вертикали. Но это только частный случай различных методов преобразования того или иного исторического прототипа, в том числе его коренной трансформации и деформации, когда он превращается в нечто неузнаваемое или полную свою противоположность.

Основная цель подобных препараций видится в следующем: обычно Шнитке активно модернизировал исходную модель, вводя её таким образом в контекст современности и тем самым организуя живой диалог эпох, а диалог этот служил прежде всего задачам максимально рельефного воплощения жизненно важных проблем XX века.

Рассмотренный выше стилиевой плюрализм служил в конечном счёте целям создания многомерной картины мира в его прошлом, настоящем и будущем. Сам композитор видел в полистилистике в высшей степени «убедительное музыкальное средство для философского обоснования “связи времён”» [3, с. 101]. Разработанная им всеобъемлющая шкала стилиевых модусов позволила со всей очевидностью установить эту «связь времён» и во всей полноте реализовать присущее художественному мышлению второй половины XX века обострённое чувство исторической памяти. Возможно, именно в этом и состояло главное творческое завоевание Альфреда Шнитке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. В. Ивашкин. М.: Культура, 1994. 304 с.
2. Демченко А. И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2009. 296 с.

3. Шнитке А. Статьи о музыке / сост. А. В. Ивашкин. М.: Композитор, 2004. 280 с.
4. Шулгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. 2-е изд. М.: Композитор, 2004. 110 с.

REFERENCES

1. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Compiled by A. V. Ivashkin. Moscow: Kul'tura Press, 1994. 304 p.
2. Demchenko A. I. *Al'fred Shnitke. Konteksty i kontsepty* [Alfred Schnittke. Contexts and Concepts]. Moscow: Kompozitor Press, 2009. 296 s.

3. Shnitke A. *Stat'i o muzyke* [Articles about Music]. Compiled by A. V. Ivashkin. Moscow: Kompozitor Press, 2004. 280 s.
4. Shul'gin D. *Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke* [Alfred Schnittke's Years of Obscurity]. Second Edition Moscow: Kompozitor Press, 2004. 110 p.

Диалог времён в музыке Альфреда Шнитке

Статья посвящена 80-летию со дня рождения выдающегося композитора Альфреда Шнитке. Он был неподражаемым стилистом, владел виртуозным мастерством воспроизведения любых пластов музыкальной культуры. «Землёй обетованной» для композитора стало Барокко, жанровая модель *Concerto grosso*, возрождённая им по образцам Корелли и Генделя. Многократно композитор высказывался об исключительной значимости Иоганна Себастьяна Баха, считая его центром «музыкальной Вселенной» и недостижимым идеалом. Монограмма ВАСН становится у Шнитке лейтмотивом творчества, переходя в различных метаморфозах из сочинения. Ключевой фигурой для него оказался Моцарт, аллюзии на стиль венского классика возникали в произведениях Шнитке много раз, что позволяет говорить о его моцартианстве. Реже Шнитке испытывал потребность в обращении к стилям XIX века. Здесь следует выделить Вагнера, сурово-торжественные монументы которому он воздвигал в своих сочинениях, хотя чаще наблюдаются органичный вагнеро-брукнеровский синтез.

Диапазон полистилистического пространства музыки Альфреда Шнитке оказался поистине безбрежным и столь же впечатляющим было мастерство, с которым он оперировал чрезвычайно разнообразным материалом. Два наиболее примечательных образца – Первая и Третья симфонии, где стилиевой плюрализм послужил целям создания многомерной картины мира в его прошлом, настоящем и будущем. Сам композитор видел в полистилистике «убедительное музыкальное средство для философского обоснования “связи времён”». Разработанная им всеобъемлющая шкала стилиевых модусов позволила установить эту «связь времён» и во всей полноте реализовать присущее художественному мышлению второй половины XX века обострённое чувство исторической памяти. Возможно, именно в этом и состояло главное творческое завоевание Альфреда Шнитке.

Ключевые слова: музыка Альфреда Шнитке, стилиевой плюрализм, стилиевые модели, моцартианство, жанровые модели барокко, монограмма ВАСН

Dialogue of the Historical Time Periods in the Music of Alfred Schnittke

The article is dedicated to the eightieth anniversary of the birthday of the outstanding composer Alfred Schnittke. He was an inimitable stylist, possessing a virtuosic mastery of replication of any strata of musical culture. "The Promised Land" for the composer was exemplified by the Baroque period, the genre model of the Concerto Grosso, revived by him, following the modes of Corelli and Handel. The composer has spoken numerous times about the exceptional significance of Johann Sebastian Bach, considering him the center of "the musical Universe" and an unattainable ideal. The monograph of BACH for Schnittke becomes a leitmotif for musical creativity, passing through various metamorphoses from composition to composition. Mozart became a key musical figure for him, and allusions on the style of the great Viennese Classicist appeared many times in the works of Schnittke, which makes it possible to conclude about his Mozartianism. Much more rarely Schnittke had the urge to turn to the styles of 19th century music as sources of stylization. Nevertheless, here too Wagner must be singled out, to whom he constructed austere and pompous monuments in his compositions, although more frequently one can

discern in his music an organic synthesis of Wagner and Bruckner.

The range of polystylistic space in Alfred Schnittke's music turned out to be truly fathomless, and no less impressive was the skill with which he worked with the most diverse musical material. Two of the most noteworthy examples of this are the First and the Third Symphonies, in which the stylistic pluralism served the goals of creating a multidimensional panorama of the world in its past, present and future. The composer himself viewed in polystylistics "a convincing musical means for a philosophical substantiation of 'the connection between the historical time periods.'" The all-encompassing scale of stylistic modes developed by him made it possible to establish this "connection between the historical time periods" and to realize in all fullness the acute sense of historical memory intrinsic to the artistic thought of the second half of the 20th century. Most likely, therein in particular lay the chief artistic achievement of Alfred Schnittke.

Keywords: Alfred Schnittke's music, stylistic pluralism, stylistic models, Mozartianism, Baroque genre models, the monogram BACH

Демченко Александр Иванович

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
E-mail: alexdem43@mail.ru
Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Alexander I. Demchenko

Doctor of Arts,
Professor at the Music History Department
E-mail: alexdem43@mail.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov



С. И. НЕСТЕРОВ

*Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова*



УДК 782.9

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ И КОНЦЕПЦИЯ ЭХО-СОНАТЫ Р. ЩЕДРИНА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО В КОНТЕКСТЕ ИСКАНИЙ ЭПОХИ

В многогранном творчестве Родиона Щедрина – выдающегося композитора, пианиста, общественного деятеля, сочинений для скрипки немало. Наиболее значительна из них Эхо-соната для скрипки соло, посвящённая другу композитора, немецкому скрипачу Ульфу Хельшеру. Цель статьи – охарактеризовать жанровое своеобразие, принципы развития и выявить концепцию этого уникального опуса.

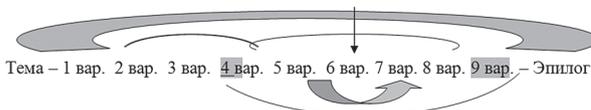
Истоки жанра эха восходят к церковной музыке средних веков (антифоны двух хоров), в XVI веке он проник в светскую хоровую и органную музыку («Эхо» Орландо Лассо, Фантазия Джона Булла, «Эхо-фантазии» Яна Свелинка). Эффект

громкостных переключек стал основой противопоставления tutti и solo в барочных концертах, трио-сонатах Т. Альбини, А. Вивальди, А. Корелли, И. С. Баха. Любили сопоставлять регистры клавирина Д. Скарлатти и Ф. Куперен. Дальнейшее развитие эффекта эха представлено в операх Х. Глюка (инфернальное эхо в «Альцесте») и В. Моцарта («Волшебная флейта»). XIX век изобилует эпизодами эха в сценах охоты из «Эврипиды» и «Вольного стрелка» К. Вебера, в сцене встречи рыцарей из «Тангейзера» (IV сцена 1 действия) Р. Вагнера, опере П. Лорцинга «Царь-плотник». Иллюзия реальной и мистической скачки дана в симфонической поэме С. Франка «Проклятый охотник».

В XX веке появляется принцип точечного эха как противопоставление микроэлементов – звуков и интонаций в микроциклах А. Веберна и А. Шёнберга атонального периода, интонационной комбинаторики серий и инверсий в их додекафонных сочинениях. Особенно показателен опыт П. Булеза в сериальной технике пуантилистических «Структур». Драматургическое значение отдельного звука или микроструктуры ритма чрезвычайно велико в «Страстях по Луке» К. Пендерезцкого, где звук *d* становится микросимволом проявления Божественного начала. Централизующее значение имеет рождение звука и аккорда из шумового хаоса в его симфонической фреске «Трен памяти жертв Хиросимы». Приём прораствания интонированного звука из шумового облака и спектральных гармоник обертонового ряда использует К. Штокхаузен в эпизоде сотворения человека из гепталогии «Свет». В синтетической композиции «Жёлтый звук» А. Шнитке по сценарию В. Кандинского «интерпретация звука как краски осуществлена на уровне всех современных возможностей музыки» [4, с. 90]; соотнесены точечные живописные и светоцветовые, звуковые и пластические элементы. Звук становится событием, вырастая из волн шёпота хора и звуковых амплитуд там-тама. Композитор широко применяет эффект эха в Concerto grosso № 1, где в первой части вторая скрипка вторит первой, зеркально имитируя её интонации. Этот приём использован им и в начале Четвёртой симфонии, созданной, как и Эхо-соната Щедрина, в 1984 году. Сочинения близки по кругу образов, закономерностям композиции. В них главенствуют размышления о Жизни, Смерти, Вере, Надежде и Отчаянии, путях развития человеческой цивилизации, цели и смысле Бытия. Сходны процессы становления тематизма, вырастающего из ниспадающих и восходящих ламентозных секунд. При этом *концепция* Шнитке прямо противоположна замыслу Щедрина. В симфонии синтезированы черты ритуала и светского моноцикла, выстроена концепция *религиозно-философской трагедии*¹ с зоной Просветления, Преображения в коде сочинения. Эхо-соната Щедрина завершается катастрофой: победой Смерти над Жизнью и гибелью героя – художника-творца.

Драматургия Эхо-сонаты кинематографична, ей присущи «кадровость» художественного процесса, «монтажность» микроэпизодов внутри разделов, принципы параллельной и двойной киноэкспозиции (совмещения и наложения тематических пластов). Автор словно перетасовывает микрокадры, меняет их ракурсы и планы. Композитор обозначает двойной жанр сочинения – Эхо-соната, где композиция строится в виде жанрово-стилевых вариаций. Каждая из девяти вариаций, как отдельная серия в телесериале, даёт свою версию интонационной «фабулы» сочинения. Пространственно-временные процессы в Эхо-сонате симультанны, как в старинной мисте-

рии, театре Вагнера или кинодраматургии, где два события часто предстают в разных временах и пространствах. Микрокадры, наполненные энергией движения, порой сменяются стоп-кадрами. «Стоячие волны» медитативных состояний резко противопоставляются «кружениям» и векторам стремительных виртуозных пассажей. Система конфликтных взаимодействий разветвляется по мере развития *исходного комплекса микроэлементов* по принципу накопления образных, пространственно-временных, звуковых, тематических, композиционных противоречий – пока не возвращается к своему началу. В композиции переброшена арка от темы и Первой вариации к Эплогу-коде с чертами репризы. Концентричность и рондальность целого образуют фактурные арки между Второй – серединой Четвёртой – Восьмой вариациями, Пятой – Седьмой вариациями, экспозициями Четвёртой и Девятой вариаций.



Пространственные и временные отношения композитор мыслит в *зеркале двойного эха*. Автор театрализует процесс, разыгрывая эффект существования как бы двух инструментов – *реального и ирреального*, «из зазеркалья» (*инфернального, мистического*), создавая иллюзию сиюминутного звучания в настоящем времени и его отзвука в некоем отдалённом «прошлом» или призрачном «будущем». Это подчёркнуто спецификой нотной записи на двух строчках в теме и эпilogue; динамическими контрастами *реального forte* и *pianissimo* в партии *мистической* скрипки; неожиданными включениями *инфернальных эхо-отзвуков* внутри вариаций; стиливыми контрастами приёмов композиции XX века (алеаторика, сонористика, минимализм) с аллюзиями и цитатами из прошлого (сонат и партит Баха, других авторов), приёмами современной музыки (жёсткое *marcato* и *martele* в соединении с «*pizzicato* Бартока») и аутентично барочным исполнением «партии эха».

Музыка Сонаты поражает трагической напряжённостью образного строя. Это ощущается уже в экспрессии звуковых точек темы, но, главное – в направленности процесса развития: неуклонном продвижении *к катастрофе, торжеству* образа-символа *Смерти*. Собственно, темы в обычном смысле здесь нет. Есть некий звуковой *каркас* из точек микроэлементов и *интонационная комбинаторика* как принцип его развития. Каждый звук – *событие*, как в микроциклах для оркестра ор. 10, ор. 6, Четырёх пьесах для скрипки и фортепиано Веберна. Звуковой процесс темы-каркаса² каноничен и движется от *sforzando удвоенного звука dis (es) на двух струнах d и g* (совпадающий звук монограмм звучит на двух струнах), с дальнейшим «разворачиванием», «рас-



тягиванием» его в смежные секундовые полутоны *dis-e*, *dis-d*, *d-cis*, *e-f*, *f-g* вплоть до диапазона септими в кульминации. Внутри начального комплекса, как в русской матрёшке, оказывается монограмма композитора и скрипача, которому Соната посвящена: Родион Щедрин – *d-es-c-h-e-d* (комплекс с малой секундой и терцией, он же мотив креста и кварты); Ульф Хёльшер – *f-h-e-es-c-h-e*. Растягивание звука в кластер происходит в звучании на *fortissimo* «реальной» скрипки, и отражено в эхо – *pianissimo* у «мистической». Этот «кричащий» пуантилизм разрывает пространство горизонтали и вертикали, но, при этом, создаёт их объёмность. Эхо отдельного звука сменяет эхо-инверсия восходящих – нисходящих секунд. В 9 такте, как и положено в конце периода, автор возвращается к исходной точке *dis (es)*. Вторая часть темы раздвигает её звуковой состав и расширяется до 11 тактов. На *anabasis* целотонного движения *fis-gis-b* отвечает эхо-секвенция авторской монограммы по звукам мотива креста *gis-b-a*. При повторе исходного *dis* в диалоге «реальной» и эхо-скрипок возникает *тритон* из монограммы скрипача, то есть, поначалу «реальное» и «ирреальное» пространства акустически совпадают, затем расходятся на тритон. Напряжение тритонов в партии «реальной» скрипки ведёт к достижению кульминации, где повисают стонущая малая секунда *h-b* и её обращённое inferнальное эхо – *e-fis*. Третья фаза темы открывается вступлением *catabasis*'а – зеркального ракохода *g-f-dis* и отзвуком эха на *dis*. Завершает тему-каркас зеркальное обращение «каденции» первого периода: там – мотив креста, здесь – фигура *passus duriusculus dis-d-cis-c* (возможно, символизирующая и низвержение в ад, и преддверие последующих катастроф) с окончанием на *c-d*. Происходит разрешение в менее диссонантную большую секунду после накала жёстких малых... Если считать основным тоном темы-каркаса звук *dis*, то она – тонально разомкнута. Мерцание секунд в точечных импульсах и интервальных микромотивах «реальной», в отзвуках «инфернальной» скрипок создаёт щемящую диссонансную ауру звукового пространства, периодически «взрывающую» секундными *fortissimo* и их inferнальными отзвуками на *pianissimo*.

В микромотивах *d-e*, затем *f-g*, *d-cis* и *b-a* даны аллюзии интонационно-звуковых опор первой части – Аллеманды – из Второй партиты И. С. Баха, той самой, интонационной основой которой является риторическая формула распятия и которую завершает знаменитая Чакона. Она посвящена скорбным эпизодам страстей и смерти Иисуса Христа. «Призрак» партиты Баха, её точечные аллюзии рассредоточены в горизонтали и вертикали темы-каркаса, соединяя временные и пространственные координаты. В зеркальных секундовых отражениях то тут, то там мерцает монограмма ВАСН. Так устанавливается первая точка отсчёта исторической вертикали сочинения: Бах, эпоха барокко. Из XX века с ней вступает в диалог монограмма

dis(es)-c-h-e-d (Щедрин). Параллели с Бахом имеют множественную подоплёку: 1984 год – преддверие трёхсотлетия со дня рождения Баха; Бах – один из создателей сонаты и партиты для скрипки соло; *инфернально-мистическое «эхо» второй скрипки есть зеркальное отображение «нашего сегодня» в прошлом.*

Линия Бах–барокко проходит через всё сочинение, интонационные «блики» Второй партиты обнаруживаются на протяжении всей «Эхо-сонаты». В звуковую ткань эпилога вплетаются микрофрагменты Гавота – последней части Третьей партиты *E dur*, которая в метацикле Баха символизирует идею Бессмертия и Вечности как непрерывного вращения Космоса. Вечное движение как inferнальный танец смерти, по версии Барановой [1], в её концепции старинной сюиты становится обращением к Вечному средствами «бренного». В процессе развития появляются цитаты и аллюзии из первой и второй частей Первой сонаты, третьей части Второй сонаты, Чаконы из Второй партиты Баха, из Концерта для скрипки с оркестром *a moll* Вивальди, каприсов Паганини, Первой и Второй сонат Изаи для скрипки соло и Чаконы из Сонаты Бартока. Так идея эха прочерчивает в драматургии наиболее важные вехи из истории жанра сольной скрипичной сонаты, предвещающие творение Щедрина: Бах – Вивальди – Паганини – Изаи – Барток – Щедрин. Монограмма Д. Шостаковича подключается к процессу развития в Седьмой вариации, достраивая *парад фигур* предшественников.

Звуковой материал темы начинает материализоваться в законченный образ именно в Первой вариации. Тема-каркас выстраивала Пространство и Время точечными вспышками, секундными «вздохами» и «криками». Напротив, Первая вариация тематична. Складывается впечатление, что исходный набор интервалов «каркаса» есть вступление к «нормальной», достаточно развёрнутой теме, то есть Первой вариации, воссоздающей внутренне контрастный, экспрессивный и драматический образ трагического надлома. В её начале (партия «реальной» скрипки) использованы отражения интервалов и их обращений в разных регистрах, сопоставленные с аккордами, подобно тому как это происходит в Адажио и фуге Первой сонаты Баха и первой части Первой сонаты для скрипки соло Изаи³. Автор опирается на весь интервальный арсенал в пределах двух октав. Особенно часто сопоставлены тритон – секунда, малая секунда – большая септима, малая терция – большая секста, малая секста – большая секста, малая септима – большая нона. Взаимно отражаются органичные пункты (внизу – *gis* или *g*, вверху чаще *d* третьей октавы и его «растяжка» на *cis* и *es*). Аккордово-интервальные фрагменты контрастируют в фактуре «микрокадром» с контрастными или каноническими полифоническими «врезками» и отражаются в «эхо-пластах». Кажется, что эффект эха отодвигается здесь на второй план: в теме-каркасе он включался девять раз, в Первой

вариации – три. Но идея зеркала главенствует *внутри* партий «реальной» и «инфернальной» скрипок: вариация в симметричной трёхчастной форме (13–9–13) с *зеркальной репризой*.

Логика развития Первой вариации – от сопоставлений интервалов по вертикали к каноническим линиям формулы *passus duriusculus es-d-cis-c*. Она проводится 5 раз как микрорефрен в вершинных акцентах 7–10 тактов, в каноне в нону в 15–16 тактах, 20–21, 23–24, 27–29 тактах. И всё это вместе контрастирует *прорыву мотива Рока cis-d-d-h-cis-c*, синтезированному из интонаций секунд и терций. Его появление в экспозиции происходит внутри разорванного по вертикали мотива креста, а два варьированных повтора (*эхо зеркальное* и *эхо секвентное*) приходится на зеркальную репризу вариации. Значение *лейтмотива как символа Рока* подчёркнуто особым *амбивалентным* штрихом маркированных акцентов с *legatissimo*. Лейтмотив рока семантически перегружен: опирается на контуры мотива креста, монограмму автора и *BACH*. Реприза – *драматическая кульминация вариации*. Конфликты обострены: на том же временном промежутке сталкиваются хроматический *passus duriusculus* и мотив Рока, который вновь звучит внутри «растянутого» по вертикали и горизонтали мотива креста, усиливая напряжение. В конце середины главенствует *passus duriusculus*, меняется тональный центр – *a – es – c – g*, проходит ещё одна искажённая цитата из Баха (21–22 такты).

Если Первая вариация «достроила» основной образ сочинения, обозначила конфликтные силы (герой, несущий свой крест, Рок, силы Зла), то со Второй начинается процесс развития. Следовательно, в композиции целого автор отталкивается не от одной, а от *двух начальных* тем: первая обозначена как тема, но, по сути – это интервально-комбинаторный комплекс, другая – драматическая тема – Первая вариация. Если же опираться на обозначения автора, то из исходного звукового материала в каждой вариации формируются различные по характеру темы. Композитор комбинирует, «лепит» контрастные по фактуре, жанру и типу композиции тематические образования во Второй – Девятой вариациях из набора элементов темы-каркаса. Принцип прорастания из одного корня близок идеям книги «Метаморфозы растений» Гёте и творческому процессу Веберна. Так в вариациях Эхо-сонаты прорастает *мифологема Мирового Древа*.

Стремительные, виртуозно-этюдные Вторая и Третья вариации – пример реминисценций непрерывных движений эпохи романтизма, но в варианте полностью «*выписанной*» *алеаторики* (термин мой. – С. Н.). Взметаясь, словно вихрь или метель, они вкручивают в свои воронки комплексы обоих монограмм, мотивы креста, Рока, *passus duriusculus*, захватывая ещё и варианты *Dies irae*. Возникает впечатление, что либо начались семь катастроф апокалипсиса,

либо мы «влетели» во второй и третий круги ада. Тогда как «стенания» Первой вариации символизировали образ героя, который существует внутри этих катастроф, и ад его души. В этих вариациях воображаемая «мистическая» скрипка оказывается в партии «реальной» на той же строчке (герой внутри звукового потока). Инфернальные эхо-ответы прерывают бег секстолей и разрывают бесконечное движение звукового потока, «застревая» на аккордовых и интервальных элементах первой вариации. Так герой стопами и криками реагирует на катаклизмы, в которые попал. Эти остановки членят бесконечное движение на микроразделы. Автор использует в ремарках такие обозначения, как *senta espressivo* (предельно экспрессивно), *quasi improvisata* (словно импровизация), что даёт исполнителю возможность свободно истолковывать временные рамки остановок на более крупных слигovaných длительностях – звуках *эха*, которые в условиях мистического демонического вихря поданы флажолетами с *pizzicato* на пустой струне или «на крике» *sforzando* с резонансом пустой струны, придавая образам зловещий колорит. «Кадры» остановок запечатлели, в основном, фрагменты из первой вариации: точки *мотива Рока*, *catabasis* темы в верхнем голосе, её начальный элемент в тактах 44–45. Композиция строится по принципу ядра и развёртывания: трёхтактное ядро постепенно расширяется до 16 тактов, затем зеркально отражается во втором (15 такт) и третьем (16 такт) разделах формы, постепенно сжимаясь. Но масштабные соотношения симметричны, как в Первой вариации.

Основной микромотив Третьей вариации, продолжая линию стремительного бега секстолей, отталкивается от мотивов креста, *BACH*, Рока и комплекса *anabasis* из темы-каркаса. Материал *эхо-остановок* прорабатывается в этой вариации как барочный тематизм токкатного типа со скрытыми голосами. Они открывают точки движения секстолей, будучи микроядром каждой волны и дорастая в кульминации до двух тактов. В конце вариации все *эхо-элементы* полностью вживляются в виртуозную ткань, синтезируясь в новый, полифонизированный тип фактуры.

Резко контрастирует всем предыдущим драматически напряжённая Четвёртая вариация – *первая драматургическая кульминация Сонаты*. В «неистовстве» и агрессии 12 тактов первого раздела угадывается *фактурная модель 13-го каприза Паганини*, многократно усиленная выкрикиванием аккордового марката на *fortissimo*, интонационной основой которого является авторская монограмма. Мотивная ячейка ритмически непрерывно варьируется, как у Стравинского в финале «Весны священной». Кинематографическая смена микрокадров резко тормозится приёмом «стоп-кадра» с внезапной остановкой на фермате: сюда вторгается мотив Рока на *fff*, который сменяет образно-звуковой разлом лирически экспрессивной жалобы среднего раздела. Так возвраща-



ется трагический образ Первой вариации, становясь репризой с повтором всех тематических элементов, фактуры, интервальной полифонии, микроструктуры и полного набора риторических фигур.

Самая масштабная по протяжённости (85 тактов) – мистико-инфернальная Пятая вариация. Приём эха властвует и по горизонтали – *во времени*, и по вертикали – *в пространстве*. Основой драматургии является конфликтный микродиалог: *первый* микрокадр – «шелест» инфернальной метаморфозы фактуры барочной токкаты (с аккордовыми и интервальными скачками arco, pizzicato левой рукой на пустых струнах) противопоставлен *второму* микрокадру – мистическому эхо «в заоблачных далях» флажолетов высоких позиций (*e-cis* третьей – четвёртой октав). Ядро повторяется четырежды, всякий раз варьируются мотивы креста, распятия, воспроизводя интонационные опоры аллеманды и куранты Второй партиты Баха. Постепенно ядро единой полосой звукового потока заполняет собой всё пространство. В его развитии – три волны. Комплекс барочной токкаты то разрастается до терцдецимы, то сжимается до секунды, отталкиваясь от всех пустых струн скрипки: *d-a-g*. *D* – органнй пункт снизу, *e-a* – точки отталкивания сверху. Гаммообразные мотивы скрытых голосов срываются в ниспадающую линию рикошета, сжимаясь до мотива *VACH* и неожиданно упираясь в тишину паузы. *Вторая* волна токкаты динамически разрастается до кульминации. Накопленная энергия отражается в *эхо-pizzicato* двух ярусов ниспадающих интервалов, упирающихся в кластер с тритоном. Высший ярус – токката аккордов *pizzicato* – содержит три восходящих ступени с кульминацией-срывом в *glissando*. *Третья* волна – динамическая реприза мистической первой. Но теперь рикошет-пассаж является ядром токкатных скачков, буквально влетающих в следующую, жёстко агрессивную и гротескную Шестую вариацию. Её демонический образ создают тяжело падающие, маркированные интервалы, которые, по замыслу автора, должны звучать ещё и *legato*. Они заимствованы из токкатного *pizzicato* второй волны предыдущей вариации. Свободный второй голос «распевает» *мотив Рока* и мотив из мелодических вершин интервалов Первой вариации. Четырёх-фазная композиция Шестой вариации строится по принципу масштабного сжатия: с двумя цезурами и сменой ритма. В кульминации фигурирует новый *лейтмотив крика* – вопль отчаяния (октава с нонной и септима с секстой). Экспрессия и гротеск соединены здесь с трагическим ужасом, словно раскрылись бездны преисподней.

Седьмая и Восьмая вариации построены как *эхо-эффект* ступенчатых (в Седьмой) или противоположных восходящих – нисходящих (в Восьмой) линий. Скерцо в жанре токкаты-гарантеллы Седьмой вариации «прорабатывает» точки-контуры барочной токкаты Пятой, но каждая точка «прорастает»

в новые трихордные, линейно-интервальные микромотивы, достигающие до восходящих арпеджио по нон- и ундецимаккордам. Бегущие линии *glissando* микропассажей создают иллюзию адского безостановочного движения и кружения. Время сжимается до предела. Вопросы-ответы стремительно сменяют друг друга: стаккатный мотив – реплика «реальной» скрипки, *legato* – ответ-эхо. Последняя в первой волне с *moll'* ная линия арпеджио прерывается на тритоне и пассаже на нонаккорде. В последующем «вокализе» речитатива он разрешается в тонику *g moll'* я, *точно воспроизводя окончание первой части Первой сонаты Баха*.

Композиция разрастается до сложной двухчастной формы. Второй раздел воспроизводит репризу из барочно-мистической Пятой вариации с её «сакральными» точками скрытого голоса. Но вместо рикошета в уступах восходящих пассажных линий использован штрих *sautille*. Смена штриха соотносится с экспозицией и репризой второго раздела, где инфернальность образа подчеркнута штрихом *sul ponticello*. Теперь *штриховые взаимодействия постоянно поддерживают иллюзию двойственности «реального» и «мистического» пространств*. Возникновение звуковых точек диссонансных гармоний, отталкивающихся от пустых струн, абсолютно непредсказуемо, похоже на *выписанную алеаторику*. Мимоходом в конце вариации, на шестую долю такта происходит-таки разрешение в тонику, но композитор мгновенно переключает внимание на новый «кадр» – лаконичную и феерически стремительную Восьмую вариацию: достигнутая на мгновение, тоникальность тут же уничтожается. Восходящие и нисходящие линии пассажей летучего *staccato* Восьмой стремительно «обгоняют» друг друга, двигаясь по звукам минорного и целотонного ладов у «реальной» и «мистической» скрипок, продолжая развивать принцип *зеркальности* их миров. Опорные звуки пассажей воспроизводят движение интервалов, представленных в Первой вариации, а линии верхних и нижних акцентов этих опор содержат монограммы *b-a-c-h*, *es-e-d*, *d-es-c-h*, мотивы главной темы Ноктюрна из Первого скрипичного концерта Шостаковича.

Кульминация сочинения – *зона трагической катастрофы* – охватывает Девятую вариацию и Эпilog. Инфернальная токката-гарантелла Девятой вариации, сотканная штрихами *bricolage* и *sautille*, – ярко агрессивный, демонический образ. Несовпадение мотива и метра за счёт парной группировки интервалов в ломанных триольных аккордах рождает две мелодические линии. Одна скрыта в опорах аккордов и диалогизирует с другой, образованной их мелодическими вершинами. В развитии фаз-волн вариации масштабная вторая фаза накладывается на прорыв *исходного* аккордово-интервального комплекса Первой вариации, подготовленного звуками последних интервалов токкаты: *gis-d-a-b* – чуть сдвинутые точки

её начала, затем – аккорд *d-ais-h*. *Встреча с прошлым*, краткий напряжённый диалог сиюминутного и *недавно прошедшего* возвращает репризы темы-каркаса и Первой вариации. Процесс непрерывного движения оказался бегом по кругу. Герой вернулся к самому себе, к своим размышлениям, которые не разрешены, но приобрели ещё более напряжённый характер. Ибо Эпилог – зона смерти героя цикла – *высшая кульминационная зона моноцикла* и динамическая реприза Первой вариации и темы-каркаса. Острое столкновение тематических субъектов, символизирующих образы художника-творца и Рока, «реального» и «инфернального» пространств, в эпилоге поручено только «реальной» скрипке. «Мистический» диалог оказался внутренним, психологическим. Противопоставление «реальной» и «инфернальной» скрипок сохранено здесь в *стилевом диалоге*. Это в прямом смысле – диалог эпох: на сомнения и координальные конфликты *настоящего*, терзающие героя, эхо отвечает воспоминаниями о божественной чистоте и идеалах музыки прошлого. В ответ на возгласы и мольбы «реальной» скрипки в партии эха звучит образ светлой молитвы и шествия из *Andante* Второй сонаты Баха. Таков первый итог – возможное Спасение души в молитве. По мере приближения к концу спорадически всплывают фрагменты из Гавота Третьей партиты как обещание серафических радостей в Вечной жизни, совпадая с религиозной концепцией танца в культуре барокко (предложенной Т. Барановой [1]). Проходя жизненный цикл-путь, автор через цитаты конспективно воспроизводит *круг церковного кален-*

даря метацикла Баха от Первой Сонаты к Третьей партите. Трагическая концепция прочитывается в перипетиях Эпилога: момент смерти героя представлен почти материально. Фрагменты Первой вариации и темы-каркаса разрываются на интонации и отдельные точки-звуки, иллюстрируя «распадение» души героя на микрочастицы. Этой «душераздирающей» картине противостоят реплики «мистической» скрипки с цитатами Баха – символами незыблемости идеалов Веры и Надежды на спасение. Но зоны Смерти и Надежды в пространстве космоса разнонаправлены временным разрывом «прошлого» и «настоящего».

Эхо-соната Щедрина – масштабное философское, концептуальное сочинение, образец полижанровости высшего порядка, равное по напряжённости мысли шедеврам Баха, Исаи. Принципы сонаты (философская дискуссия о вечных ценностях, интенсивная тематическая работа, двойственность исходного тематизма) синтезированы с закономерностями стиливых вариаций и барочной фантазии, дополнены пуантилистической полифонией звуковых микроэлементов и последовательно проведённой идеей старинного жанра эха. Ведущий приём – полистилистика⁴ – представлен серией диалогов: игра в диалоги Жизни и Смерти, диалоги стилей, диалоги вечного и изменчивого. Работа композитора со звуковыми точками темы-каркаса и монограммами воспроизводит процессы интонационной комбинаторики микроциклов и додекафонных сочинений А. Веберна, точечно-пуантилистическую «тональную додекафонию»⁵ Рапсодии на тему Паганини С. Рахманинова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В коде Четвёртой симфонии в «зоне просветления» на фоне светлой звучности *D dur*'ного трезвучия у оркестра соединены по вертикали у хора иудейское, католическое, протестантское и православное песнопения. По замыслу Шнитке, их единение должно противостоять агрессивности современной цивилизации.

² Аналогично развивается процесс в «Рапсодии на тему Паганини» С. Рахманинова, описанный в статье Г. Калошиной и О. Шапарчук [2]. В её начале формируется звуковой «каркас», затем излагается тема Паганини. Система работы Рахманинова с точками темы-каркаса названа Г. Калошиной «тональной додекафонией».

³ Первая соната Э. Исаи посвящена Ж. Сигети, поклоннику сонат Баха, и воссоздаёт его исполнительский портрет. Вторая соната посвящена Ж. Тибо, композитор цитирует Третью партиту, Вторую сонату Баха, танцы фурий и теней из оперы «Орфей» Глюка. В конце торжествует мотив *Dies irae* и образ Смерти. См. анализ сонат Исаи: [3].

⁴ Стиливые диалоги можно рассмотреть в аспекте интертекстуальности.

⁵ См.: [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранова Т. Б. О космогонической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса и Барокко // Традиции в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время. Сер. Проблемы музыковедения. Л., 1989. Вып. 3. С. 73–84.

2. Калошина Г. Е., Шапарчук О. В. Тема фаустианства в творчестве Рахманинова (на примере Рапсодии на тему Паганини) // Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов н/Д, 2002. С. 68–87.

3. Нестеров С. И. Цикл сонат Эжена Исаи для скрипки соло // Научная мысль Кавказа. Ростов н/Д, 2009. № 2. С. 165–177.

4. Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке. М.: Музыка, 1990. 352 с.

5. Щедрин Р. К. Эхо-соната для скрипки соло. М.: Сов. композитор, 1984. 12 с.

REFERENCES

1. Baranova T. B. O Kosmogonicheskoy i Religioznoy kontseptsii tantsa v kul'ture Srednevekov'ya, Renessansa i Barokko [About the Cosmogonic and Religious Concept of Dance in the Culture of the Middle Ages, Renaissance and Baroque]. *Traditsii v istorii muzykal'noy kul'tury. Antichnost'. Srednevekov'e. Novoe vremya* [Traditions in the History of Musical Culture. Antiquity. The Middle Ages. The Early Modern Times. "Issues of Musicology" Series]. Vol. 3. Leningrad, 1989, pp. 73–84.
2. Kaloshina G. Ye., Shaparchuk O. V. Tema faustianstva v tvorchestve Rakhmaninova (na primere Rapsodii na temu Paganini) [The Faustian Theme in the Music of Rachmaninoff (on the Example of the Rhapsody on a Theme by Paganini)]. *Sergey Rakhmaninov: istoriya i sovremennost'* [Sergei Rachmaninoff: History and Modernity]. Rostov-on-Don, 2002, pp. 68–87.
3. Nesterov S. I. Tsikl sonat Ezhena Izai dlya skripki solo [Eugene Ysaye's Cycle of Sonatas for Solo Violin]. *Nauchnaya mysl' Kavkaza* [Scholarly Thought of Caucasus]. Rostov-on-Don, 2009, no. 2, pp. 165–177.
4. Kholopova V. N., Chigareva Ye. I. *Al'fred Shnitke* [Alfred Schnittke]. Moscow: Muzyka, 1990. 352 p.
5. Shchedrin R. K. *Ekho-sonata dlya skripki solo* [Echo-Sonata for Solo Violin]. Moscow: Kompozitor, 1984. 12 p.

**Жанровые особенности и концепция «Эхо-сонаты» Р. Щедрина
для скрипки соло в контексте исканий эпохи**

В статье впервые осуществлён анализ жанрово-стилевых взаимодействий, раскрыта *концепция трагической катастрофы* в «Эхо-сонате» для скрипки соло Родиона Щедрина. Прослежено взаимодействие барочного жанра эха с закономерностями сонаты-поэмы в форме моноцикла, жанрово-стилевыми вариациями, полифонической фантазии. Философская дискуссия о вечных ценностях отражена в напряжённой те-

матической работе: в принципах полифонии микрозвукового контрапункта, полистилистики в диалогах оригинальных тем Щедрина с цитатами Баха, Вивальди, Изай, Паганини, Бартока, Шостаковича.

Ключевые слова: эхо, соната, фантазия, вариации, полистилистика, цитата, монтаж, комбинаторика

**The Peculiarities of Genre and Conception of Rodion Shchedrin's
"Echo-Sonata" for Solo Violin in the Context of Quests of the Epoch**

The article demonstrates analysis of the interactions of style and genre and discloses *the concept of tragic catastrophe* in Rodion Shchedrin's "Echo Sonata" (dedicated to the composer's friend, German violinist Ulf Höllscher) for the first time. The author traces out interaction of the Baroque echo genre with the regular stylistic traits of the sonata-poem in the form of a monocycle, the genre-related stylistic variations and the contrapuntal fantasia. The philosophical discussion of the eternal values is reflected in

the intense thematic development: in the principles of polyphony of the microsonic counterpoint and in the polystylistics in the musical dialogue between Shchedrin's themes with quotations of J.S. Bach, Antonio Vivaldi, Eugene Ysaye, Nicolo Paganini, Bela Bartok and Dmitri Shostakovich.

Keywords: echo, sonata, fantasy, variation, polystylistics, quotation, mounting, combinatoriality

Нестеров Сергей Игоревич

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры
струнных инструментов
E-mail: aist.05@mail.ru
Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Sergei I. Nesterov

Candidate of Arts,
Professor at the Department for String Instruments
E-mail: aist.05@mail.ru
Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory
Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don





Н. С. ГАВРИЛОВА

Государственная классическая академия им. Маймонида



УДК 78.01

ЭССЕ О ПАМЯТИ И ЭМОЦИЯХ ПИАНИСТА

Как только перед нами появляются слова «память» и «пианист», сознание незамедлительно выталкивает на поверхность словосочетание «запоминание наизусть». Естественно, это словосочетание относится не только к пианистам. Запоминать большие объёмы текста приходится и скрипачам, и виолончелистам, и духовикам, и вокалистам, то есть всем музыкантам-исполнителям. Одновременно с ними требуется назвать и актёров, и чтецов-декламаторов, и ещё многих других, и хотя шифр нотных текстов сложнее алфавитного, сам процесс запоминания схож.

Часто говорят о памяти зрительной (фотографической), наличие которой помогает процессам запоминания. Кроме неё, назовём и важную для музыкантов слуховую (гармоническую). Обе они считаются врождёнными видами памяти. Фотографическая в основе своей ближе всего к памяти рефлекторной, гармоническая же ближе интеллектуальной, она основывается на приобретённых знаниях. Человек с развитой гармонической памятью хорошо различает все музыкальные функции, поскольку изучал теоретический материал. Нельзя не отметить, что встречаются музыканты, способные без труда запоминать и воспроизводить сложнейшие нотные тексты, и никакие «хитрости» в запоминании им не требуются. Но в основной своей массе пианисты либо запоминают нотный текст постранично (фотографическая память), либо занимаются музыкальным анализом (гармоническая память).

Учёные давно описали определённую систему, помогающую быстрее и лучше запоминать что-либо при помощи введения в процесс запоминания специальных средств, стимулов, знаков. На нотных страницах постоянно встречаются привлекающие внимание особенности: то в начале строки на целый такт имеется пауза, то – смена ключевых знаков или ещё что-нибудь...

Тренировать фотографическую память можно доступным каждому зрячему человеку весьма стандартным способом: собрать «натюрморт» из различных предметов, накрыть его чем-нибудь, а через некоторое время постараться вспомнить все находившиеся там предметы, и где именно что находилось. Затем можно попросить кого-нибудь убрать одну из вещей, после чего, взглянув, закрыть глаза, представить себе начальный «натюрморт» и определить, чего не хватает.

Гармоническую память с бытовой точки зрения развивать гораздо сложнее: нужно не только хорошо знать различные музыкальные элементы, но и слышать интонации, чувствовать тяготение функций, к примеру, каданса в тонику. Ещё необходимо иметь большое терпение, зато для человека с плохим зрением и даже для слепого развитие гармонической памяти – прекрасный выход.

Наконец, пришло время вспомнить о существовании определённого постулата для облегчения запоминания: повторять отдельные фрагменты произведения или даже всё целиком по три раза подряд и непременно без ошибок. Этот постулат может весьма результативно использоваться как для выучивания наизусть, так и для работы над техническими проблемами и музыкантами, и актёрами. Но данный способ относится уже к третьему виду памяти – моторной, благоприобретённой, иначе говоря, к профессиональным навыкам и рефлекторным привычкам, которые образуются в результате часто повторяемых действий.

Пианисты всегда используют моторную память в своей работе как необходимую ремесленную основу. И если, говоря о памяти фотографической и гармонической, ещё было возможным не упоминать об эмоциях (хотя они там и наличествуют), то в случае памяти моторной это становится необходимым, поскольку данный вид памяти у пианистов связан с движениями пальцев, рук, ног и всего тела. Процессы идеомоторной памяти сегодня достаточно основательно изучены [4], и мы знаем, что перед совершением многих профессиональных движений возникает идея движения, которую можно и нужно корректировать (до выполнения этого движения) в поиске наилучшего результата.

Известный учёный Уильям Джеймс в своей книге «Психология» написал следующее: «Все душевные явления (независимо от их полезности) сопровождаются известного рода телесными процессами. Они вызывают едва заметные перемены в дыхании, кровообращении, общей сокращаемости мышц, деятельности желёз и сосудов, даже в тех случаях, когда они не вызывают никаких заметных движений в мышцах, заведующих произвольными движениями. Не только известные душевные состояния, как, например, волнения, но все вообще психические явления, как таковые, даже чисто мыслительные процессы и чувствава-



ния по вызываемым ими результатам суть двигатели» [3, с. 4].

Внимательно прочитав и осмыслив написанное Джеймсом, мы должны сделать вывод, что любое движение пианиста, даже самое «микроскопическое», происходит в результате возникновения какого-либо психического явления. В то время только начинали изучать эмоции, однако мы уже находим у Джеймса, «в чём заключается та “моторная идея”, которая должна предшествовать движению и обуславливать его произвольный характер. Она не есть мысль об иннервации, необходимой для того, чтобы произвести данное движение. Она есть мысленное предварение чувственных впечатлений ... которые явятся результатом данного движения» [3, с. 369]. Иначе говоря, эмоция и любое движение (физическое или мыслительное) связаны воедино всегда.

В ходе экспериментов, посвящённых «фиксации подсознательных процессов» пианистов [2, с. 127], было установлено, что в них участвуют всего три эмоции: «хочу – не хочу», «удобно – неудобно» и «нравится – не нравится». Причём пианисты замечают возникновение этих эмоций, которые автор предлагает называть «рабочими», весьма редко. Обращая на них внимание, исполнитель смог бы гораздо продуктивнее использовать своё время [8].

Четвёртый вид памяти, общий абсолютно для всех людей – образная память. Именно она выявляет «стихийность интуитивности» [7, с. 226] и внешне наиболее заметно связана с работой пианиста над своими эмоциями.

Образная память – архив наших впечатлений, ассоциаций, представлений, эмоциональных переживаний, то есть результат накоплений нашей реальной жизни и, возможно, прошлых (вспомним и о генетической памяти). Чем богаче подобный архив у творческого человека, тем свободнее он в своих идеях и фантазиях, тем интереснее и необычнее будут результаты его работы. Именно поэтому образную память музыканту-исполнителю необходимо развивать, «подбрасывая» в неё постоянно новые впечатления самого разного толка: литературные, театральные, живописные, архитектурные, исторические и другие. Иногда ему приходится делать это специально, собирая информацию для работы над определённым произведением, что совершенно не исключает применения данной информации для чего-то иного.

Попробуем представить себе, что происходит, когда пианист «откладывает» на некоторое время почти готовое произведение, чтобы оно «отлежалось». Все музыканты знают, насколько это полезно, так как погружившись в недра памяти, в её архив, произведение само, практически без труда для исполнителя, обрастает нужными «психическими

обертонами» [3, с. 137]. Если же пианист в данный период насытит свою память дополнительными материалами, картина сложится быстрее и будет ярче и естественнее, так как воспоминания станут на порядок богаче. Эмоции продолжают незаметно работать, добавляя всё новые и новые оттенки красок в уже пережитое, а придуманное оно или реальное – не столь существенно. В музыкальном исполнительстве значение развитого воображения нельзя переоценить.

Рассмотрев связь между ощущением и воображением, мы поймём, почему такое необыкновенно важное значение для воображения имеют те мельчайшие капли информации, что сохранились когда-то в нашей памяти, и те переживания, что сопутствовали им. Поймём мы, и почему: чем больше пианист интересуется окружающей его жизнью в любом её проявлении, чем сильнее переживает всё это, тем богаче его внутренние запасы, тем безудержнее его фантазия.

Память наша в широком смысле этого слова и есть мы сами. Без неё мы – не мы: «Генезис развития психики есть вместе с тем генезис развития памяти. В более узком смысле память выступает как условие хранения субъектом результатов его взаимодействия с объектом, дающее возможность воспроизводить и использовать эти результаты в последующей деятельности, преобразовывать их и объединять в системы. Иными словами, память – это совокупность психических моделей, построенных субъектом» [5, с. 197–199].

Изучение проблем профессиональной памяти пианистов, соответственно, выводит нас на взаимосвязь памяти и эмоций. Любой самый незначительный факт, любая не слишком важная мысль производят на человеческий организм определённое воздействие, вызывая ощущения и соответствующие эмоциональные реакции. Часто мы их не замечаем – они могут быть рефлекторными. Но стоит обратить особое внимание на тот факт, что ощущения от любой информации и эмоциональную их оценку субъект получает раньше того, как начнёт о них размышлять.

Архив памяти даёт нам возможность воспринимать окружающий мир, неосознанно базируясь на том, что когда-то ранее мы уже ощутили и на что эмоционально отреагировали. В человеческой памяти сохраняется любая полученная информация, и она всегда «идёт в комплекте» с сопутствовавшими ей в тот момент эмоциональными реакциями. Каждое сравнение нового ощущения с ощущением из прошлого даёт иную картину и иные переживания. После чего они тоже отправляются в архив. «Мы постоянно сравниваем ощущения, со свойствами которых наше воображение не имеет никакого непосредственного знакомства, например, страдания и наслаждения. Замечательно трудно живо воспроизводить в воображе-

нии любое из чувствований этого порядка», – отмечает Джеймс [3, с. 210].

Вышеизложенный материал помогает нам сделать вывод, что воображение всегда вторично по отношению к ощущениям. Любое ощущение вызывает у человека определённую эмоцию, после чего она сохраняется в памяти, а затем только воображение пользуется ею. Именно в таком порядке, не наоборот. Вот как выглядит формулировка закона восприятия Джеймса: «В то время, как часть объекта восприятия проникает в наше сознание через посредство органов чувств от внешнего объекта, другая часть (и она может быть наибольшей) проникает изнутри, из недр нашего сознания» [3, с. 283]. Недра нашего сознания и есть наша память. Без неё не может быть никакой умственной работы, то есть никакой аналитической и синтетической работы мозга: ни внимания, ни восприятия, ни мышления, ни обработки поступающей информации. Иначе говоря, без памяти нет и интеллекта.

Есть смысл рассмотреть детально начало процесса вспоминания. Мы обнаруживаем, что сначала всегда (возможно, неосознанно) возникает желание (эмоция «хочу») что-либо вспомнить, затем формируется волевое усилие для концентрации внимания субъекта на желаемом объекте. Иногда, впрочем, данный механизм не срабатывает, и мы долго не можем вспомнить то, что хотим, но смутный образ вспоминаемого чувствуем.

Люди давно научились представлять себе в образах то, о чём они говорят и пишут, они даже научились большинство из окружающих образов воспринимать оформленными сразу в слова. Научились они и мыслить словами, видя за ними образы. Возник пласт общественного сознания, сплетённый из слов и всевозможных образов, так как потребность высказываться о пережитом или описывать его устно либо письменно у людей очень велика. Естественно, многое потихоньку забывается, оно уходит в глубины памяти и хранится там. Когда же требуется припомнить забытое, все обычно пользуются словами, намертво спаянными с теми ушедшими образами и переживаниями по их поводу.

Джеймс писал: «Связанное со словом сознание его значения [имеется в виду осознание смысла слова. – Н. Г.] представляет положительно род чувства, благодаря которому простые звуки или зрительные образы становятся чем-то понятным; это нечто даёт вполне определённое направление ходу наших мыслей, которые затем воплощаются в слова и образы» [3, с. 204]. «Род чувства», о котором было только что сказано, – это эмоциональная наполненность переживания, возникающая от ощущения и осознания услышанного слова. Эмоциональное восприятие сказанного, услышанного, прочитанного, увиденного и даже нарисованного может многократно усиливаться выразительностью произнесённых слов, каждое из

которых всегда несёт с собой определённый, субъективно оформленный образ.

Любое самое незначительное переживание вполне способно потянуть за собой множество фантазийных построений: звуковых, цветовых, даже геометрических, плоскостных или объёмных. Одно лишь слово может всколыхнуть нескончаемые ощущения и эмоции и даже вызвать, например, яркое воспоминание об опере – в звуке, в цвете, с декорациями и костюмами...

Отдельно взятые музыкальные звуки, конечно, не обладают силой слова, как не обладают ею отдельно произнесённые или представленные в уме буквы. Но музыкальные фразы, мелодии, отдельные звуковые фрагменты уже обладают подобной силой. Более того, качество и количество возникающих под влиянием музыки образов многограннее речи или текста. Каждый новый звук в развивающейся музыкальной ткани вызывает эмоциональный всплеск, за которым из нашей бессознательной памяти, из нашего подсознания, сами собой извлекаются ассоциации и воспоминания совместно с прилегающими к ним эмоциями, будируя воображение.

Этот процесс бесконечен. Ассоциации и представления постоянно, практически ежесекундно, но в то же время, как правило, незаметно для нас самих обогащают происходящее с нами и вокруг нас. Всё это богатство скапливается в запасниках памяти и каким-то непонятным нам пока, волшебным, мистическим образом там организовывается и расцветивается. «Значение, ценность образа всецело заключается в ... полутени окружающих и сопровождающих его элементов мысли, или, лучше сказать, эта полутень составляет с данным образом одно целое, – она плоть от плоти его и кость от кости его; оставляя, правда, сам образ тем же, чем он был прежде, она сообщает ему новое значение и свежую окраску. Назовём сознание этих отношений, сопровождающее в виде деталей данный образ, “психическими обертонами”» [3, с. 137]. Вновь упомянутые «психические обертоны» принадлежат каждой человеческой индивидуальности, которой и придают неповторимый, только ей присущий естественный колорит.

Поиск естественного состояния, постижение смысла и цели нашего существования, познание всего происходящего целиком – сложная задача. Явление «память» тому доказательство. И наше изыскание, посвящённое взаимосвязи памяти и эмоций, мы хотели бы украсить одной из идей древнекитайского учения: достижение наивысшего духовного блаженства может состояться только при условии обретения человечеством бессмертной коллективной памяти, способной хранить и передавать практически ничем не ограниченный объём знаний. И добавим к этому ещё то, в чём древние китайцы уже были уверены: «Чувствования, ещё не открывшиеся, суть природа,



и это их состояние есть *середина* [курсив автора. – Н. Г.], – великая основа в поднебесной. Сообразность открывшихся чувствований с серединой есть согласие, всеобщий закон в поднебесной» [1, с. 344], поскольку «небо, давая жизнь людям, дало им и страсти». Так прописано в третьей части древнего китайского трактата «Шу-цзин» [там же, с. 181].

Творческий человек просто обязан быть способным эмоционально переживать собственные фантазии даже более ярко, чем происходящее в реальности. Его воображение, как правило, должно уметь рисовать различные картины куда быстрее, чем в обычном времени, когда каждое последующее ощущение вызывает в ответ соответствующую эмоцию.

«Фантазия или воображение суть названия, данные способности воспроизводить копии однажды пережитых впечатлений. Воображение называется “репродуктивным”, когда эти копии буквальны, и “продуктивным” (или “конструктивным”), когда элементы различных первоначальных впечатлений сочетаются вместе и образуют новое целое», – читаем у Джеймса [3, с. 258].

Проще говоря, репродуктивные образы – это наши воспоминания, а в случае разгула фантазии «мы имеем дело с продуктами воображения в собственном смысле слова» [там же]. Сами же продукты воображения имеют право быть абсолютно любимыми, совершенно непредсказуемыми.

Для творческой личности толиком к формированию мечтаемого образа могут стать и звуки, и танцевальные движения, и краски на холсте. Уровень эмоциональности восприятия определённых образов впоследствии оказывает влияние на уровень их яркости при воспроизведении. Кроме того, чем сильнее процесс восприятия насыщен эмоциями, чем выше «степень эмоционального накала» [6, с. 89], тем лучше он запоминается и тем быстрее вспоминается.

Образная память работает всегда со сложными эмоциями, с чувствами, состояниями, переживаниями, настроениями, тогда как простейшие эмоции, навсегда остающиеся связанными с моторной памятью, нужны для овладения технической частью. Однако их оценочные пары «хочу – не хочу» и «нравится – не нравится» продуктивно работают и с образами. Только от индивидуальности пианиста, от силы его эмоций зависит, будет ли его внешний облик помогать ему в создании того музыкального образа, который задуман, прочувствован и должен быть представлен на сцене.

Скрипач эмоционально тянет смычок при уже угасшем звуке, и этот несуществующий в реальности звук слышен наблюдающей и заворожённо слушающей публике. Пианист тоже может создать подобный эффект, используя силу концептуально соединённых между собой эмоций, памяти и воображения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Всё о Китае: в 2 т. / сост. Г. И. Царёва. М.: Изд-во В. П. Царёва, 2003. Т. 1. 568 с. (Цивилизации).
2. Демченко А. И. Музыкальная космогония // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 125–133.
3. Джеймс У. Психология. СПб.: Изд-во К. Л. Риккера, 1911. 446 с.
4. Ильин Е. П. Эмоции и чувства. 2-е изд. СПб.: Питер, 2011. 783 с.
5. Пономарёв Я. А. Психика и интуиция. М.: Политиздат, 1967. 256 с.

6. Урванцева О. А. Типология исполнительских моделей в духовно-концертной музыке русских композиторов XIX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 88–93.
7. Шапошников И. А. Поэдность в романтической музыке (синергетический аспект) // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 225–229.
8. Herwig A., Waszak F. Intention and Attention in Ideomotor Learning // The Quarterly Journal of Experimental Psychology. 2009. 62 (2), pp. 219–227.

REFERENCES

1. *Vsyo o Kitae: v 2 t.* [Everything about China. In 2 Volumes]. Vol. 1. Edited by G. I. Tsaryova. Moscow: V. P. Tsaryov Press, 2003. 568 p. (Civilizations).
2. Demchenko A. I. *Muzykal'naya kosmogoniya* [Musical Cosmogony]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2013, no. 2 (13), pp. 125–133.
3. Dzhejms U. *Psikhologiya* [James W. Psychology]. St. Petersburg: Ricker Press, 1911. 446 p.

4. Il'yin E. P. *Emotsii i chuvstva* [Emotions and Feelings]. Second Edition. St. Petersburg: Piter, 2011. 783 p.
5. Ponomarev Ya. A. *Psikhika i intuitsiya* [Psyche and Intuition]. Moscow: Politizdat Press, 1967. –256 p.
6. Urvantseva O. A. *Tipologiya ispolnitel'skikh modeley v dukhovno-kontsertnoy muzyke russkikh kompozitorov XIX–XXI vekov* [Typology of Performance Models in Sacred Concert Music by Russian Composers of the 19th – 21st Centuries].



Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship], 2013, no. 2 (13), pp. 88–93.

7. Shaposhnikov I. A. Poemnost' v romanticheskoy muzyke (sinergeticheskiy aspekt) [The "Poem" Quality in Romantic Music (the Synergetic Aspect)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2013, no. 1 (12), pp. 225–229.

8. Herwig A., Waszak F. Intention and Attention in Ideomotor Learning. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 2009, 62 (2), pp. 219–227.

Эссе о памяти и эмоциях пианиста

Статья посвящена вопросам развития фортепианного исполнительства с привлечением достижений психологии. Для исследования эмоциональной памяти (памяти чувств), связи её с человеческими ощущениями и эмоциональной реакцией на них автор обращается к работам известных учёных прошлого и настоящего. Рассмотрение различных видов памяти, в том числе рефлексорных, позволило обрисовать целостную картину их концептуального взаимодействия с ощущениями, эмоциями, воображением, а также их влияния на

профессиональную деятельность пианиста. Неразрывность и взаимопроникновение памяти и эмоций человека внешне малозаметны, но в то же время они чрезвычайно важны для музыкантов-исполнителей. Поэтому музыкант-пианист, управляющий собственными эмоциональными процессами, сопровождающими его профессиональную деятельность, сумеет добиться больших успехов.

Ключевые слова: пианизм, память музыканта-исполнителя, идеомоторика, эмоция, воображение

An Essay on a Pianist's Memory and Emotions

The article is devoted to the questions of development of piano performance with the incorporation of the achievements of psychology. To carry out his research of emotional memory (the memory of feelings), its connection to human sensations and the emotional reaction to them, the author turns to works by famous scholars of the past and present. Examination of various types of memory, including the reflexive kinds, made it possible to sketch an integral picture of their conceptual interaction with sensations, emotions and imagination, as well as their impact

on the professional activities of a pianist. The indissolubility and interpenetration of human memory and emotions are not very noticeable outwardly, but at the same time they are highly important for performing musicians. For this reason, a pianist who is in control of the emotional processes accompanying his or her professional activities will be able to achieve great success.

Keywords: piano technique, memory of performing musician, ideo-motorics, emotions, imagination

Гаврилова Наталия Сергеевна

доцент факультета мировой музыкальной культуры
Государственной классической академии
им. Маймонида,
солистка Московской государственной филармонии
E-mail: 3558523@gmail.com
Государственная классическая академия
им. Маймонида
Российская Федерация, 115035 Москва

Natalia S. Gavrilova

Associate Professor at the Department of World Musical
Culture of the Maimonides State Classical Academy,
Performer at the Moscow State Philharmonic Society
E-mail: 3558523@gmail.com
Maimonides State Classical Academy
Russian Federation, 115035 Moscow



Т. Н. СМИРНОВА

Воронежская государственная академия искусств

УДК 787.8

ТРАНСКРИПЦИЯ И ЕЁ РАЗНОВИДНОСТИ. ВКЛЮЧЕНИЕ «ВТОРИЧНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ» В ДОМРОВЫЙ РЕПЕРТУАР

В музыкальной практике издревле существуют особые творческие работы, основанные на использовании и преобразовании какого-либо уже существующего и чаще всего достаточно известного художественного образца. Из бесконечного ряда композиторских и исполнительских опытов упомянем хотя бы некоторые существенные явления истории музыки. О них можно судить, к примеру, по творчеству труверов и мейстерзингеров, предлагавших инструментальные варианты своих песен, а также по переложениям на лютию хоров и мадригалов, практиковавшимся в XVI веке. Принцип транскрибирования широко использовался в особом жанре хоральных обработок, в которых монодический первоисточник служил основой многоголосной фактуры произведений вокально-ансамблевых, инструментальных или смешанных по составу исполнителей. Инструментальные переложения хоральных произведений привели, в частности, к формированию концертов и ричеркаров, в свою очередь послуживших предудвлением принципов фуги. Примечательна и техника *basso continuo*, широко распространённая в XVII–XVIII столетиях. Она предполагала возможность различных фактурных расшифровок авторских цифровых указаний, которые обретали в звучании этих расшифровок статус «вторичных» вариантов. Их конкретный вид зависел от состава исполнителей, их мастерства и конкретных художественных намерений (в области эстрадной музыки подобная практика дожила до наших дней). На заимствованных темах жидутся жанры фантазии, каприччио и попури, имеющие уже трёх-четырёхвековую историю. Транскрипционные композиции в большом количестве создавал и И. С. Бах, когда привлекал органичные произведения А. Вивальди, Б. Марчелло для исполнения на клавесине. В его время, к тому же, композиторы иной раз не указывали точно инструменты, которым адресуются конкретные тексты, что позволяло самим исполнителям решать вопросы об их тембрально-штриховом наполнении (см. об этом: [1, с. 289]).

Начиная с XIX столетия большое распространение получили образцы «вторичного сочинения» в виде так называемых «переложений для фортепиано», обслуживающих нужды салонной культуры,

концертной практики и домашнего музицирования. Особенно часто транскрипторы стали обращаться к оперным шедеврам, становившимся материалом рояльных, скрипичных и ансамблевых сочинений. В целях популяризации вокальных номеров (арий, ансамблей, а также романсов) создавались облегчённые инструментальные композиции или, напротив, технически предельно сложные. Последние связаны, прежде всего, с именем Листа – создателя транскрипции как особого и самостоятельного жанра. О его миссии в контексте давних традиций хорошо писал А. Альшванг: «И лютисты XVI века, и Лист преследовали по существу одну и ту же общественную цель: пропаганды редко исполняемых либо громоздких по составу музыкальных произведений путём переложения их для одного инструмента с универсальными для своего времени возможностями» [там же]. Закономерным следствием этих творческих процессов становится появление в XX столетии своеобразных школ и антологий транскрипций, принадлежащих Ф. Бузони и Г. Когану, которые обобщили и осмыслили многие достижения прошлых веков. Сходными побуждениями, но ещё более желанием расширить репертуар скрипачей мотивировано появление многочисленных аранжировок, обработок и переложений Й. Иоахима, Л. Ауэра, Ф. Крейсера, Е. Цимбалыста, И. Когана и других исполнителей-транскрипторов.

Соответствующие виды творчества в XX веке захватили и область массовой культуры. Для рок-музыки, к примеру, стали типичными переложения самых разных образцов академического искусства – как классических, так и современных. Известно, что указанная тенденция зародилась в европейских элитарных клубах, где постоянно выступали «ансамбли, создающие сложные вокально-инструментальные композиции» [8, с. 206], основанные на особом рода симбиозе языковых примет привлекаемых концертных произведений и рока. Объектами их внимания были, в частности, сочинения Баха, Моцарта, Шуберта, Мусоргского, Копленда, Яначека и Прокофьева. Нередко к рок-композициям привлекались и какие-либо лирические баллады, а также чисто джазовые эпизоды в качестве неких вставок. Это неизбежно влекло за собой переосмысление концепционно-образной платформы целого.

Суть созданных за длительный период творчества работ, основанных на переосмыслении уже существующих образцов, как раз и заключена в их переиначивании, переделывании, приспособлении, а то и в радикальном переосмыслении. При этом первоисточник не скрывается, а подаётся в новом освещении, в облегчённом или усложнённом виде, приобретает благодаря тембральным, фактурным и любым иным изменениям.

Здесь уместно использовать встречающееся в научных трудах определение «вторичное произведение»¹, которое может служить объединяющим для всякого рода транскрипционных опытов, реализуемых в виде переложений, аранжировок, обработок, инструментовок, парафраз, редакций, версий, попури и собственно транскрипций. Это последнее понятие (транскрипция) применяется двояко – как самостоятельная жанровая разновидность музыкального творчества и как категория, охватывающая собой все только что перечисленные и другие подобные композиции. В этом втором значении оно почти синонимично определению «вторичное произведение», которое всё-таки отличается ещё большей широтой, поскольку включает в себя и транскрипцию как жанр, существующий, начиная с Листа, отдельно. Основопологающим принципом вторичных произведений является, как видно, их очевидная связь с первоисточником, относительно которого они в точном смысле являются вторичными.

Поднятая тема исключительно многогранна, поскольку соприкасается со многими музыковедческими проблемами, например: о старом и новом, об интерпретации, стилевом взаимодействии, авторстве. В числе этих проблем существенной представляется и та, что разработана А. Соколовым в связи с категорией «договаривание», которую он рассматривает в двух ракурсах: договаривание своего собственного текста (доразвитие или корректировка замысла) и договаривание чужого текста (пересказ, адаптация, перевод) [12, с. 11]. К первой сфере относятся многочисленные авторские редакции, оркестровки и переложения, также основанные на частичном переосмыслении, возникшем, к примеру, ввиду стремления усовершенствовать свой опус, переизложить его для других составов или инструментов, а то и как бы пересочинить: «Симфонietta в редакции 1914 года не очень удовлетворяла меня, – писал С. Прокофьев, – поэтому я всю её развинтил и вновь собрал, подсочинив некоторые места, но не прибавляя нового материала» [11, с. 65].

К категории «договаривания чужого» относятся иные области сочинения. В их числе те, что основаны на стремлении художника претворить в своём произведении какой-либо иной стиль или манеру письма. Такое договаривание тоже связано с идеей постоянного развития, движения и изменения уже, казалось

бы, стабилизировавшегося и застывшего материала. При этом и принцип новаторства обретает свои особые выражения, а процесс транскрибирования становится особым и весьма характерным проявлением взаимодействия устоявшегося и небывалого, традиционного и современного, типического и индивидуального. Напомним хотя бы о «Моцартиане» П. Чайковского, «Классической симфонии» С. Прокофьева, «Романтической музыке» для гобоя, арфы и струнного трио Э. Денисова, «Трёх романтических пьесах» В. Рябова и вообще о всякого рода «неоопусах»: неоклассицистских, неоромантических, неомодернистских и т. п.

Музыкальной практике известны опыты совместного написания произведений, когда два или более авторов объединяют свои творческие усилия. В этом случае феномен «договаривание» обретает новый ракурс: не досказывание и договаривание чего-либо, а договаривание с кем-то. Известны, в частности, «Парафразы» на «премильную и своеобразную польку», предложенную А. Бородиным, авторами которых являются, кроме А. Бородина, Ц. Кюи, А. Лядов и Н. Римский-Корсаков, а также присоединившиеся к ним позднее Ф. Лист и Н. Щербачёв. Из недавних образцов назовем коллективные «Вариации на тему монограммы Д. Д. Шостаковича D-Es-C-H» для двух фортепиано, созданные пермскими композиторами В. Кудряшовой, И. Машуковым, В. Паптусом и Д. Усковым.

С изучением вторичных явлений связан труд Б. Бородина о фортепианных транскрипциях. На основе их анализа и путём изучения соответствующих художественных приёмов учёный относит к транскрипционным жанрам все производные от оригинала произведения [6, с. 315], систематизируя их в зависимости от «метода трансформации». При изменениях первоисточника возникает, согласно его терминологии, «интерпретирующая трансформация» (обработка). Передача же оригинала в иную звуковую систему определяется «технической трансформацией». К этой группе относятся переложения, связанные, к примеру, с «некоторыми графическими изменениями нотного текста» [6, с. 224].

По-другому подходит к вопросам систематизации транскрипций Н. Иванчей (см. примеч. 1). Обуславливая их разновидности спецификой инструментария, она считает, что за фортепианной транскрипцией традиционно утвердился весь спектр вторичных сочинений виртуозного плана. Обработка характерна для «народников», будучи чаще всего связана с переработкой фольклорных тем. Переложение же подразумевает переосмысление классических произведений. Соглашаясь с возможностью такого подхода только отчасти, сделаем небольшое уточнение относительно фортепианных транскрипций, которые бывают не только усложнёнными, но и упрощёнными или облегчёнными. Да и «народни-



ки» не ограничиваются только обработками народных тем.

Исследователь баянных транскрипций Н. Давыдов виды переизложений, «в которых преобразования в большей или меньшей мере касаются композиторского письма» [7, с. 15], систематизирует по-своему, исходя из направленности «от простого к сложному»: баянная редакция, переложение, транскрипция, транскрипция-обработка. По такому же принципу, но более детализированно и развёрнуто проводит градацию Ф. Липс: баянная редакция – переложение – фантазия, парафраз – обработка, вариация – транскрипция [9, с. 10]. Последняя в этом ряду разновидность жанра, означает, по его мнению, создание самостоятельного и значимого произведения, отличающегося в значительной мере качеством художественной автономии.

Попытку разграничить определения, приводимые в музыкальных справочных изданиях (в данной статье о них пойдёт речь ниже), предпринимает Н. Реженинова². Обобщая их данные, она сводит все термины к некоему комплексу различных переложений, основанных на принципе вариативности бытования первоисточников. За транскрипцией, в этой связи, закрепляется понятие «концертный виртуозный жанр». Обработка же рассматривается преимущественно в фольклорном аспекте, а аранжировка приобретает дополнительное значение ввиду учёта опытов джазовой музыки. Несколько особняком стоит в этом ряду «парафраз», являющий собой конкретное произведение.

Транскрипцию как «вторичный жанр музыкального творчества» рассматривает в своей диссертации Н. Прокина³. Не менее содержательной представляется и работа О. Девуцкого, посвящённая сфере, определяемой в её названии: «Искусство хоровой аранжировки». Предложив «аранжировочно-драматургический» анализ, автор поэтапно изложил технику хоровой аранжировки⁴.

Переходя к краткому обзору и анализу терминологии в избранной нами сфере, сразу отметим: вопросы этой терминологии серьёзно осложнены тем обстоятельством, что перечисленные выше жанровые определения чаще всего относятся к явлениям, не имеющим чётких границ, а словно бы наплывающим друг на друга. Да и круг самих явлений исключительно широк. Неслучайно в существующих пособиях, словарях и научных трудах отсутствует единая система определений. С другой стороны, многие из них близки или, во всяком случае, имеют немало точек соприкосновения и пересечения, о чём свидетельствуют и приведённые ниже формулировки.

Транскрипция – «переложение пьесы ... для других голосов или инструментов, причём возможны разные дополнения, украшения, видоизменения фактуры» [3, с. 155]; «переложение музыкального

произведения, либо вольная переработка в виртуозном духе» [14, с. 514]; «переработка музыкального произведения для иного по сравнению с исходным инструмента или исполнительского состава» [13, с. 874].

Аранжировка – «переложение или приспособление музыкального произведения к исполнению на другом инструменте (или инструментах) ... переложение для фортепиано оперы или какой-либо оркестровой пьесы» [3, с. 16]; «переложение музыкального произведения, приспособленное для исполнения на другом музыкальном инструменте или другим составом инструментов или голосов» [14, с. 51].

Обработка – «в широком смысле слова всякое видоизменение нотного текста музыкального произведения ... сводится обычно к облегчению ... технически трудных мест или же, напротив, к более широкому применению ... виртуозного начала; последний вид *обработок* часто называют *транскрипцией*» [10, с. 1070–1071].

Число такого рода определений можно было бы увеличить. Но и из приведённых выше видно, что разные термины и дефиниции не противоречат друг другу⁵. Поэтому они и служат, подчас, пояснением одного другим: *транскрипция* трактуется как *переложение*, *переложение* – как *обработка*, *аранжировка* – как тоже *обработка* или *переложение* и т. п.

И всё-таки нельзя не обратить внимания на некоторые акценты, позволяющие размежевать приведённые понятия. Так, транскрипция, как было отмечено, связывается нередко с привлечением духа виртуозного усложнения, а обработка и переложение – с некоторым упрощением.

Исходя из приведённых в статье данных о трактовке терминов, лежащих в русле проблематики вторичных произведений, а также о некоторых исторически конкретных музыкально-транскрипционных явлениях, можно сделать следующие выводы: во-первых, сфера транскрипции исследуется учёными с двух позиций – жанра и вида деятельности. Во-вторых, сам термин «транскрипция» определяется как в узком (самостоятельный жанр), так и в широком смысле (обобществление разного рода композиций с «чужим» текстом). В-третьих, точность в жанровом определении этих композиций ввиду их близости и даже синонимичности («переложение», «обработка», «аранжировка» и др.) представляется сложной и практически не всегда достижимой, а возможно и не столь уж важной. Ведь дефиниции не влияют ни на сам процесс переложения оригинала, ни на конечный его результат⁶. Неслучайно сами аранжировщики подчас затрудняются точно атрибутировать свою работу в аспекте жанра. Одна и та же пьеса иногда определяется по-разному. Например, А. Меркулов в своей вступительной статье к переложениям П. Пабста музыки П. Чайковского называет их концертными транскрипциями – при том, что на

титულном листе издания даётся название «парафраза», а сам П. Пабст одну из четырёх парафраз помечает как «иллюстрацию».

Практически все приведённые выше положения могут быть привлечены при осмыслении произведений соответствующих жанров для домры. Здесь они тоже получают определение обработки (чаще при использовании фольклорных образцов), переложений (обычно в случаях «дословного» включения сочинений академического творчества) или транскрипций (когда «чужая» музыка получает более или менее свободную трактовку). Этим, конечно, транскрипционные методы работы не ограничиваются, о чём можно судить по таким названиям произведений для домры, как: фантазии, парафразы, вариации на тему, пьесы на тему, «в подражание» и т. п.

Естественно, что качественное выполнение музыкальных транскрипций нуждается в теоретическом осмыслении природы соответствующего рода творчества. Какие же специфические задачи стоят перед аранжировщиком? Начиная с конца XIX столетия, когда домра вступила на путь академизации, стали актуальными вопросы выбора материала для переложения. Многие проблемы, возникающие перед транскриптором, касаются и специфики инструментария, и согласования «своих» и «чужих» штрихов. Предмет особого внимания – фактура, поскольку каждый инструмент, в том числе и домра, имеет свои ограничения в использовании тех или иных видов музыкальной ткани. Всегда существенно и осмысление эстетико-художественных основ музыкального произведения, а также практики его перевода в иную звукотембральную среду.

К сожалению, сфера «вторичных сочинений» для домры до сих пор остаётся почти неисследованной. Возможно, недостаточное внимание к проблемам домровых переложений объясняется тем, что больше всего они актуальны для практиков. Да и круг создателей транскрипций представлен, в основном, самими исполнителями на домре, которые иной раз не слишком углубляются в указанную проблематику. Сам процесс аранжировки зачастую протекает по линии простой фиксации разного рода штриховых, фактурных и иных изменений непосредственно в тексте первоисточника. Количество же окончательных выверенных и опубликованных домровых переложений предельно мало.

Побудительные мотивы к созданию «вторичных сочинений» для домры многообразны. Помимо тех, что уже затронуты, это и скудость *оригинального* репертуара⁷. О том, что большую его часть составляют переложения, можно судить по зачётно-экзаменационным требованиям в музыкальных учебных заведениях, по конкурсным программам, предусматривающим обязательное исполнение произведений зарубежной и русской классики, а также современных опусов для других инструментов. Востребованы

они и профессиональными концертными исполнителями и педагогами по классу домры.

В вопросе об актуальности создания новых транскрипций для домры (да и многих других инструментов) есть ещё одно «за». Транскриптор иногда выводит на академическую сцену неизвестные или забытые образцы. Примером может служить сборник известного композитора, пианистки и органистки Татьяны Сергеевой «Из репертуара Ивана Вихарева для тромбона и фортепиано», в котором представлены в новом тембральном и фактурном облачении такие опусы как: «Вальс на тему Р. Фольшедта», «Вальс Лаура на темы К. Миллёкера», «Музыкальная шкатулка на темы Ж.Л. Гоббертса», транскрипции почти не играемых произведений М. Гердличко и даже М. Глинки («Рысь»).

Вместо заключения обратим внимание на то, что в современном музыкальном творчестве осуществляется интенсивное раздвижение звукового пространства. Это связано с появлением новых приёмов игры на академических и народных инструментах, и с возрождением старинного инструментария, и с изобретением новых, в частности, электронных форм исполнительства, и с использованием в качестве инструментария бытовых предметов, и, наконец, с включением народных инструментов в реестр академических. Всё это является знаком времени. Думается, что такого рода процессы позволяют отнестись позитивно к частичным модификациям классических текстов в ходе их транскрибирования. Ведь именно в этих случаях обнаруживается, насколько музыкальный материал может быть эластичным, мягким, податливым и многовариантным. По-новому и с особой силой сказывается здесь и изначальная предрасположенность музыки к различным интерпретациям. Обширный спектр модификаций, допустимость самых смелых исполнительских и композиторских решений – всё то, что характеризует наше время, – открывает богатые возможности (от слова «возможно») транскрибирования как высшей формы интерпретации – не только устной, но и письменной.

Домровую транскрипцию, таким образом, можно представить как особого рода письменную интерпретацию произведения для другого инструмента, допускающую в той или иной степени модификацию и трансформацию текста первоисточника. Это может определяться: а) художественными намерениями транскриптора (досочинение, свободное претворение тематического материала, его обогащение путём развития партий солиста и/или сопровождения, создание нового произведения на тему первоисточника и пр.); б) инструментарием (строй, диапазон, тембр, штриховые, динамические и фактурные возможности); в) техническими пределами домристов того или иного уровня – от ученика школы до сформировавшегося артиста.

PRIMЕЧАНИЯ

¹ Из сравнительно недавних источников сошлёмся на статью Н. Иванчей «Затерянный мир: русские транскрипторы XIX века», опубликованную в сборнике «Композиторы “второго ряда” в историко-культурном процессе» (М.: Композитор, 2010, с. 145–159), а также дипломную работу И. Каримовой «О претворении «Чаконы» И. С. Баха и «Каприсов» Н. Паганини в творчестве композиторов XIX–XX столетий», защищённую в Воронежской государственной академии искусств (2009).

² Реженинова Н. Фортепианное ансамблевое музицирование в России первой половины XIX века: к проблеме возрождения традиций: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 24 с.

³ Прокина Н. Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988. 198 с.

⁴ Девуцкий О. Искусство хоровой аранжировки. М.: Композитор, 2005. 162 с.

⁵ Быть может, этим обстоятельством объясняется и то, что во многих европейских языках используется объединяющее понятие *arrangement*.

⁶ Важным здесь становится скорее эстетическая категория, когда обращение с авторским текстом отличается пониманием, стремлением сохранить (или преобразовать) содержательно выразительные стороны замысла, которые предпологал донести до слушателя композитор.

⁷ В контексте мирового музыкального искусства домровое исполнительство, в силу своего сравнительно молодого возраста ещё не успело накопить желаемый объём достойных композиторских творений. По той же причине для домры пока написано сравнительно небольшое число оригинальных (не вторичных) произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. А. Школа фортепианной транскрипции Г. М. Когана // Избранные сочинения: в 2 т. М., 1964. Т. 2. С. 284–296.

2. Аранжировка // Словарь иностранных слов / ред. В. В. Пчелкин. М., 1989. С. 51.

3. Асафьев Б. В. Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий). Изд. 2-е. М.: Сов. композитор, 1978. 200 с.

4. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. СПб.: Композитор, 2004. 120 с.

5. Байер К. Репетитивная техника. История и эстетика «минимальной музыки» // Советская музыка. 1991. № 1. С. 106–111.

6. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006. 434 с.

7. Давыдов Н. А. Методика переложений инструментальных произведений для баяна. М.: Музыка, 1982. 173 с.

8. Кадцын Л. М. Массовое музыкальное искусство XX столетия. Эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи. Екатеринбург, 2006. 424 с.

9. Липс Ф. Р. Об искусстве баянной транскрипции. М.; Курган: Мир нот, 1999. 96 с.

10. Обработка // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. С. 1070–1071.

11. Прокофьев С. С. Автобиография // С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М.: МУЗГИЗ, 1956. 468 с.

12. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: ВЛАДОС, 2004. 141 с.

13. Транскрипция // Музыкальный словарь Гроува. Изд. 2-е, испр. М.: Практика, 2007. С. 874.

14. Транскрипция // Словарь иностранных слов. М., 1989. С. 514.

REFERENCES

1. Al'shvang A. A. Shkola fortepiannoy transkriptsii G. M. Kogana [The School of Piano Transcription of G. M. Kogan]. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works in 2 Volumes]. Vol. 2. Moscow: Muzyka Press, 1964, pp. 284–296.

2. Aranzhyrovka [Arrangements]. *Slovar' inostrannykh slov* [Dictionary of Foreign Words]. Moscow: Russkiy yazyk, 1988. 624 p.

3. Asaf'ev B. V. *Putevoditel' po kontsertam (Slovar' naibolee neobkhodimykh terminov i poniaty)* [A Guide to Concerts (Dictionary of the Most Indispensable Terms and Concepts)]. Second Edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 200 p.

4. Auer L. S. *Moya shkola igry na skripke* [My School of Playing the Violin]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2004. 120 p.

5. Baier K. Repetitivnaya tekhnika. Istoriya i estetika «minimal'noy muzyki» [The Repetitive Technique. History and Aesthetics of “Minimal Music”]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1991, no. 1, pp. 106–111.

6. Borodin B. B. *Fenomen fortepiannoy transkriptsii: opyt kompleksnogo issledovaniya: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Piano Transcription: the Experience of Complex

Research: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2006. 434 p.

7. Davydov N. A. *Metodika perelozheniy instrumental'nykh proizvedeniy dlya bayana* [The Methodology of Transcriptions of Instrumental Works for Accordion]. Moscow: Muzyka Press, 1982. 173 p.

8. Kadtsyn L. M. *Massovoe muzykal'noe iskusstvo XX stoletiya. Estrada, dzhaz, bardy i rok v ikh vzaimosvyazi* [20th Century Mass Musical Art. Pop, Jazz, Bards and Rock in their Interrelationship]. Ekaterinburg, 2006. 424 p.

9. Lips F. R. *Ob iskusstve bayannoy transkriptsii* [About the Art of Transcription for the Bayan]. Moskva; Kurgan: Mir not, 1999. 96 p.

10. Obrabotka [Arrangements]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [The Musical Encyclopedia]. Edited by Yu. V. Keldysh. Vol. 3. Moscow, 1976, pp. 1070–1071.

11. Transkriptsiya [Transcriptions]. *Muzykal'nyy slovar' Grouva* [Grove Dictionary of Music]. Second Edition. Moscow: Praktika, 2007, p. 874.

12. Transkriptsiya [Transcriptions]. *Slovar' inostrannykh slov* [Dictionary of Foreign Words]. Moscow: Russkiy yazyk, 1988, p. 514.

13. Prokof'ev S. S. *Avtobiografiya* [Autobiography]. *S. Prokof'ev. Materialy, dokumenty, vospominaniya* [S. Prokofiev.

Materials, Documents, Recollection]. Moscow: MUZGIZ, 1956. 468 p.

14. Sokolov A. S. *Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to the Musical Composition of the 20th Century]. Moscow: VLADOS, 2004. 141 p.

Транскрипция и её разновидности. Включение «вторичных произведений» в домровый репертуар

Автор рассматривает существующие определения таких понятий, как транскрипция, аранжировка, обработка, переложение, а также объединяющей категории «вторичное произведение». Не будучи альтернативными, они могут дополнять друг друга и даже взаимозаменять. Транскрипционные работы представляют не впервые воплощённую художественную концепцию, но являются следствием приспособления, переделывания, а иногда частичного или радикального переосмысления оригинала. Учитывается подход к изучаемым явлениям таких учёных, как А. Соколов, Б. Бородин, Н. Иванчей, Н. Давыдов, Н. Реженинова, Н. Прокина, О. Девуцкий, изучающих проблему с позиций жанра и вида деятельности. Выявленные научные позиции использованы при осмыслении «вторичных произведений» для домры. Опираясь на собственный опыт исполнителя и аранжиров-

щика, автор выделяет специфические задачи, стоящие перед музыкантами в практической работе. Это касается выбора материала, согласования штрихов, фактуры, эстетико-художественных параметров, по-новому реализуемых в иной звукотембральной среде. Автор показывает, что домровую транскрипцию можно представить как «письменную интерпретацию» произведения, допускающую модификацию и трансформацию текста первоисточника. Степень трансформации определяется многими обстоятельствами – художественными намерениями транскриптора, возможностями инструмента и техническими пределами домристов разного уровня подготовки (ученик, студент, сформировавшийся артист).

Ключевые слова: транскрипция, аранжировка, домра, вторичное произведение.

Transcriptions and their Varieties. The Inclusion of “Second-Rate Compositions” into the Repertoire of the Domra

The author examines the existent definitions of such conceptions as transcriptions, arrangements, adaptations, settings, as well as the unifying category of “second-rate composition.” Not presenting alternatives to each other, they may complement themselves and even replace each other mutually. Transcriptions do not present artistic conceptions that were manifested for the first time, but are results of adaption, reworking, and sometimes even partial or radical revision of the original musical composition. Research is made of approaches to the examined phenomena of such scholars as A. Sokolov, B. Borodin, I. Ivanchey, N. Davydov, N. Rezheninova, N. Prokina and O. Devutsky, who had researched this topic from the positions and types of activities. The disclosed scholarly positions are utilized upon apprehension of “second-rate compositions” for the domra. Relying on her own experience as a performer

and arranger, the author highlights the specific challenges for musicians in their practical work. This refers to the choice of material, coordination of strokes, textures, aesthetic and artistic parameters realized in a new manner in a different milieu of timbre and sound. The author shows that a transcription for the domra can be cognized as a “written interpretation” of a musical composition, allowing for modification and transformation of the text of the musical source. The level of transformation is determined by many circumstances – the artistic intentions of the transcriber, the possibilities of the instrument and the technical limits of the domra performers of various levels of skill (pupil, student, mature artist).

Keywords: transcriptions, arrangements, domra, second-rate composition

Смирнова Татьяна Николаевна

доцент кафедры оркестровых народных инструментов,
аспирантка кафедры теории музыки
E-mail: burkovsky.gosha@yandex.ru

Воронежская государственная академия искусств
Российская Федерация, 394053 Воронеж

Tatiana N. Smirnova

Associate Professor at the Department
of Folk Orchestral Instruments,
Post-Graduate student at the Music Theory Department
E-mail: burkovsky.gosha@yandex.ru

Voronezh State Academy for the Arts
Russian Federation, 394053 Voronezh





С. В. АНИКИЕНКО

Краснодарский государственный университет культуры и искусств



УДК 78.071.4

ВЕСЕННИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРАЗДНИКИ В ЕКАТЕРИНОДАРЕ: М. Ф. ГНЕСИН У ИСТОКОВ ФЕСТИВАЛЕЙ ИСКУССТВ

Музыкально-просветительская деятельность М. Ф. Гнесина в дореволюционный период остаётся во многом ещё неисследованной. Одним из наиболее плодотворных и во многом определивших дальнейшие творческие искания музыканта стал период его работы преподавателем в музыкальном училище Екатеринодарского отделения ИРМО (1911–1913). В это время им закладывались основы многих известных ныне и ставших уже традиционными форм и методов не только педагогической науки, но и музыкально-просветительской работы.

Одним из таких начинаний стали Весенние музыкально-художественные праздники, орга-

низованные и проведённые в 1912 и 1913 году М. Ф. Гнесиным совместно с его сокурсником по Петербургской консерватории директором музыкального училища А. Н. Дроздовым. На основе анализа архивных документов и публикаций в прессе автор статьи делает попытку восстановить ход проведения и основные этапы подготовки Весеннего музыкально-художественного праздника 1912 года в Екатеринодаре. В научный обиход введены новые материалы, благодаря которым пополнены сведения о работе М. Ф. Гнесина в Екатеринодаре.



В начале XX века Екатеринодар, по замечанию современника, представлял собой «музыкально-незахолустье» [10, с. 9]. С появлением в городе музыкального училища Императорского Русского музыкального общества и благодаря просветительской деятельности его преподавателей – выпускников Московской и Петербургской консерваторий – обстановка стала улучшаться. Особенно заметный всплеск произошёл в 1911–1913 годах, когда в училище работали М. Ф. Гнесин и А. Н. Дроздов.

Новаторским замыслом Гнесина и Дроздова стали Весенние музыкальные праздники. История музыкальной культуры России ещё не знала таких грандиозных по замыслу и воплощению музыкальных торжеств. По замечанию А. А. Слепова, их перспективность вызвала попытки устройства подобных праздников в ряде других городов [6, с. 137].

Проведение Праздников искусства соответствовало эстетическим представлениям Гнесина. По его замечанию, общество должно принять эстафету от древних эллинов, которые сделали искусство праздником: «Украсив трудовую свою жизнь искусством, свои праздники <...> эллины сделали настоящим праздником искусства. От них и ведут своё существование весенние, осенние и другие праздники искусства» [4, с. 51].

Заметим, что екатеринодарские праздники продолжили просветительскую линию деятельности композитора, начатую им ещё в Ростове-на-Дону. Исследованию этого периода деятельности композитора посвящена работа Г. С. Сычёвой [8].

В задуманных и осуществлённых Гнесиным и Дроздовым мероприятиях, можно усмотреть ростки современных фестивалей искусств.

Так, программа Музыкально-художественного праздника 1912 года (далее будем именовать его Первым) включала Вечер античного искусства (поэзия, музыка, пластика) с лекцией художника Н. Кульбина «О старом и новом в искусстве» и выставкой произведений современной живописи, Вечер современной музыки с программой из камерных произведений С. Франка, К. Дебюсси, Г. Вольфа и М. Гнесина. Во втором Весеннем празднике искусств (1913) приняла участие певица Н. Забела-Врубель, предоставившая для просмотра диапозитивы с картин своего мужа М. Врубеля.

Немногочисленные публикации, затрагивающие вопрос организации и проведения Первого Праздника [2–4; 6; 7; 9; 10], на наш взгляд, не отражают в полной мере ход подготовки и проведения этих мероприятий, а также содержат неточности. Так, А. А. Слепов и В. А. Фролкин инициатором его организации и проведения считают Дроздова, Гнесин же, по их мнению, лишь предложил включить в программу античные танцы и песни. Б. П. Борисов организаторами Праздника называет Дроздова, Гнесина и преподавателей училища, а М. А. Дроздова и С. Титов – Дроздова и Гнесина.

Авторы Борисов и Титов отмечают, что праздник проводился в течение трёх дней; Слепов и Фролкин уточняют даты – с 15 по 17 апреля 1912 года, при этом уточняют программу каждого дня:

15 апреля состоялись выставка современной живописи и лекция Н. Кульбина «Старое и новое в искусстве».

16 апреля прошёл Вечер античного искусства. На нём Гнесин выступил с докладом «Античные влияния в современном искусстве». В концертной программе прозвучали пьеса Дроздова «Вакхический хоровод», романсы Римского-Корсакова «В царстве розы и вина», «Нимфа» и Глазунова «Нереида», а также была представлена античная хореографическая композиция на музыку Гнесина («Молитва», «Вакхическая пляска») и Дроздова («Флейта Фавна», «Похоронный танец» и др.).

17 апреля состоялся Вечер современной музыки, открывшийся докладом Дроздова «Основные направления современной музыки». Прозвучали Соната для скрипки и фортепиано Ц. Франка, Соната-баллада для виолончели и фортепиано М. Гнесина, пьесы К. Дебюсси, песни Г. Вольфа и М. Гнесина.

Информация о картинах, представленных на выставке, несколько расплывчата. Так, Слепов, Фролкин и Дроздова сообщают о 50 полотнах; Борисов, не уточняя количества картин, называет полотна Василия Кандинского, Аристарха Лентулова, братьев Давида и Владимира Бурлюков, Николая Кульбина.

Основываясь на ранее не публиковавшихся документах, хранящихся в фонде М. Гнесина в РГАЛИ, а также периодической печати того времени, восстановим ход проведения и основные этапы подготовки Весеннего музыкально-художественного праздника 1912 года.

Первоначально музыкальные торжества предполагалось посвятить Н. А. Римскому-Корсакову. Первое упоминание об этом содержится в письме Гнесина жене 18 января 1912 года: «Явилось несколько счастливых мыслей, имеющих отношение к давнишней мечте об устройстве торжеств в память Римского-Корсакова...»¹.

Катализатором организации праздника искусств, очевидно, послужили беседы М. Гнесина и А. Дроздова с А. Скрябиным после выступления последнего в Екатеринодаре 15 января 1912 года. Такая точка зрения согласуется с мнением некоторых исследователей (см., к примеру: [3, с. 35]).

Как известно, Скрябин интересовался «теорией музыкального чтения» Гнесина и планировал использовать её принципы в своей «Мистерии» [5, с. 73–74]. Дроздов также обдумывал идею музыкального фестиваля, способного соединить различные виды искусства. «Подобно Скрябину, мечтавшему о создании “Мистерии”, синтезировавшей в себе все виды искусства, – пишет Титов, – Дроздов увлечён поиском новых форм художественного творчества, способных усилить эмоциональное воздействие на слушателя» [9, с. 199]. Слепов уточняет: «...идея [сближения живописи и музыки] настолько заинтересовала музыканта, что он подготовил доклад на

тему “Музыка и живопись” и ... выступил с ним на Всероссийском съезде художников ... докладчик ... высказывает мысль о полезности использования этой общности в устройстве концертов-представлений с показом картин художников и исполнением музыкальных произведений» [6, с. 135].

Анализ архивных материалов показывает, что в организации праздника между Гнесиным и Дроздовым было строгое разграничение обязанностей.

Дроздов отвечал за подготовку выставки современной живописи и устройство лекции. Из Петербурга он «по поручению художников привёз в дар городской картинной галерее 10 картин, являющихся образцами нового направления в живописи как по письму, так и по содержанию»². Это были работы Н. Кульбина «Этюд», «Кавказский мотив» и «Свободные мотивы», Е. Каменевой «Этюд», Е. Псковитинова «Вечерний мотив», «Святой остров», «На Валааме», «На Ильмени», А. Артемьева «Этюд» и др.³.

Кроме этого, как свидетельствует записка Дроздова Гнесину, он должен был встречать на вокзале приехавшего Кульбина, но, ссылаясь на плохое самочувствие, просит это сделать Гнесина. «Михаил Фабианович! – пишет Дроздов. – Я достаточно нездоров, и, в виду риска для дела, опасаясь выехать на вокзал. Могу ли я просить Вас встретить Кульбина, который завтра может приехать?»

Я пошёл ещё сторожа для помощи при перевозке багажа» (цит. по: [1, с. 92]).

На плечи Гнесина легли заботы о музыкальных программах. Композитор подготовил проекты ряда программ⁴ и составил тексты афиш⁵.

В реализации такого масштабного проекта Гнесину, возможно, помогли творческие идеи Вс. Мейерхольда, с которым он тесно сотрудничал с 1908 года, а также опыт организации в Ростове-на-Дону в апреле 1910 года Праздника Древонасаждения.

К концу января программа праздника полностью сложилась. Его планировалось провести сразу после Пасхи. Организаторы собираются пригласить для участия в празднике актрису Е. Маршеву. 22 января 1912 года Гнесин пишет жене: «Завтра пошлём телеграмму г-же Маршевой. Нам было бы удобнее устроить вечер на первой неделе после Пасхи, [так как] на Масленой [неделе] Александр Николаевич [Дроздов] будет концерттировать в Царицыне»⁶. 25 января – более определённо: «Затеваюсь у нас неделя искусств (Весенние торжества). Собираемся устроить [её] на первой неделе после Пасхи...»⁷.

К 28 февраля программа приобретает окончательный вид. «Предположительные “весенние” торжества на Фоминой неделе, по-видимому, состоятся ... (не будет оркестра и не будет чествования Р[имского]-Корсакова и пьесы, которую я хотел напечатать к этому случаю), – пишет Гнесин жене. – Предположено: 1) вечер (музыка, чтение, танцы) античного искусства с моим вступ[ительным] словом



об античности и современности, 2) выставка картин современных художников и доклад Кульбина и 3) камерный вечер современной музыки (между прочим, и моя виолонч[ельная] соната), Равель, Дебюсси и т. д. с докладом Анаст[олия] Николаевича...»⁸.

18 марта программа праздника была обнародована в прессе: «...7 – 10-го апреля 1912 г. состоится Весенний Музыкально-художественный праздник.

1. Вечер античного искусства (поэзия, музыка, пластика) – в субботу 7 апреля.

2. Лекция «О старом и новом в искусстве», сопровождающаяся выставкой произведений современной живописи – в воскресенье 8 апреля...

3. Вечер современной музыки ... во вторник 10 апреля. В музыкальной программе примут участие г.г. преподаватели Музыкального училища. Для исполнения №№ пластики приглашена из Петербурга артистка Старинного театра г-жа Маршева...»⁹.

Вскоре программа праздника сокращается до трёх дней: с 8 по 10 апреля¹⁰. Это огорчает Гнесина. «К сожалению, – пишет он жене 7 апреля 1912 года, – “торжества” [ещё] на неделю отложены. Мне это досадно, так как нужно сразу приниматься за учеников»¹¹.

Пришлось срочно искать и замену балерине Е. Маршевой. Елена Александровна Маршева (в замужестве Карпова) (1891–1968), в школе Московского Художественного театра прошла курс пластики по системе Дель-Сарта, занимаясь у ученицы Айседоры Дункан Э. И. Книппер-Рабенек. В 1912 году Книппер с пятью лучшими ученицами (в число которых вошла и Маршева) предприняла турне по Европе с трёхмесячной остановкой в Лондоне [11]. Вероятно, эта поездка совпала с предполагаемым выступлением в Екатеринодаре. Поэтому 1 апреля в программе концерта Гнесин указывает уже другого исполнителя – балерину М. С. Семёнову [4, с. 54].

Весенний музыкально-художественный праздник открылся 15 апреля 1912 года лекцией Н. Кульбина. По информации прессы, художник привёз с собой свыше 50 произведений современной живописи¹².

В Екатеринодаре Кульбин лекцию читает несколько раз. Как сообщали газеты, «после лекции г. Кульбин выставит картины молодых художников направления “мир искусства”, “треугольник” и др. в городской картинной галерее имени Ф. А. Коваленко. Будет выставлено около 100 картин»¹³. Таким образом, количество картин современных живописцев составило около 100 полотен.

Однако в Городской картинной галерее выставка не состоялась, так как Кульбин «не сошёлся в условиях с Ф. А. Коваленко»¹⁴. Её провели в музыкальном училище. Газеты сообщали: «С 23 апреля по 1 мая в зале музыкального училища И. Р. М. общества будет открыта выставка современной живописи ... Чистый сбор поступит в пользу недостаточных учащихся Императорского музыкального училища»¹⁵.

Следующая лекция Кульбина состоялась 24 апреля в зале музыкального училища. Она также сопровождалась пояснением картин и музыкальными иллюстрациями преподавателей училища¹⁶.

Второй день праздника – «античный» – устроили 16 апреля. Но он оказался омрачён внезапной болезнью жены А. Дроздова, Евдокии Петровны. Как пишет Гнесин жене, «третьего дня внезапно и очень опасно заболела Евдокия Петровна. Кровоизлияние в брюшной полости (внутреннее). Вечером сделали [ей] операцию. Ещё нельзя сказать с уверенностью, что обойдётся благополучно. А если бы не операция, то говорят, она бы и до ночи не дожила. А утром была [ещё] здорова. Перед тем был наш античный вечер, очень интересный, потом все были в шашлычной. Следующий день нашего праздника конечно не состоялся»¹⁷. Дату намеченного на 17 апреля концерта перенесли. Объявления в газетах гласили: «“Вечер современной музыки”, имевший быть 17 апреля ... откладывается на непродолжительное время»¹⁸. Вскоре его перенесли на 25 число. Газеты сообщали: «Сегодня в зале первой мужской гимназии состоится “Вечер современной музыки”, назначенный на 17 апреля, но не состоявшийся в этот день ... Билеты, взятые на 17-е, действительны на сегодня»¹⁹.

В этот же день (25 апреля) Гнесин пишет жене: «Мы соорудили выставку картин у нас в Училище. Вышло очень мило. Вчера состоялась лекция Николая Ивановича [Кульбина] на выставке. Была публика. Вечер прошёл с воодушевлением ... 17 числа мы все были в таком расстройстве, что я, кажется, ничего не написал об античном вечере. Он прошёл хорошо, за исключением того, что было мало публики ... Сегодня вечер современности (и моя соната)»²⁰.

Выставка продлилась до 3 мая. В этот же день Гнесин пишет жене: «Развлекаемся выставкой у нас в школе. Сегодня закрытие выставки. Объявили об этом в газете²¹, надеясь, что лишние несколько человек заявятся на выставку»²².

Таким образом, Первый весенний музыкальный праздник проходил в Екатеринодаре, по уточнённым сведениям, с 15 апреля по 3 мая 1912 года по следующей программе:

15 апреля в клубе Собрания Общества Приказчиков лекцией Н. Кульбина и выставкой современной живописи состоялось открытие Праздника.

16 апреля прошёл Вечер античного искусства (место проведения не установлено).

23 апреля в зале музыкального училища состоялось повторное открытие выставки современной живописи.

24 апреля в зале музыкального училища Н. Кульбин вновь читает лекцию.

25 апреля в зале 1-й мужской гимназии проходит Вечер современной музыки.

3 мая в зале музыкального училища состоялось закрытие выставки современной живописи.

Публики на праздничных мероприятиях было немного. Не удалось обнаружить и ни одной рецензии, посвящённой Празднику. Скупая информация появилась только в «Русской музыкальной газете», причём её автор посчитал, что праздник интересен только на местном уровне. Корреспондент сообщил: «“Праздник весны” хотя и не собрал много публики, но прошёл с несомненным успехом. По-видимому, ограниченность средств исполнения повлияла на скромные рамки программы, имевшей,

главным образом, “местный интерес”, т. к. произведений (и весьма крупных) на античные сюжеты в европейской литературе, а отчасти и русской, не мало»²³.

Идею проведения Весенних музыкально-художественных праздников в Екатеринодаре много десятилетий спустя возродили деятели музыкальной культуры Краснодара. С 1967 года в столице Кубани и по всему краю ежегодно проводятся фестивали искусств «Кубанская музыкальная весна».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1, ед. хр. 241. Л. 6. Здесь и далее материалы данного фонда публикуются впервые.

² Местная жизнь // Кубанский край. 1912. 30 марта.

³ Местная жизнь // Кубанский край. 1912. 30 марта; Хроника. В картинной галерее // Кубанский курьер. 1912. 30 марта.

⁴ См.: [3, с. 54].

⁵ РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1, ед. хр. 872. Л. 22–23.

⁶ РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1, ед. хр. 241. Л. 7–7 об.

⁷ РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1, ед. хр. 241. Л. 8–8 об.

⁸ РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1, ед. хр. 241. Л. 27 об. –28.

⁹ [Анонс Весеннего музыкально-художественного праздника] // Кубанский край. 1912. 18 марта.

¹⁰ [Анонс Весеннего музыкально-художественного праздника] // Кубанский край. 1912. 29 марта.

¹¹ РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1, ед. хр. 241. Л. 36 об.

¹² Весенний музыкально-художественный праздник // Кубанский край. 1912. 15 апреля; Художественный праздник // Кубанский курьер. 1912. 15 апреля.

¹³ Хроника. К выставке молодых художников // Кубанский курьер. 1912. 18 апреля.

¹⁴ Хроника. В картинной галерее // Кубанский курьер. 1912. 19 апреля.

¹⁵ Городская хроника. Выставка живописи // Кубанский курьер. 1912. 22 апреля.

¹⁶ Местная жизнь // Кубанский край. 1912. 24 апреля; Городская хроника. Лекция // Кубанский курьер. 1912. 22 апреля.

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1, ед. хр. 241. Л. 47.

¹⁸ Хроника. «Вечер современной музыки» // Кубанский курьер. 1912. 19 апреля.

¹⁹ Местная жизнь // Кубанский край. 1912. 25 апреля.

²⁰ РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1, ед. хр. 241. Л. 50–50 об.

²¹ В этот день газета «Кубанский курьер» сообщила: «Сегод[ня] последн[ий] день выставки современ[ной] живописи (Музыкальное училище И.Р.М.О.). Выставка открыта весь день. Официальное закрытие – вечером, когда состоится небольшое музыкальное отделение с участием преподавателей музыкального училища».

²² РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1, ед. хр. 241. Л. 53–53 об.

²³ Разные известия // Русская музыкальная газета. 1912. № 29–30. 15–22 июля. С. 618.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Н. Дроздов в Екатеринодаре (1911–1913): статьи, лекции, письма; ред.-сост. М. А. Дроздова. Краснодар: [ИП Вольная Н. Н.], 2008. 128 с.

2. Борисов Б. П. Музыкальная культура Екатеринодара с начала XIX века по 1920 год: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1992. 16 с.

3. Борисов Б. П., Борисов Г. П., Бурылёв В. С. Краснодарская филармония: прошлое и настоящее. Краснодар: Кн. изд-во, 1989. 176 с.

4. Гнесин М. Ф. Античность и музыка: подготовительные наброски к докладу, прочитанному 16 апреля 1912 года // Вс. Мейерхольд и Мих. Гнесин: собрание документов / сост. И. В. Кривошеевой, С. А. Конаевой. М., 2008. С. 50–54.

5. Дроздов А. Н. Воспоминания о А.Н. Скрябине // Советская музыка. 1946. № 12. С. 71–74.

6. Слепов А. А. Музыкальные классы, музыкальное училище Екатеринодарского отделения Императорского Русского музыкального общества (ИРМО). Частные школы. Кон-

цертная и музыкально-театральная жизнь города // Слепов А. А., Ерёмченко С. И. Музыка и музыканты Екатеринодара: статьи и очерки. Краснодар, 2005. С. 103–163.

7. Слепов А. А. Праздники искусств в Екатеринодаре // Памяти Фёдора Акимовича Коваленко: сб. сообщений / Краснодар. краевой худож. музей им. Ф. А. Коваленко. Краснодар, 1994. С. 56–61.

8. Сычёва Г. С. Михаил Гнесин – «строитель музыкальной жизни» провинциального города Ростова-на-Дону // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 92–97.

9. Титов С. Екатеринодарское отделение ИРМО // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 198–201.

10. Фролкин В. А. Краснодарский музыкальный колледж им. Н. А. Римского-Корсакова: история, события, факты (1906–2006). Краснодар: АлВи-дизайн, 2006. 240 с.

11. Энбе Н. Е. А. Маршева. (К бенефису) // Маяк. 1923. № 54. С. 3. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-526116.html?page=3> (Дата обращения: 8 февраля 2013).

REFERENCES

1. A. N. Drozdov v Ekaterinodare (1911–1913): stat'i, lektzii, pis'ma [A. Drozdov in Ekaterinodar: Articles, Lectures, Letters]. Ed. M. A. Drozdova. Krasnodar: Vol'naya N. N. Publ., 2008. 128 p.

2. Borisov B. P. Muzykal'naya kul'tura Ekaterinodara s nachala XIX veka po 1920 god: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [The Musical Culture of Ekaterinodar since the



Beginning of the 19th Century to 1920: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Art]. Moscow, 1992. 16 p.

3. Borisov B., Borisov G., Burylyov V. *Krasnodarskaya filarmoniya: proshloe i nastoyashchee* [The Krasnodar Philharmonic Society: Past and Present]. Krasnodar: Knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1989. 176 p.

4. Gnesin M. Antichnost' i muzyka: podgotovitel'nye nabroski k dokladu, pročitannomu 16 aprelya 1912 goda [Antiquity and Music: Preliminary Outlines of a Report read on April 16, 1912]. *Vs. Meyerhol'd i Mih. Gnesin: sobraniye dokumentov* [Vsevolod Meyerhold and Mikhail Gnesin: Compilation of Documents]. Ed. I. V. Krivosheeva, S. A. Konayeva. Moscow, 2008, pp. 50–54.

5. Drozdov A. N. Vospominaniya o A. N. Skryabine [Memoirs of Alexander Scriabin]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1946, no. 12, pp. 71–74.

6. Slepov A. A. Muzykal'nye klassy, muzykal'noe uchilishche Ekaterinodarskogo otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva (IRMO). Chastnye shkoly. Kontsertnaya i muzykal'no-teatral'naya zhizn' goroda [Musical Classes, the Music College of the Ekaterinodar Branch of the Imperial Russian Musical Society (IRMS). Private Schools. The Concert and Theatrical Musical Life of the City]. Slepov A. A., Eryomenko S. I. *Muzyka i muzykanty Ekaterinodara: stat'i i ocherki* [Music and Musicians of Ekaterinodar: Articles and Essays]. Krasnodar, 2005, pp. 103–163.

7. Slepov A. A. Prazdniki iskusstv v Ekaterinodare [Artistic Festivities in Ekaterinodar]. *Pamyati Fyodora Akimovicha Kovalenko: sb. soobshcheniy* [In Memoriam Feodor Akimovich Kovalenko: Compilation of Reports]. The Krasnodar Kovalenko Regional Art Museum. Krasnodar, 1994, pp. 56–61.

8. Sycheva G. S. Mikhail Gnesin – «stroitel' muzykal'noy zhizni» provintsial'nogo goroda Rostova-na-Donu [Mikhail Gnesin, the “Founder of Musical Life” in the Provincial City of Rostov-on-Don] *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, no. 1 (12), pp. 92–97.

9. Titov S. Ekaterinodarskoe otdeleniye IRMO [The Ekaterinodar Branch of the Imperial Russian Musical Society]. *Muzykal'naya akademiya* [Academy of Music]. 1995, no 1. pp. 198–201.

10. Frolkin V. A. *Krasnodarskiy muzykal'nyy kolledzh im. N. A. Rimskogo-Korsakova: istoriya, sobytiya, fakty (1906–2006)* [The Krasnodar N. A. Rimsky-Korsakov Musical College: History, Events, Facts (1906 – 2006)]. Krasnodar: AIVI-dizayn Publ., 2006. 240 p.

11. Enbe N. E. A. Marsheva. (K benefisu) [E. A. Marsheva. Towards the Gala]. *Mayak*. 1923, no. 54, p. 3. URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-526116.html?page=3> (08.02.2013).

Весенние музыкальные праздники в Екатеринодаре: М. Ф. Гнесин у истоков фестивалей искусств

Статья посвящена музыкальной жизни Екатеринодара начала XX века. Рассматривается организация в российской провинции виднейшим советским педагогом и композитором М. Ф. Гнесиным Весенних музыкально-художественных праздников. На основе архивных материалов Российского государственного архива литературы и искусства, а также публикаций в прессе рассматривается ход подготовки и проведения первого праздника в 1912 году. Автор статьи уточняет: сроки проведения праздника (15 апреля – 3 мая), факты

организации выставки современной живописи и лекции, её сопровождающей, а также вечеров античного искусства и современной музыки. Дается общая оценка роли М. Ф. Гнесина в музыкальной культуре Кубани и Екатеринодара начала XX века. Его деятельность заложила основы современных форм музыкально-просветительской работы.

Ключевые слова: М. Ф. Гнесин, А. Н. Дроздов, музыкальная жизнь Екатеринодара, Весенние музыкально-художественные праздники

Springtime Musical Festivities in Ekaterinodar: Mikhail Gnesin at the Source of the Artistic Festivals

The article is devoted to the musical life of Ekaterinodar of the early 20th century. The organization in the Russian province by the most prominent Soviet pedagogue and composer Mikhail Gnesin of the Spring Musical and Artistic Festivities is examined. On the basis of archival materials from the Russian State Archive of Literature and Art, as well as publications in the press the examination is made of the process of preparation and carrying out the first festival in 1912. The author of the article specifies: the dates for holding the festival (April 15 – May 3); the facts

of the organization of the exhibition of the current art and the lecture that accompanied it, as well as the evenings devoted to Antique art and modern music. An overall evaluation is given of the activities of Mikhail Gnesin in the musical culture of Kuban and Ekaterinodar of the early 20th century. His activities laid the foundations of the present-day forms of musical educational activities.

Keywords: Mikhail Gnesin, Anatoly Drozdov, musical life of Ekaterinodar, Spring Musical Artistic Festivities

Аникиенко Сергей Викторович

преподаватель кафедры музыковедения,
композиции и методики музыкального образования
E-mail: anikienko1966@mail.ru
Краснодарский государственный
университет культуры и искусств
Российская Федерация, 350072 Краснодар

Sergei V. Anikienko

Faculty Member at the Department of Musicology,
Composition and Methodology of Musical Education
E-mail: anikienko1966@mail.ru
The Krasnodar State University for Culture and the Arts
Russian Federation, 350072 Krasnodar



Р. П. КАРАБАТОВ

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

УДК 78.01:791.9

ИЗ ИСТОРИИ ХОРОВОГО ОБЩЕСТВА СВЕРДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Н и для кого не секрет, что академическая хоровая культура нашей страны переживает глубокий и затяжной кризис. В поисках возвращения её значимости и влияния на формирование культурного облика современного российского общества весьма действенным является обращение к положительному опыту прошлого. Потому далеко не случаен исследовательский интерес к организационным началам отечественной музыкальной культуры – к Императорскому Русскому музыкальному обществу и его отделениям [6; 13; 18], Русскому хоровому обществу [11], многочисленным музыкальным организациям, на которые оказался богат XIX век [9; 14], а также к вопросу функционирования музыкального искусства в разных регионах России [1; 10; 15]. При таком обстоятельном внимании к истокам до недавнего времени приходилось констатировать тот факт, что более близкое прошлое – хоровой опыт советского времени – изучен не столь основательно и многосторонне. А ведь именно он при меньшей временной удалённости от сегодняшнего дня, не утраченной ещё преемственности связей хоровых школ и поколений их представителей, мог бы особенно действенно помочь в сложившейся ныне непростой ситуации. В 2013 году ситуация изменилась: была защищена кандидатская диссертация Е. В. Щаповой «Всероссийское хоровое общество в истории отечественной музыкальной культуры второй половины XX столетия» [17]. В ней рассмотрены цели, задачи, структура, формы деятельности Всероссийского хорового общества (далее ВХО); Общество представлено как продукт своего времени, выявлена специфика и определено его культурно-историческое значение. Думается, позиции работы Е. В. Щаповой могут быть положены в основание новых исследований, посвящённых деятельности местных отделений ВХО и изучающих бесценный опыт развития хорового дела в конкретных событиях и фактах.

Как пишет Е. В. Порфирьева, «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 объёмную картину истории музыкальной культуры нашей страны» [10, с. 111]. Солидаризиру-

ясь с позицией исследователя, автор статьи обращается к страницам истории хорового общества Свердловской области.

В изучении истории хоровой культуры Урала наблюдаем следующее: хорошо представляя, кто в XIX столетии стоял у её истоков (см.: [2; 3; 16]), мы недостаточно знакомы с теми существенными фактами, знание и осмысление которых столь необходимо для решения насущных проблем хорового дела. Как правило, многие факты скрыты в личных архивах музыкантов, что делает актуальным их исследование. Так, ценнейшие свидетельства хранит объединённый архив выдающихся деятелей хоровой культуры Свердловской области середины – второй половины XX века Зинаиды Фёдоровны Ишутиной¹ и Галины Петровны Рогожниковой². Собранные ими документальные материалы касаются истории формирования и развития профессиональных и самодеятельных коллективов на Среднем Урале, проведения Праздников песни и музыкальных фестивалей «Уральские самоцветы», а также содержат сведения о деятельности ВХО по Свердловской области и работе дирижёрско-хорового факультета Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского и др.

Избранный для настоящей статьи аспект – деятельность Хорового общества Свердловской области – представляется особенно важным в свете изучения специфики функционирования хоровой культуры указанного периода. Кроме того, его актуальность возрастает в связи с возрождением в 2013 году Всероссийского хорового общества, целью которого «является содействие его членам в сохранении, развитии и популяризации российской хоровой культуры, *приобщении к хоровому пению широких слоёв российского общества* [курсив мой. – Р.К.]» [20].

С установлением Советской власти в стране была выдвинута идея государственного культурного строительства, в том числе и в области музыкального искусства (см.: [4; 5]). И привычные формы профессионального руководства заменило государственное и партийное руководство искусством.

Первый Всероссийский съезд по народному образованию (1918) провозгласил установку на широкую просветительскую работу. В связи с этим во многих городах появились новые формы творческого общения с массами через рабочие клубы, школы и другие культурно-просветительские учреждения. С зарождением хоровых кружков – первых объеди-



нений самодеятельных исполнителей – начинается художественная самодеятельность нашей страны. В каждом клубе создавался хоровой коллектив, который исполнял массовые песни (гражданской войны, революционные, народные) и марши. Постепенно массовое хоровое пение, широко распространённое в городах к середине 1930-х годов, захватило и сельские слои населения.

Тогда же можно проследить новую тенденцию включения профессионалов-музыкантов в сферу самодеятельного художественного творчества. Преподаватели консерватории, музыканты театров, артисты становятся руководителями многих кружков.

Со второй половины 1930-х годов в ряде крупных городов – таких, как Воронеж, Горький, Красноярск, Новосибирск, Саратов, – при радиокомитетах создаются профессиональные хоры, организованные из лучших любительских коллективов, проявивших умение на высоком художественно-исполнительском уровне решать творческие задачи. В связи с этим появились новые формы исполнительства: конкурсы и олимпиады, благодаря которым коллективы не только передавали свой опыт, но и соревновались в мастерстве.

В годы Великой Отечественной войны с целью сплочения людей государство поощряло организацию профессиональных хоров по всему Советскому Союзу. Так возникли Республиканская русская хоровая капелла (1942), Уральский народный хор (1942), Академическая капелла Свердловской республиканской филармонии (1943), Сибирский народный хор (1944), Эстонский мужской хор (1944) и многие другие.

Процесс развития хорового искусства, продолжая лучшие традиции предшествующих десятилетий, чрезвычайно активизировался в послевоенные годы. Растёт число народных – профессиональных и самодеятельных хоров, развивающих манеру, сложившуюся на основе местных певческих традиций. В конце 1940-х – 1950-е годы появляется много новых молодёжных хоров.

Стало очевидно, что возникла настоятельная необходимость наладить систематическую организационно-творческую работу по воспитанию общественного музыкального вкуса, пропаганде хорового искусства в деятельности филармонии, радио, телевидения. Взаимодействие профессионального и самодеятельного хорового искусства потребовало новой головной организации профессионального свойства. Ею стало Всероссийское хоровое общество, образованное в 1957 году в Москве. В разные годы ВХО возглавляли такие выдающиеся деятели музыкальной культуры, как А. В. Свешников, А. А. Юрлов, В. Г. Соколов, Н. В. Кутузов, композитор А. Г. Новиков.

Хоровое общество должно было осуществлять связь между самодеятельным и профессиональным

хоровым искусством, проводить широкую просветительную работу, повышать исполнительское мастерство хоровых коллективов и их руководителей, быть инициатором и организатором хоровых праздников.

В том же 1957 году было открыто Хоровое общество Свердловской области. Председателем его стал художественный руководитель Уральского государственного народного хора Л. Л. Христиансен³, а ответственным секретарём – доцент Уральской консерватории Г. П. Рогожников. Перед руководителями Свердловского отделения общества встала задача активизировать деятельность хоров, нацелить их на повышение профессионального и художественного мастерства. Этому должны были способствовать, с одной стороны, мощная репетиционная работа, с другой – интенсивная и разветвлённая исполнительская деятельность, в том числе афишные концерты-отчёты, где выступали, как правило, два, а то и более различных коллективов.

Одним из грандиозных мероприятий, проводимых в русле традиций русского певческого искусства и соответствующих генеральному направлению деятельности Хорового общества Свердловской области, был Первый областной праздник песни, состоявшийся 12–13 июля 1958 года на Центральном стадионе Свердловска⁴. В нём приняли участие 20 тысяч человек: певцы, музыканты, танцоры. Как пишет А. Г. Литвина, праздник песни «явился своеобразным итогом работы, направленной на развитие широкого самодеятельного хорового движения, созвучного грандиозному пафосу послевоенного строительства, когда действительно возможно было сказать: “Нам песня строить и жить помогает”» [7, с. 46].

В первый день праздника на двадцати пяти специально оборудованных концертных эстрадах – на площадях города, в городских парках, на заводах, на стадионах города Свердловска прошло 70 концертов самодеятельных (участники промышленных предприятий, колхозов, совхозов, промкоопераций, трудовых резервов) и профессиональных артистов. В репертуаре выступавших на празднике хоров особое место заняли народная и советская песни. Второй день праздника был интересен своей «ритуальной стороной». Организаторы хотели сформировать певческие колонны по четыре человека, но народу на праздник собралось так много, что количество человек в колонне по просьбе руководителей коллективов было увеличено. Колонны двигались по улицам города к Центральному стадиону, и каждая из них шла со своими знаками отличия. Самый мощный полуторатясячный отряд певцов из Нижнего Тагила, например, шёл под лозунгом: «Кто поёт, тот сердцем молод!».

На торжественной церемонии открытия праздника в одном большом сводном хоре слились в едином звучании 18 тысяч голосов (главный дирижёр

В. А. Глаголев и дирижёры В. Б. Серебровский, Г. П. Рогожникова). В репертуаре сводного хора были такие песни, как «Ленин всегда с тобой» С. Туликова, «Россия – Родина моя» В. Мурадели, «Если бы парни всей земли» В. Соловьёва-Седого, «Едут новосёлы» Е. Родыгина, русская народная песня «Славное море, священный Байкал» и хор «Славься» М. Глинки. В празднике приняли участие сводный танцевальный коллектив и сводный духовой оркестр. Начало праздника возвещали фанфары. Было поднято знамя РСФСР и знамя Первого областного праздника песни. В конце праздника состоялся бал участников и фейерверк.

Благодаря Первому областному празднику песни активизировалась вся хоровая деятельность области. На различных фабриках и заводах области были организованы хоры, которые впоследствии смогли на других праздниках поделить своими достижениями и представить творческие программы.

После 1958 года в Свердловске прошли Второй (1960) и Третий (1963) областные праздники песни. Отличали их от Первого праздника значительный рост мастерства и фантазии организаторов-музыкантов. Так, Второй областной праздник стал одновременно праздником искусства и спорта. Его своеобразие заключалось в создании сразу нескольких сводных хоров по различным составам: сводный массовый хор, сводный женский хор, сводный солдатский хор и сводный хор трудовых резервов. В отличие от Первого праздника песни, большой сводный хор в тысячу человек исполнял произведения *без сопровождения* на три и четыре голоса.

Первым опытом сотрудничества самодеятельных коллективов с профессиональными стало исполнение 24 апреля 1960 года сюиты К. Кацман «О Ленине, о партии поём» (для солиста, хора и оркестра) на концерте, посвящённом 90-летию со дня рождения В. И. Ленина.

В 1961 году в Свердловском театре оперы и балета имени А. В. Луначарского состоялось первое массовое исполнение «Патетической оратории» Г. Свиридова. Объединённый хор состоял из профессиональной Республиканской академической хоровой капеллы (руководитель А. Юрлов), учебного хора консерватории (руководитель Г. Рогожникова) и самодеятельных хоров: политехнического университета, Уральского университета и городского молодёжного. Композитор Георгий Свиридов присутствовал на этом исполнении, и по возвращении в Москву выслал в Свердловск телеграмму, в которой выразил особую благодарность за вдохновенное исполнение его оратории. Приводим текст этой телеграммы: «Дорогие друзья Сердечно благодарю вас за вдохновенное исполнение моей оратории. Этот концерт надолго останется моей памяти. Я был счастлив услышать мое сочинение спетое вашими молодыми голосами. Шлю вам всем и вашему руко-

водителю Галине Петровне РОГОЖНИКОВОЙ сердечный привет наилучшие пожелания. Ваш Георгий Свиридов»⁵.

Как отмечает А. Литвина, с начала 1960-х годов «Свердловск становится своеобразной лабораторией массового хорового исполнительства советской музыки. Это начинание – содружество профессионального и самодеятельного искусства – стало поворотным моментом в истории проведения праздников песни» [7, с. 51]. Так, в 1963 году на Третьем областном празднике музыки, песни и танца (именно так он был назван) в большом зале Дворца культуры Уралмашзавода прозвучал Реквием «Памяти павших, во имя живых» Д. Кабалевского на стихи Р. Рождественского. Среди исполнителей были: Ленинградская академическая хоровая капелла имени М. И. Глинки (художественный руководитель – заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор А. И. Анисимов), хор Свердловского государственного педагогического института (руководитель – старший преподаватель Г. А. Кузнецова), Городской детский хор (руководитель Ю. Н. Уса), солисты Сергей Николаевич Шапошников (баритон), Надежда Юрьевна Юреньева (меццо-сопрано) и Свердловский государственный симфонический оркестр. Дирижировал автор – Дмитрий Борисович Кабалевский.

На закрытии Третьего областного праздника музыки состоялись два важных события. Первое – это исполнение 29 мая 1963 года в концертном зале Свердловской филармонии оратории для хора, чтеца, меццо-сопрано и оркестра «Иван Грозный» С. Прокофьева⁶. Вторым стало исполнение «Патетической оратории» Г. Свиридова на центральной площади Свердловска (Площадь 1905 года). Это событие явилось кульминацией и вместе с тем – логическим завершением праздника. Огромный сводный хор составили: Ленинградская хоровая капелла, 14 рабочих и студенческих хоров Свердловска, Серова и Нижнего Тагила. Следует сказать, что «смычка» профессионалов и самодеятельности – это лишь одно из направлений в хоровом движении на Урале.

Однако не получая дальнейшей финансовой поддержки из Москвы, праздники песни со временем прекращают своё существование. На смену им в 1964 году приходит Свердловский областной музыкальный фестиваль «Уральские самоцветы», финансируемый из областного бюджета. Эта новая форма музыкально-эстетической работы продолжила эстафету праздников песни. С 1964 по 1970 годы состоялись шесть фестивалей.

Программа фестивалей охватила весь регион Среднего Урала и превратила их в грандиозный смотр творческих достижений самодеятельного и профессионального искусства, прежде всего хорового.

На открытии первого фестиваля 25 ноября 1964 года в Свердловской филармонии состоялся концерт, в котором прозвучала оратория В. Рубина «Сны ре-



волюции» (сл. В. Луговского). Русская республиканская хоровая капелла (художественный руководитель заслуженный деятель искусств РСФСР А. Юрлов), а также Хор студентов Уральской государственной консерватории (руководитель – Г. Рогожников) и мужской хор студентов Горного института (руководитель – доцент Уральской консерватории В. Глаголев) объединились в сводном хоре, продолжая традицию праздников песни. Через четыре дня практически таким же составом была исполнена «Поэма памяти Сергея Есенина» Г. Свиридова. На сей раз вместо мужского хора студентов Горного института пел хор учащихся музыкального училища (руководитель Н. Голованов). Юрлов по этому поводу высказал мысль, что успех сводных хоров не случаен. Когда самодеятельные хоры выступают вместе с профессиональными, происходит осязаемое взаимное обогащение: «Мы, профессиональные артисты, получаем от самодеятельных певцов заряд энтузиазма, а они, в свою очередь, учатся повышать у нас профессиональное мастерство» [19, с. 3].

Размах хорового дела на Урале, его поступательный рост явились во многом результатом планомерной деятельности энтузиастов. В её основе лежали два основных принципа. Первый – воспитание интереса к музыке, пропаганда музыкальных знаний в самых широких массах. Второй – систематическая работа по повышению художественного уровня хоровых коллективов и популяризация их опыта.

Доказательство тому – красноречивый язык фактов. Так, в 1960-е годы в Свердловске, помимо факультетов общественных профессий в Уральском университете, Политехническом и Педагогическом институтах, Хоровым обществом были организованы аналогичные отделения в Лесотехническом институте и Индустриально-педагогическом техникуме. Последнее обстоятельство особенно знаменательно: техникум выпускает мастеров-воспитателей для ремесленных и технических училищ, школ ФЗУ⁷. Если в ближайшее время туда придёт не только мастер, но ещё и хоровик-любитель, значит, массовое хоровое движение охватит и ряды рабочей молодёжи. А ведь эстетическое воспитание именно этой части молодого поколения всегда находилось в ряду первых задач Хорового общества.

Ещё одной важной задачей Хорового общества стало воспитание слушательской культуры, без которой нельзя было вести пропаганду музыки. Это хорошо понимали инициаторы хорового движения. Не случайно в городе и области возникают новые музыкальные лектории. Причём, больше всего – в школах, районных клубах, рабочих посёлках, сёлах и деревнях. В то время постоянно действовали лектории, созданные в районных Домах пионеров Свердловска, Алапаевска, Красноуфимска, Серова, в селах Зайково, Коптелово, поселке Шайтанка, в детской трудовой колонии города Верхотурье.

Девизом деятельности Хорового общества Свердловской области стал девиз «Хоры каждой школе». В коллективах, где работали подлинно энтузиасты своего дела (Н. Кондратюк, Ю. Тютюник, М. Лумельская, Н. Теплякова), с каждым годом приобретало большое значение двух- и трёхголосное пение без сопровождения. Ставились детские оперы («Кот в сапогах» Ц. Кюи, «Лиса и петух» Л. Никольской), звучали хоровые сюиты («Рассвет в горах» Б. Снеткова на стихи К. Хетагурова, сюиты Л. Никольской, Е. Гиммельфарба), циклы пионерских песен («Дети рядом с отцами» Ю. Чичкова). В повседневную жизнь школ входили различные по форме концерты и встречи. Это творческие отчёты хоровых капелл в школах, концерты-встречи детских самодеятельных хоров и студенческих коллективов консерватории, участие в городских радиотрибунах под девизами «Мы – внуки Ленина», «Обещаем это Ильичу».

С середины 1960-х годов большое место в культурной жизни Свердловска и Свердловской области стали занимать школьные праздники песни⁸. В 1965 году были проведены шесть праздников, в 1967 году – двенадцать. В подготовке таких праздников активное участие принимали преподаватели кафедры хорового дирижирования Уральской консерватории. Они консультировали хоровые коллективы, выезжали в города области и становились организаторами и главными дирижёрами праздников⁹.

Исполняемый на праздниках песенный репертуар широко пропагандировал народную и советскую песню. В 1960–1970-е годы звучали «С Лениным в сердце» А. Бабаджаняна, «Утренняя песня» Т. Хренникова, «Ленин с нами» А. Новикова, «Марш энтузиастов» И. Дунаевского, «Песня о тревожной молодости» А. Пахмутовой, «Бухенвальдский набат» В. Мурадели, революционные песни и русские народные, например, «Как пойду я на быстрюю речку», «Ой, по-над Волгой», «Грушица», «Там, вдали, за рекой» и многие другие.

Русская и зарубежная классика, сочинения современных авторов также часто звучали в школах Свердловска. Но проблема приобщения к музыке детей города Свердловска в то время всё же была. Мешала острая нужда в педагогах-музыкантах. В тридцати общеобразовательных школах вообще не было учителей пения, а это значило, что около 30 тысяч детей совсем не были знакомы с музыкой на занятиях. И это была проблема не только Урала. Ещё на учредительном съезде ВХО А. Свешников приводил плачевную статистику: «Уроки пения велись приблизительно в двух процентах школ Российской Федерации. При этом лишь незначительное число учителей пения имели специальное образование. В последнее время немало сделано, чтобы обеспечить школу дипломированными педагогами. И количественно проблема решена: безусловно,

большинство школ РСФСР имеет штатных учителей. В основном это выпускники музыкально-педагогических училищ Министерства просвещения республики, имеющие, к сожалению, недостаточную профессиональную подготовку» [8].

Хоровое общество всячески старалось решить проблемы, связанные с образованием. Оно способствовало открытию в некоторых институтах музыкально-педагогических факультетов, что позволило готовить учителей пения для общеобразовательных школ. Приведём ещё один показательный факт: в Лесотехническом институте, например, была создана Академическая хоровая капелла. Общество пыталось компенсировать недостаток педагогов разными путями. Так, при отделениях Общества были организованы двухгодичная школа баянистов-хормейстеров, двухмесячные курсы по подготовке и повышению квалификации хоровых дирижёров, кружки, семинары. Всё это давало ощутимые результаты. Например, многие учащиеся и выпускники двухгодичной школы, занимавшиеся там без отрыва от основной работы, стали активными пропагандистами музыки на своих предприятиях и в школах.

В 1987 году Всероссийское хоровое общество преобразуется во Всероссийское музыкальное общество. Переход в новое качество был подготовлен тем, что внутренняя структура Общества в течение последнего десятилетия становилась всё более многожанровой, а формы деятельности – более разнообразными. Но жизнь, как всегда, внесла свои коррективы в многообещающие начинания: в реальности после реорганизации ВХО многие хоровые коллективы не только Свердловской области с богатой историей «сошли с дистанции» и перестали существовать. Новая структура оказалась аморфной и свела на нет просветительскую деятельность, так и не став профессиональным союзом музыкантов (на что многие рассчитывали). И, конечно же, в зловещие 1990-е годы противостоять тотальной коммерциализации сферы культуры стало практически невозможно. Из-за отсутствия финансирования ВХО, утратив всю свою инфраструктуру¹⁰, стало достоянием истории. Истории, которую, однако, необходимо изучать.

Что даёт современной музыкальной науке и практике взгляд на вереницу представленных фактов? Во-первых, именно факты позволяют составить более полное представление о состоянии и функционировании хоровой культуры Уральского региона в середине XX века, о выдающихся деятелях, чьи имена через конкретику событий возвращаются истории отечественной музыкальной культуры, – и они ещё не были предметом специального краеведческого исследования. Во-вторых, совокупность фактов репрезентирует хоровую культуру указанного периода как

типичное социально-художественное явление советского времени, обусловленное государственным заказом. Именно факты указывают на агитационно-идеологический вектор развития отечественного хорового искусства середины XX века¹¹, который, думается, должен, с одной стороны, предостеречь современного музыканта от опасности подобных «уклонов» в искусстве, а с другой, – помочь ему выбрать из опыта прошлого то ценное, что в приложении к сегодняшним реалиям может принести несомненную пользу. Речь здесь, безусловно, идёт о массовости хорового исполнительства, его просветительском характере, о важности детского хорового воспитания, о фольклорном пиетете, взаимодействии профессионального и самодеятельного начал, о высоком нравственно-этическом потенциале хорового пения.

Сегодня, как уже отмечалось, мы видим возрождение Всероссийского хорового общества – 15 февраля 2013 года состоялся учредительный съезд Всероссийского хорового общества. Его председателем избран художественный руководитель Мариинского театра Валерий Гергиев, исполнительным директором – председатель Комиссии Общественной палаты по культуре и сохранению историко-культурного наследия Павел Пожигайло.

В настоящее время ВХО имеет свои филиалы практически во всех регионах страны. Его члены – известные деятели хорового искусства и многие знаменитые творческие коллективы. На сегодняшний день Общество разработало концепцию сохранения и развития хорового искусства в Российской Федерации, а также сформировало уникальный коллектив – сводный Детский хор России, в составе которого 1000 участников со всех уголков страны.

Всероссийское хоровое общество обещает стать именно тем механизмом, который действительно сможет повлиять на нравственное здоровье нации. Оно должно активно, в том числе и финансово, поддерживаться на государственном уровне. Прошлый опыт показывает, что именно этот фактор вносил разлад в систему управления и разрушал межличностные отношения. Повальная коммерциализация искусства и средств массовой информации разрушили создававшуюся десятилетиями социальную и образовательную систему и привели к тому, что у нас на глазах вырастает поколение, лишённое нравственных ориентиров, этических и моральных принципов.

Хоровое пение – один из действенных способов повышения национального самосознания. Оно может и должно способствовать росту культурного уровня общества, развитию и сохранению культурных традиций. Хоровое движение является мощным инструментом эффективного сплочения общества, системообразующей платформой решения социальных проблем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Зинаида Федоровна Ишутина (1914–1994) – хоровой дирижёр, с 1939 по 1991 г. преподавала в УТК им. М. П. Мусоргского, профессор, руководитель хоровой капеллы Свердловской филармонии (1943–1952).

² Галина Петровна Рогожникова (1919–1999) – хоровой дирижёр, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР, председатель Свердловского отделения ВХО (1959–1987). Объединённый архив хранится у дочери Г. П. Рогожниковой Аллы Григорьевны Литвиной – профессора Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, председателя отделения ВХО по Свердловской области. Автор настоящей работы выражает глубокую благодарность своему учителю, Алле Григорьевне за предоставленные материалы, ценные советы и неизменную всестороннюю поддержку в разработке темы исследования.

³ Лев Львович Христиансен (1910–1985) – музыковед, педагог, собиратель, исследователь и пропагандист русского музыкального фольклора. Окончил в 1938 году Московскую консерваторию. Основатель (1943) и художественный руководитель (1943–1959) Уральского народного хора.

⁴ В процессе подготовки к Первому областному празднику песни организаторы использовали опыт проведения

городских праздников песни, а также широко опирались на традиции масштабных праздников, которые с большим успехом проводились в прибалтийских республиках. Один из интересных праздников песни состоялся в 1951 году в Нижнем Тагиле. Инициатором его явилась Мария Витальевна Толмачёва – руководитель Народной хоровой капеллы Дворца культуры им. И. В. Окунева Уралвагонзавода.

⁵ Телеграмма опубликована в издании: [12, с. 57]. Сохранена пунктуация телеграммы.

⁶ Как известно, музыка С. Прокофьева к фильму «Иван Грозный» была переработана в ораторию дирижёром А. Стаевичем в 1962 году, после смерти композитора.

⁷ Школа ФЗУ – школа фабрично-заводского ученичества.

⁸ В городе Серове в это время был проведён даже «Праздник песни дошколят».

⁹ 1964 год, г. Верхняя Салда – главный дирижёр В.А. Глаголев; 1967 год, г. Первоуральск – главный дирижёр Г. П. Рогожникова; 1968 год, г. Ирбит – главный дирижёр В. Б. Серебровский.

¹⁰ См. об этом подробнее: [11, с. 115–123].

¹¹ См. об этом: [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахтямова А. Г. Скрипка в Уфимском «Обществе любителей пения, музыки и драматического искусства» // Проблемы музыкальной науки, 2010. № 2. С. 89–91.

2. Беляев С. Е. История музыкальной культуры Урала (XVIII – начало XX в.): курс лекций. Екатеринбург: Диамант, 1996. 64 с.

3. Беляев С. Е. Музыкальное образование на Урале: истоки, традиции. Екатеринбург: Наука, 1995. 43 с.

4. Власова Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2010. 42 с.

5. Ильин В. П. Очерки истории хоровой культуры первой половины XX века. Ч. 2. СПб.: Композитор, 2003. 120 с.

6. К 150-летию Московского отделения Русского музыкального общества. 1860–2010 / сост. О. Р. Глушкова. М.: Языки славянской культуры, 2010. 200 с.

7. Литвина А. Г. Массовое хоровое пение на Среднем Урале // Из истории хоровой культуры Урала: сб. ст. / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского; сост. А. Литвина. Екатеринбург, 2004. С. 45–53.

8. Материалы по капелле Свердловской филармонии, № 10. Хранится в личном совмещённом архиве Г. П. Рогожниковой и З. Ф. Ишутинной. Екатеринбург.

9. Петровская И. Ф. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге, 1801–1917: энциклопедия. СПб.: Петровский фонд, 1999. 367 с.

10. Порфирьева Е. В. Музыкальные общества последней четверти XIX века в культурной жизни Казани // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1 (2). С. 111–118.

11. Сабадышина Е. М. Русское хоровое общество в исто-

рии отечественной музыкальной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009. 242 с.

12. Слово о Мастере. Галина Петровна Рогожникова. Хоровой дирижёр – общественный деятель. Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. А. Литвина; Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2009. 137 с.

13. Союз творцов и просветителей. К 150-летию Московского музыкального общества: сб. ст. М.: Композитор, 2012. 524 с.

14. Шабшаевич Е. М. Музыкальная жизнь Москвы XIX столетия и её отражение в концертной фортепианной практике. М.: Композитор, 2011. 599 с.

15. Шабалина Л. К. Отделения Императорского Русского музыкального общества на Урале // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 84–88.

16. Шабалина Л. К., Засорина Н. ... Музыкальный курс на Урал // Союз творцов и просветителей. К 150-летию Московского музыкального общества: сб. ст. М., 2012. С. 287–301.

17. Щапова Е. В. Всероссийское хоровое общество в истории отечественной музыкальной культуры второй половины XX столетия: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 301 с.

18. Юдина В. И. Из истории культурной политики в до-революционной России: Русское музыкальное общество во второй половине XIX века // Вестник Томского государственного университета. Вып. № 351. Томск, 2011. С. 81–84.

19. Юрлов А. А. Нести людям радость // Звезда. 1965. 20 марта.

20. Устав Некоммерческого партнерства «Всероссийское хоровое общество» (новая редакция). М., 2013. URL: <http://www.childrenchoir.ru/vxo/documents/ustav.php>

REFERENCES

1. Akhtyamova A. G. Skripka v Ufimskom «Obshchestve lyubiteley peniya, muzyki i dramaticheskogo iskusstva» [The Violin in the “Society of Lovers of Singing, Music and Drama” in Ufa]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2010, no. 2 (7), pp. 89–91.
2. Belyaev S. E. *Istoriya muzykal'noy kul'tury Urala (XVIII – nachalo XX v.): kurs lektsiy* [The History of the Musical Culture of the Urals (from the Eighteenth to the Early Twentieth Centuries). A Course of Lectures]. Ekaterinburg: Diamant Press, 1996. 64 p.
3. Belyaev S. E. *Muzykal'noe obrazovanie na Urale: istoki, traditsii* [Music Education in the Urals: Origins, Traditions]. Ekaterinburg: Nauka Press, 1995. 43 p.
4. Vlasova E. S. *Sovetskoe muzykal'noe iskusstvo stalinskogo perioda. Bor'ba agitatsionnoy i khudozhestvennoy kontseptsii: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Soviet Musical Art of the Stalin Period. The Struggle of Propagandistic and Artistic Concepts: Thesis of Dissertation for the Academic Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2010. 42 p.
5. Il'yin V. P. *Ocherki istorii khorovoy kul'tury pervoy poloviny XX veka. Ch. 2* [Essays on the History of Choral Culture of the First Half of the 20th Century. Vol. 2]. St. Petersburg: Kompozytor Press, 2003. 120 p.
6. *K 150-letiyu Moskovskogo otdeleniya Russkogo muzykal'nogo obshchestva* [Towards the 150th Anniversary of the Moscow Section of the Russian Musical Society]. Ed. O. P. Glushkova. Moscow: Languages of Slavic Culture, 2010. 200 p.
7. Litvina A.G. *Massovoe khorovoe penie na Srednem Urale* [Mass Choral Singing in the Middle Urals]. *Iz istorii khorovoy kul'turyi Urala: sb. st.* [From the History of Choral Culture in the Urals. Compilation of Articles]. The Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory. Compiled by A. Litvina. Ekaterinburg, 2009. 137 p.
8. *Materialy po kapelle Sverdlovskoy filarmonii, № 10. Khranitsya v sovmeshchenom arkhive G. P. Rogozhnikovoy i Z. F. Ishutinoy* [Materials on the Cappella of the Sverdlovsk Philharmonic Society, N10]. *Preserved in the Personal Archives of G.P. Rogozhnikova and Z. F. Ishutina*.
9. Petrovskaya I. F. *Muzykal'noe obrazovanie i muzykal'nye obshchestvennye organizatsii v Peterburge, 1801–1917: entsiklopediya* [Musical Education and Musical Social Organizations in St. Petersburg, 1801–1917. Encyclopedia]. St. Petersburg: Petrovskiy Fond Press, 1999. 367 p.
10. Porfir'eva E. V. *Muzykal'nye obshchestva posledney chetverti XIX veka v kul'turnoy zhizni Kazani* [Musical Societies in the Final Quarter of the 19th Century in the Cultural Life of Kazan]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2008, no. 1 (2), pp. 111–118.
11. Sabadyshina E. M. *Russkoe khorovoe obshchestvo v istorii otechestvennoy muzykal'noy kultury: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Russian Choral Society in the History of the National Musical Culture: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2009. 242 p.
12. *Slovo o Mastere. Galina Petrovna Rogozhnikova. Khorovoy dirizhor – obshchestvennyy deyatel'. Stati. Vospominaniya. Materialy* [A Word about Master. Galina Petrovna Rogozhnikova. Choir Conductor – Public Figure. Articles. Memoirs. Materials]. Compiled by A. Litvina. The Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory, 2009. 137 p.
13. *Soyuz tvortsov i prosveiteley. K 150-letiyu Moskovskogo muzykal'nogo obshchestva: sb. st.* [Union of Artists and Educators. Towards the 150th Anniversary of the Moscow Musical Society: Compilation of Articles]. Moscow: Kompozytor Press, 2012. 524 p.
14. Shabshaevich E. M. *Muzykal'naya zhizn' Moskvy XIX stoletiya i eyo otrazhenie v kontsertnoy fortepiannoy praktike* [The Musical Life of Moscow in the 19th Century and its Reflection in the Practice of Concert Piano Performance]. Moscow: Kompozytor Press, 2011. 599 p.
15. Shabalina L. K. *Otdeleniya Imperatorskogo Russkogo muzykal'nogo obshchestva na Urale* [The Sections of the Imperial Russian Musical Society in the Urals]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship], 2010, no. 2 (7), pp. 84–88.
16. Shabalina L. K., Zazorina L. N. *Muzykal'nyy kurs na Ural* [Music course at the Urals]. *Soyuz tvortsov i prosveiteley. K 150-letiyu Moskovskogo muzykal'nogo obshchestva: sb. st.* [The Community of Artists and Educators. Towards the 150th Anniversary of the Moscow Musical Society: Compilation of Articles]. Moscow, 2012, pp. 287–301.
17. Shchapova E. V. *Vserossiyskoe khorovoe obshchestvo v istorii otechestvennoy muzykal'noy kul'turyi vtoroy poloviny XX stoletiya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [All-Russian Choral Society in the History of the National Musical Culture in the Second Half of the 20th Century: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2013. 301 p.
18. Yudina V. I. *Iz istorii kul'turnoy politiki v dorevolutsionnoy Rossii: Russkoe muzykal'noe obshchestvo vo vtoroy polovine XIX veka* [From the History of Cultural Policy in Pre-Revolutionary Russia: the Russian Musical Society in the Second Half of the 19th Century]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University, Issue N351]. Tomsk, 2011, pp. 81–84.
19. Yurlov A. A. *Nesti lyudyam radost'* [Bringing Joy to People]. *Zvezda* [Star]. 1965. March 20.
20. *Ustav Nekommercheskogo partnerstva «Vserossiyskoe khorovoe obshchestvo» (novaya redaktsiya)* [Certificate of Incorporation of the Non-Commercial Partnership, “The All-Russian Choral Society” (New Edition)]. Moscow, 2013. URL: <http://www.childrenchoir.ru/vxo/documents/ustav.php>.

Из истории Хорового общества Свердловской области

Статья посвящена деятельности Хорового общества Свердловской области. Открывшись в 1957 году, оно помогло скоординировать и направить работу самодеятельных и профессиональных коллективов, нацелить их на повышение профессионального и художественного мастерства. Среди ряда направлений деятельности общества в статье выделены следующие: проведение Областных праздников песни (1958, 1960, 1963), музыкального фестиваля «Уральские самотеги» (1964–1970), открытие в 1960-е годы факультетов

общественных профессий в Уральском университете, Политехническом, Лесотехническом и Педагогическом институтах, Индустриально-педагогическом техникуме. Освещаются школьные праздники песни, интенсивно проводившиеся в Свердловске и Свердловской области с середины 1960-х годов. Благодаря им была осуществлена важная задача Всероссийского хорового общества – «хоры каждой школе». Уделяется внимание деятельности Хорового общества по решению проблем музыкального образования. Всероссий-



ское хоровое общество содействовало открытию музыкально-педагогических факультетов в педагогических вузах, что позволило готовить педагогов пения для общеобразовательных школ.

Ключевые слова: Всероссийское хоровое общество, хоровая культура Свердловской области, массовое хоровое пение, праздники песен

From the History of the Russian Choral Society of the Sverdlovsk Region

The article is devoted to the activities of the Choral Society of the Sverdlovsk Region. Having been Founded in 1957, it helped coordinate and manage the work of amateur and professional groups of musicians, to aim it at raising its professional and artistic mastery. Among a number of directions of the Society's activities, the following are highlighted in the article: carrying out the Regional Song Festivals (1958, 1960, 1963), the musical festival "Ural Gems" (1964–1970), the founding in the 1960s of departments of social professions at the Ural University, the Polytechnics and Pedagogical Institutes, the Forestry Engineering Institute and the Industrial Pedagogical Technical Institute. Information is given on school song festivities

intensively organized in Sverdlovsk and the Sverdlovsk Region from the mid-1960s. They helped carry out an important mission of the All-Russian Choral Society – "establishing choruses in each school." Attention is given to the activities of the Choral Society in solving the problems of musical education. The All-Russian Choral Society assisted the founding of departments of musical pedagogy in pedagogical institutes for higher education, which made it possible to prepare singing instructors for general schools.

Keywords: All-Russian Choral Society, choral culture of the Sverdlovsk Region, mass choral singing, song festivals

Карабатов Роман Павлович

преподаватель кафедры хорового дирижирования

E-mail: karabatov1@gmail.com

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Российская федерация, 620014 Екатеринбург

Roman P. Karabatov

Faculty member at the Department of Choral Conducting

E-mail: karabatov1@gmail.com

Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory

Russian Federation, 620014 Ekaterinburg





Н. Ю. КИРЕЕВА

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова



УДК 78.01

ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ ФОРМЫ РЕАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА: КОММУНИКАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ

Специфика музыкального искусства состоит в том, что созданное композитором музыкальное произведение включается в коммуникативную ситуацию лишь при вторичном его воссоздании в процессе исполнения. Исполнительское искусство – род творческой деятельности, определяющий уровень современной художественной культуры. Музыка как вид искусства вне исполнения не существует – ноты для слушателей музыкой не являются. Музыкальное исполнение осуществляется благодаря участию обладающих техническими возможностями и художественным опытом исполнителей, наличию необходимого, настроенного музыкального инструментария.

Часто бывает так, что художник при создании произведения движим лишь внутренними намерениями, не ориентируется на читателя, зрителя или слушателя, и его не интересует мнение реципиента, но вряд ли можно встретить художника, который хотел бы написать картину или сочинить концерт, а потом спрятать готовое полотно или партитуру, чтобы никто никогда их не услышал и не увидел. То есть, осознанно или неосознанно каждый мастер желает, чтобы созданное им произведение искусства участвовало в акте рецепции, художественном коммуникативном акте. Сказанное позволяет считать, что любой творческий порыв изначально или постфактум нацелен на коммуникацию. Главными участниками творческого коммуникативного акта являются адресант или коммуникатор – отправитель сообщения (автор, исполнитель), стремящийся вызвать определённую реакцию получателя, и адресат или реципиент (перципиент) – получатель сообщения (слушатели, зрители, читатели), на восприятие и оценку которых рассчитано то или иное произведение.

Исследование специфики музыкально-театральных форм в обозначенном здесь аспекте требует разграничения понятий театральности и театрализации. Явления, выражаемые этими понятиями, широко обсуждаются современными исследователями¹. В данной работе внимание сосредоточено на двух принципиально важных моментах, свидетельствующих о различии театральности и театрализации. *Театральность* – совокупность свойств, признаков объектов, явлений, процессов, так или иначе связанных

с театром, театральной деятельностью; театральность источника может быть распознана и оценена непосредственно воспринимающим без участия, намеренных действий источника. *Театрализация*, напротив, предполагает осознанную действенность адресанта и адресата – театрально организованный во времени и пространстве процесс представления; соответственно театрализация отличается своей направленностью, нацеленностью на другого, то есть театрализация разворачивается не с самим собой (хотя этот элемент, безусловно, присутствует), а с другими участниками общения. Коммуникативность заложена в самой сущности театрализованных форм преподнесения музыкального материала, поскольку всякая театрализация изначально ориентирована на восприятие реципиента и выступает как представление для зрителя.

Театрализация является одной из специфических черт, присущих социальному пространству жизни на разных этапах его развития. Театральный потенциал в каждой эпохе проявляется по-разному. Театрализация – один из возможных способов самовыражения, направленного, в конечном итоге, на установление контакта с Другим (с отдельным человеком, социумом). В целом можно охарактеризовать театрализацию как осознанное выражение, обыгрывание легко воспринимаемым (преимущественно внешним) образом намерений адресанта, рассчитанное на конкретную реакцию адресата. Театрализация является синтетическим многоканальным типом коммуникации, форма которой определяется контекстом её реализации. Так, например, она может быть элементом социальной коммуникации (театрализация как способ создания имиджа), эстетической (привлечение профессиональной театральной деятельности в сферу других массовых мероприятий, например, спортивных, политических), художественной (концерты, спектакли).

Для более полного раскрытия содержания, идеи произведения композиторы в последнее время всё чаще обращаются к соединению различных смежных и несмежных видов искусств, их многообразных выразительных средств. Коммуникативная специфика театрально-музыкального материала обусловлена сложным взаимодействием различных



художественных элементов. Так, в вокальном искусстве органично сочетаются слово и музыка. В театральном искусстве, включающем в качестве важнейшей составляющей визуальные факторы, слиты в единстве вербальное и визуальное. Таким образом, мы имеем дело с «синтетическим типом коммуникативной системы» (В. Конечкая), в которой взаимодействуют аудиальный и визуальный каналы передачи информации: коммуникативные средства, имеющие отношение к фонации, распространяются по аудиальному каналу, кинестетические средства – по визуальному каналу. Синтетическая аудиовизуальная коммуникация обладает большим преимуществом в воздействии на адресата: благодаря своим гетерогенным выразительным возможностям, она передаёт значимую информацию через целостный музыкально-сценический образ. В результате слушатель реагирует на многоканальность коммуникации соответствующей настройкой «аппарата» восприятия и усилением рекреационной функции своей культурной деятельности. «Формирование коммуникативной системы, особенно синтетического уровня является длительным процессом, – пишет В. Конечкая. – В искусстве это – управляемый процесс, так как он связан с постоянным поиском наиболее эффективных форм взаимодействия разнородных коммуникативных средств с учётом эстетических, социальных и этических норм, принятых в данном искусстве» [5, с. 146].

Вопросы коммуникации рассматриваются многими исследователями как в точных науках, так и в отраслях гуманитарного современного научного знания: математика, кибернетика, психология, антропология, история, философия, эстетика, социология, искусствоведение и др. Понятие «коммуникация» *a priori* акцентирует её социальный характер. Однако специальный анализ требует выделения различных видов коммуникации и определения их специфики.

Эстетическая форма коммуникации обнаруживается в ходе рассмотрения эстетизированных форм деятельности разных обществ в те периоды и в тех сферах деятельности, когда искусство ещё не обрело статуса самостоятельности; носит неакадемический характер (например, в народном творчестве). В подобных случаях театрализация выступает средством эстетизации действительности и практической деятельности. Эстетическая форма коммуникации сохраняет своё значение и в современном обществе. Она имеет место в практической и духовной деятельности людей, например, в религиозной обрядности, политике, спорте, праздниках и разного рода играх, в массовых действиях.

Так, в некоторых видах народного творчества автор, исполнитель и воспринимающий часто бывают слиты в одном и том же субъекте (в том числе коллективном); в таких случаях эстетическая коммуникация реализуется в формах, схожих с живым

социальным диалогом, обладающим непосредственной обратной связью. Будучи частью практического жизненного процесса, эстетическая коммуникация разворачивается несколько по-иному, чем художественная. Например, театрализация служит лишь средством достижения полноценного социального контакта для определённых целей. В тех случаях, когда имеется отчётливое разделение «коммуникатор-реципиент», эстетический коммуникативный акт осуществляется по законам социальной коммуникации. Рефлексивная сторона данной коммуникации направлена в другое – практическое – русло. Так, разного рода театрализация как средство эстетизации коллективных практических процессов может использоваться в различных сферах человеческой деятельности в целях упрочения контакта между адресантом и адресатом. Практическое назначение использования такой театрализации несёт в данном случае несколько иную направленность, нежели в акте художественной коммуникации, но сущность получаемого эффекта может иметь сходные результаты.

Художественная форма коммуникации складывается в непосредственном диалоге адресанта и адресата, осуществлённом в сфере искусства: в процессе посещения концертов, спектаклей и т. д., то есть в определённый момент времени и в определённом месте², или в момент времени, когда сознание адресата специально направлено на восприятие и постижение художественного произведения (в этом случае вопрос строгой пространственной обусловленности не имеет принципиального значения). Художественная коммуникация синтетична и объединяет в себе несколько уровней. Целесообразной представляется классификация, включающая:

– *непосредственный акт коммуникации* (между произведением и публикой), для полноценного осуществления которого необходима активность как исполнителей, так и реципиентов. При этом творческая активность восприятия реципиента прямо пропорциональна активности исполнителей и вызываемому произведением интересу. Последний может быть обусловлен разными факторами, например, степенью трудности и упорядоченности художественного произведения, разнообразием его выразительных средств и, одновременно, доступностью его восприятия;

– *скрытую коммуникацию* (между зрителями) – процесс, когда люди вполголоса обмениваются во время просмотра спектакля немногочисленными, но порой многозначительными для данной ситуации репликами, что иногда является необходимым моментом в организации непосредственного коммуникативного акта;

– *автокоммуникацию*³ – взаимовлияние, взаимодействие, возникающее в результате со-присутствия людей в одном художественном пространстве, когда

коммуниканты осознанно или неосознанно являются одновременно адресантами и адресатами;

– *аутокоммуникацию* (интраперсональная коммуникация) – уровень коммуникации, в котором задействован лишь один индивид, который является одновременно и адресатом, и адресантом. Процесс аутокоммуникации – это своего рода осознанный внутренний диалог.

Аутокоммуникацию в контексте художественно-коммуникативной ситуации можно разделить на два подвида:

– *активную* – процесс активного восприятия, в котором можно условно выделить *agere intellectus* (интеллектуальное), *agere humaitas* (культурно-информативное), *agere sensus* (чувственное), *agere extrasensus* (сверхчувственное), *agere synthesis* (синтетическое);

– *пассивную* – процесс фиктивного восприятия, когда неподготовленный человек не хочет или не способен к активному восприятию художественной информации. Тем не менее, рассматривая цепочку, по которой информация поступает в мозг человека («внешняя среда» → «бессознательное» → «предсознание» → «сознание»), можно с уверенностью сказать, что даже самый пассивный реципиент испытывает художественное воздействие, оказывается в коммуникативном поле искусства. След, оставленный в душе слушателя-зрителя спектаклем или концертом, сохраняется, осознанно или неосознанно запоминается увиденное представление, слова или сцены, переживания и чувства.

Ещё один важный уровень художественной коммуникации – *метакоммуникация*. С. Дрига, проводя исследования в области социального дискурса массовой коммуникации, даёт следующее определение понятию: «Метакоммуникация – это особый вид общения, предметом которого является сам процесс общения. Другими словами, метакоммуникация – это коммуникация по поводу коммуникации. Метакоммуникация – та часть общения, которая направлена на само общение, его различные аспекты» [3, с. 9]. Применительно к данной теме метакоммуникация может рассматриваться как в пространстве сцены, так и в пространстве публики. В ходе представления, в процессе реализации художественного замысла исполнители являются одновременно и адресатами, и адресантами – воспринимают, видят себя как бы со стороны. Это является необходимым условием для осуществления полноценного коммуникативного акта, ибо исполнители, «ушедшие в себя», реализовывают контакт только с самим собой, а не с другими участниками сценического диалога (если таковые имеются) или с публикой. Подобное «контролирование коммуникации» осуществляется и со стороны зрителей.

Метакоммуникация также имеет несколько уровней:

– *предкоммуникация* – подготовительный процесс, обеспечивающий все необходимые условия для совершения акта художественной коммуникации. Предкоммуникация характерна для всех участников коммуникативного акта;

– *скрытая коммуникация*, в ходе которой люди вполголоса обмениваются во время просмотра спектакля немногочисленными, но порой вынужденными или необходимыми многозначительными репликами по поводу самого акта художественной коммуникации⁴;

– *посткоммуникация* – процесс, направленный на обсуждение свершившегося коммуникативного акта. В данном процессе возможно смешение статусов участников непосредственного акта художественной коммуникации.

Метакоммуникация содержит два информационных слоя: вербальный и невербальный. Чаще всего «способами метакоммуникации являются комментирование, объяснение, констатирование или оценивание коммуникативных сообщений – как своих, так и чужих», при этом используется большой диапазон мимических, интонационных, телесных, и других невербальных средств выразительности [10, с. 80].

Одним из основных инструментов метакоммуникации (как вербальной, так и невербальной) выступают критика и средства массовой информации (СМИ)⁵. СМИ и критика с момента их формирования начинают играть важную роль в коммуникационном взаимодействии искусства и общества. Они являются одним из главных источников, с помощью которых люди узнают не только необходимую общую информацию о художественном событии, но и усваивают изложенную в рецензиях оценку, толкование. Таким образом, СМИ выполняют и направляющую функцию, интерпретируя произведение как с художественной позиции, так и с позиции социальной. При этом вопрос качества критики⁶ в отношении организации контакта «сцена – зал» тоже имеет немаловажное значение. Критика может играть как созидательную культуру контакта роль, так и разрушительную.

Часть невербальной метакоммуникации составляет аутокоммуникативный процесс (его основой является взаимодействие «сознание – сознание»⁷, «сознание – подсознание»⁸), характерный как для самих исполнителей, так и для тех, ради кого осуществляется исполнение. Он занимает большую часть мыслительности дирижёра-режиссёра, который постоянно находится в творческом поиске ответов на множество вопросов, связанных с откликом зрителей на ту или иную постановку: почему зрителям нравится то или иное представление? почему и чем они недовольны? почему не достигнут тот результат, на который рассчитывала труппа? почему мнение публики или критиков не совпадают с оценкой постановщика и т. д. В контексте рассматриваемой проблематики важно



подчеркнуть, что восприятие произведения зависит не только от художественного уровня самого искусства, но и, как пишет А. Еремеев, «даже от такой относительной мелочи, как организация его подачи» [4, с. 264]. Во многих случаях аутокоммуникативный процесс помогает художникам найти верное решение произведения⁹.

Аутокоммуникация характерна также для непосредственных участников представления, ведь первыми реципиентами являются они, и уже по тому контакту, который складывается между участниками постановочного процесса, можно говорить об успехе. Как отмечает Т. Курышева, «наиболее успешным становится тот концерт, в котором всем участникам коммуникации было максимально комфортно и творческие возможности обеих сторон [исполнителей и публики] реализовались во всей полноте» [6, с. 259]. «Коммуникативная сторона творчества важна для всех художественных сфер, – как бы продолжая мысль, пишет в другой своей работе Т. Курышева. – Независимо от деклараций, в том числе последователей “искусства для искусства”, в большей или меньшей степени мастера всех искусств нуждаются в своём слушателе-читателе-зрителе. Они ищут его, думают о нём» [7, с. 109].

Осуществленный анализ даёт основания утверждать, что театрализованная форма реализации музыкального материала может выступать и как синтетическая эстетическая форма коммуникации с непосредственной обратной связью (реже – с элементами обратной связи), и как художественная многоканальная форма коммуникации с элементами обратной связи¹⁰. Элементы обратной связи выражаются аплодисментами или проявлением неодобрения¹¹, а также – в обмене эмоциями: со-участие, со-творчество, со-переживание. В диалоге, осуществляющемся в ходе такой художественной коммуникации, в которой наличествуют лишь отдельные элементы обратной связи, исполнитель находится в постоянном напряжении, ожидании и надежде на одобрение публики. Аналогичные процессы можно заметить и в отношении со стороны публики. Подоб-

ные коммуникативные акты не обладают обратимостью, возможностью повторения, как, например, чтение книги или просмотр видеофильма в домашних условиях. Такой акт, связанный, прежде всего, с фактом живого исполнения, всегда обладает особым характером: «Вариантность каждого выступления, его непредсказуемость делают исполнительское творчество особенно привлекательным, стимулируют слушательский и зрительский интерес» [2, с. 56].

Художественный коммуникативный акт обуславливает определённую организационную общественную отношений. Приходя на спектакль или концерт, человек принимает некий тип социальных отношений, ролей, обязательств, посредством которых он включается в социально-художественную жизнь, то есть его личностное «я» переходит в сферу «мы». Он становится подвержен влиянию общего настроения. Общественное настроение является важнейшим элементом общественных отношений, общественной психологии – оно импульсивно, заразительно, зачастую служит выразителем общей эмоциональной направленности группы, свойственного ей своеобразия; оно динамично и быстро трансформируется в различных ситуациях. Намерение посетить концерт или спектакль усиливается желанием пообщаться как к общему эмоциональному полю художественной коммуникации, так и к социальному полю коммуникации в период до начала концерта, частично во время его реализации, в антракте и после концерта.

Художественная коммуникация впоследствии приобретает социальные функции, становится поводом для **социальной коммуникации**, понимаемой как общение людей в рамках художественного пространства искусства, и выступает, таким образом, одной из образующих форм социокультурной среды.

Изложенное позволяет заключить, что обращение к коммуникативному подходу при рассмотрении проблемных вопросов театрально-музыкального искусства открывает возможность углубления представлений о специфике взаимодействий в современной системе отношений «искусство-общество».

PRIMEЧАНИЯ

¹ Д. Бабле, Р. Барт, Ж. Бодрийяр, Р. Ванейгем, К. Видаль, Е. Гротовский, А. Гуье, Ги Дебор, Т. Джурова, Ж. Диди-Юберман, Н. Евреин, С. Зенкин, В. Иванов, И. Ильин, М. Корвен, Ю. Лотман, В. Максимов, М. Мамардашвили, П. Павис, В. Прозерский, М. Родина, И. Торе, П. Успенский, Ж. Фераль, В. Хализев, С. Цимбал, А. Юберсфельд, М. Ямпольский и мн. др.

² Основное внимание в работе сосредоточено на художественной коммуникации живого диалога сцены и зала, в котором выражается не только результат творческой деятельности исполнителей, как, например, в кино, но и осуществляется непосредственно сам творческий процесс. Хотя стоит

заметить, что с развитием в кинематографе голографической трансляции в соединении со стереофонией художественный контакт приближается к живому, но, тем не менее, таковым не является. На различия коммуникационных форм указывает и Ю. Боров: «Принципиально различно художественное восприятие произведения через чтение (литература), через просмотр спектакля (театр), через теле- и киноэкранизацию и радиопостановку (трансляция с помощью средств массовой коммуникации)» [1, с. 758].

³ Ю. Лотман в своей работе «Структура художественного текста» упоминает об аутокоммуникации: «Случай аутокоммуникации подразумевает, что один индивид выступает

в качестве двух», подразумевая, что индивид находится в единении с собой, хотя в данном случае уместнее было употребить термин аутокоммуникации [8, с. 19].

⁴ В данном случае скрытая коммуникация рассматривается именно как уровень метакоммуникации.

⁵ СМИ и критика являются основными компонентами искусствоведческой журналистики.

⁶ Как отмечает Т. Курышева, интересный критический отзыв может иногда сам стать произведением искусства: «Нередко хорошая театральная рецензия становится ещё одним произведением искусства на ту же тему, ещё одним витком художественной интерпретации» [7, с. 121].

⁷ Сознание – это «сфера психики человека = энергоинформационное поле, содержание которого в данный момент времени человеку известно (осознается им)» [9, с. 623].

⁸ Подсознание – это «сфера психики, содержанием которой являются информация и энергия» [9, с. 347]. Между подсознанием и сознанием существует взаимосвязь. Но подсознание может определённым или неопределённым образом влиять на поведение человека.

⁹ Рефлексия художника над собственным творчеством нередко выливается в метапоэтические указания и авторские метапоэтические программы.

¹⁰ Лишь живой социальный диалог обладает непосредственной обратной связью. Обратная связь характерна для непосредственного контакта, когда адресат в равной мере может воздействовать на адресанта и наоборот. Любая информация, получаемая в акте художественной коммуникации, обладает лишь элементами обратной связи. После прочтения книги читатель может написать рецензию, но он уже не в силах изменить вышедшую книгу. Прочитав или перечитав литературное произведение, проникнув глубоко в его суть, человек может поменять отношение к ней, но не саму книгу, как в живом диалоге. Максимум, что вправе сделать – это обратиться к автору, если таковой ныне здравствует, и повлиять на некоторые его воззрения. Это лишь условные элементы обратной связи. Так же в рамках принятия условности искусства и установленного этикета зритель не может изменить ход спектакля, он может лишь в пределах дозволенного выразить одобрение или осуждение.

¹¹ «Формой критического отношения может быть и замалчивание – один из страшных по силе воздействия негативных оценочных актов», – отмечает Т. Курышева [6, с. 32].

ЛИТЕРАТУРА

1. Боров Ю. Б. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
2. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
3. Дрига С. С. Социальный дейксис дискурса массовой коммуникации (на материале ток-шоу): автореф. дис. ... канд. филологич. наук. Тверь, 2008. 16 с.
4. Еремеев А. Ф. Границы искусства (социальная сущность художественного творчества). М.: Искусство, 1987. 320 с.
5. Конечкая В. П. Социология коммуникации М.: Международный университет бизнеса и управления, 1997. 304 с.
6. Курышева Т. А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика: учеб. пособие. М.: Владос-Пресс, 2007. 295 с.

7. Курышева Т. А. Слово о музыке. О музыкальной критике и музыкальной журналистике: очерки. М.: Композитор, 1992. 176 с.
8. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб.: Искусство–СПБ, 2005. С. 14–288.
9. Панасюк А. Ю. Большая энциклопедия парапсихологии. М.: РИПОЛ Классик, 2007. 864 с.
10. Трунов Д. Г. Вербальная и невербальная метакоммуникация // Материалы II Международной конференции «Коммуникация: концептуальные и прикладные аспекты» 24–28 мая 2004 г. Ростов н/Д, 2004. С. 80–81.

REFERENCES

1. Borev Yu. B. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: Vysshaya Shkola Press, 2002. 511 p.
2. Gurenko E. G. *Problemy khudozhestvennoy interpretatsii (filosofskiy analiz)* [Issues of Artistic Interpretation (A Philosophical Analysis)]. Novosibirsk: Nauka Press, 1982. 256 p.
3. Driga S. S. *Sotsial'nyy deyksis diskursa massovoy kommunikatsii (na materiale tok-shou): avtoref. dis. ... kand. filologicheskikh nauk* [Social Deixis of Discourse of Mass Communication (On the Materials of a Talk Show). Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology]. Tver', 2008. 16 p.
4. Eremeev A. F. *Granitsy iskusstva (Sotsial'naya sushchnost' khudozhestvennogo tvorchestva)* [The Boundaries of Arts (The Social Essence of Art)]. Moscow: Iskusstvo Press, 1987. 320 p.
5. Konetskaya V. P. *Sotsiologiya kommunikatsii* [Sociology of Communication]. Moscow: International University of Business and Management, 1997. 304 p.
6. Kuryшева T. A. *Muzykal'naya zhurnalistika i muzykal'naya kritika: ucheb. posobie* [Music Journalism and

7. Kuryшева T. A. *Slovo o muzyke [Words about Music] O muzykal'noy kritike i muzykal'noy zhurnalistike: ocherki* [On Music Criticism and Music Journalism. Essays]. Moscow: Kompozitor Press, 1992. 176 p.
8. Lotman Yu. M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [Structure of the Literary Text]. *Ob iskusstve* [On Art]. St. Petersburg: Iskusstvo–SPB Press, 2005, pp. 14–288.
9. Panasyuk A. Yu. *Bol'shaya entsiklopediya parapsikhologii* [Great Encyclopedia of Parapsychology]. Moscow: RIPOL Klassik, 2007. 864 p.
10. Trunov D. G. *Verbal'naya i neverbal'naya metakommunikatsiya* [Verbal and Nonverbal Meta-Communication] *Materialy II Mezhdunarodnoy konferentsii «Kommunikatsiya: kontseptual'nye i prikladnye aspekty» 24–28 maya 2004 g.* [Proceedings of the Second International Conference “Communication: Conceptual and Applied Aspects”, 24–28 May 2004]. Rostov on Don, 2004, pp. 80–81.



Театрализованные формы реализации музыкального материала: коммуникативные аспекты

Статья посвящена актуальному направлению искусствоведческого анализа – коммуникативному исследованию специфики реализации музыкально-театральных форм. Организация данных форм рассматривается как синтетическая художественно-коммуникативная система, включающая визуальный и аудиальный каналы, и вследствие этого обладающая особой силой воздействия на публику. Автор даёт обоснования следующим научным категориям: театрализация, эстетическая коммуникация, художественная коммуникация. Художественная коммуникация представляет собой многоуровневую систему, включающую в себя: непосредственный коммуникативный акт и метакоммуникацию, которые, в свою

очередь имеют соответствующие подуровни. Театрализованная деятельность предоставляет возможность контактирования создателей произведения искусства и тех, кому оно адресовано, в связи с этим остаются актуальными проблемы активизации слушательского, зрительского интереса и расширения аудитории искусства. Обращение к коммуникативному подходу при рассмотрении проблемных вопросов театрально-музыкального искусства открывает возможность углубления представлений о специфике взаимодействий в современной системе отношений «искусство-общество».

Ключевые слова: искусство, театрализация, коммуникативная система

Epy Theatrical Forms of Realizing of Musical Material: Aspects of Communication

The article is devoted to a topical trend of art criticism analysis – the communicative research of the specificity of realization of musical theater forms. The organization of the given forms are examined as a synthetic artistic-communicative system incorporating visual and audio canals and, as a result of this, endowed with a special force of impact on the public. The author substantiates the following scholarly categories: theatricalization, aesthetic communication and artistic communication. Artistic communication presents in itself a multilevel system, which includes in itself: the direct communicative action and meta-communication, which in its turn contain corresponding levels.

Theatricalized activity presents the opportunity of contacting the creators of the works of art, as well as those to whom it is addressed, and in connection with this the issues of activation of the listeners' and the viewers' interest and the broadening of the artistic auditorium become relevant. Turning toward a communicative approach when examining topical issues related to the art of musical theater opens up the possibility of deepening the perceptions of the specificity of interactions in the present-day system of relations between "art and society."

Keywords: art, theatricalization, communicative system

Киреева Наталья Юрьевна

кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры истории и теории
исполнительского искусства
и музыкальной педагогики
E-mail: sanata1004@yandex.ru
Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Natalia Yu. Kireyeva

Candidate of Arts,
Faculty member of the Department of History
and Theory of Performing Art and Musical Pedagogy
E-mail: sanata1004@yandex.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov



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

УДК 78.01

ГЕОРГИЙ СВИРИДОВ – ТАЛАНТ ИЛИ ГЕНИЙ? К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ИСКУССТВЕ

В мире музыкальной культуры понятие «творческий портрет композитора» подразумевает необходимость описания областей его деятельности, особенностей музыкального стиля, краткое изложение биографических данных в пределах выделенных периодов творчества. Таким образом, понятие «творческий портрет» – это некий обра-

зец ознакомления, визитная карточка изучаемого композитора. «За кадром» остаются многочисленные «мелочи жизни» великого человека, что не приближает к нему поколения музыкантов и любителей его искусства, а скорее подтверждает место изучаемого композитора в иерархии величин, принятых в мире музыки, его статус.

Изучение личности творца – это особый предмет исследования, но можно с уверенностью сказать, что облик композитора сегодня все ещё вызывает значительно меньший научный интерес, нежели его «творческий почерк». Возникает противоречие между высокой оценкой значимости творчества человека, который остался в истории как известный, одарённый, талантливый, гениальный, и отсутствием здорового любопытства к познанию его как реального человека. Учебные дисциплины, необходимые для формирования широких представлений профессионала о масштабе художественного явления, ставят во главу угла изучение социокультурного «следа», не давая целостного представления о самом источнике инновации. Данное противоречие возможно разрешать в исследовательском поле новых отраслей науки – психологии творчества, музыкальной психологии, креативной педагогики, что на сегодняшний день пока остаётся не реализованным ввиду объективных причин.

Анализ терминологии, используемой в музыкальном искусстве и образовании, определяющей сущность дарования музыканта, выявляет необычайную пестроту точек зрения на его социальный статус. «Великий», «замечательный», «одарённый», «известный», «гениальный», «талантливый» – вот неполный перечень разночтений в оценке музыкантов, значимость которых уже определена историей. Например, по одним источникам С. Прокофьев – «великий русский и советский композитор», по другим – «известный композитор эпохи социализма». Возникает вопрос: существуют ли объективные критерии оценки общественной значимости музыканта или оценки формируются субъективно и определяются только

особенностями конкретного социокультурного пространства? В исследовании данного вопроса возможны следующие направления поисков: а) в какой мере понятие ценности культурного явления определяется современными реалиями; б) насколько выявление индивидуальных особенностей личности известного художника влияет на формирование его социального статуса?

Возможно, объективно-субъективная детерминация формирования общественных ценностей определена и тем, что активное накопление научного знания о человеке приходится лишь на вторую половину XX столетия. Именно этот период характеризуется интенсивным выдвижением различных стратегий развития личности в области психологии и педагогики, инновациями в общем и дополнительном образовании. Очевидно, что развитие когнитивной, гендерной, социальной психологии, психологии творческой деятельности, продвижение исследований в области межполушарной асимметрии головного мозга не только изменяют устоявшиеся представления об индивидуальности человека, тем более – творческой личности, но и деформируют их.

Активное изучение творческих способностей и одарённости с середины XX века, вероятно, со временем повлияет на распределение научных интересов между описанием продуктов творчества, особенностей творческой личности и творческой деятельности в тех масштабах, которых требует каждый предмет исследования в отдельности. Между тем, сущность понятия «творческая личность» ни по одному из возможных аспектов научной разработки не имеет на сегодня каких-либо определённых границ. Исследо-



вания последних 100 лет дают представление о необычайно мощной диалектике суждений по данной проблеме. Согласно одной из позиций, в ряду понятий «одарённость» – «талант» – «гениальность» очевидна тенденция к значимости социального фактора. Например, талантливыми признаются люди, демонстрирующие такие способности, которые делают человека признанным мастером в различных видах деятельности [10]. Понятие демонстрации способностей подразумевает необходимость подтверждения некоей оценивающей стороной их выявления и констатации определённого уровня мастерства. Исходя из чего понятие гениальности скорее социальное, нежели психологическое [там же]. Это во многом объясняет мысль о «несвоевременном» появлении музыкального гения И. С. Баха, опередившего своё время. Насколько корректно говорить о его индивидуальных качествах, чертах характера, создающих противоречивый, неоднозначный, далёкий от идеального образ художника? Время и место рождения, нравственные устои общества, уровень науки и искусства и другие социальные факторы обуславливают субъективный характер оценки масштаба творческой личности её современниками.

Рассмотрим обозначенные проблемы на примере феномена творческой личности Георгия Свиридова, поскольку до сих пор не существует однозначного суждения о месте композитора в музыкальном искусстве нашего времени. Энциклопедический музыкальный словарь (1959) даёт справку о советском композиторе Свиридове – и только [13, с. 240], что переходит в последующие издания без существенных изменений. Ещё при жизни в немецкой газетной периодике 1970-годов Свиридов назван конгениальным Ф. Шуберту. Очевидно, что сегодня в отношении Свиридова не вынесено однозначного суждения о ранге его творческого дарования. Кто он – гений или талант? Если сегодняшнюю оценку Свиридова считать не сформированной за недостатком искусствоведческих исследований, то изучение его индивидуальности, взятое только лишь в аспекте музыкальной одарённости, весьма показательно для выявления внутренних мотивационных установок на высокую творческую продуктивность. Степень индивидуализации его творческого опыта свидетельствует в пользу изучения наследия и личности Свиридова не только с позиции психологии творчества и искусствоведения, но и музыкальной психологии и педагогики.

Музыкальный гений в социальном мире часто остаётся неузнанным, непризнанным при всей своей очевидности, и только в последующем его мощное «излучение» будет зафиксировано в энциклопедиях и учебниках, своего рода, «доске почёта», достижений человеческого рода. Физическое же пребывание, практический путь самопознания и воплощения остаётся запечатлённым в набросках воспоминаний,

непритязательных свидетельствах реальности бытия необычного человека, не всегда названного в своё время талантом или гением. Эти, с позволения сказать, «мелочи» – и есть те проявления механизмов творческого саморазвития, к познанию которых устремлены науки о человеке. Выстроенные в причинно-следственной связи, они обнаруживают с использованием биографического метода исследования то особенное и неповторимое в судьбе художника, что указывает на его уникальность.

Вот несколько эпизодов kaleйдоскопического полотна развивающей среды формирования музыкальной одарённости Свиридова. Он родился в семье учителя. Его родной город Фатеж (Воронежская губерния) – место образования династий Трубецких, Волконских, Шереметевых, Раевских, Тургеневых, Тютчевых. Родители Свиридова были религиозны. Их музыкальность отмечена тягой к народной песне. Крёстный отец Свиридова, купец Г. М. Солнцев, увлекался экономикой, владел несколькими иностранными языками. А. Ведерников вспоминал, что мама Свиридова, аристократка, «женщина обликом боярыни Морозовой», приучила сына пить чай из хрустального стакана, а суп есть в тарелке, поставленной одна в другую. Свиридов не любил запаха чеснока: «Поел чеснока или луку – не приходи. Так в высший свет не выходят» [4, с. 350]. Г. М. Солнцев, крёстный отец Свиридова, оказавший большое влияние на его становление, был купцом, имел широкий круг увлечений, среди них большое место занимали экономика, иностранные языки.

Свиридов учился музыке с 9 лет, играл на балалайке, пел в церковном хоре. В Центральном музыкальном техникуме Ленинграда его наставником были М. Юдин (родной брат М. Юдиной, которая в своё время училась в Богословско-пастырском училище, тесно общалась с А. Лосевым, И. Браудо), в консерватории – Д. Шостакович. С именем Браудо связана эпоха развития российского органного искусства. Шостакович – один из самых исполняемых в мире композиторов, его творчество принадлежит к числу наивысших достижений современного музыкального искусства.

Ещё недавно Свиридов был нашим современником. Насколько корректно говорить о его индивидуальных качествах, чертах характера, создающих противоречивый неоднозначный образ Художника? Д. Кирнарская пишет о том, что задатки высшего иерархического уровня музыкальных способностей идентифицируются как врождённые и присущи только выдающимся музыкантам [8]. Приведём лишь некоторые свидетельства музыкантов об обращающих на себя внимание чертах личности Свиридова как музыканта.

Как вспоминал В. Пьявко, Свиридов, аккомпанируя ему на концертах, в интерлюдиях мог вдруг сыграть только что рождённую им новую музыку, что

бесконечно удивляло, но, безусловно, нарушало общую картину сценического выступления. А. Ведерникова поражало то, что Свиридов аккомпанировал ему на концертах, играя весь репертуар наизусть. По рассказам Ведерникова, Свиридов был профессиональным грибником, заядлым рыболовом. «Собирали грибы... бежит к домой: “Эльза! Магнитофон!” Сел за рояль и запел со словами готовый номер, который позже был включён в хоровую поэму “Ладога”. Шёл под Звенигородом по жнивью. Вдруг как молнией ударило – вся музыка поэмы “Памяти Сергея Есенина” зазвучала в голове. Бросился домой записывать...» [4, с. 352].

Б. Чайковский даёт следующее описание: «Работал на сверлильном станке, вдруг бросается к роялю и играет совершенно готовую тему, но не записывает её, делает запись на магнитофоне, она должна «отлежаться», прежде, чем будет представлена в нотном варианте» [там же, с. 351].

Выбор содержания, тематики, областей творчества Свиридова указывает на его жизненные ценности: он был увлечён поэзией А. Блока, своей настольной книгой считал «Котлован» А. Платонова, ценил искусство У. Тёрнера и малых голландцев, любил игру М. Чехова в образах Хлестакова и Гамлета, дружил с «деревенщиками» В. Распутиным, В. Крупиным, В. Астафьевым, восхищался творчеством А. Ленгулова. По свидетельству Ведерникова, будучи в Национальной галерее Лондона, увлёкшись, стал вести экскурсию. Экскурсовод была поражена: «Кто он? Он же гений! Я и десятой доли того, что он рассказывает, не знаю» [там же, с. 328].

Известно, что интуитивно-творческий способ восприятия музыки как нелинейный ряд находится в противоречии с словесным детерминированным линейным рядом, и адекватная передача музыкальных переживаний в языковые системы невозможна. В поисках решения этого противоречия через осознание синтеза музыки и слова Свиридов пришёл к своей хоровой эстетике, что явилось отражением и его юношеской страсти к литературе. «Душа сегодняшнего одичавшего от цивилизации человека». «Россия – страна простора, песни, печали, минора, Христа». Не правда ли, какой поэзией, особым богатством интонационных речевых оттенков отличаются эти две цитаты из дневников Г. Свиридова [4, с. 348]!

В книге «Затеси» В. Астафьев высказывает своё впечатление о масштабности личности Свиридова. Он пишет: «Я очень люблю слушать Георгия Свиридова и всегда жалею, что внимаем мы ему в узком кругу «доверенных лиц», допущенных в дом композитора. Ему бы в аудитории, на телевидение, внимать бы ему миллионам» [1, с. 23]. Ведерников долгое время сотрудничал с Свиридовым. Он наблюдал Свиридова в профессионально-специфических для

музыканта, творческих и просто житейских ситуациях. «Я встретил гения», – мысль, высказанная Ведерниковым, так безыскусна в выражении необъяснимости впечатления о художнике Георгии Свиридове [4, с. 351].

Обращает на себя внимание современная социокультурная тенденция к выявлению неординарной личности на ранних стадиях развития ребёнка, но нельзя со всей очевидностью утверждать, что современное общество готово однозначно позитивно признать в дальнейшем проявления своеобразия одарённого, возможно, талантливого человека. Так, пример Свиридова указывает на высокую степень креативности нашего современника в детском возрасте, однако исследований в данном направлении нет.

В современной психологии принято рассматривать одарённость как одну из исключительных сторон детского этапа развития. Талант как психологическая категория представляет собой результативное интегральное качество личностного развития, социализации и социокультурной адаптации одарённости. Синтез многообразных средовых потоков – источников развития творческой личности, интегральность как результат раскрытия индивидуальности ребёнка, высокая зависимость развития одарённости от особенностей социализации – явления, которые требуют междисциплинарного научного анализа, что при современной тенденции к дальнейшей дифференциации науки представляет особую сложность. Так, высокий уровень способностей к математике, живописи и так далее изучается (например, в США) отдельно от всей познавательной сферы одарённости [10]. Известно, что В. А. Моцарт, С. Прокофьев, С. Танеев обладали высокими способностями к математике, музыке и другим видам деятельности, что может разрешаться сегодня посредством иных, нежели до сих пор принятые, стратегий воспитания и развития творческого ребёнка, исходящих из представлений о целостном характере развития одарённости.

Социокультурный контекст нашей эпохи весьма противоречив. В своё время великий И. Песталоцци писал: «Индивидуальные особенности людей – величайшее благодеяние нашей природы и та основа, из которой проистекают все самые высокие и существенные её дары. Поэтому их следует в высшей степени уважать» [11, с. 198]. И одарённость, и талант характеризуются противоречивостью и диссинхронией. Индивидуальные особенности личности в детском возрасте, указывающие на уникальность ребёнка, не всегда отвечают ожиданиям и представлениям, выраженным в социальных стереотипах. Новейшие открытия в различных отраслях искусства и науки дают, подчас, противоречивую картину видения личности, нарушающую представления о её целостности; черты творческого человека интерпретируются в рамках принятых концепций развития, что обуслов-



ливаает всё более мозаичный характер восприятия человеком человека.

В соответствии с характером развития человеческого познания нашего времени восприятие личности её окружением осуществляется всё более дискретно, нежели симультанно. Сам же художник потому и видит мир иначе, что обладает способностью к целостному одномоментному отражению явления во всех противоречивых связях. Нестандартный, обречённый на одиночество в своих до-

стижениях и потерях, он всё более напоминает литературный образ Базарова, Печорина или Онегина. В некотором смысле он – «лишний» человек своего времени.

Научный принцип системности в изучении личности как интегральной индивидуальности является в данной связи наиболее продуктивным для развития социальной рефлексии в отношении одарённого в детстве, талантливой или гениального человека, до поры непризнанного художника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Астафьев В. П. *Zatesi*. М.: Эксмо, 2003. 280 с.
2. Вахтеров В. П. Избр. соч. М.: Педагогика, 1987. 235 с.
3. Воронцов В. В. *Симфония разума*. Саратов: Приволжск. кн. изд-во, 1979. 607с.
4. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников. М.: Молодая гвардия, 2006. 763 с.
5. Гуревич П. С. *Психология и педагогика*. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2005. 320 с.
6. Дондурей Д. Б. В России сегодня некультуротворная ситуация // *Музыкальная психология и психотерапия*. 2011. № 5. С. 31–32.
7. Евтихий П. Н. Личностное развитие ученика в контексте музыкально-исполнительской деятельности // *Проблемы музыкальной науки*. 2008. № 1(2). С. 221–225.
8. Кирнарская Д. К. *Психология специальных способностей. Музыкальные способности*. М.: Talanty–XXI век, 2004. 496 с.

9. Маслоу А. *Психология бытия*. М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 1997. 160с.
10. Одарённость, талант, гениальность // *Общая психология: учебник для вузов*. Саратов: Научная книга, 2003. 350 с.
11. Песталоцци И. Избр. педагогические произведения. М.: Педагогика. 1961. Т. 2. 340 с.
12. *Психология художественного творчества: хрестоматия* / сост. К. Сельченко. Минск: Харвест, 2003. 752 с.
13. Свиридов Г. В. // *Энциклопедический музыкальный словарь* / сост. Б. Н. Штейнпресс, И. М. Ямпольский. М., 1959. С. 240.
14. Федулова Е. А. Жанр проповеди и его претворение в духовной музыке Г. Свиридова // *Проблемы музыкальной науки*. 2010. № 1(6). С. 37–39.

REFERENCES

1. Astaf'ev V. P. *Zatesi* [Zatesi]. Moscow: Eksmo, 2003. 280 p.
2. Vakhterov V. P. *Izbr. soch.* [Selected Compositions]. Moscow: Pedagogika, 1987. 235 p.
3. Vorontsov V. V. *Simfoniya razuma* [The Symphony of Mind]. Saratov: Volga Book Press, 1979. 607 p.
4. *Georgiy Sviridov v vospominaniyakh sovremennikov* [Georgy Sviridov in the Recollections of his Contemporaries]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2006. 320 p.
5. Gurevitch P. S. *Psikhologiya i pedagogika* [Psychology and Pedagogy]. Moscow: YuNITI-DANA, 2005. 320 p.
6. Dondurey D. B. V Rossii segodnya nekul'turotvornaya situatsiya [In Russia Presently There is a Non Cultural Generating Situation]. *Muzykal'naya psikhologiya* [Music Psychology]. 2011, no. 5, pp. 31–32.
7. Evtikhiev P. N. Lichnostnoe razvitie uchenika v kontekste muzykal'no-ispolnitel'skoy deyatel'nosti [Development of a Student's Personality in the Process of Musical Performance]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2008, no. 1 (2), pp. 221–225.
8. Kirnarskaya D. K. *Psikhologiya spetsial'nykh sposobnostey. Muzykal'nye sposobnosti* [Psychology of Special

- Abilities. Musical Ability]. Moscow: Talanty–XXI vek, 2004. 496 с.
9. Maslou A. *Psikhologiya bytiya* [Psychology of Being]. Moscow: Refl-book; Kiev: Vakler, 1997. 160 p.
10. Odarennost', talant, genial'nost' [Giftedness, Talent, Genius]. *Obshchaya psikhologiya: uchebnik dlya vuzov* [General Psychology. Textbook for Universities]. Saratov: Nauchnaya kniga, 2003. 350 p.
11. Pestalotzi I. *Izbr. pedagogicheskiye proizvedeniya* [Pestalozzi I. Selected Pedagogical Works]. Vol. 2. Moscow: Pedagogika, 1961. 340 p.
12. *Psikhologiya khudozhestvennogo tvorchestva: khrestomatiya* [Psychology of Artistic Creation: Chrestomathy]. Edited by K. Sel'chenok. Minsk: Harvest, 2003. 752 p.
13. Sviridov G. V. *Entsiklopedicheskiy muzykal'nyy slovar'* [Encyclopedic Musical Dictionary]. Edited by B. S. Steingpress, I. M. Yampolsky. Moscow, 1959, p. 240.
14. Fedulova E. A. Zhanr propovedi i ego pretvorenie v dukhovnoy muzyke G. Sviridova [The Genre of the Sermon and its Realization in the Sacred Music of Georgy Sviridov]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2010, no. 1 (6), pp. 37–39.



**Георгий Свиридов – талант или гений?
К проблеме формирования творческой личности в искусстве**

В статье рассматриваются субъективные и объективные факторы самореализации художника в современной социокультурной среде. Для современной культуры характерна высокая подвижность критериев оценки как самой личности творца, так и процессов, связанных с конкретной художественной деятельностью и её особенностями. Вопрос о влиянии ценностных ориентиров общества на формирование социального статуса творческой личности показан на примере биографии композитора Георгия Свиридова.

Современная тенденция к универсализации мировоззренческих основ вступает в противоречие с одной из ведущих образовательных парадигм – креативного развития личности. Осознание данного противоречия связано с углублением представлений о процессах, формирующих творческую личность в период ее становления, об особенностях и признаках нестандартной личности.

Ключевые слова: самореализация, социокультурная среда, творческая личность, одарённость, талант, гениальность

**Georgy Sviridov – Talent or Genius?
Concerning the Problem of Formation of Creative Personality in Art**

The article examines the subjective and objective factors of the artist's self realization in the present-day social and cultural milieu. Present-day culture is characterized by a high mobility of criteria of evaluation, both of the personality of the artist and the processes connected with concrete artistic activities and their particularities. The issue of influence of value reference points of society on the formation of the social status of the creative personality is manifested on the example of the biography of the composer Georgy Sviridov. The present-day tendency towards

the universalization of world perception foundations comes into contradiction with one of the leading paradigms of education – the creative development of personality. The realization of this contradiction is connected with the deepening of the conceptions of the processes that form creative personality during the period of its formation, of the particular features and signs of a non-standard personality.

Keywords: self realization, social cultural milieu, creative personality, giftedness, talent, genius

Мстиславская Елена Васильевна

доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики

E-mail: mstisle@yandex.ru

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова

Российская Федерация, 410012 Саратов

Elena V. Mstislavskaya

Associate Professor at the Department of History and Theory of Performing Art and Musical Pedagogy

E-mail: mstisle@yandex.ru

Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov

