

Проблемы Музыкальной науки

MUSIC SCHOLARSHIP

2015, № 2 (19)

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19

ISSN 1997-0854

Российский научный журнал

Russian Journal for 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., д-р пед. н. Д.И. Варламов
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. Dmitri Varlamov
Dr. Savolina Galitskaya
Dr. Alexander Demchenko
Dr. Vladislav Devutsky
Dr. Liudmila Kazantseva
Dr. Tatiana Kaluzhnikova
Dr. Mikhail Kondratiev
Dr. Grigoriy Konson
Dr. Alla Korobova
Dr. Alexandra Krylova
Dr. Vera Nilova
Dr. Irina Polozova
Dr. Elena Polotskaya
Dr. Larisa Sukhova
Dr. Valery Syrov
Dr. Galina Tarayeva
Dr. Evgeny Trembovelsky
Dr. Valentina Kholopova
Dr. Oksana Sheludyakova
Dr. Boris Shindin
Dr. Anatoly Tsuker
Dr. Alexander Yakupov

Редакционная коллегия Международного отдела

д-р Ильдар Ханнанов
д-р Антон Ровнер
д-р Эдвард Грин
д-р 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 им. А.К. Глазунова
Ростовская государственная консерватория им. С.В. Рахманинова
Саратовская государственная консерватория 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
The Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory
The Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
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, 2015, № 2 (19)

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) elibrary.ru
Издание зарегистрировано как Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki в Международной Базе Данных и Международном Научном Индексе Цитирования Music Index / EBSCO, в Международной Базе Данных Ulrich's Periodicals Directory американского издательства Bowker, в Международном каталоге музыкальной литературы (RILM).

© Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki, 2015, no. 2 (19)

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian Scholarly Electronic Library (RUEB): 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 journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Mass Communications, Connections and Preservation of Cultural Heritage under the testimony of registration: PI No FS77 – 29960 from October 17, 2007.
The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is 80018.

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

Редакция журнала

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 Аскаревич
e-mail: journalpmn@yandex.ru

Дизайн: Аскаров Р. Н. Вёрстка: 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
Tel.: +7 (347) 272-49-05; e-mail: lab234nt@yandex.ru

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, Merited Activist of the Arts of the Republic of Bashkortostan

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>

DOI: 10.17674/1997-0854

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 30.05.2015 г. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 10,0. Усл.-печ. л. 15,2.

Тираж 1000 экз. Заказ № 150466.

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 30.05.2015. Format: 60 x 84¹/₈. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 10,0. Printing l. 15,2.

Run of 1000 copies. Order No. 150466.

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 **Горизонты музыкознания**
- 5 Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Туткова Т. Н.
Использование билингв «знамя – нота»
для выявления инвариантных структурных единиц
знаменного распева
- 12 **Музыкальная культура народов России**
- 12 Королькова И. В.
Свадебные групповые причитания
в новгородских традициях: сравнительный аспект
- 16 **Теория музыки**
- 16 Валькова В. Б.
«Рассредоточенная тема»:
пути отечественного музыкознания
в зеркале истории одного понятия
- 22 Напреев Б. Д.
О подголосочной фуге
- 28 Дрожжина М. Н., Тончук П. О.
О статусе фуги
в современном музыкознании
- 36 **Духовная музыка**
- 36 Шелудякова О. Е.
К проблеме типологии
священнических возгласов
- 41 Зырянов М. Л.
Служение диакона в Православной церкви:
музыкальные факторы
- 45 Козлыкина С. А.
Респонсории на Святой Неделе
- 54 **Музыкальная культура народов мира**
- 54 Айзенштадт С. А.
О типологии национальных фортепианных школ
стран Дальневосточного региона
(Китай, Корея, Япония)
- 60 Клобукова (Голубинская) Н. Ф.
«Пусть во веки веков длится век...»
Из истории создания
государственного гимна Японии
- 67 **Международный отдел**
- 67 Ben Lunn
Horațiu Rădulescu and 'The Quest':
Piano Concerto Opus 90
- 73 **Анонс**
- 74 **Диссертационные советы**
- 74 Шиндин Б. А.
Диссертационному совету
Новосибирской консерватории – 20 лет
- 79 **Художественный мир музыкального произведения**
- 79 Демченко А. И.
Оратории войны и мира

CONTENTS

- 5 **Horizons of Musicology**
- 5 Irina V. Bakmutova, Vladimir D. Gusev, Tatiana N. Titkova
The Use of the Bilingual Set "Sign-Note"
for Disclosing Invariant Structural Units
of the Znamenny Chant
- 12 **Musical Cultures of Russia**
- 12 Inga V. Korolkova
Group Lamentations during Weddings
in the Traditions of Novgorod: A Comparative Analysis
- 16 **Music Theory**
- 16 Vera B. Valkova
The "Dispersed Theme":
the Paths of Russian Musical Scholarship
in the Mirror Reflection of the History of One Concept
- 22 Boris D. Napreyev
About the Supporting Voice Fugue
- 28 Marina N. Drozhzhina, Polina O. Tonchuk
About the Status of the Fugue
in Contemporary Music Scholarship
- 36 **Sacred Music**
- 36 Oksana E. Sheludyakova
Concerning the Issue
of the Typology of Priests' Invocations
- 41 Mikhail L. Zyryanov
The Deacon's Service in the Orthodox Church:
Musical Factors
- 45 Svetlana A. Kozlykina
Responsories on Holy Week
- 54 **Musical Culture of the Peoples of the World**
- 54 Sergei A. Eisenstadt
About the Typology of the National Schools
of Piano Playing of the Eastern Asian Region
(China, Korea, Japan)
- 60 Natalia F. Klobukova (Golubinskaya)
"Let your Lifetime Last Forever and Ever..."
From the History of the Creation
of the National Anthem of Japan
- 67 **International Division**
- 67 Ben Lunn
Horațiu Rădulescu and 'The Quest':
Piano Concerto Opus 90
- 73 **Announcements**
- 74 **Dissertational Committees**
- 74 Boris A. Shindin
The Dissertation Committee
of the Novosibirsk Conservatory is 20 Years Old
- 79 **The Creative Worlds of Musical Compositions**
- 79 Alexander I. Demchenko
Oratorios of War and Peace

- | | |
|---|---|
| <p>84 Скурко Е. Р.
Тема войны в башкирской художественной культуре и её претворение в Шестой симфонии Р. Касимова</p> <p>89 Музыка в системе культуры</p> <p>89 Мельникова А. В.
Т. Манн – П. Хиндемит:
миф «Гармонии мира»</p> <p>94 Дуда Н. В.
Литературные источники
светских сольных песен Генри Пёрселла
в контексте поэтической культуры Англии XVII века</p> <p>100 Музыкальный жанр и стиль</p> <p>100 Шмакова О. В.
О движении в симфоническом цикле</p> <p>106 Денисова Г. А.
Оркестровая песня эпохи <i>fin de siècle</i>:
к вопросу о жанровой и терминологической
специфике</p> <p>114 Культурное наследие в исторической оценке</p> <p>114 Демченко А. И.
Прогнозы иной эпохи</p> <p>121 Музыкальное исполнительство и педагогика</p> <p>121 Рало А. А.
Европейский ксилофон:
эволюция и исполнительство</p> <p>127 Финкельштейн Ю. А.
Произведения А. Иванова-Крамского
для классической гитары</p> <p>132 Бажиллина Л. А.
Эволюция готово-выборного аккордеона
и потенциал его реализации
в музыкальном образовании</p> | <p>84 <i>Evgenia R. Skurko</i>
The Subject of War in the Bashkir Artistic Culture
and its Realization in Rafail Kasimov's Sixth Symphony</p> <p>89 <i>Music in the System of Culture</i></p> <p>89 <i>Alexandra V. Melnikova</i>
Thomas Mann and Paul Hindemith:
the Myth of "Harmonia Mundi"</p> <p>94 <i>Natalia V. Duda</i>
The Literary Sources of the Secular Solo Songs
by Henry Purcell in the Context of the Poetic Culture
of England in the 17th Century</p> <p>100 <i>Musical Genre and Style</i></p> <p>100 <i>Olga V. Shmakova</i>
About Motion in the Symphonic Cycle</p> <p>106 <i>Galina A. Denisova</i>
The Orchestral Song of the Period of the Fin de Siècle:
Concerning the Question of Specificity of Genre
and Terminology</p> <p>114 <i>Cultural Heritage in Historical Perspective</i></p> <p>114 <i>Alexander I. Demchenko</i>
Predictions of a New Epoch</p> <p>121 <i>Musical Performance and Pedagogy</i></p> <p>121 <i>Anna A. Ralo</i>
The European Xylophone:
Evolution and Performance</p> <p>127 <i>Yulia A. Finkelstein</i>
The Compositions for Classical Guitar
by Alexander Ivanov-Kramskoy</p> <p>132 <i>Liudmila A. Bazhilina</i>
The Evolution of the Ready-Sample Accordion
and the Potential of its Realization in the Russian System
of Professional Musical Education</p> |
|---|---|

Глубокоуважаемые учредители Российского научного специализированного журнала «Проблемы музыкальной науки»!

Информируем Вас о том, что Издательство журнала «Проблемы музыкальной науки» получило членство в «Международной ассоциации по связям издателей» (PIA). В связи с требованиями авторитетных Международных библиографических и реферативных баз данных, предъявляемыми к научным журналам, Издательством ПМН заключён Договор по включению материалов журнала в Международную систему библиографических ссылок CrossRef в целях приобретения цифровых идентификаторов объектов DOI (Digital Object Identification).

DOI – международный стандарт, принятый всеми ведущими издательствами, – будет присваиваться статьям, выпускам журнала для обеспечения перекрёстной связи публикаций в системе мировых научных источников. Номера DOI несут метаданные, постоянные ссылки на статьи журнала, размещённые в сети.

Наличие DOI упрощает процесс поиска опубликованной научной работы, что повышает вероятность её цитирования ведущими международными издательствами и, как следствие, – увеличение наукометрических показателей издания и его авторов.



И. В. БАХМУТОВА, В. Д. ГУСЕВ, Т. Н. ТИТКОВА
Институт математики им. С. Л. Соболева
Сибирского отделения Российской академии наук



УДК 781.24

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ БИЛИНГВ «ЗНАМЯ – НОТА» ДЛЯ ВЫЯВЛЕНИЯ ИНВАРИАНТНЫХ СТРУКТУРНЫХ ЕДИНИЦ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА¹

Древнерусские церковные песнопения XII–XVIII веков представлены преимущественно в знаменной форме записи. Проблема их перевода в современную нотолинейную форму носит дешифровочный характер и в общем случае (песнопения раннего и среднего периода) остаётся нерешённой [7]. По оценкам, приведённым Б. П. Кутузовым [9], количество известных певческих книг (рукописей) превышает тысячу экземпляров, из которых лишь около половины считаются *читаемыми*.

Особый интерес в плане дешифровки представляют *двознаменники*, являющиеся своего рода *билингвами* знаменного распева. Это певческие книги конца XVII – начала XVIII столетий, содержащие песнопения, записанные параллельно в знаменной и нотолинейной форме. Число таких книг невелико (порядка десяти, см.: [7]).

В истоках знаменного распева лежит древнегреческое церковное пение на 8 ладов (гласов): дорийский, фригийский и т. д. (так называемая *система осмогласия*). В русском осмогласии понятие гласа деформировалось, а средством его мелодической характеристики стала выступать система *попёвок* – основных структурных единиц (*СЕ*) знаменного распева. Интерпретация знамени зависит от гласа, типа *СЕ*, в состав которой оно входит, её позиции в тексте и ряда других факторов. Характер многозначности соответствия «знамя – нота» отражён в построенной нами на основе двознаменников электронной азбуке знаменного распева [3]. Некоторые знамена, например, такие как  («статья закрытая малая») или  («статья простая с подвёрткой») имеют до 10 различных интерпретаций, отличающихся друг от друга интервально-ритмическими характеристиками и высотой. Именно с многозначностью соответствия «знамя – нота» связаны основные проблемы дешифровки.

В XVII веке знамена начинают снабжать *степенными* и *указательными пометами*. Первые уточняют высоту распева знамени, вторые – особенности его распева. Термин «*читаемые*» относится к пометным рукописям, хотя и здесь однозначный результат не гарантирован (см.: [1; 2]). *Беспометные* рукописи XVI

столетия и более раннего периода практически *нечитаемы*.

Для устранения неоднозначности можно использовать контекст, привлекая такие *СЕ*, как *попёвки*, *лица*, *фиты* и др. Однако известные подборки этих *СЕ* (азбуки, кокизники, фитники) мало пригодны для целей дешифровки из-за формы их представления. Так, в подборке В. М. Металлова [10] попёвки приведены только в нотолинейной форме, а в подборке М. В. Бражникова [8] около половины лиц и фит имеют лишь знаменное представление.

Опираясь на двознаменники, мы предложили *новую систему СЕ* знаменного распева, основанную на выявлении в текстах двознаменников цепочек знамен длины L ($L=1,2,\dots$), *однозначно* или *почти однозначно* (с допустимыми отклонениями) интерпретируемых в пределах одного гласа. Цепочки первого типа названы *внутригласовыми инвариантами (ВИ)*, а второго – *квазиинвариантами (КВИ)*. При всей вариативности знаменного распева в каждом гласе существует некоторое количество знамен, то есть цепочек длины 1, не меняющих своей интерпретации (см.: [3]). Обычно их доля не превышает 10% от размера алфавита.

В ряде наших публикаций [5; 6] описаны словари *ВИ* и *КВИ*, построенные на основе отдельных двознаменных Октоихов (этому предшествовала объёмная, кропотливая работа по переводу двознаменников в цифровую форму; программ распознавания знаменной нотации, насколько нам известно, не существует). Получены оценки покрываемости контрольных песнопений цепочками из этих словарей. Основным недостатком описанного подхода к дешифровке является зависимость понятий *ВИ* и *КВИ* от объёма и состава исходной подборки. При увеличении её объёма или изменении жанрового состава отдельные *ВИ* могут перейти в категорию *КВИ*, а некоторые *КВИ* перестают быть таковыми (исчезает доминирующая интерпретация). Использование *ВИ* и *КВИ* уменьшает степень неопределённости в трактовке входящих в них знамен, но не исключает появления конкурирующих интерпретаций у конкретного знамени.

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ, проект №13-07-00400.



остальным картина сходная). Для сравнения указаны аналогичные данные по отдельным Октоихам (619/647 – глас 1 и 618/644 – глас 4).

Таблица 1. Количество различных *ВИ* и *КВИ* длины *L*, зафиксированное для трёх Октоихов (левая половина таблицы) и одного из них (правая половина)

Глас	L	Три двознаменника			Один двознаменник Sol 619/647		
		<i>ВИ</i> + <i>КВИ</i>	<i>ВИ</i>	<i>КВИ</i>	<i>ВИ</i> + <i>КВИ</i>	<i>ВИ</i>	<i>КВИ</i>
1	1	44	10	34	35	10	25
1	2	226	93	133	135	66	69
1	3	319	150	169	135	79	56
1	4	320	165	155	111	72	39
1	5	242	136	106	79	58	21
1	6	168	100	68	57	43	14
1	7	107	69	38	32	24	8
1	8	63	44	19	15	12	3
1	9	27	19	8	5	5	0
1	10	11	8	3	2	2	0
Sol 618/644							
4	1	38	10	28	30	5	25
4	2	253	98	155	110	40	70
4	3	364	182	182	124	49	75
4	4	342	170	172	108	39	69
4	5	281	149	132	76	37	39
4	6	176	102	74	40	26	14
4	7	96	62	34	23	13	10
4	8	48	35	13	9	7	2
4	9	23	18	5	4	4	0
4	10	14	9	5	2	2	0

Анализ таблицы 1 показывает, что:

1) размеры словарей *ВИ* и *КВИ* с увеличением объёма исходного материала заметно растут за исключением случая $L=1$, где результаты сопоставимы;

2) словари *ВИ* и *КВИ*, построенные по трём двознаменникам, достаточно представительны (в сумме порядка полутора тысяч цепочек знамен разной длины в каждом гласе), что обеспечивает относительно высокую покрываемость дешифруемых песнопений;

3) длины *ВИ* и *КВИ* меняются в диапазоне от 1 до 10 и более знамен. Средние значения этого диапазона примерно соответствуют длинам попевок. Короткие *ВИ* и *КВИ* ($L=1 \div 4$) характеризуют наименее вариативные фрагменты попевок. Длинные *ВИ* и *КВИ* ($L \geq 9$) являются устойчиво повторяющимися комбинациями разных *СЕ* (двух и более попевок, тандемного повтора с попевкой и т. п.).

Поясним, за счёт чего меняется размер словарей *ВИ* и *КВИ* при увеличении объёма исходных данных. Для простоты ограничимся случаем отдельных знамен ($L=1$, глас 1) и сравним составы словарей *ВИ* и *КВИ*, построенных по одному Октоиху (619/647) и по трём. В первом случае словарь *ВИ* и *КВИ* длины 1 содержит 35 знамен, во втором – 44 знамени. Из 35 знамен, составляющих

список *ВИ* и *КВИ* для одного Октоиха, 29 сохранили свой статус при утроении объёма исходных данных. Однако внутри этой группы *ВИ* и перешли в разряд *КВИ* (появились трактовки, отсутствующие в Октоихе 619/647). Шесть *КВИ* из 619/647 () при добавлении новых данных потеряли свой статус. Например, «статья светлая» – *КВИ* в 619/647 ($F_{\text{дом}}/F=123/20 > 1/2$) – уже не является *КВИ* для трёх Октоихов ($F_{\text{дом}}/F=30/63 < 1/2$).

Из 44 знамен, отнесённых к категории (*ВИ* + *КВИ*) на материале трёх Октоихов, 15 *ВИ* и *КВИ* фигурируют впервые. Их можно разделить на относительно высокочастотные ($F \geq 34$) и низкочастотные ($F \leq 8$), среднечастотных мало. Знамена *первой группы* не вошли в словарь *КВИ* для 619/647, но были близки к этому. Добавление нового материала изменило баланс частот и перевело их в категорию *КВИ*. Ко *второй группе* относятся знамена, которые по отдельным двознаменникам чаще всего не попадали в словари инвариантов из-за низкой частоты встречаемости ($F < 3$). Но при объединении двознаменников их суммарная частота уже превысила значение $F_{\text{нор}}=3$. Так, знамя попало в разряд *КВИ* по трём Октоихам с показателями $F=5$, $F_{\text{дом}}=4$, хотя в 619/647 оно не представлено, в *Q1* встретилось один раз и только в 618/644 имело статус *КВИ* ($F=4$, $F_{\text{дом}}=3$). Знамена второй группы заметно пополняют словари *ВИ* и *КВИ* при увеличении объёма данных, но эффект от их использования при дешифровке невелик из-за малой частоты встречаемости.

Оценка покрываемости контрольных песнопений цепочками из словарей *ВИ* и *КВИ*

В данной работе словари *ВИ* и *КВИ* строятся на материале трёх Октоихов, а в качестве контрольного материала используются двознаменники других жанров («Праздники» и «Ирмологий»). Для сравнения реконструированного распева с реальным привлекается только их нотолинейная составляющая.

Покрывание песнопения $T=t_1 t_2 \dots t_n \dots t_N$ цепочками знамен из словарей *ВИ* и *КВИ* осуществляем итеративно по L , т.е. сначала используем *ВИ* и *КВИ* длины 1, затем длины 2 и т. д. При $L=1$ произвольное знамя t_n песнопения может быть покрыто единожды, если найдётся идентичный ему *ВИ* или *КВИ* длины 1. В таком случае создаём список возможных интерпретаций знамени t_n и заносим в него певческое значение t_n из словаря инвариантов. При $L=2$ знамя t_n может быть покрыто дваж-

ды, если среди *ВИ* (*КВИ*) длины 2 найдутся цепочки, совпадающие с биграммami $t_{n-1}t_n$ и $t_n t_{n+1}$ песнопения. В этом случае пополняем список возможных интерпретаций знамени t_n его значениями в составе указанных выше биграммных инвариантов.

При $L \geq 3$ на каждой итерации имеем не более чем L возможностей покрытия знамени t_n цепочками *ВИ* и *КВИ* длины L . Продолжаем пополнять список возможных интерпретаций знамени t_n вплоть до исчерпания словарей *ВИ* и *КВИ* для данного гласа. Из множества полученных певческих значений для t_n выбираем самое частое. При равенстве голосов фиксируем случайным образом любой вариант.

По итогам описанной процедуры каждое знамя в песнопении либо получает единственную интерпретацию, хотя и не всегда правильную, либо не покрывается ни одной из цепочек словарей *ВИ* и *КВИ*. Сравнение результатов реконструкции с реальным нотолинейным текстом позволяет оценить количество правильно интерпретированных знамен (n_+) и число знамен, трактовка которых отличается от истинной (n). Коэффициент покрытия песнопения цепочками из словарей *ВИ* и *КВИ* мы определяем тогда как отношение $k = n_+ / N$, где N – число знамен в песнопении ($0 \leq k \leq 1$). Коэффициент покрытия гласа, представленного группой контрольных песнопений, можно определить либо как среднее коэффициентов покрытия отдельных песнопений, либо в виде отношения $\bar{k} = \bar{n}_+ / \bar{N}$, где \bar{n}_+ – суммарное число знамен, правильно интерпретированных во всех песнопениях гласа, а \bar{N} – суммарная длина песнопений. Показатель \bar{k} характеризует эффективность использования словарей *ВИ* и *КВИ* для дешифровки беспометных песнопений.

Нами проведено три эксперимента для оценки покрываемости контрольных песнопений цепочками *ВИ* и *КВИ* из словарей, построенных по трём Октоихам. В первом эксперименте разделение данных, используемых для обучения и контроля, осуществлялось с помощью процедуры «скользящего контроля». Суть её состоит в следующем:

- объединяем песнопения i -го гласа ($1 \leq i \leq 8$) из трёх Октоихов в одну группу $T_i = T_{i1}, T_{i2}, \dots$;
- удаляем песнопение T_{i1} , а по оставшимся строим словаря *ВИ* и *КВИ*;
- вычисляем коэффициент покрытия k_{i1} удалённого песнопения T_{i1} , используя построенные словари;
- возвращаем T_{i1} в исходную подборку, удаляем следующее песнопение T_{i2} и повторяем процесс до исчерпания всех ni песнопений i -й группы;

– вычисляем усреднённый показатель покрываемости песнопений i -го гласа: $\bar{k}_i = (\sum_{n=1}^n k_{in}) / n_i$.

В таблице 2 приведены усреднённые оценки покрываемости песнопений каждого гласа, полученные в режиме «скользящего контроля» для четырёх случаев: «а» (первая строка) – обучение и контроль проводятся на материале трёх Октоихов; «б», «в», и «г» (строки 2, 3, 4) – аналогичные данные, полученные при обучении и контроле по каждому Октоиху отдельно (соответственно, 619/647, 618/644 и Q1188). Нетрудно видеть, что при обучении на полном материале (строка «а») показатели покрываемости в среднем выше, чем при обучении и контроле по отдельным Октоихам. Словари *ВИ* и *КВИ*, используемые в случае «а», более универсальны и применимы даже к песнопениям других жанров, тогда как словари, характеризующие случаи «б», «в», «г» – узконаправленные. Если обучение проводить на одном Октоихе, а на контроль предъявить другой, показатели снижаются примерно на 10%. Снижение показателей в случае «в» по сравнению с «б» можно объяснить различием в датировке Октоихов (около полувека). Наихудшие показатели в случае «г» объясняются малым объёмом материала обучения (на треть меньше, чем в «б» и «в»).

Таблица 2. Оценки покрываемости песнопений цепочками из словарей *ВИ* и *КВИ* («скользящий контроль»; $F \geq 3$, $F_{\text{оюн}}/F > 1/2$)

Гласы	1	2	3	4	5	6	7	8
«а» \bar{k} :	0,786	0,701	0,744	0,730	0,735	0,685	0,801	0,725
«б» \bar{k} :	0,730	0,654	0,705	0,720	0,753	0,665	0,815	0,709
«в» \bar{k} :	0,729	0,610	0,690	0,635	0,702	0,608	0,780	0,647
«г» \bar{k} :	0,654	0,565	0,671	0,587	0,618	0,583	0,643	0,638

Во втором эксперименте в качестве контрольного материала использован двознаменник «Праздники». Результаты приведены в таблице 3.

Коэффициент покрытия гласа оценивался отношением $\bar{k} = \bar{n}_+ / \bar{N}$. Показатели строки «а» вновь выше показателей остальных строк. Однако в целом результаты из таблицы 3 несколько уступают аналогичным данным из таблицы 2. Это объясняется тем, что новый материал не связан с обучающим (при «скользящем контроле» такая связь частично сохранялась).

Таблица 3. Оценки покрываемости контрольных песнопений (Праздники) цепочками из словарей *ВИ* и *КВИ*, построенных на материале Октоихов

Гласы	1	2	3	4	5	6	7	8
«а» \bar{k} :	0,690	0,518	0,726	0,652	0,603	0,546	0,602	0,543
«б» \bar{k} :	0,653	0,485	0,712	0,629	0,589	0,491	0,586	0,511
«в» \bar{k} :	0,592	0,447	0,641	0,520	0,539	0,411	0,504	0,367
«г» \bar{k} :	0,463	0,287	0,554	0,309	0,393	0,305	0,403	0,271



В третьем эксперименте контрольный материал был представлен 22 песнопениями первого гласа Ирмология. Коэффициент покрываемости этих песнопений инвариантами первого гласа, полученными на материале трёх Октоихов, составил 0,687.

Обсуждение результатов

1) Словари *ВИ* и *КВИ*, построенные на основе трёх Октоихов, достаточно представительны и в состоянии обеспечить дешифруемость независимого контрольного материала, близкую в среднем к 60–70% даже при отсутствии помет у знамен. Анализ покрываемости отдельных песнопений выявил редкие аномалии – песнопения с коэффициентами покрытия порядка 0,2 и ниже. Причинами подобных аномалий могут быть: *неверно указанная гласовая принадлежность* песнопения (оно плохо дешифруется по словарю «собственного» гласа, но гораздо лучше по словарю другого); *наличие большого количества лиц и фит* в песнопении (разводы лиц и фит «рядовым» знаменем не всегда стандартны); *неоговариваемые звуковысотные переносы* отдельных фрагментов мелодии.

2) Контрольный двознаменник КБ 797/1054 («Праздники») в основном составляют стихиры. Они значительно отличаются от стихир в Октоихах сложностью и развитостью распева, вариативностью, широтой динамического диапазона. Так, биграмма $\text{L} \text{L}$, часто встречающаяся в тандемном варианте ($\text{L} \text{L} \sim e2*d1 * e2*d1$) в песнопениях гласа 4 (КБ), представлена в том же гласе всех Октоихов всего 4 раза, не образует тандемных вхождений и имеет доминирующую интерпретацию $c2*H1$, отличную от $e2*d1$. Как следствие, данная цепочка в песнопениях гласа 4 (КБ) интерпретирована неверно. Из этого следует, что кроме настройки на конкретный глас желательна настройка и на конкретный жанр.

3) Ошибочно трактуемые знамена часто располагаются между попевочными структурами. Среди таких «связующих» знамен много высокочастотных: L , L , L и др. Порой они образуют тандемно повторяющиеся структуры, однако им не всегда соответствует нотолинейный повтор, что приводит к ошибкам. Знамена, не покрытые ни одним *ВИ* или *КВИ*, являются низкочастотными ($F < F_{\text{нор}}$), либо не имеют доминирующей интерпретации. Однако иногда удаётся восстановить их певческое значение, прибегая к электронной азбуке [3], либо используя общеизвестные правила знаменной нотации [7].

Проиллюстрируем реально возникающие ситуации. Ниже приведены результаты дешифровки фрагмента песнопения 4-го гласа из КБ 797/1054 (стихира: «Веселяся прииме Захарие...») (схема 1). Используются словари *ВИ* и *КВИ*, построенные по трём Октоихам. Фрагмент начинается с 11-й позиции и продолжен с 20-й. Каждая строка двознаменного текста – это последовательность знамен, ниже – их певческие значения. Знамена помечены сверху одним из трёх символов: «+» означает, что знамя интерпретировано правильно; «?» – знамя интерпретировано неверно (ошибочная трактовка приведена ниже истинного значения); «-» – знамя не покрыто ни одним *ВИ* или *КВИ*. Поясним случаи, помеченные знаками (?) и (-). Знамя в позиции 12 интерпретируется с помощью *КВИ* ($\text{L} \text{L} \sim d4e4d4c4 * H4c4d4e4 * e4d1$) как $e4d1$, что близко к истинному значению ($e4d2$). Необходимую поправку можно было бы сделать, обратившись к В. М. Металлову [10], где цепочка $H4c4d4e4 * e4d2$ представлена в 4-м гласе как попевка «дербица малая», знаменный эквивалент которой, в соответствии с [4], имеет вид $\text{L} \text{L}$. Знамя L (поз. 15) интерпретировано нами как $g4f4$, что соответствует стандартному движению мелодической линии на секунду вниз. Истинная же интерпретация ($g4e4$) предписывает нетипичный скачок вниз на терцию. Таким образом избегают повторения звука ($f4$) при переходе к следующему знамени. На эту особенность знаменного распева указывается при описании азбуки на сайте «Дьячье око». Соответствующую коррекцию легко ввести в алгоритм дешифровки.

Цепочка $\text{L} \text{L}$ (поз. 18, 19) интерпретируется ошибочно ($g4a4 * g1$) по сравнению с истинным значением ($f4g4 * a1$). Отметим два несоответствия. Первое: «статья светлая» (L) обычно указывает на мелодическую вершину, здесь же это не так (уровень «g» ниже уровня «a»). Второе несоответствие: обычно «голубчик борзый» (L) интерпретируется двумя четвертными в восходящем движении и чаще всего подводит к следующему за ним знамени «снизу», оставаясь на ступень ниже первой ноты в распеве этого знамени (см.: [2]). В ошибочной версии всё наоборот.

Схема 1

поз:	+	?	+	+	?	+	+	?	?
11	$\text{L} \text{L}$	L							
	$H4c4d4e4$	$e4d2$	$d2$	$e4f4$	$g4e4$	$f4g4a4g4$	$a1$	$f4g4$	$a1$
		$e4d1$			$g4f4$			$g4a4$	$g1$
поз:	+	+	+	+	?	-	+	+	+
20	L	L	L	L	L	L	L	L	L
	$g2$	$f4e4$	$f4g4a2$	$g4f4$	$e2d2$	$e4f4g4e4$	$f2.e4$	$f4g4f4e4$	$d1$
					$d2c2$				

Как видим, интерпретация «статьи светлой» в позиции 19 вызывает сомнения, в связи с чем нужно изменить трактовку этого знамени. Возможны два варианта: $a1$ и $f1$ (они фигурируют в электронной азбуке [3], но уступают доминирующему инварианту $g1$). Выбор $f1$ в качестве истинного значения лишь усложнит ситуацию. Остаётся значение $a1$. Оно и определяет правильную интерпретацию L перед L : это $f4g4$ – подвод «снизу» к $a1$.

Переходя к позиции 24, отмечаем, что истинная интерпретация ($e2d2$) знамени L на ступень выше восстановленного значения ($d2c2$), что, по-видимому, допустимо, но нару-

шаёт постепенный характер движения звуковысотной линии вниз, а затем вверх ($g4f4*e2d2*e4f4g4...$), типичный для знаменного распева. Знамя  (поз. 25) не покрыто ни одним *КВИ*. Оно встречается во всех трёх Октоихах 34 раза, но не имеет доминирующей интерпретации (наиболее частые трактовки – $e4f4g4e4$ и $f4g4a4g4$ – встретились каждая по 10 раз). В комбинации со своими соседями () знамя не встретилось в Октоихах ни разу. С равными основаниями можно использовать любую из указанных выше трактовок.

Анализ ошибок и отказов от дешифровки показывает, что:

а) ошибки часто носят характер «допустимого варьирования». Случаев радикального искажения нотолинейной структуры не отмечено;

б) в ряде случаев учёт специфических особенностей знаменного распева позволяет внести необходимые поправки в результаты дешифровки, полученные в рамках используемого подхода;

в) существенную роль играет жанровая принадлежность песнопений. Построение словарей инвариантов отдельно по разным жанрам может устранить некоторые типы ошибок;

г) следует уделить особое внимание специфическим *СЕ* знаменного распева, таким как фиты, лица, тандемные повторы. Ввиду более редкой встречаемости, чем попевок, и высокой вариативности, они не всегда фиксируются в словарях инвариантов.

Итак, в работе рассматривается одна из наиболее известных и по сей день актуальных проблем музыкальной медиевистики, связанная с нотолинейной реконструкцией древнерусских знаменных песнопений. Развиваемый авторами статьи компьютерно-ориентированный подход к её решению основан на использовании двознаменников конца XVII – начала XVIII веков. Акцент делается на выявлении внутригласовых инвариантов и квазиинвариантов знаменного распева, то есть цепочек знамен, характеризующихся наибольшей устойчивостью распева в пределах конкретного гласа. Основным достоинством подхода является его ориентация на беспометную нотацию.

На достаточно объёмном обучающем материале построены электронные словари *ВИ* и *КВИ* для всех 8 гласов знаменного распева, исследована зависимость их размеров и состава от объёма обучающей выборки. Предложен и реализован алгоритм оценивания покрываемости (фактически дешифруемости) песнопений цепочками знамен из построенных словарей. Эксперименты на независимом контрольном материале показали, что даже без привлечения дополнительной информации словари *ВИ* и *КВИ* в состоянии обеспечить в среднем 60–70%-ю дешифруемость по гласам. Детальный разбор ошибок говорит о том, что часть из них носит характер допустимой вариативности, а некоторые могут быть устранены с привлечением дополнительной информации о структурной организации знаменного распева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. О функциях указательных помет (на материале двознаменника XVIII века) // Сибирский музыкальный альманах. Новосибирск, 2002. С. 81–92.
2. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. Факторы, влияющие на точность нотолинейной реконструкции пометных знаменных песнопений // Сибирский музыкальный альманах. Новосибирск, 2004. С. 51–59.
3. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. Электронная азбука знаменного распева: предварительная версия // Анализ структурных закономерностей. Вычислительные системы. Новосибирск, 2005. № 174. С. 29–53.
4. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. Компьютерный анализ и восстановление знаменной составляющей подборки В. М. Металлова // Сибирский музыкальный альманах. Новосибирск, 2010. С. 62–81.

5. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. Компьютерный поиск инвариантных структурных единиц знаменного распева // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1 (8). С. 20–24.
6. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. Выявление инвариантов и квазиинвариантов знаменного распева с помощью билингв типа 'знамя-нота' // ЗОНТ–2013: мат-лы Всерос. конф. Новосибирск, 2013. Т. 1. С. 27–35.
7. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII веков. Л.: Музыка, 1972. 424 с.
8. Бражников М. В. Лица и фиты знаменного распева. Л.: Музыка, 1984. 302 с.
9. Кутузов Б. П. Русское знаменное пение. Изд. 2-е. М.: Андрей Рублев, 2008. 304 с.
10. Металлов В. М. Осмогласие знаменного распева (сборник нотолинейных попевок). М., 1899. 50 с.

REFERENCES

1. Bakhmutova I. V., Gusev V. D., Titkova T. N. O funktsiyakh ukazatel'nykh pomet (na materiale dvoznamennika XVIII veka) [On the Functions of the Indicative Marks (based on the Material of the Dvoeznamennik from the 18th Century)]. *Sibirskiy muzykal'nyy al'manakh* [The Siberian Music Almanac]. Novosibirsk, 2002, pp. 81–92.
2. Bakhmutova I. V., Gusev V. D., Titkova T. N. Faktory, vliyayushchie na tochnost' notolineynoy rekonstruktsii

- pometnykh znamennykh pesnopeniy [The Factors Influencing the Accuracy of the Reconstruction of Notation of the Russian Znamennyi Marked Hymnals]. *Sibirskiy muzykal'nyy al'manakh* [Siberian Music Almanac]. Novosibirsk, 2004, pp. 51–59.
3. Bakhmutova I. V., Gusev V. D., Titkova T. N. Elektronnyyazbuka znamennogo raspeva: predvaritel'naya versiya [The Electronic Alphabet of the Znamenny Chant: Preliminary Version]. *Analiz strukturnykh zakonornostey. Vychislitel'nye*



sistemy [Analysis of Structural Regularities. Computative Systems]. Novosibirsk, 2005, No. 174, pp. 29–53.

4. Bakhmutova I. V., Gusev V. D., Titkova T. N. Komp'yuternyy analiz i vosstanovlenie znamennoy sostavlyayushchey podborki V. M. Metallova. [A Computer-Based Analysis and Neumatic Reconstruction of the Znamenny Components of Metallov's Set] *Sibirskiy muzykal'nyy al'manakh* [Siberian Music Almanac]. Novosibirsk, 2010, pp. 62–81.

5. Bakhmutova I. V., Gusev V. D., Titkova T. N. Komp'yuternyy poisk invariantnykh strukturnykh edinitz znamennoy raspava [A Computer-Based Search for the Invariant Structural Elements of the Znamenny Chant]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2011, No. 1 (8), pp. 20–24.

6. Bakhmutova I. V., Gusev V. D., Titkova T. N. Vyyavlenie invariantov i kvaziinvariantov znamennoy raspava s pomoshch'yu bilingv tipa 'znamya-nota' [Disclosure of the Invariants and Quasi-Invariants of the Znamenny Chant by

Means of the "Neume-Note" Bilingual Dictionary]. *ZONT-2013: mat-ly Vseros. konf.* [ZONT-2013: Presentations from the Russian Conference]. Novosibirsk, 2013. Vol. 1, pp. 27–35.

7. Brazhnikov M. V. *Drevnerusskaya teoriya muzyki. Po rukopisnym materialam XV–XVIII vekov* [Early Russian Music Theory. Based on Manuscripts from the 15th–17th Centuries]. Leningrad: Muzyka Press, 1972. 424 p.

8. Brazhnikov M. V. *Litsa i fity znamennoy raspava* [The Litsa and Fitas of the Russian Znamenny Chant]. Leningrad: Muzyka Press, 1984. 302 p.

9. Kutuzov B. P. *Russkoe znamennoye penie* [The Russian Znamenny Chant Singing]. Second Edition. Moscow: Andrey Rublev, 2008. 304 p.

10. Metallov V. M. *Osmoglasie znamennoy raspava (sbornik notolinyeynykh popevok)* [The Osmoglasie of the Znamenny Chan (Set of Notated Popevkas)]. Moscow, 1899. 50 p.

Использование билингв «знамя – нота» для выявления инвариантных структурных единиц знаменного распева

Авторы развивают новый компьютерно-ориентированный подход к решению проблемы нотолинейной реконструкции (дешифровки) древнерусских знаменных песнопений. Он основан на выявлении в текстах двознаменников цепочек знамен, однозначно или с допустимыми отклонениями интерпретируемых в конкретном гласе. Разработан алгоритм выделения и использования таких цепочек для целей дешифровки. На объёмном обучающем материале построены в формате «знамя – нота» электронные словари инвариантов

и квазиинвариантов для всех 8 гласов двознаменного распева. Эксперименты на контрольном материале показали, что уже на данном этапе электронные словари в состоянии обеспечить в среднем 60–70%-ю дешифруемость по гласам. Основным достоинством подхода является его ориентация на общий случай беспометной нотации.

Ключевые слова: двознаменники, нотолинейная реконструкция, беспометная нотация, внутригласовые инварианты, электронный словарь знаменного распева

The Use of the Bilingual Set "Sign-Note" for Disclosing Invariant Structural Units of the Znamenny Chant

The authors develop a new computer-based approach towards solving the problem of staff-notation reconstruction (deciphering) of early Russian znamenny chants. It is based on disclosing in the texts of Dvoeznamenniks of chains of signs, univocal or with admissible deviations in interpretations in a concrete glas (chant). The algorithm of extraction and utilization of such chains for the aim of deciphering musical manuscripts is developed. On the basis of an extensive study material there are electronic dictionaries for invariants and quasi-invariants constructed in the format of

"znamya (sign) – note" for all 8 glasy of the dvoeznamenny chant. Experiments with the test materials have shown that already at the present stage electronic dictionaries are already capable of providing for an average of 60-70% of deciphering of the glasy. The main merit of this approach is its directedness towards the general case of non-pitch notation found in znamenny chant.

Keywords: Dvoeznamenniks, staff-notation reconstruction, non-pitch notation indication, inner-glas invariants, electronic dictionary of the znamenny chant

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.005-011

Бахмутова Ирина Владимировна

научный сотрудник

E-mail: bakh@math.nsc.ru

Гусев Владимир Дмитриевич

кандидат технических наук,

старший научный сотрудник

E-mail: gusev@math.nsc.ru

Титкова Татьяна Николаевна

кандидат технических наук, научный сотрудник

E-mail: titkova@math.nsc.ru

Irina V. Bakhmutova

Research assistant

E-mail: bakh@math.nsc.ru

Vladimir D. Gusev

Candidate of Technical Sciences,

Senior research assistant

E-mail: gusev@math.nsc.ru

Tatiana N. Titkova

Candidate of Technical Sciences, Research assistant

E-mail: titkova@math.nsc.ru

Институт математики им. С. Л. Соболева
Сибирского отделения Российской академии наук
Российская Федерация, 630090 Новосибирск

S. L. Sobolev Institute for Mathematics
Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
Russian Federation, 630090 Novosibirsk





И. В. КОРОЛЬКОВА

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

УДК 781.7

СВАДЕБНЫЕ ГРУППОВЫЕ ПРИЧИТАНИЯ
В НОВГОРОДСКИХ ТРАДИЦИЯХ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Территория Приильменя имеет знаковый характер в истории Новгородчины и связывается с этапом прихода и расселения ильменских словен. Соседство с псковскими кривичами – ещё один важный фактор в оценке историко-культурной специфики западно-новгородских территорий. Археологи, лингвисты, этнографы отмечают неоднородный характер фактов культуры, выявленных в зоне новгородско-псковского пограничья, и указывают на их связи с различными этническими традициями. В русле этой проблематики перспективным представляется изучение динамики распространения форм фольклора, свидетельствующих о взаимодействии псковских и новгородских территорий. Чрезвычайно важным обстоятельством является факт распространения в западной части Новгородской области свадебных групповых причитаний – жанра, который выступает в качестве одного из системных признаков псковских фольклорных традиций.

К сожалению, количество записей новгородских групповых причитаний немногочисленно, что отчасти определяется характером экспедиционной работы на этой территории, а также состоянием самой традиции на момент фиксации. В настоящее время известны три очага бытования этого жанра: западное Приильмень (Волотовский район), Верхняя Луга (Батецкий район) и бассейн Ловати (Холмский район). В каждом из ареалов были зафиксированы различные в типологическом отношении формы группового причета.

Образцы причитаний из районов западного Приильменя были выявлены и введены в научный оборот автором несколько лет назад [3] при работе с новгородскими архивными коллекциями Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (далее – СПбГК). Их напевы зафиксированы в деревнях Учно и Дерглец Волотовского района в ходе сту-

денческой фольклорной экспедиции 1968 года. Волотовские групповые причитания представляют собой локальную разновидность лужско-шелонской «Воли», описанной в работах В. А. Лапина и Е. Е. Васильевой [2; 4]. Согласно наблюдениям исследователей, территория её бытования охватывает зону пограничья Ленинградской, Новгородской и Псковской областей. Волотовские напевы из фондов СПбГК позволяют расширить ареал группового причета «Воля», обозначенный в работах учёных, и очертить восточную границу его распространения, что оказывается важным при дальнейшем картографировании материала.

Сравнение волотовских вариантов причета с лужско-шелонскими образцами позволяет увидеть их структурную и ритмическую общность. Их чертами является 10-сложный тонический стих, в песенной форме приобретающий 15-сложный состав за счёт повтора 1-го полустиха, и композиция из трёх подобных 5-сложных ритмических звеньев (схема 1).

Схема 1

Волотовская версия: д. Дерглец



Плюсская версия: д. Староверский Луг [5, с. 129]



Батецкая версия: д. Огурково [4, с. 35]



Специфику волотовских записей составляет манера исполнения причетов и аккордово-гармонический характер многоголосия, близкие клиросной стилистике. Интересно, что в этом же ключе были спеты и образцы лирических, хороводных песен. Возможные объяснения природы местного певческого стиля связаны с фактами активного взаимодействия монастырской, церковно-приходской и деревенской традиций, отмеченными исследователями в этом регионе [1, с. 28].

Пример № 1 Новгородская обл., Волотовский р-н, д. Дерглец¹

Образцы групповых причитаний, зафиксированные в верхнелужском бассейне (Батецкий район) и представленные в публикациях В. А. Лапина и Е. Е. Васильевой, имеют две структурных разновидности, каждая из которых локализуется в определённой части района. Одна из них – версия псковского



коллективного причета, варианты которого распространены в псковско-печорских, локнянско-ловатских и себежских традициях. По сведениям, приведённым в сборнике Е. Е. Васильевой «Песни Городенского хора», центром бытования этой версии являются деревни Городня и Чёрная. Отличительными свойствами напевов следует считать опору напева на трёхакцентный нецезурированный тонический стих с базовой 13-сложной основой и структурную модель с равномерным ритмом слоги-произнесения. Интересно, что по структуре самыми близкими к батецким образцам оказываются наиболее территориально удалённые от них локнянские и себежские варианты (схема 2). Таким образом, батецкая версия дополняет конфигурацию распространения ведущего для псковских традиций типа причетного напева. Вторая же версия группового причета, бытующая в Батецком районе Новгородчины, связана с типом лужско-шелонской «Воли» и определяется исследователями как верхнелужская (вариант структуры см. на схеме 1).

Схема 2

Батецкая версия: д. Чёрная [2, с. 14]

Себежская версия: д. Чайки [6, с. 559]

Образцы групповой причети из Холмского района (бассейн Ловати) были записаны экспедициями СПбГК в 1985 году. По ряду признаков музыкально-поэтическая форма причитаний, бытующая этой зоне, самостоятельна в типологическом отношении и имеет локальное значение (пример № 2). Одной из ярких особенностей холмских образцов является композиционно выделенный зачин, который может иметь как краткую (возглас «да охти»), так и более протяжённую формы (цепной зачин).

Пример № 2 Новгородская обл., Холмский р-н, д. Болдашево²

Причетный стих имеет постоянную цезуру, отделяющую начальную 5-слоговую группу от последующей цельной 8-9-сложной строки.

Схема 3

Итак, все образцы новгородских групповых причитаний восходят к единому принципу организации песенной речи, связанному с тоническим трёхакцентным стихом, и в этой связи они могут быть включены в контекст псковских групповых голошений. Однако существенным их отличием от псковских вариантов является иной характер ладовой организации. Все новгородские напевы основаны на терцовой ячейке интонирования с субквартовым тоном. Они могут ограничиваться только этим звукорядом, но могут и дополнять его появлением субквартового тона либо существенно расширять в процессе формирования терцовой вторы, как в волотовских вариантах. Тем не менее, именно эта характеристика выделяет представленные причитания среди псковских образцов, основанных на квартовой ладовой модели.

Другой важный аспект рассмотрения образцов новгородской групповой причети связан с возможностью их сравнительного изучения с фольклорной традицией соседних – восточно-новгородских территорий. Как известно, в восточных районах Новгородской области полноценные записи групповых причитаний не были зафиксированы, несмотря на усилия фольклористов-собираателей, предпринятые в различные годы. Тем не менее, музыкально-поэтические формы разных жанров восточно-новгородского фольклора восходят к плачевой культуре. Среди них – сольные причитания, аукания, свадебные песни прощального цикла, лирические песни, некоторые образцы календарного фольклора. Примечательно, что их напевы реализуются именно в терцовой ладовой структуре, которая может координироваться с различными композиционно-ритмическими моделями. Такое соотношение уровней в песенной форме позволяет подтвердить уже неоднократно сделанное этномузыкологами наблюдение об автономности звуковысотных и композиционно-ритмических средств выразительности, каждое из которых связано со своим исходным языковым комплексом.

Важной чертой, позволяющей проводить структурные параллели собственно причетных форм западно- и восточно-новгородских традиций, является роль 5-слововых групп и соответствующих им 5-сложных ритмоформул. Как показывают экспедиционные материалы и публикации, сольные причитания, бытующие в верхнелужской зоне и восточной части

Новгородской области, восходят к единому структурному типу, базирующемуся на це-зурированной 10-сложной стиховой строке. При этом в верхнелужских причетах данная модель лежит в основе как сольных, так и групповых форм причети, а в восточно-новгородских характеризует только сольные образцы. Один из образцов восточно-новгородского сольного причитания, отвечающего указанным характеристикам, приведён в примере № 3.

Косвенным свидетельством возможно бытования групповой причети восточнее озера Ильмень являются женские лирические песни, часто приуроченные к свадебному обряду и в сюжетном отношении перекликающиеся с лужско-шелонской «Волей». Варианты песен «Распривольенькое девушкам житьё», «Воля девичья» имеют трёхчленную композицию, в основе которой лежат 5-сложные слогоритмические звенья. Яркий тому пример – лирическая «Воля девичья» из Тихвинского района Ленинградской области, вариант которой опубликован Ф. А. Рубцовым. В процессе обобщения ритма слогопроизнесения этой песни возникает модель (схема 4), которая вполне сопоставима со структурными формулами групповых причитаний, приведёнными выше.

Итак, структурное и ареальное изучение форм фольклора даёт возможность выявить факты соприкосновения культурных традиций, имеющих различные истоки. Жанр групповых причитаний можно считать одним из важных признаков, объединяющих

Пример № 3

Новгородская обл.,
Хвойнинский р-н, д. Прокшино³



Пример № 4

Ленинградская обл., Тихвинский р-н,
д. Чимихино [7, с. 26]



Схема 4



Уж ты во-люш-ка, во-ля де-вичь-я, во-ля де-вичь-я.

псковские и западно-новгородские традиции. Процесс дальнейшего сравнительного изучения псковских и новгородских фольклорных форм должен быть направлен в сферу жанров свадебных, лирических песен, сольных причитаний. Думается, что он может дать интересные результаты, которые помогут осознать специфику каждого из регионов и установить уровни их взаимодействия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исп. не установлены. Зап.: Знаменская Т. Г., Габидулина Л., Сапожников И., июль 1968 // Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 165-08. Расш.: Королькова И. В.

² Исп.: Захарова Д. М., Крылова О. С. (р. 1916), Петрова Е. К. (р. 1925), Федорова О. А. (р. 1923). Зап.: Мехнецов А. М.,

Лобкова Г. В., 1985 // Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 18778-22. Расш.: Королькова И. В.

³ Исп.: Иванова Л. В. (р. 1902). Зап.: Лобкова Г. В., Евстратова Е. С., Запорожен В. В., 15.09.1988 // Архив ФЭЦ СПбГК. ОАФ. № 2612-14. Расш.: Королькова И. В.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бурьяк М. К. Новгородское народно-певческое искусство: научное исследование. Великий Новгород: Новгородский технопарк, 2000. 119 с.

2. Васильева Е. Е. Песни Городенского хора. Новгород: ОНМЦ, 1990. 144 с.

3. Королькова И. В. Свадебные групповые причитания в локальных традициях западных районов Новгородской области // Вопросы этномымукознания. 2013. № 3 (4). С. 58–67.

4. Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области: в записях 1970–1980 гг. / сост. и ред. В. А. Лапин. Л.: Сов. композитор, 1987. Вып. 1. 104 с.

5. Народная традиционная культура Псковской области: обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: в 2 т. / автор проекта, сост., науч. ред. А. М. Мехнецов. Псков: Областной центр нар. творчества, 2002. Т. 1. 688 с.

6. Народная традиционная культура Псковской области: обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: в 2 т. / автор проекта, сост., науч. ред. А. М. Мехнецов. Псков: Областной центр нар. творчества, 2002. Т. 2. 815 с.

7. Рубцов Ф. А. Народные песни Ленинградской области. М.: Сов. композитор, 1958. 226 с.

REFERENCES

1. Buryak M. K. *Novgorodskoe narodno-pevcheskoe iskusstvo: nauchnoe issledovanie* [The Folk Singing Art of Novgorod: A Scholarly Analysis]. Velikiy Novgorod: Novgorodskiy tekhnopark, 2000. 119 p.
2. Vasilyeva E. E. *Pesni Gorodenskogo khora* [Songs of the Gorodnitsky Chorus]. Novgorod: ONMTs, 1990. 144 p.
3. Korolkova I. V. *Svadebnye gruppovyе prichitaniya v lokal'nykh traditsiyakh zapadnykh rayonov Novgorodskoy oblasti* [Group Lamentations for Weddings in the Local Traditions of the Western Areas of the Novgorod Region]. *Voprosy etnomuzykoznaniya* [Questions of Ethnomusicology]. 2013, No. 3 (4), pp. 58–67.
4. *Muzykal'no-pesennyi fol'klor Leningradskoy oblasti: v zapisyakh 1970–1980 gg.* [The Musical Singing Folklore of the Leningrad Region: In the Records of 1970–1980]. Edited by V. A. Lapin. Issue 1. Leningrad: Sovetskiy Kompozitor, 1987. 104 p.
5. *Narodnaya traditsionnaya kul'tura Pskovskoy oblasti: obzor ekspeditsionnykh materialov iz nauchnykh fondov Fol'klorno-etnograficheskogo tsentra* [The Traditional Folk Culture of the Pskov Region: An Overview of the Materials from Expeditions from the Research Funds of the Folklore and Ethnographic Center in 2 Volumes]. Project Coordinator, Compiler and Academic Editor: A. M. Mekhnetsov. St. Petersburg; Pskov: Regional Center for Folk Art, 2002. Vol. 1. 688 p.
6. *Narodnaya traditsionnaya kul'tura Pskovskoy oblasti: obzor ekspeditsionnykh materialov iz nauchnykh fondov Fol'klorno-etnograficheskogo tsentra* [The Traditional Folk Culture of the Pskov Region: An Overview of the Materials from Expeditions from the Research Funds of the Folklore and Ethnographic Center in 2 Volumes]. Project Coordinator, Compiler and Academic Editor: A. M. Mekhnetsov. St. Petersburg; Pskov: Regional Center for Folk Art, 2002. Vol. 2. 815 p.
7. Rubtsov F. A. *Narodnye pesni Leningradskoy oblasti* [Folk Songs of the Leningrad Region]. Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1958. 226 p.

Свадебные групповые причитания в новгородских традициях: сравнительный аспект

В статье рассматриваются свадебные групповые причитания, зафиксированные в западных районах Новгородской области. Автором использованы архивные материалы, хранящиеся в фонде Фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, и опубликованные источники. Осуществляется структурный анализ напевов групповых причитаний, в процессе которого выявляются три типологические группы. Каждая из них имеет свой ареал (Приильменье; Верхняя Луга; бассейн Ловати). Общими чертами новгородских

групповых причитаний являются трёхакцентный тонический стих и терцовая ладовая модель. Специальный ракурс связан со сравнительным изучением западно-новгородских и псковских групповых причитаний. Оно позволило выявить общность композиции и ритмики напевов и увидеть различия в ладовой организации. Автор также затрагивает аспект сравнительного анализа групповых и сольных причитаний и намечает их возможные взаимосвязи с лирическими песнями.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, свадебные причитания, Новгородская область, структурный анализ

Group Lamentations during Weddings in the Traditions of Novgorod: A Comparative Analysis

The article examines group lamentations during weddings as recorded in the Western sections of the Novgorod Region. The author utilizes archival materials stored at the Folklore-Ethnographic Center of the St. Petersburg State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory, as well as published materials. A structural analysis of the folk tunes of the group lamentations is carried out, in the process of which three typological groups are revealed. Each one of them pertains to its own areal region (the Ilmen, Upper Luga and the Lovati basin). Some of the common features of the group lamentations of the Novgorod Region are: the three-accented

tonic verse and the tertial modal model. This special perspective is connected with a comparative study of the group lamentations of the western Novgorod Region and the Pskov Region. This made it possible to disclose the commonality of composition and the rhythm of the tunes and to see the differences in their modal organization. The author also touches upon the aspect of comparative analysis of group and solo lamentations and traces out their possible interconnections with lyrical songs.

Keywords: musical folklore, lamentations during weddings, Novgorod Region, structural analysis

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.012-015

Королькова Инга Владимировна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры этномузыкологии
E-mail: inga-korolkova@yandex.ru
Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова
Российская Федерация, 190020 Санкт-Петербург

Inga V. Korolkova

Candidate of Arts,
Associate Professor at the Ethnomusicology Department
E-mail: inga-korolkova@yandex.ru
St. Petersburg State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory
Russian Federation, 190020 St. Petersburg





В. Б. ВАЛЬКОВА

Российская академия музыки им. Гнесиных



УДК 78.072.2

«РАССРЕДОТОЧЕННАЯ ТЕМА»: ПУТИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ В ЗЕРКАЛЕ ИСТОРИИ ОДНОГО ПОНЯТИЯ¹

Анализ и ревизия научных понятий явно не принадлежат к приоритетным направлениям современного музыкознания. Думается, однако, что и в наше время полезно оглянуться на историю некоторых когда-то дискуссионных категорий, извлекая из неё вполне актуальные уроки.

Потребность в понятии «рассредоточенная тема» возникла в 1960–1970-е годы. Тогда впервые после жёстких запретов сталинского периода в стране стало возможным слушать и изучать образцы музыкального авангарда XX века. В эти же годы возник всплеск интереса к другим, мало освоенным советской наукой формам музицирования, прежде всего – к древнему фольклору.

При анализе музыкальной формы в произведениях новой музыки и традиционного фольклора оказались неприменимы основные категории «школьной» науки и, прежде всего, понятие музыкальной темы. Вместе с тем было очевидно, что и в такой музыке действуют закономерности, обеспечивающие единство формы, то есть играющие роль, близкую музыкальной теме.

Для решения возникшей проблемы музыковеды видели два пути: можно было создать принципиально новую систему понятий, а можно было попытаться использовать старый терминологический аппарат. Самым естественным решением этой проблемы в те годы многим казалось использование старого понятия темы, но в обновлённой трактовке.

Такой путь первым предложил А. Г. Юсфин в публикации 1971 года, посвящённой особенностям формообразования в древнем восточном фольклоре (таких его формах, как мугам или маком [20]). На основе традиционного представления о музыкальной теме² Юсфин выдвинул и обосновал новое понятие, для которого предложил термин «рассредоточенная тема» и дал ему следующее объяснение: «В этих жанрах (и многих других) народной музыки тема, как правило, не есть какой-либо замкнутый фрагмент, эпизод, “участок” музыки. Она как бы распределена, разнесена, расплыта внутри сочинения, порой весьма значительного по своим масштабам. Такой тип темы правомерно было бы определить как “рассредоточенная тема”» [20, с. 149].

Главным аргументом в пользу такого решения стала мысль о том, что «музыки “без темы” быть не

может» [там же, с. 150]. В любом музыкальном произведении должна быть некая главная музыкальная идея, играющая роль объединяющего начала – то есть то, что в классической музыке принято называть «темой». Следовательно, само понятие темы следует расширить. Юсфин определил обновлённое понятие «темы» как «... совокупность всех разнородных смыслообразующих элементов сочинения, какую бы форму они ни принимали – замкнутую или разомкнутую» [там же, с. 151].

Теоретические основы для обновления понятия темы были разработаны В. П. Бобровским в книге «О переменности функций музыкальной формы», опубликованной в 1970 году [3]. Автор исследования опирается на идею взаимодействия в музыке двух начал – функции и структуры. Эти две категории фактически были заимствованы из так называемой «общей теории систем», предложенной и разработанной Людвигом фон Берталанфи (Ludwig von Bertalanffy) в 1930-е годы и оказавшей большое влияние на разные области советской гуманитарной науки в 1970–1980-е годы. Хотя музыковеды редко напрямую ссылались на теорию Берталанфи, влияние её в их трудах несомненно.

Бобровский в книге 1970 года утверждал: «Музыкальная форма и её компоненты обладают двумя неразрывно связанными друг с другом сторонами – функциональной и структурной. Под функциональной стороной надо понимать всё то, что касается смысла, роли, значения данного компонента музыкальной формы. Под структурной – то, что касается его строения, внешних черт» [3, с. 8]. При этом, определяя особенности соотношения данных явлений, учёный подчёркивал: «Функциональная сторона музыкальной формы – ведущее, основное выразительное начало; структурная – подчинённое начало. Соотношение функции и структуры близко соотношению смысла высказываемого и его грамматическому выражению, паре понятий: содержание и форма» [там же].

Заявленный Бобровским функциональный подход позволял расширить ряд понятий традиционного музыкознания и, в частности, понятие музыкальной темы. В работе 1970 года Бобровский использует обновлённое представление об этой важнейшей категории музыкальной формы. Анализируя миниатюру



А. Веберна op. 5 № 4, исследователь замечает: «Музыкальное развитие уходит вглубь, расплывается, функцию тематических построений начинают выполнять короткие сцепления мотивов. То, что в музыке XIX века по структуре могло быть тематическим ядром, становится в данном случае темой в начальном её изложении» [3, с. 51].

Позже, в книге «Функциональные основы музыкальной формы», вышедшей в свет в 1978 году, Бобровский, вслед за Юсфиным, предлагает и обосновывает термин «рассредоточенная тема». Сущность этого понятия Бобровский описывал следующим образом: «Тенденция к размыванию чётких тематических граней ведёт в XX веке к возникновению *рассредоточенного тематизма*. В нём функцию темы выполняют интонационные компоненты, тематическая, структурная определённости которых сильно ослабевает. ... Выразительное начало не сосредоточено в этих случаях в теме, а рассредоточено по всему произведению или его части. Образуется как бы расплывчатая в музыкальном “пространстве” цепь мотивов (фраз), носителей отдельных сторон музыкального образа...» [4, с. 134].

Идеи Бобровского многим казались тогда исключительно плодотворными. Под их прямым влиянием в те же годы автором этих строк была написана статья «К вопросу о понятии “музыкальная тема”», опубликованная в 1978 году [5]. В этой работе обосновывалось расширенное функциональное понимание музыкальной темы, которая определялась как «индивидуальный образно-конструктивный инвариант развития» [5, с. 179]. Одной из разновидностей широко понимаемой темы становилась «рассредоточенная тема». В качестве такой темы могли выступать не только короткие сквозные мотивы, но и фактурные, тембровые, ритмические элементы формы. Объединяющие музыкальное целое мотивы назывались также «микротемами»³. Эту систему понятий предполагалось использовать, прежде всего, в анализе образцов новейшей музыки – В. Лютославского, А. Пярта, Б. Тищенко и др.

Функциональный подход, предложенный Бобровским, был по существу альтернативой научной позиции другого крупного учёного – Ю. Н. Холопова. Если Холопов продолжал традиции А. Б. Маркса и Г. Римана, то Бобровский фактически подхватывал линию исследований, идущую от Э. Курта и Б. Л. Яворского через претворение их идей в учении Б. В. Асафьева. Имея в виду понятия структуры и функции, Холопов делал акцент на структуре, Бобровский – на функции. В то же время многое объединяло позиции этих авторитетных российских учёных. Оба уделяли особое внимание современной музыке и использовали некоторые категории общей теории систем – хотя и в разной степени и разными способами.

Размышления учёных о рассредоточенном тематизме обнажали две важнейшие проблемы: необхо-

димость *создания «музыкальных универсалий»* и возможность использовать для их обозначения старые термины. Музыкальные универсалии предполагали разработку единого терминологического аппарата для анализа различных по историческому и этническому происхождению образцов. Расширение понятия темы было важным шагом на этом пути. Опорой здесь служили – осознанно или подсознательно – уже упомянутые идеи Общей теории систем Берталянди, суть которой была именно в поиске общих закономерностей для всех сложно организованных объектов. В западном музыкознании идею универсальных понятий выдвигал Джей Ран (Jay Rahn) в книге с характерным названием «A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Form» – «Всеобщая теория музыки: проблемы и решения в анализе не-западных форм» [21]. Ран ставит вопрос о создании универсальных понятий, действующих не только на привычном для европейской теории материале, но и на относительно новом для неё обширном и разнообразном материале восточных культур. В российском музыкознании проблему музыкальных универсалий обсуждал В. В. Медушевский в статье 1979 года, рассматривая подобные понятия как одну из важных тенденций современной науки [12].

Вторая проблема, выдвинутая функциональной теорией Бобровского, предполагала решение вопроса о том, насколько целесообразно использовать старый терминологический аппарат для фиксации новых, универсальных понятий. На этом пути также возникали разные решения. Е. И. Чигарёва явно под влиянием функционального подхода к музыкальной форме предлагала другой термин – «порождающая интонация». Он должен был обозначать элементы музыкальной ткани, которые обладают, по словам исследователя, «всеми функциями темы, кроме структурной оформленности, отчленённости от развития...» [19, с. 71]. Иными словами, и здесь речь шла о фразах и мотивах в роли полноценной темы.

Понятие «рассредоточенная тема», прежде всего, акцентировало внимание на разнообразных процессах мотивного развития, которые очевидным образом выходили на первый план в «новой» музыке XX века. При этом «тема» и «развитие» уже не могли быть противопоставлены друг другу, как это было в большинстве образцов XVIII–XIX столетий. Для анализа сквозных мотивных связей использовались разные термины и понятия. Независимо от выбора терминов в исследованиях 1970–1980-х годов часто подчёркивалось родство подобных явлений. Одним из образцов их анализа была в те годы книга Рудольфа Рети «Тематические процессы в музыке» [22]. Автор книги выделял особую форму «тематических процессов»: скрытое родство тем как результат непрерывного развития.

Самостоятельную жизнь получил особый вариант понятия «микротематизм», предложенный

Е. А. Ручьевской и Л. А. Скафтымовой. [13; 16]⁴. Он был выработан для анализа музыки С. В. Рахманинова и до сих пор применяется (чаще всего со ссылкой на публикацию Скафтымовой) преимущественно к наследию этого композитора. Вместе с тем, очевидно, что явления, описываемые Ручьевской и Скафтымовой, близки общим свойствам рассредоточенной темы. Так, в связи с романсами С. В. Рахманинова Ручьевская пишет: «Здесь мы сталкиваемся с очень характерным для вокального стиля [Рахманинова. – В. В.] явлением микротематизма. Тематическим элементом оказываются не предложения, не фразы и даже не мотивы, а субмотивы и интервалы» [13, с. 107]. Сегодня с уверенностью можно сказать, что подобная трактовка темы отличает не только музыку Рахманинова. Опора развития на краткие интонационные элементы стала одной из важнейших особенностей музыки XX века.

Различие между понятиями «микротематизма» и «рассредоточенной темы» заключается в том, что первое делает акцент на масштабах исходной интонационной ячейки, а второе – на процессах развития, которые «распыляют» тему по всему произведению. Это различие можно сделать более наглядным, сравнив роль начального мотива в Первой симфонии С. В. Рахманинова как «микротемы» (схема 1) и сквозную «вязь» родственных коротких построений во второй пьесе из оп. 5 А. Веберна, образующих характерный вариант «рассредоточенной темы» (схема 2).

Схема 1 С. В. Рахманинов. Симфония № 1 оп. 13, I часть

Схема 2

А. Веберн. Пять пьес для струнного квартета оп. 5. II. Sehr langsam

Один из важных объединяющих смыслов в этих двух понятиях – возможность сочетания рассредоточенной темы (или микротемы) с обычными концентрированными, классически оформленными темами, как это происходит, например, в произведениях, построенных на принципе монотематизма. Рассредоточенная тема (или микротема) образуют своего рода «подтекст» к основным темам сочинения.

Глубокая аналитическая разработка тематических связей в музыке была представлена в более поздней работе Е. А. Ручьевской – книге «Функции музыкальной темы» [14]. Показательно, что эта книга вышла в свет почти одновременно с работами Бобровского и высказанные в ней положения сформировались независимо от других публикаций близкой проблематики. Такая синхронность научных поисков свидетельствует об объективной их обусловленности, о формировании определённой тенденции в музыковедении. Естественно, что отдельные совпадения в направлении исследований оказались неизбежны.

Для обозначения тематических и интонационных связей Ручьевская так же, как и некоторые другие авторы, применяла понятия микротематизма и инварианта. Мотивные связи Ручьевская определяет как «близость разных тем на основе общности их основного мотива, вернее мотивного инварианта» [14, с. 85]. Ещё более глубокие связи образуют субмотивные или «микротематические» элементы. Самый глубокий слой связей Ручьевская называет «диффузными», объясняя их следующим образом: «...сходство материалов не сконцентрировано в каком-либо запоминающемся элементе: мотиве, характерном ритмическом или мелодическом рисунке. Общие черты рассредоточены, распределены между всеми элементами, представляют собой как бы совокупность качеств, сумму таких элементов...» [14, с. 87]. Как видим, здесь речь идёт о явлениях, очень близких к тому, что Юсфин, Бобровский и другие авторы определяли как «рассредоточенную тему».

В рассмотренный круг явлений фактически включается и то, что И. А. Барсова в связи с творчеством Г. Малера называет «интонационной фабулой» – понятием, предложенным в книге «Симфонии Густава Малера» [2], первое издание которой вышло в 1975 году, совпав по времени с общим вниманием музыковедов к глубинным мотивно-тематическим процессам. Описанный Барсовой «сквозной



музыкально-интонационный «сюжет»» [2, с. 41] как принцип построения формы у Малера, опирается на сложно организованную цепь мотивных связей, объединяющих основные темы и части симфоний. В этой системе связей вполне можно увидеть специфически малеровскую разновидность рассредоточенной темы.

Во всех приведённых здесь случаях просматриваются два разных, хотя и пересекающихся подхода к сквозным интонационным связям в произведении. Первый, представленный работами Бобровского и Чигарёвой, подразумевает, прежде всего, незавершённые, не заключённые в традиционную форму построения, которые выполняют функцию темы. В такой роли обычно выступают краткие фразы и мотивы, пронизывающие и объединяющие всю форму произведения. Второй подход – более широкий – представлен в анализе диффузных связей у Ручьевской, а также в понимании «рассредоточенной» темы, которое обосновывалось в упомянутой выше работе автора данной статьи. Такое, более широкое понимание «рассредоточенной темы» включает очень широкий круг средств, нацеленных на объединение целого – тип мотивных построений, ритма, фактуры, тембра.

Период бурных дискуссий в российской науке вокруг понятия темы, как и других центральных музыковедческих категорий, давно миновал. По-видимому, одной из последних попыток обновления термина и создания на его основе музыковедческой универсалии стала монография автора данной статьи, вышедшая в 1992 году [6]. В этой работе музыкальная тема осмысливалась как сложный комплекс частных её разновидностей, применимых к музыке разных эпох и стилей.

Сегодня можно утверждать, что идея музыкальных универсалий не пользуется поддержкой россий-

ских учёных, как не популярными стали и «большие теории», пытающиеся создать единый аппарат для исследования самого широкого круга явлений. Эти настроения нашли отражение в статье Л. О. Акопяна «Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени» [1], где выражается сомнение в продуктивности разного рода «общих теорий» и «универсалий».

Тем не менее понятие «рассредоточенная тема» в последние два десятилетия используется достаточно широко и свободно. Его применение не претендует на строгость и универсальность, оставаясь в тех пределах, которые были очерчены аналитической практикой 1970–1980-х годов. Сегодня «рассредоточенная тема» – не универсалия, но понятие, заметно расширенное по сравнению с обычным пониманием музыкальной темы. Его можно встретить в исследованиях А. В. Денисова [9], И. В. Гринченко [8], А. В. Ляховича, посвящённых музыке XX–XXI веков [11]. К нему обращаются также исследователи традиционных музыкальных культур [15]. В иных случаях близкий круг явлений рассматривается в опоре на понятие «микротема» (В. Н. Холопова [18], Л. М. Кокорева [10]).

При этом музыковеды стихийно избегают данных понятий по отношению к некоторым музыкальным явлениям. Так, довольно трудно логически объяснить, почему «рассредоточенная тема» применима к анализу раги или макама, но не пригодна для изучения, например, русского фольклора или древней русской монодии.

Время внесло свои поправки в содержание понятия «рассредоточенной» темы и показало жизнеспособность его в применении к ряду образцов музыкального искусства.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Статья основана на докладе, представленном на конференции «Научные проблемы современного музыкального искусства и образования», проходившей 4–5 декабря 2014 года в Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова.

² См., например, определение Ю. Н. Тюлина: «Под темой подразумевается основная музыкальная мысль, ясно оформлен-

ная в мелодическом и структурном отношении, выраженная в индивидуализированном музыкальном материале» (Тюлин Ю. Н. Строчение музыкальной речи. М.: Музыка, 1969. С. 9).

³ Данный термин был предложен в этой работе почти одновременно с Е. А. Ручьевской и независимо от неё.

⁴ История и сущность этого понятия обсуждаются в статье С. В. Фролова [17].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени // Этот многообразный мир музыки. Приношение Марку Генриховичу Арановскому: сб. ст. М., 2010. С. 67–77.

2. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. Изд. 2-е, доп., уточн., испр. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2010. 584 с.

3. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 228 с.

4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.

5. Валькова В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. М., 1978. Вып. 3. С. 168–190.

6. Валькова В. Б. Музыкальный тематизм – мышление – культура. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1992. 163 с.

7. Валькова В. Б. Тема музыкальная // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1981. Т. 5. Стб. 487–488.

8. Гринченко И. В. Жанр хоровой миниатюры в русской музыке рубежа XIX–XX веков (на примере «Двенадцати хо-

ров a cappella» op. 27 С. Танеева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1 (12). С. 18–26.

9. Денисов А. В. Тематизм и развитие в фазной форме произведений Б. Тищенко // *Musicus*. № 3. Июль, август, сентябрь 2012. СПб., 2012. С. 13–25.

10. Кокорева Л. М. Неожиданные параллели: Дебюсси – Шёнберг, Берг, Веберн // Музыкальная академия. 2014, № 3. С. 124–134.

11. Ляхович А. В. Символика в произведениях позднего периода творчества С. Рахманинова. Тамбов: Изд-во Першина Р. В., 2013. 184 с.

12. Медушевский В. В. О музыкальных универсалиях // С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. М., 1979. С. 176–212.

13. Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века: статьи, сообщения, публикации / под общ. ред. М. К. Михайлова, Е. М. Орловой. М.; Л., 1966. С. 165–110.

14. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. 160 с.

15. Савина Н. В. Некоторые аспекты взаимодействия индуизма и индийской раги // Известия Российского государ-

ственного педагогического университета им. А. И. Герцена. СПб., 2009. Вып. 90. С. 65–73.

16. Скафтымова Л. А. О мелодике Рахманинова // Страницы истории русской музыки: статьи молодых музыковедов / общ. ред. и сост. Е. М. Орловой, Е. А. Ручьевской. Л., 1973. С. 103–122.

17. Фролов С. В. *Intermezzo I*. К истокам одного термина в рахманиноведении // Фролов С. В. Рахманинов: музыкально-исторические этюды: сб. ст. Тамбов, 2014. С. 26–30.

18. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Лань, 2001. 496 с.

19. Чигарёва Е. И. Индивидуализирующий комплекс темобразующих выразительных средств в условиях современного музыкального языка и его классические истоки // Проблемы музыкальной науки. М., 1979. Вып. 4. С. 70–108.

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

21. Rahn J. *A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Form*. Toronto: University of Toronto Press, 1983. 267 p.

22. Reti R. *The Thematic Process in Music*. London: Faber and Faber, 1961. 362 p.

REFERENCES

1. Akopyan L. O. *Bolshiye teoreticheskiye kontseptsii v muzykoznanii: svet i teni* [Major Theoretical Concepts in Musicology: Light and Shadows]. *Etot mnogoobraznyy mir muzyki. Prinoshenie Marku Genrikhovichu Aranovskomu: sb. st.* [This Versatile World of Music. Homage to Mark Aranovsky: Articles]. Moscow, 2010, pp. 67–77.

2. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler]. St. Petersburg: Izd-vo im. N. I. Novikova, 2010. 584 p.

3. Bobrovsky V. P. *O peremennosti funktsiy muzykal'noy formy* [On the Variability of the Functions of Musical Form]. Moscow: Muzyka Press, 1970. 228 p.

4. Bobrovsky V. P. *Funktsional'nye osnovy muzykal'noy formy* [The Functional Foundations of Musical Form]. Moscow: Muzyka Press, 1978. 332 p.

5. Val'kova V. B. K voprosu o ponyatii “muzykal'naya tema” [Concerning the Concept of the Musical Theme]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka* [The Art of Music and Scholarship]. Issue 3. Moscow, 1978, pp. 168–190.

6. Val'kova V. B. *Muzykal'nyy tematizm – myshleniye – kul'tura* [Musical Thematicism – Thought – Culture]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State University Press, 1992. 163 p.

7. Val'kova V. B. Tema muzykal'naya [The Musical Theme]. *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t.* [The Encyclopedia of Music in 6 Volumes]. Vol. 5. Moscow, 1981, col. 487–488.

8. Grinchenko I. V. Zhanr khorovoy miniatyury v russkoy muzyke rubezha XIX–XX vekov (na primere 12 khorov a cappella op. 27 S. Taneeva) [The Genre of the Small Choral Piece in Russian Music at the Turn of the 20th Century (on the Example of Twelve A Cappella Choruses opus 27 by Sergei Taneyev)]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. 2013, No. 1 (12), pp. 18–26.

9. Denisov A. V. Tematizm i razvitiye v faznoy forme proizvedeniy B. Tishchenko [Thematicism and Development in the Phased Form of Boris Tishchenko's Compositions]. *Musicus*, 2012, No. 3. St. Petersburg, 2012, pp. 13–25.

10. Kokoreva L. M. Neozhidannye paralleli: Debussy – Schenber, Berg, Webern [Unexpected Parallels: Debussy – Schoenberg, Berg, Webern]. *Musikal'naya Akademiya* [Musical Academy]. 2014, No. 3, pp. 124–134.

11. Lyakhovich A. V. *Simvolika v proizvedeniyakh pozdnego perioda tvorchestva S. Rakhmaninova* [Symbolism in the Musical Compositions of Rachmaninoff's Late Period]. Тамбов: Изд-во R. V. Pershina, 2013. 184 p.

12. Medushevsky V. V. O muzykal'nykh universal'yakh [Concerning Musical Universaliae]. S. S. Skrebkov. *Stat'i i vospominaniya* [S. S. Skrebkov. Articles and Memoirs]. Moscow: Sovetskiy Kompositor, 1979, pp. 176–212.

13. Ruchyevskaya E. A. O sootnoshenii slova i melodii v russkoy kamerno-vokal'noy muzyke nachala XX veka [On the Correlation between the Text and Melody in the Chamber-Vocal Music of the Early 20th Century]. *Russkaya muzyka na rubezhe XX veka: stat'i, soobshcheniya, publikatsii* [Russian Music at the Dawn on the 20th Century: Articles, Memoranda, Publications]. Leningrad; Moscow, 1966, pp. 65–110.

14. Ruchyevskaya E. A. *Funktsii muzykal'noy temy* [The Functions of the Musical Theme]. Leningrad: Muzyka Press, 1977. 160 p.

15. Savina B. V. Nekotorye aspekty vzaimodeystviya induizma i indiyской ragi [Some Aspects of Interrelation between Hinduism and the Indian Raga]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gertsena* [News of Russian State A. I. Herzen University of Pedagogy]. Issue 90. St. Petersburg, 2009, pp. 65–73.

16. Skaftymova L. A. O melodike Rakhmaninova [On Rachmaninoff's Melodicism]. *Stranitsy istorii russkoy muzyki: stat'i molodykh muzykovedov* [Pages from the History of Russian Music: Articles by Young Musicologists]. Leningrad, 1973, pp. 103–122.

17. Frolov S. V. *Intermezzo I*. K istokam odnogo termina v Rakhmaninovedenii [Towards the Sources of one Term in Rachmaninoff Studies]. Frolov S. V. S. V. *Rakhmaninov: muzykal'no-istoricheskiy etyudy: sb. st.* [Musical-Historical Sketches: Collection of Articles]. Тамбов: Изд-во R. V. Pershina, 2014, pp. 26–30.

18. Kholopova V. N. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy: ucheb. posobie* [Forms of Musical Compositions. Manual]. 2nd Edition, Revised and Enlarged. St. Petersburg: Lan', 2001. 496 p.

19. Chigareva E. I. Individualiziruyushchiy kompleks temobrazuyushchikh vyrazitelnykh sredstv v usloviyakh



sovremennogo muzykal'nogo yazyka i yego klassicheskie istoki [The Individualizing Complex of Theme-Generating Means of Expression in the Conditions of the Modern Musical Language and its Classical Sources]. *Voprosy muzykal'noy nauki* [Issues of Music Scholarship]. Issue 4. Moscow, 1979, pp. 70–108.

20. Yusfin A. G. Osobennosti formoobrazovaniya v nekotorykh vidakh narodnoy muzyki [The Particularities of Form

in Certain Types of Folk Music]. *Voprosy teorii muzykal'nykh form i zhanrov* [Issues of the Theory of Musical Forms and Genres]. Moscow, 1971, pp. 134–161.

21. Rahn J. A *Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Form*. Toronto: University of Toronto Press, 1983. 267 p.

22. Reti R. *The Thematic Process in Music*. London: Faber and Faber, 1961. 362 p.

«Рассредоточенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале истории одного понятия

Понятие «рассредоточенная тема» отражает важные повороты в развитии российского музыкознания. Потребность в нём возникла в 1960–1970-е годы в связи с анализом новой музыки и древнего фольклора. Первым понятие предложил А. Г. Юсфин (1971). Теоретическую базу обновлённого понятия темы разработал В. П. Бобровский. Функциональный подход позволял расширить ряд теоретических понятий, в том числе музыкальной темы. В музыке XX века функции темы могут выполнять не только целостные построения, но и иные структуры. Рассредоточенная тема, по Бобровскому, представляет собой расплывлённую в музыкальном «пространстве» цепь мотивов (фраз), носителей отдельных сторон музыкального образа.

Размышления учёных о новых формах тематизма обнажили две важнейшие проблемы: необходимость создания

«музыкальных универсалий» и возможность использовать для их обозначения старые термины. Музыкальные универсалии предполагали разработку единого терминологического аппарата для анализа различных по историческому и этническому происхождению образцов (Джей Ран, В. В. Медушевский). По-разному решался вопрос о целесообразности использования для фиксации таких универсальных понятий старого терминологического аппарата. Предлагались новые термины для новых структур, выполняющих тематические функции («порождающая интонация» Е. И. Чигарёвой). В статье рассматривается также соотношение понятий «рассредоточенная тема» и «микротема».

Ключевые слова: музыкальная тема, рассредоточенная тема, функция и структура в музыке, микротема

The “Dispersed Theme”: the Paths of Russian Musical Scholarship in the Mirror Reflection of the History of One Concept

The concept of the “dispersed theme” reflects the important turns in the development of Russian musical scholarship. The demand for it appeared in the 1960s and 1970s in connection with analysis of new music and ancient folklore. The concept was first introduced by A. G. Yusfin (1971). The theoretical base of the renewed concept was elaborated on by V. P. Bobrovsky. The functional approach made it possible to expand a set of music theory concepts, including that of the musical theme. In 20th century music the functions of the musical theme may be carried out not only by integral constructions, but also by other type of structures. The dispersed theme, according to Bobrovsky, presents a chain of motives (phrases) atomized in musical space, which bear separate attributes of the musical image.

Reflections of scholars about new forms of thematicism exposed two most crucial problems: the necessity of creating

“musical universals” and the possibility of using old terms for their identification. Musical universals presumed the development of a single terminological apparatus for analyzing various musical specimens in terms of their historical and ethnical origins (Jay Rahn, V. V. Medushevsky). The question of expediency of use of the old terminological apparatus for fixation of such universal concepts has been decided in various ways. New terms have been suggested for new structures carrying out thematic functions (for instance E. I. Chigareva’s “generating intonation”). The article also examines the correlation of the concepts of “disperse theme” and “micro-theme.”

Keywords: musical theme, dispersed theme, function and structure in music, micro-theme

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.016-021

Валькова Вера Борисовна

доктор искусствования,
профессор кафедры истории музыки
E-mail: veraval@yandex.ru

Российская академия музыки им. Гнесиных
Российская Федерация, 121069 Москва

Vera B. Valkova

Doctor of Arts,
Professor at the Music History Department
E-mail: veraval@yandex.ru

Gnesins' Russian Academy of Music
Russian Federation, 121069 Moscow



Б. Д. НАПРЕЕВ
*Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова*

УДК 781.42

О ПОДГОЛОСОЧНОЙ ФУГЕ

Подголосочное многоголосие, подголосочная полифония, подголосочность, подголосок – это ключевые слова-категории, используемые тогда, когда речь заходит о русской (шире – славянской) протяжной многоголосной песне. История подголосочной полифонии и учения о ней во многом сравнимы с многовековой историей западноевропейской профессиональной музыки и её науки.

Как известно, европейское многоголосие имеет две базовые формы: контрастную (гетерофония, разнотемность, полимелодичность) и имитационную. Указанные формы, обладая самодостаточностью, могут существовать как самостоятельные «единицы», так и во взаимодействии. Эти возможности обеспечиваются и цементируются законами горизонтальной и вертикальной (*punctum contra punctum*) координации, что даёт высочайшую прочность монолита европейской профессиональной музыки на протяжении более чем тысячелетнего периода.

В многоголосии устнопевческих традиций (в подголосочной полифонии) контрастность и имитационность также присутствуют, хотя их разграниченность и не столь категорична. Но при этом монолит образуется не менее прочный, своеобразный и художественно убедительный. Сказанное настойчиво нагналкивает на мысль: если развитию подголосочной полифонии уготована такая же судьба, как в своё время и полифонии европейской, то мы вправе предположить возможность возникновения в ней различных форм. В том числе и формы фуги. Точнее – подголосочной фуги.

Приоритетность появления науки об этой «отрасли» многоголосия принадлежит, естественно, отечественным учёным-фольклористам. Наука эта очень молода. На российской земле её основали А. Н. Серов, Ю. Н. Мельгунов, Н. Е. Пальчиков, Н. М. Лопатин, В. Н. Прокунин, Е. Э. Линёва, А. М. Листопадов. Деятельность их началась во второй половине XIX века, а в XX столетии получила дальнейшее развитие.

Значение учения о подголосочном многоголосии трудно переоценить, ибо оно раскрывает (желает раскрыть) главную особенность происхождения этого типа соединения нескольких голосов в единое художественное целое. Ту особенность, причиной появления которой является её фольклорная природа. Это обстоятельство объясняет длительность «шлифовки» (осуществляемой порой усилиями многих поколений) одномоментной «зарисовки» душевного

состояния первоначального автора. Таким всегда был *субъективный* импульс к рождению песни, который постепенно превращался из импульса в *объективный* художественный образ. При этом его ценность только возрастала. Так фольклорные создания, историческая их фиксация и длительное бытование способствовали закреплению указанного типа многоголосия, что позволило М. И. Глинке произнести этически высокую мысль: «Создаёт музыку народ, а мы, художники, только её аранжируем». Это положение справедливо относительно всех национальных культур мира. Но наш интерес в настоящей работе сосредоточен на изучении сокровищ многоголосных *славянских* протяжных песен и освоении принципов построения этого многоголосия.

С наибольшим вниманием отнесёмся к изучению именно тех свойств этого многоголосия, которые могут быть полезными при их развитии в профессиональной полифонической музыке и её высокой форме – фуге. Поэтому рассмотрим о с н о в у такого многоголосия – «подголосок».

Содержательное наполнение термина очень широко, но отметим лишь те его грани, которые позволят увидеть роль подголоска в возможном появлении подголосочной фуги.

Итак, что такое подголосок? Учёный мир справедливо выделяет основное его качество. Он – вариант основного напева.

А. Н. Серов в своей статье «Музыка южно-русских песен» уже в 1861 году предлагает читателям шесть песен в собственной гармонизации, которую, строго говоря, просто гармонизацией трудно назвать [9, с. 16–33]. Термина «подголосок» у него нет, но в партии аккомпанирующего рояля, по словам автора, появляются «добавочные рисунки». Они даны в стиле лёгких «имитаций», в которых повторены главные мотивы самой песни. В сущности, это уже варианты (подголоски) основного напева. Но в данном случае они – результат композиторского труда. А вот Ю. Н. Мельгунов, ссылаясь только на фольклорный материал, высказывает идею подголосочности как продукта многоголосия в виде своеобразной суммы подголосков [7, с. 19].

А. М. Листопадов, соглашаясь с мнением Ю. Н. Мельгунова, уже от первых своих публикаций начала XX века до фундаментальных «Песен донских казаков» считал, что подголоском можно называть «всякий голос, сопутствующий главному», имея



в виду, что эффект «сопутствования» достигается в процессе варьирования основных мелодических формул главного [6, с. 15]. Б. В. Асафьев несколько позже характеризует подголосок как «...росток на основном напеве, то более, то менее рельефно ответвляющийся от основного ствола...» [1, с. 21]. Однако наука не ограничивается лишь определениями и констатацией фактов. Она неминуемо приходит к мысли, что вариантность подголоска может обладать свойствами, которые в определённых условиях способны передать варианту функции основного напева. Свои многолетние размышления по этому вопросу С. С. Скребков выразил так: «Подголосочной полифонией мы будем называть такую полифонию, при которой голоса исполняют мелодии, очень сходные и по рисунку, и по ритму и поэтому *не контрастируют* между собой, но и не *составляют имитаций*» [10, с. 188].

Нет необходимости пополнять систему обоснований и доказательств правоты выше цитированных авторов. Но тезис Скребкова об отсутствии имитаций требует некоторой поправки.

Согласившись с тем, что подголосок есть вариант основного напева, мы погружаемся в изучение особенностей именно имитационности, без которой и не может быть вариантности [5, с. 113]. При этом обнаруживаем, что голоса (подголоски), по мнению Т. С. Бершадской, «фугообразно переплетаются» [2, с. 25–29].

Поэтому, осуществляя поиски средств создания подголосочной фуги, вспомним, что европейская фуга, будучи интеллектуальным продуктом профессиональной полифонии, в процессе своего становления прошла обильно усыпанный многими находками путь. Так, сформировалась типология её экспозиции, элементами которой стали: имитационность, обязательный тональный контраст, постепенность накопления голосов, разнообразие форм контрастной полифонии (при взаимодействии темы с противосложением), возможные (но не всегда обязательные) интермедии-связки. Важность же качеств темы в европейской фуге (особенно в XVIII веке) не подлежит сомнению, ибо тема есть зерно, способное стать основой для длительного развития. А для темы будущей подголосочной фуги в первую очередь важны те её характеристики (первостепенно – кантиленные), которые являются основой вариантности, рождающей подголосок.

Наши размышления направлены на установление подобий в процессах, суммирующих некоторый набор элементов и дающих, в конце концов, новое качество. Сам факт того, что в подголосочной полифонии голоса «фугообразно переплетаются» (то есть ведут себя так же, как и голоса в профессионально «изобретённой» фуге), обнадёживает возможностью появления тех же результатов и в полифонии устнопевческих традиций. Современная наука и её достижения

уже дают основания для таких предположений.

Однако М. И. Глинка гораздо раньше был озабочен этими вопросами. Вся сознательная жизнь этого высокого *профессора* прошла в поисках ответов на постоянно возникающие вопросы в отношении разных сфер, в том числе – фуги.

М. И. Глинка, по воспоминаниям Ф. М. Толстого, уже в 1832 году серьёзно думал о необходимости «выработать собственный свой стиль и проложить для оперной русской музыки новую дорогу» [3, с. 432]. Но только ли для оперной? Разумеется, не только. А что значит «собственный стиль»? Это значит – поиски форм и способов высокохудожественного единения многих особенностей русской музыки с формами музыки Западной Европы.

В свете сказанного и фуга *G dur* из Интродукции «Жизни за царя» самого М. И. Глинки вызывает особый интерес. В ней очень много такого, что недвусмысленно говорит о стремлении автора выйти на искомую «новую дорогу».

Эта фуга, влетённая в большую сцену, включает много таких истинно русских элементов, которые и делают её не «вставным номером», а активным средством динамизации общего содержания данной Интродукции. Здесь – строфичность формы (куплет с плясовым припевом), тема, близкая по духу протяжным песням (но эпическая по характеру), здесь и стремление к мелодической линии «широкого дыхания», возникающей в результате «перетекания» темы в противосложение.

Одновременно с этим в ней слишком сильны влияния фуги западноевропейской. И самое главное, что мешает воспринимать её в качестве возможного образца-предшественника фуги подголосочной – отсутствие собственно подголосков. Все ответы в ней строго соответствуют нормам западноевропейской фуги: в них нет признаков вариантности, кроме тех случаев, когда доминантовый ответ представлен как «тональный». Добавим к этому и общий тональный план фуги с экспозиционной группировкой в параллельной тональности (*e moll – h moll*), а также структурное сходство с фугой XVII века: с её реперкуссиями (приравненными Глинкой к уже упомянутой куплетности), последовательность которых приводит, однако, к реперкуссии в параллельной тональности, – разделу, чрезвычайно характерному уже для фуги тонально-развивающейся.

Итак, наш беглый анализ обнаружил в этой фуге ряд черт, характерных для подголосочных форм. Но эти качества, хотя и воспроизводят дух подголосочных форм звучаний, не могут полностью удовлетворить требованиям, определяющим характерные черты будущей подголосочной фуги, ибо, повторим, в этой музыке нет главного – подголосков.

М. И. Глинка и сам всё это понимал на протяжении длительного времени: от момента «накопления сил» (отмеченного в воспоминаниях Ф. М. Тол-

стого и завершения оперы в 1836 году) до письма К. А. Бюлакову, написанного за три месяца до кончины. Он настойчиво искал ответы на вопросы, связанные с условиями создания новой (подголосочной?) фуги. Вот цитата *авторского* (что очень важно, а не многократно варьированного пересказывания его мыслей в воспоминаниях современников) текста интересующего нас фрагмента письма: «Медленно, но прочно идут мои занятия с Деном, всё бьемся с фугами. Я почти убеждён, что можно связать Фугу западную с условиями нашей музыки узми законного брака» [4, с. 180].

Для многих учёных ключевыми были слова: «узми законного брака». В нашем же случае имеют ключевую ценность другие слова: «я почти убеждён». Мы чувствуем, что М. И. Глинка с кем-то полемизирует. Возможно, с З. Деном или даже самим собой. Получается, что несколько десятилетий размышлений и свершение ряда попыток разной степени успешности не удовлетворили его, но и не убедили в несбыточности идеи.

«Я почти убеждён...». Значит, fuga из «Жизни за царя» не воспринималась им за конечный результат своих поисков? Она его не удовлетворяла в качестве *результата* «законного брака»? Или, возможно, она им воспринималась как некий первый («пробный») вариант? Если это так, то почему?

Думается, потому, что в этой фуге только *тема* и её «перетекания» в противосложение соответствуют требованиям подголосочной полифонии, чего нельзя сказать об *ответе*. Но ведь именно в ответе-подголоске фокусируются основные характерные черты возможной подголосочной фуги¹. А ответы, как уже

говорилось, не позиционируют подголосочную вариантность. Это обстоятельство, видимо, сильно мешало, но при этом всё же и укрепляло «почти убеждённость» композитора в будущей успешности «уз законного брака».

Но «будущее», представленное XX веком, в сущности, почти ничего не изменило. Поэтому для настоящего времени важной задачей является формулирование основных дефиниций возможной подголосочной фуги. Из предыдущего текста ясно, что их три: 1 – тема (необязательно цитированная народная), но «в духе» протяжных, эпических или лирических песен; 2 – ответ, активно аккумулирующий основные признаки подголоска-варианта, и 3 – единство и неразрывность мелодической линии, «суммирующей» тему с продолженным движением её уже в функции противосложения.

Мы «убеждены» (уже без «почти») в том, что стремительное развитие всех элементов музыкального языка и средств выразительности не отрицает возможности сочинения подголосочной фуги с использованием богатого арсенала современной музыки. Однако произойти это может при неминуемой сохранности в своей силе основных трёх указанных условий.

В заключение наших кратких размышлений предлагаем вариант подголосочной фуги, отвечающий этим условиям. Речь идёт о «Фантазии по мотивам грустных русских народных песен»². Она, разумеется, не стремится безапелляционно претендовать на роль единственного *образца* подголосочной фуги, но её публикация в качестве одного из *возможных вариантов* таковой вполне уместна.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Способна ли мелодия любой русской народной песни стать темой фуги? Думается (если не вдаваться в детали), способна, но сделать фугу подголосочной только она не сможет. Подтверждением сказанному служит множество случаев в русской и зарубежной музыке. К примеру, в третьей части квартета ор. 59 № 2 Л. ван Бетховена есть fuga, темой которой служит оригинальная «Theme Russe». Но никто и никогда не трактовал эту фугу с позиций подголосочности, ибо только «русскость» напева не обеспечивает статус подголосочности. Как, к примеру, использование только темы григорианского или протестантского хора не делает фугу «фугой на хорал».

Есть и другие факты использования мелодий, близких русским народным. Так, у И. С. Баха в фугах *dis moll* (ХТК, оба тома) есть признаки подголосочной полифонии. В фуге из I тома тема по характеру близка русским мелодиям, а в фуге из II тома тема не обладает особой «русскостью», но её «перетекание» в противосложение выполнено так естественно, что напоминает безгранично делящуюся линию, близкую протяжным песням. Однако указанные достоинства обеих фуг из-за отсутствия подголосков не дают оснований для трактовки их как подголосочных. Собственно говоря, Бах к этому и не стремился. В них лишь ощущается некая близость к русскому фольклорному музицированию.

Пройдёт немного времени и В. А. Моцарт в 1782–1783 годах обратится к этим фугам Баха и сделает их транскрип-

ции для струнного квартета. Правда, fuga из I тома осталась незавершённой. Можно предположить, что это произошло из-за отсутствия в ней уже упоминавшегося «перетекания». Fuga же из II тома ХТК, конечно же, Моцарта привлекла тотальной мелодизированностью своих противосложений. Более того, композитор усиливает их мелодические достоинства средствами струнных тембров и динамической ровностью звучаний (резко отличающихся от звучаний клавирных). Но всё это не приближает данные фуги к подголосочным.

И у глубоко русского композитора Н. А. Римского-Корсакова, ставшего профессором консерватории и ведущего активный творческий поиск в сфере полифонии, есть ряд фуг, написанных на темы народных песен. Его «Три фугетты на русские темы» (август 1875 г.) чрезвычайно интересны с точки зрения интуитивного понимания особенностей голосоведения и некоторой вариантности в ответах. Так, в фугеттах *in g* и *in d* есть некоторые «кусточки» требованиям вариационных принципов: интервалами в ответе меняется. Но это не превратило ответы в подголоски.

Видимо, поэтому композитор скептически относился к идее Глинки прибегнуть к помощи «уз законного брака» и не видел будущего для создания такой фуги, о чём и сообщил В. В. Стасову в письме от 8 июня 1899 года. Таким образом, 24 года, отделяющие время написания этого письма Римского-Корсакова от «Трёх фугетт», не подвигли его к поиску ре-



лизации мечты Глинки, но окончательно сформировали мнение (на наш взгляд – ошибочное) об отсутствии перспектив в поисках «уз законного брака».

² В случае, если состоится концертное исполнение данной «Фантазии», исполнительские штрихи могут быть созданы и выбраны хормейстером.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л.: Музыка, 1965. 136 с.
2. Бершадская Т. С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни. Л.: Музгиз, 1961. 156 с.
3. Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1973. Т. 1. 485 с.
4. Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1977. Т. 2 (Б). 398 с.
5. Евсеев С. В. Русская народная полифония. М.: Музгиз, 1960. 127 с.
6. Листопадов А. М. Песни донских казаков. М.: Музгиз, 1949. Т. 1. 247 с.

7. Мельгунов Ю. Н. Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные. М.: Тип. Э. Лисснера, 1879. Вып. 1. 90 с.
8. Напреев Б. Д. Людвиг Бусслер. Оркестровая транскрипция клавирной фуги И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1 (4). С. 48–56.
9. Серов А. Н. Музыка южно-русских песен. М.: Музгиз, 1953. 33 с.
10. Скребков С. С. Полифонический анализ. М.: Музыка, 2009. 213 с.

REFERENCES

1. Asafyev B. V. *Recheyaya intonazia* [Intonation of Speech]. Moscow; Leningrad: Muzyka Press, 1965. 136 p.
2. Bershadskaya T. S. *Osnovnyye kompozitsionnye zakonomernosti mnogogolosiya russkoy narodnoy pesni* [The Basic Compositional Consistent Patterns of Polyphony in Russian Folk Song]. Leningrad: Muzgiz, 1961. 156 p.
3. Glinka M. I. *Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Literary Works and Correspondence]. Volume 1. Moscow: Muzyka Press, 1973. 485 p.
4. Glinka M. I. *Literaturnye proizvedeniya i perepiska* [Literary Works and Correspondence]. Volume 2 (B). Moscow: Muzyka Press, 1977. 398 p.
5. Evseyev S. V. *Russkaya narodnaya polifoniya* [Russian Folk Polyphony]. Moscow: Muzgiz, 1960. 127 p.

6. Listopadov A. M. *Pesni donsikh kazakov* [Songs of the Don Cossacks]. Volume 1. Moscow: Muzgiz, 1949. 247 p.
7. Melgunov Y. N. *Russkie narodnye pesni, neposredstvenno s golosov naroda zapisannye* [Russian Folk Songs, Notated Directly from the Voices of the People]. Issue 1. Moscow: Tip. Lissnera, 1879. 90 p.
8. Napreyev B. D. Ludvig Bussler. Orkesyrovaya transkriptsiya klavirnoy fugi I. S. Bakha [Ludwig Bussler. Orchestral Transcription of the Keyboard Fugue by J. S. Bach]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2019, No. 1 (4), pp. 48–56.
9. Serov A. N. *Muzyka yuzhno-russkikh pesen* [Music of the Southern Russian Songs]. Moscow: Muzgiz, 1953. 33 p.
10. Skrebkov S. S. *Polifonicheskiy analiz* [Contrapuntal Analysis]. Moscow: Muzyka Press, 2009. 213 p.

О подголосочной фуге

Наука о подголосочной полифонии русской народной протяжной песни относительно молода, но достижения её весомы. Многие аспекты (особенности мелодики, принципы взаимоотношений горизонтали и вертикали, приёмы варьирования, жанровые характеристики) исследованы достаточно глубоко. Не прошли незамеченными и проблемы взаимодействия закономерностей народной полифонии с профессиональной полифонией западноевропейской музыки. Однако они породили много вопросов. Уже в первой половине XIX века эти вопросы всё настойчивее требовали ответов. При этом великий М. И. Глинка не без оснований считал, что

объединение русской народной песни с жанрами европейской музыки может дать хороший, яркий и свежий художественный результат. Сам он не успел реализовать свои идеи, но верил в такую возможность. Предлагаемая статья даёт рекомендации, как воплотить идеи Глинки и сочинить фугу в народном стиле (подголосочную фугу). Автор статьи представляет подголосочную пятиголосную фугу собственного сочинения.

Ключевые слова: многоголосие, подголосочная полифония, подголосок, протяжная песня, фуга, тема фуги, ответ в фуге, экспозиция фуги, реперкуссия в музыкальной композиции

About the Supporting Voice Fugue

Music scholarship on supporting voice polyphony and the Russian plangent folk song is rather scarce in quantity, but its achievements have been substantial. Many of its aspects (peculiarities of melodicism, principles of interaction between the horizontal and the vertical, techniques of variation and characteristics of genre) have been researched quite extensively. The issues of the interaction between the regular laws of polyphony in folk music with professional polyphony of Western European music has also been given due attention. However, they have generated many questions. Already in the first half of the 19th century these questions emphatically required answers. At the same time, the great composer Mikhail Glinka considered,

not without reason, that the combination of Russian folk songs with genres of European music is capable of providing for good, bright and fresh artistic results. He himself did not have enough time to realize his ideas, but he believed in such a possibility. This proposed article provides recommendations of how to realize Glinka's ideas and to compose a fugue in a folk music style (i.e. a supporting voice fugue). The author of the article presents a five-part supporting voice fugue composed by himself.

Keywords: polyphony, polyphony with supporting voices, supporting voice, plangent song, fugue, fugue subject, fugue answer, fugal exposition, repercussion in music composition

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Б. Напреев

Фантазия по мотивам грустных русских народных песен
(подголосочная fuga a 5 voci)

Не спеша. Прогажно Свободно

Soprano I

Soprano II *mp*

Alto

Tenore

Basso

6

10

15

19

24

30

34



38

45

41

50

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.022-027

Напреев Борис Дмитриевич

доктор искусствоведения,
 профессор кафедры теории музыки и композиции
E-mail: naboris@sampo.ru
 Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова
 Российская Федерация, 185031 Петрозаводск

Boris D. Napreyev

Doctor of Arts,
 Professor at the Music Theory and Composition Department
E-mail: naboris@sampo.ru
 Petrozavodsk A. K. Glazunov Conservatory
 Russian Federation, 185031 Petrozavodsk



М. Н. ДРОЖЖИНА, П. О. ТОНЧУК
*Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки*

УДК 781

О СТАТУСЕ ФУГИ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ

На протяжении многих веков развития музыкального искусства fuga остаётся в орбите творческих интересов исполнителей и композиторов. Более того, благодаря О. Шпенглеру она удостоена чести выступить символом целостного культурно-исторического типа – западноевропейской («фаустовской») культуры¹, а сам И. В. Гёте с помощью fugи характеризовал историю науки: «История науки – большая fuga, в которой голоса народов проявляются один за другим» (цит. по: [17, с. 144]).

Несмотря на то, что расцвет феномена приходится на эпоху барокко, нет оснований предполагать, что fuga собирается сдавать свои позиции и в XXI веке. При этом важно, что с момента своего появления она никогда не удалялась на периферию музыкального искусства, бесменно оставаясь символом интеллектуализма в музыке, а обращение к ней – свидетельством профессионального мастерства композитора и показателем творческого потенциала исполнителя.

В контексте проблематики настоящей статьи необходимо подчеркнуть, что именно в XX и начале XXI столетий исследователи наконец обратили внимание на косвенно обозначенную О. Шпенглером универсальность феномена: в различных областях науки (за пределами музыкознания) мы наблюдаем поиски принципов fugи в организации вербальных и визуальных текстов. Одним из первых вспоминает о fugе М. М. Бахтин, П. М. Бицилли уже непосредственно говорит о возникновении в творчестве Ф. М. Достоевского нового жанра – «романа-fуги». В современном литературоведении и лингвистике появились работы, исследующие проявления формы fugи в литературе XX века (труды Е. Н. Азначеевой, А. В. Синей и др.).

Формам бытования fugи в живописи посвящены фундаментальная работа Л. Б. Фрейверт², а также статьи Д. В. Бриткевич, И. И. Васирук и др. О fugе в кинематографе пишут И. И. Васирук и В. Смирнова и др. Основанием для этих поисков была непосредственно художественная практика³. Симптоматично, что в данной сфере речь идёт о fugе как принципе структурной организации или развития. Попутно отметим и укоренившиеся в художественной практике метафоры, отождествляющие fugу с различными проявлениями творчества

за пределами музыкального искусства.

Музыкознание, также следуя за творческой практикой, уделило огромное внимание изучению fugи в самых различных аспектах, сформировав при этом одно из значимых направлений в музыкальной науке. Феномен fugи как музыкальное явление постоянно находится в поле зрения исследователей. Начиная с «Трактата о fugе» Ф. В. Марпурга (1753)⁴ [19], нацеленного на практико-теоретическое освоение феномена, через последующее глубокое осмысление теоретических основ⁵ и истории его развития⁶, научная мысль приходит к необходимости осмысления стилистических закономерностей эпохальных⁷ и авторских⁸ реализаций.

Однако при этом наблюдается парадоксальная ситуация: по сей день не сведены к общему знаменателю представления о fugе, продолжают дискуссии относительно её статуса. Каждая эпоха приносит свои вопросы и сопоставления с тем или иным феноменом музыкального творчества, с различными аспектами проявлений данных феноменов в статусе fugи.

Общезвестно, что на раннем этапе становления fuga отождествлялась с канонем. В. Протопопов отмечает: «... в какой момент был переосмыслен термин “fuga”, когда он стал обозначать не канон, но fugу в современном смысле ... сказать невозможно, так как это происходило постепенно и незаметно» [13, с. 11]. Попытка конкретизировать процесс обозначенного переосмысления представлена в работах зарубежных музыковедов. Так, А. Манн, демонстрируя ретроспективу учения о fugе, отмечает своего рода исходную точку. Таковой является анонимный трактат XIV века «Зеркало музыки» (в настоящее время авторство трактата установлено – это Якоб Льежский, трактат написан около 1330 года), где в качестве fugи обозначен вокальный канон (качка) [18, с. 9–10].

На протяжении длительного времени (трёх столетий, конкретизирует А. Г. Михайленко [11, с. 10]) fuga остаётся синонимом принципа и техники канонической имитации. Одна из первых попыток дифференцировать эти понятия принадлежит И. Й. Фуку (трактат «Gradus ad Parnassum», 1725). Пожалуй, достаточно отчётливо зафиксирована структурная завершенность и целостность fugи



как самостоятельного феномена в упомянутом ранее трактате Ф. Марпурга, характеризующего фугу как одну тему, проводимую в соответствии с закономерностями (без кадансов) посредством имитации [19].

Из сказанного достаточно очевидно, что уже на данном этапе определяются некоторые параметры фуги, с одной стороны, позволяющие определять её в качестве жанра («музыкальная пьеса» – «das musikalische Stück»), с другой, – видеть в ней форму с присущими ей законами развития (имитация темы) и структуры (отсутствие кадансов). И всё же вплоть до настоящего времени не существует однозначного ответа на вопрос: что есть фуга – жанр, форма, принцип полифонического письма?

Последний из перечисленных вариантов трактовки фуги укоренился в англоязычной музыковедческой литературе. Сторонники данной точки зрения (М. Букофцер и др.) видят в ней прежде всего вид полифонической структуры, метод изложения, в основе которого лежит имитационное проведение темы. Приведём по этому поводу определение из Британской энциклопедии: фуга – это «музыкальная фактура, а также метод композиции» (цит. по: [14, с. 96]).

Более всего внимания уделило фуге немецкое музыкознание. Здесь и дискуссии о происхождении термина от немецкого глагола «fügen» – «связывать»⁹, – что противоречит общепринятой версии, объясняющей его происхождение латинским «fuga» – «бег», «бегство» (кстати, немецкие исследователи говорят о греческих корнях этих терминов). Также развитие мысли от позиции А. Маркса (1838): «вся эта форма искусства и называется формой фуги»¹⁰, через определение Е. Курта: фуга – «высшая форма» (die Hauptform) полифонического–стиля (1917) – к пониманию того, что «в XX веке фуга в меньшей степени означает форму, а больше композиционную технику, текстуру или стиль» [17, с. 107].

Менее категорично в данном вопросе отечественное музыкознание, где дискуссии в основном ведутся вокруг соотнесения фуги с категориями жанра или формы. Стоит признать, что с определением фуги как формы согласно большинство исследователей. Среди приверженцев подобной позиции назовём А. Н. Дмитриева, В. П. Фраёнова (который, помимо определения фуги в качестве формы, говорит и о двух дополнительных её значениях: фуга как обозначение канона в период с XIV до XVII вв. и музыкально-риторическая фигура, изображающая бег [16, с. 975–993]).

При этом некоторые учёные не просто определяют фугу как форму, но и предостерегают от иной её трактовки. В частности, об опасности смешения жанра и формы пишет А. Н. Сохор, а З. Р. Аликова приходит к однозначному выводу: фуга – это форма, рассмотрение её как жанра неправомерно [1,

с. 173].

Вместе с тем невозможно оставить без внимания и позицию исследователей, относящих фугу к категории жанра. Наиболее показательным в этом плане определением В. А. Золотарёва, ставшее хрестоматийным: «Фугой называется самостоятельное по жанру музыкальное произведение» [9, с. 9]. С приведённым определением корреспондирует и мысль В. В. Протопопова: «Художественная практика конца XVI – первой половины XVII века даёт прекрасные образцы общности форм в таких жанрах, как ричеркар, канцона, фантазия и, наконец, фуга» [13, с. 4].

Рамки настоящей статьи не позволяют привести развёрнутые рассуждения учёных, обосновывающих ту или иную точку зрения. Отметим лишь, что представленная в них убедительная аргументация является результатом серьёзной работы и глубокого погружения в исследуемую проблематику. Соответственно, каждая из этих точек зрения, безусловно, заслуживает внимания, более того, побуждает частично или полностью соглашаться с ней. Как попытку прийти к некоему компромиссу можно расценивать «примиряющие» концепции, авторы которых не дают однозначных определений, а размышляют о статусе фуги, осознавая многогранность и разнообразие проявлений этого феномена в искусстве. Отметим в этом плане позицию Е. В. Назайкинско-го: «Форма это или принцип? Пишется ли произведение в форме фуги или оно “пишется фугой”...? Считается, что ни один из двух противоположных ответов не вскрывает сути дела, необходимо их объединение» [12, с. 16].

А. Г. Михайленко, приведя обширную панораму взглядов на феномен фуги от момента её становления до 80-х годов XX столетия, приходит к выводу о невозможности однозначной трактовки. Осознавая существование разных уровней функционирования фуги, он говорит о необходимости рассматривать её по крайней мере в трёх измерениях: как «особый вид имитации, основанный на последовательном проведении темы поочерёдно вступающими и наслаивающимися голосами», как особый вид музыкальной формы и как жанр [11, с. 23–32]. В контексте настоящей статьи чрезвычайно важно отметить, что учёный предлагает «взглянуть на фугу не как на частный случай в истории музыкальных форм, а как на стройную систему мировоззрения, выраженную музыкальными средствами, то есть как на феномен музыкального мышления» [там же, с. 31–32].

Во многом следуя логике А. Г. Михайленко, Н. А. Симакова в своём труде посвящает данной проблеме целую главу. Избегая категоричности, исследователь отмечает: «Ничто не может запретить нам рассматривать фугу в разных ракурсах и, при желании, трактовать её в одних случаях как технику

письма, в других – как форму, в-третьих – как жанр» [14, с. 98].

На основании изложенного можно сделать вывод: многоплановость проявлений фуги не даёт возможности (в контексте существующих на сегодняшний день представлений) ограничиться каким-либо одним понятием, фиксирующим статус феномена. Данное обстоятельство обусловило целесообразность поиска универсального явления, способного вместить и адекватно отразить в себе все планы бытия фуги (в том числе и за пределами музыкального искусства). Отдавая себе отчёт в том, что на уровне интенсивных музыкально-теоретических изысканий до настоящего времени это не удалось выполнить, мы предлагаем вспомнить о важнейшем факторе, непосредственно лежащем в основе посвященной фуге ветви музыкознания, а именно – о художественной практике. При этом множество артефактов, свидетельствующих о выходе феномена за пределы музыкальной науки, диктуют необходимость учитывать их, что предполагает значительный уровень абстрагирования с целью выявления универсального подхода.

Пожалуй, своего рода «прорыв» в данном направлении может обеспечить идея, изложенная Г. Гессе в его романе «Игра в бисер». Так, изначально Игре стеклянных бус, представляющей собой игру интеллектуалов «со всеми смыслами и ценностями культуры» с целью выражения истины, недоставало универсальности, и «астрономы, эллинисты, латинисты, схоласты, музыковеды играли по остроумным правилам в свои игры, но для каждой специальности, для каждой дисциплины и её ответвлений у Игры был свой особый язык, свой особый мир правил» [5, с. 26]. Именно с приобщения к фуге (в одной из начальных сцен романа Гессе) начинается путь духовно-интеллектуального самосовершенствования героя и овладение мастерством Игры [там же, с. 39].

Таким образом, в поиске универсального единого языка, приводящего к объединению духовного потенциала всего человечества, к успеху привела тесная связь Игры с музыкой, в том числе и с фугой: «Во все времена Игра находилась в тесной связи с музыкой и протекала обычно по музыкальным или математическим правилам. Одна, две, три темы устанавливались, варьировались, претерпевая совершенно такую же судьбу как тема фуги ...» [там же, 29]. Совершенно очевидно, что подобное отношение писателя к фуге свидетельствует о понимании фуги как некоего универсального феномена, обеспечивающего последующие поиски.

Вероятно, адекватным способом выражения этого универсализма может послужить категория художественного концепта, одновременно способная отразить не только возможность своеобразного «синтеза» отмеченных ранее представлений о фуге,

но и понимание последней как универсального феномена мышления¹¹.

Суммируя достаточно многочисленные представления о концепте и учитывая потенциал последнего, обозначим ключевое для настоящей статьи определение концепта как «мысленного образования, которое замещает нам в процессе мысли определенное множество предметов одного и того же рода» [2, с. 269]. В лингвокультурологии концепт мыслится как культурно-ментально-языковое образование, сгусток культуры в сознании человека, сопровождающий слово «пучок» представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний. Подчеркивается универсальность этой структуры, способной реализовываться в дискурсах разного типа. Думается, что взгляд на фугу именно через призму художественного концепта может помочь выявлению универсальных закономерностей феномена.

С целью подтверждения данной гипотезы были проведены теоретические изыскания в области концептологии (труды Ю. С. Степанова, З. Д. Поповой, И. А. Стернина и др.)¹², обобщение которых – с учётом последующей проекции на феномен фуги – позволило сделать выводы относительно возможностей подобной проекции.

Дополнительным аргументом в пользу понимания фуги как концепта может послужить также взгляд на неё с позиции исполнителя, для которого вопрос: является ли фуга жанром или формой? – не принципиален. Исполнитель фактически имеет дело с концептом, который опредмечивается в процессе исполнения, воплощаясь при этом в конкретную (а не в универсально-обобщённую) форму и представляя собой жанр. Ещё более показательно в контексте рассматриваемой проблематики наблюдение А. А. Григорьева, утверждающего, что наиболее естественное описание концепта можно дать через сферу музыкального образа, «который “живёт”, пока звучит музыкальная фраза или произведение, или пока волевым усилием удерживается в памяти отзвучавшая музыка» [6, с. 69], выводящего из этого временную природу концепта, «имеющую отношение музыкальной образности» [там же].

Затронем ещё одну важную характеристику концепта – его тесную взаимосвязь с художественным текстом. Это послужило существенным основанием для обозначения фуги в качестве художественного концепта. Отметим также, что выход фуги за пределы музыкального художественного текста на уровень текста культуры, а далее – её способность к миграции в другие культуры, является дополнительным аргументом в пользу подобного понимания.

Предварительно обозначим лингвистическую репрезентацию лексико-семантического поля концепта «фуга». Она сформирована на основе дан-



ных, полученных в результате социологического опроса. Направление поиска подсказано такими неотъемлемыми характеристиками концепта, как «соотнесённость с душой говорящего или слушающего» (Н. Ф. Алефиренко), «адресованность к личности» (А. А. Григорьев), способностью быть «предметом эмоций, симпатий и антипатий» (Ю. С. Степанов). В самом обобщённом виде выделим следующие характеристики: «Бах», «собор», «храм», «орган», «размышление», «поток», «музыка», «духовность»; «возвышенная», «умная», «сложная», «интеллектуальная», «строгая», «серьёзная». На этом основании можно сделать вывод о преобладании духовно-интеллектуального начала в лексико-семантическом поле концепта «фуга»¹³. Полученные результаты подтверждаются не только историческим прошлым феномена (сложившегося в контексте литургической музыки и достигшего апогея в творчестве И. С. Баха). Важно, что духовно-религиозный аспект нередко воплощён и в фугах композиторов XX века. Наиболее показательны в этом отношении «Пятнадцать концертных фуг» композитора-авангардиста А. С. Караманова, в которых религиозное начало предстаёт в самом ярком и очевидном виде, составляя основу содержания¹⁴. Такая стойкость и регулярность актуализации духовно-религиозного аспекта в фуге на разных этапах её развития, безусловно, не могла не отразиться на лексико-семантическом поле концепта «фуга».

Рамки статьи не предполагают детальной фиксации процесса проведённого исследования. Представим основные структурные и функциональные параметры концепта «фуга», базирующиеся на установках отечественной концептологии. Так, наиболее принятой дифференциацией структуры концепта является его деление на стабильное ядро и изменчивую периферию (З. Д. Попова и И. А. Стернин). Проекция этих положений непосредственно на структурные и семантические параметры фуги (с учётом процесса их становления), позволяет в качестве ядра концепта обозначить тот самый принцип фуги, который в упомянутых ранее дискуссиях нередко выступает в качестве одного из определений статуса в целом. Речь идёт об имитационном проведении одной темы в разных голосах¹⁵.

Именно здесь заложена онтологическая основа фуги, которую, пользуясь высказыванием А. Н. Должанского, можно уподобить тезису с доказательством [7], а её содержание можно выразить следующим образом: изложение мысли, рассмотрение её под разными углами зрения, сомнения, проверка мысли «на прочность» и, наконец, утверждение мысли, или, как пишет Е. В. Вязкова, пользуясь философскими терминами: тезис – тема, далее – антитезис, синтез – вывод – доказательство в конце [4].

Обозначенный в качестве ядра – то есть самого стабильного элемента концепта «фуга», данный принцип обуславливает и семантику концепта, и закономерности его опредмечивания в конкретной форме. В связи с этим следует отметить, что феномен фуги сложился при переходе от канонической жёсткости традиций к свободе индивидуального композиторского творчества. Симптоматично, что в ней, единственной из всех жанров, сохранилось укоренившееся в каноническом искусстве стремление к сохранению изначального идеального образца, что свидетельствует о соблюдении канонического принципа. Таким образом, фуга находится на стыке канонического и композиторского творчества. В ней проявляется одно из самых базовых свойств канонического искусства: стремление не столько к выражению себя, сколько к воссозданию образца¹⁶, ведь в фуге присутствует некое «отречение от себя»¹⁷. Возникает вполне убедительная ассоциация с каноническим искусством устной традиции, где существует воображаемый виртуальный идеальный образец, а само произведение возникает только в процессе исполнения, и в котором автор естественно стремится к этому образцу, но каждый по-новому реализует своё стремление.

Наглядно это можно объяснить на примере из индийской традиционной музыки, где каноническую основу идеальной музыкальной формы представляет рага. Однако непосредственно звучащее произведение уже не называют рагой: «рага понята и затвержена каждым музыкантом, но звучать может только рагини, что является женской формой слова “рага”. Рагини – постоянно рождающийся, новый вариант, в котором появляется рага» [3, с. 244]. При этом аналогия с фугой не может быть полной в силу того, что потенциальные возможности канона фуги реализуются в письменной форме, поэтому созданная «фугини» существует и за пределами исполнительского процесса.

Таким образом, в ядре концепта «фуга» представлено именно то, что принято подразумевать под принципом фуги или способом письма – имитационное многоголосие. Опредмечивание концепта создает форму фуги – второго претендента на роль её статуса. Возникающее при этом наполнение формы конкретным содержанием, обусловленным семантикой ядра, приводит слушающего к представлению о жанре (многозначном понятии, возникающем в результате классификации музыкального творчества по родам и видам) – то есть типе произведения искусства, функционирующем в единстве присущих ему свойств формы и содержания.

В ходе проверки гипотезы были выявлены два аспекта функционирования концепта «фуга». Первый связан с бытием фуги во времени – в пределах музыкального искусства. Анализ процесса

её эволюции показал, что изначальное семантическое ядро «фаустовской» фуги¹⁸ не исчезает, а «ветвится»¹⁹, «обрастая» новыми смыслами: в эпоху романтизма (С. С. Коробейников), в музыке композиторов XX века (Н. Г. Бать, И. И. Васирук, А. Н. Должанский, И. В. Лихачёва и др.). Особый интерес вызывает появление фуги в творчестве композиторов Востока (М. Н. Дрожжина [8]) – в условиях взаимодействия европейской письменной многоголосной традиции с устной монодийной традицией восточных культур²⁰. Таким образом, фуга является не только «сгустком» той, «фаустовской» культуры (по О. Шпенглеру), но постоянно развивается и обогащается.

Второй аспект – проявление концепта «фуга» за пределами музыкального искусства (своеобразное пространственное бытие концепта). Показательно, что проблема фуги издавна интересовала поэтов и художников. Этот интерес проявлялся в общении с друзьями-музыкантами. В переписке И. Гёте и К. Цельтера (немецкий композитор и музыкальный педагог) мы можем прочесть: «Та часть, которая привязывается к теме, называется контртемой, контр-субъектом; и так этот контр-субъект становится условием для возникновения фуги» (цит. по: [17, с. 107]). Несомненно, это помогло Гёте (как упоминалось ранее) с помощью фуги характеризовать историю науки. Э. Делакура в своём ежедневнике (после разговора с Ф. Шопеном 07.04.1849) записывает: фуга означает «чистую логику в музыке», а овладеть ею означает знать «каждый вывод в музыке» (цит. по [17, с. 144]). Здесь для концепта характерен «перевод» на художественный язык другого

искусства. В этом случае сам принцип фуги – имитационное многоголосие, заложенное в ядре концепта – также переводится в систему иных средств выразительности. Так, в литературе оно выглядит как равноправные голоса, говорящие на одну тему. Например, подобное опредмечивание концепта мы встречаем в романах Ф. М. Достоевского, новеллах Ф. Фюмана. В литературе XX века исследователи обнаруживают и более сходные с принципом фуги приёмы изложения, когда несколько разных слов попеременно имитируются в речи различных персонажей. Более того, иногда сам автор признаёт, что его сочинение (или его раздел) представляет собой фугу. Так Дж. Джойс говорит об одиннадцатой главе («Сирены») романа «Улисс»: «Это фуга со всеми музыкальными терминами» (цит. по: [15, с. 86]).

В живописи полифонический эффект имитационного многоголосия чаще всего создаётся за счёт наличия множественности позиций, точек зрения, с которых рассматривается один мотив-образ (М. Чюрленис «Фуга», П. Клее «Фуга в красном», Ф. Купка «Аморфа – Двухцветная фуга»²¹ и др.).

Думается, приведённые соображения демонстрируют способность категории «художественный концепт» вместить в себя столь многомерное явление, как фуга, учитывая присутствие в нём рационального и интуитивного, свободной креативности и строгой заданности, конкретно-чувственного и идеального. А главное – совмещают в одном нераздельном целом три уровня проявления фуги, каждый из которых отражает различные стороны её бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Речь идёт о труде О. Шпенглера «Закат Европы», в котором аполлоновской душе античной культуры противопоставлена фаустовская душа культуры западноевропейской, рождённой с началом романского стиля в X веке. «Аполлоновским является изваяние нагого человека; фаустовским – искусство фуги» (Шпенглер О. Закат Европы / вступ. ст. и коммент. Г. В. Драча при участии Т. В. Веселовой и В. Е. Котляровой. Ростов н/Д: Феникс, 1998. С. 277).

² Здесь рассматриваются не только приёмы построения фуги и отражения её жанра и формы. В контексте настоящей статьи важно отметить, что автор трактует композиционные принципы фуги как «межвидовые», говорит о «кросстемпоральности» (вневременном характере) принципов фуги, отсутствии их «привязанности» к какому-то одному стилистическому периоду (Фрейверт Л. Б. Общие принципы формообразования в невербальных искусствах: музыка, живопись, архитектура: дис. ... канд. философ. наук. М., 2003).

³ В литературе это стихотворения В. Иванова «Фуга», сборник стихотворений М. Траата, сборник рассказов Р. Трифковича «Сараевская фуга», повесть М. Веллера «Фуга с теннисистом», рассказы В. Щербаква «Фуга», Ш. О'Фаолейна «Фуга», А. Бестера «Четырёхчасовая фуга», авторская песня Д. Сухарева «Сага-фуга в трёх частях», мемуары Е. Компане-

ец «Былое и фуга» и мн. др. Особого внимания заслуживает стихотворение П. Целана «Фуга смерти», где и сама композиция задумана автором как отражение принципа фугированного развития. В живописи встречаем картины М. Чюрлениса «Фуга», В. Кандинского «Фуга», П. Клее «Фуга в красном», Ф. Купки «Аморфа – Двухцветная фуга», тематическую выставку К. Полякова «Головы. Фуга» и др.

⁴ В принципе, «Музыкальную азбуку» Г. Кирхгофа (изд. 1734), представляющую собой «прелюдии и фуги во всех тональностях для органа или клавесина» с подзаголовком: весьма полезна учащимся для изучения аккомпанемента басса континуо и для написания прелюдий и фуг, можно считать своего рода учебным пособием.

⁵ См. труды В. А. Золотарёва, А. Г. Михайленко, Т. Ф. Мюллера, Э. Праута и др.

⁶ Исследования В. М. Калужского, А. Манна, И. Мюллера-Блаттау, В. В. Протопопова, А. Н. Симаковой и др.

⁷ И. И. Васирук, К. В. Дискин, Е. В. Доможирова, С. С. Коробейников, К. Трапп, У. Унгер и др.

⁸ Е. В. Вязкова, А. Н. Должанский, Г. И. Литинский, И. В. Лихачёва, Я. И. Мильштейн, А. Г. Михайленко, В. Б. Носина, Ю. П. Петров, В. В. Протопопов, И. О. Цахер и др.



⁹ Й. А. Андрэ, *Словарь Риве* (1879) предлагали рассматривать фугу как производное от немецкого «fügen» («связывать»), им возражали Ф. Ханд, А. фон Доммер. «Примирение» содержится во втором томе трактата Г. Римана «Большое учение о композиции», где представлены обе точки зрения (1903) (см.: [17, с. 107]).

¹⁰ Уточним высказывание А. Маркса: «В сущности, это наша новая форма. В ней один голос привязывается к другому, чтобы провести тему; или наоборот: тема хватает голоса один за другим и объединяет их в целое» [20, с. 200].

¹¹ Её можно уподобить «специфизированной универсальной категории», по мнению В. В. Медушевского, выходящей за пределы музыки, охватывая при этом закономерности, свойственные не только музыке. При этом «будучи преломлены в своеобразном материале музыкального искусства, они специфицируются» (Медушевский В. В. О музыкальных универсалиях // С. С. Скребков. Статьи и воспоминания / сост. Д. А. Арутюнов. М., 1979. С. 77–178).

¹² К настоящему времени область собственно музыкальной концептологии ещё не сформировалась, здесь пока идёт накопление данных. Расширение теории «художественного концепта» через её адаптацию в музыковедческой проблематике на сегодняшний день сводится, в основном, к интерпретации нехудожественных концептов в художественном произведении (С. А. Мозгот), выяснению роли вербальных и невербальных концептов в синестетическом механизме интерпретации (Н. П. Коляденко, С. Ю. Лысенко) или к музыкальной интерпретации словесного текста в вокальной музыке (И. М. Кривошей).

¹³ В связи с этим вспомним М. И. Глинку, утверждавшего, что действие хорошей фуги величественно, поразительно, возвышенно (Глинка М. И. Литературные произведения и переписка: в 3 т. М.: Музыка, 1977. Т. 2 Б. С. 277).

¹⁴ В высказываниях композитора о данном произведении находим: «Это страшные фуги – самый настоящий крест» (Клочкова Е. В. Библиейские симфонии А. Караманова. М.: Классика – XXI, 2005. С. 117). Тема фуги f moll, по мнению Е. В. Клочковой, напоминает возглас Христа: «Или, или! Лама савахфани?», то есть, «Боже Мой, Боже Мой! Для чего Ты меня оставил?» (Матф. 27, 46). М. А. Быченкова подчёркивает, что ещё в авангардный период творчества (до обретения композитором веры и его крещения, изучения религиозных текстов) образное содержание цикла воспринималось автором именно как религиозно-философское (Быченкова М. А. Религиозно-философские идеи в фортепианном творчестве Алемдара Караманова // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия. М., 2013. С. 103–111).

¹⁵ Однако несмотря на мощную энергию движения (влияющую и на процесс формообразования), возникающую в

условиях подобного проведения, мы не можем представить его в качестве адекватного отражения целостной сущности фуги. Подобный принцип может быть реализован в самых различных жанрах и формах – как полифонических (канон, инвенция), так и гомофонно-гармонических (фугато).

¹⁶ Важность этого идеального образца в фуге настолько велика, что привела даже к появлению определённой тенденции в теории фуги, сторонники которой стремились определить её абсолютную модель, доказать существование «правильной фуги». Как пишет А. Г. Михайленко, эта тенденция проявилась в работах Ж. Фетиса, Л. Керубини и утвердилась в работах немецких теоретиков И. А. Андре, Т. Вейлинга, Э. Ф. Рихтера [11, с. 16]. Последний из названных критиковал даже наследие И. С. Баха, считая, что среди 48 фуг ХТК нет «ни одной правильно написанной», корреспондируя с мнением И. А. Андре: Бах позволял себе «слишком много вольностей» (цит. по: [14, с. 93]).

¹⁷ Этим «отречением от себя» объясняется ретроспективная направленность фуг многих композиторов (начиная с эпохи романтизма вплоть до настоящего времени), проявляющаяся в стилизации под музыкальный язык определённой эпохи или композитора. Чаще всего в качестве «идеального образца» выступает фигура И. С. Баха (об этом подробнее см.: [10]. «Бахианство», по мнению С. С. Коробейникова, обнаруживается в фортепианных фугах Мендельсона op. 35, Шумана op. 72 и 126, Сен-Санса op. 52, Римского-Корсакова op. 17, Лядова op. 3 и 41 и др. [10, с. 28]. Причины этого кроются в сильнейшем влиянии на фугу бахоцентристских концепций этой формы. Преклонение перед великим полифонистом проявилось в сочинении фуг на тему из звуков, образующих его фамилию. Назовём Шесть фуг на тему В-А-С-Н для органа Р. Шумана (1845), Прелюдию и фугу на тему В-А-С-Н Ф. Листа (1855), Фантазию и фугу на тему В-А-С-Н М. Рegera (1900). Монограмма ВАСН зашифрована и в фуге таджикского композитора Ф. Бахора из цикла «Рисунки по шёлку».

¹⁸ Напомним, что с лёгкой руки О. Шпенглера, обозначившего идею-эталон фуги в качестве символа западноевропейской культуры, под «фаустовской» подразумевается фуга И. С. Баха.

¹⁹ «Открытость» фуги, её способность к реализации в самых различных культурных традициях и видах искусства уже была отмечена выше. Это совпадает с давно отмеченной тенденцией концепта к семантическому ветвлению и умножению смыслового раскрытия.

²⁰ См. также труды Н. Алиевой, Ван Ина, Ф. Мухтаровой, Г. Чеботарян и др.

²¹ Вектор этих художественных поисков выражен в высказывании Ф. Купки: «продуцировать фугу в красках, подобно тому, как Бах это делает в тонах» (Mladek M. Frank Kupka. Koln: Kolnerischen Kunstverein, 1981. S. 70).

ЛИТЕРАТУРА

1. Аликова З. Р. Проблема жанра и формы в инструментальных фугах И. С. Баха // *Теория фуги*: сб. науч. тр. Л., 1986. С. 165–178.
2. Аскольдов С. А. Концепт и слово // *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: антология* / под ред. В. Н. Нерознака. М., 1997. С. 267–279.
3. Витань И. Общество, культура, социология. М.: Прогресс, 1984. 288 с.
4. Вязкова Е. В. О смысле в полифонической музыке // *Музыкальная конструкция и смысл*: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. М., 1999. Вып. 151. С. 22–39.
5. Гессе Г. *Игра в бисер*. Новосибирск: Новосибирское кн. изд-во, 1991. 464 с.

6. Григорьев А. А. Культурологический смысл концепта: дис. ... канд. философ. наук. М., 2003. 175 с.
7. Должанский А. Н. Относительно фуги // *Избранные статьи*. Л., 1973. С. 151–162.
8. Дрожжина М. Н. Полифония в инструментальных произведениях композиторов Таджикистана: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1990. 16 с.
9. Золотарёв В. А. *Фуга. Руководство по практическому изучению*. М.: Музыка, 1965. 500 с.
10. Коробейников С. С. *Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма (на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Рegera)*: дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2001. 161 с.

11. Михайленко А. Г. Фуга как категория музыкознания // Теория фуги: сб. науч. тр. Л., 1986. С. 10–35.
12. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
13. Протопопов В. В. Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М.: Музыка, 1979. 327 с.
14. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Кн. 2. Фуга: её логика и поэтика. М.: Московская консерватория, 2011. 800 с.
15. Синяя А. В. Принципы музыкальной организации романной прозы XX века: Т. Манн «Доктор Фаустус», Дж. Джойс «Улисс», Р. Олдингтон «Смерть героя»: дис. ... канд. филолог. наук. СПб., 2008. 167 с.
16. Фраёнов В. П. Фуга // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1981. Т. 5. Стб. 975–993.
17. Beiche M. Fuge // Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Terminologie der musikalischen Komposition. Taschenbuch. Auflage 1. Steiner: Franz, 1996. S. 103–144.
18. Mann A. The study of fugue. New York, 1965. 341 p.
19. Marpurg F. W. Abhandlung von der Fuge. Nabu Press, 2011. 380 S]
20. Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Zweiter Teil. Primary Source Edition. Nabu Press, 2014. 628 S.

REFERENCES

1. Alikova Z. R. Problema zhanra i formy v instrumentalnykh fugakh I. S. Bakha [The Problem of Genre and Form in J. S. Bach's Instrumental Fugues]. *Teoriya fugi. Sbornik nauchnykh trudov* [The Theory of Fugue. A Compilation of Scholarly Works]. Leningrad, 1986, pp. 165–178.
2. Askoldov S. A. Kontsept i slovo [The Concept and the Word]. *Russkaya slovesnost'. Ot teorii slovesnosti k structure teksta: antologiya* [Russian Language Arts. From the Theory of Language Arts to the Structure of Text. An Anthology]. Edited by V. N. Neroznak. Moscow, 1997, pp. 267–279.
3. Vitanyi I. *Obshchestvo, kul'tura, sotsiologiya* [Vitagni I. Society, Culture, Sociology]. Moscow: Progress, 1984. 288 p.
4. Vyazkova E. V. O smysle v polifonicheskoy muzyke [About Meaning in Contrapuntal Music]. *Muzykal'naya konstruktziya i smysl: sb. tr.* [Musical Construction and Meaning: A Compilation of Articles]. Gnesins' Russian Academy of Music. Issue 151. Moscow, 1999, pp. 22–39.
5. Gesse G. *Igra v biser* [Hesse H. The Glass Bead Game]. Novosibirsk: Novosibirskoe kn. izd-vo, 1991. 464 p.
6. Grigoryev A. A. *Kul'turologicheskiy smysl kontsepta: dis. ... kand. filosof. nauk* [The Culturological Sense of Concept: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philosophy]. Moscow, 2003. 175 p.
7. Dolzhansky A. N. Otnositel'no fugi [Concerning the Fugue]. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Leningrad, 1973, pp. 151–162.
8. Drozhzhina M. N. *Polifoniya v instrumental'nykh proizvedeniyakh kompozitorov Tadzhikistana: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Polyphony in the Instrumental Works by the Composers of Tajikistan: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Art]. Leningrad, 1990. 16 p.
9. Zolotaryov V. A. *Fuga. Rukovodstvo po prakticheskoy izucheniyu* [The Fugue. A Guide to Practical Studying]. Moscow: Muzyka, 1965. 500 p.
10. Korobeynikov S. S. *Fuga XIX veka v stilevom kontekste muzykal'nogo romantizma (na primere proizvedeniy F. Mendelzona i M. Regera): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The 19th Century Fugue in the Stylistic Context of Musical Romanticism (on the Example of Compositions by Felix Mendelssohn and Max Reger): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Art]. Novosibirsk, 2001. 161 p.
11. Mikhaylenko A. G. Fuga kak kategoriya muzykoznaniiya [The Fugue as a Category of Music Scholarship]. *Teoriya fugi: sb. nauch. tr.* [The Theory of Fugue. A Compilation of Scholarly Works]. Leningrad, 1986, pp. 10–35.
12. Nazaykinsky E. V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.
13. Protopopov V. V. *Ocherki iz istorii instrumental'nykh form XVI – nachala XIX veka* [Sketches from the History of the Instrumental Forms from the 16th through the beginning of the 19th Century]. Moscow: Muzyka, 1979. 327 p.
14. Simakova N. A. *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga. Kn. 2. Fuga: ee logika i poetika* [Strict Style Counterpoint and the Fugue. Book 2. The Fugue: Its Logic and Poetics]. Moscow: Moscovskaya konservatoriya, 2011. 800 p.
15. Sinyaya A. V. *Printsipy muzykal'noy organizatsii romannoy prozy XX veka: T. Mann "Doktor Faustus", Dzh. Dzhoyss "Ulyss", R. Oldington "Smert' geroya": dis. ... kand. filolog. nauk* [Principles of Musical Organization of 20th Century Novelistic Prose: Thomas Mann "Doctor Faustus", James Joyce "Ulysses", Richard Oldington "The Hero's Death": Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology]. St. Petersburg, 2008. 167 p.
16. Frayonov V. P. Fuga [The Fugue]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Ed. Ju. V. Keldysh. Vol. 5. Moscow, 1981, pp. 975–993.
17. Beiche M. *Fuge. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Terminologie der musikalischen Komposition. Taschenbuch. Auflage 1. Steiner: Franz, 1996, pp. 103–144.*
18. Mann A. *The study of fugue*. New York, 1965. 341 p.
19. Marpurg F. W. *Abhandlung von der Fuge*. Nabu Press, 2011. 380 S]
20. Marx A. B. *Die Lehre von der musikalischen Komposition. Zweiter Teil. Primary Source Edition*. Nabu Press, 2014. 628 S.



О статусе фуги в современном музыкознании

Фуга – один из феноменов музыкального искусства, шагнувший за пределы этого искусства и получивший яркую художественную реализацию в литературе, живописи, кинематографии. Существующие до настоящего времени представления о фуге как о жанре, форме, принципе полифонического письма несколько противоречивы, что отражает разные уровни проявления феномена. Анализируя художественную практику, а также исследовательские версии, авторы статьи впервые предлагают рассматривать фугу как универсальный художественный концепт, имеющий своё содержание и структуру. Как ядро

концепта определён сам принцип фуги – имитационное многоголосие, выявлена специфика реализации подобного многоголосия в различных искусствах. В результате материализации концепта создаётся форма, а её наполнение конкретным содержанием, обусловленным семантикой ядра, приводит к представлению о жанре. Данный подход позволяет продемонстрировать возможность охватить с помощью одной универсальной категории все уровни проявления фуги.

Ключевые слова: фуга, художественный концепт, жанр, форма, канон

About the Status of the Fugue in Contemporary Music Scholarship

The fugue presents one of the phenomena of the art of music that has stepped beyond its artistic boundaries and received a bright artistic realization in literature, painting and cinematography. The perceptions of the fugue as a genre, form or principle of contrapuntal writing, existent prior to the present time, are somewhat contradictory, an occurrence that reflects various levels of manifestation of this phenomenon. Analyzing the artistic practice, as well as the research-related versions, the authors of the article suggest for the first time to regard the fugue as a universal artistic concept, possessing its own content and structure. As a

core of the concept the very principle of the fugue is determined as imitational counterpoint; the specificity of realization of this type of polyphony in various forms of art is revealed. The materialization of the concept results in the creation of the form, while its filling with concrete content that is stipulated by the semantics of the core leads to the perception of the applicable genre. This approach makes it possible to demonstrate the possibility of covering all the levels of manifestation of the fugue with the aid of one universal category.

Keywords: fugue, artistic concept, genre, form, canon

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.028-035

Дрожжина Марина Николаевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры музыкального образования
и просвещения

E-mail: drozhzhina.14@mail.ru

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

Тончук Полина Олеговна

Преподаватель
E-mail: tonchukp@mail.ru
Новосибирская специальная музыкальная школа
(колледж)
Российская Федерация, 630004 Новосибирск

Marina N. Drozhzhina

Doctor of Arts,
Professor at the Department of Music Education
and Education
E-mail: drozhzhina.14@mail.ru
Novosibirsk State M.I. Glinka Conservatory
Russian Federation, 630099 Novosibirsk

Polina O. Tonchuk

Faculty member
E-mail: tonchukp@mail.ru
Novosibirsk Special Music School (College)
Russian Federation, 630004 Novosibirsk





О. Е. ШЕЛУДЯКОВА

Уральская государственная консерватория (академия)

им. М. П. Мусоргского



УДК 783.2

К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ СВЯЩЕННИЧЕСКИХ ВОЗГЛАСОВ

В исследовательской литературе пласт музыкального материала, связанный со священническими возгласами, до сих пор совершенно не охвачен. Это связано с целым рядом обстоятельств. Во-первых, исторически священнические возгласы рассматривались лишь как часть Богослужения; во-вторых, они лишь эпизодически фиксировались в крюковой, либо линейной записи; в-третьих, сам музыкальный материал стал доступен лишь в последние два десятилетия.

Однако данные обстоятельства должны быть уточнены с учётом изменения ситуации в функционировании духовного искусства. В последние два столетия сама сфера богослужебных обрядов и ритуалов перестала восприниматься как исключительно литургическая и подчас переносится в эстетический контекст искусства. Появляется много исследований о церковном пении и церковном чтении в искусствоведческом ракурсе. Напомним, что в XIX веке исполнителей-хористов и диаконов награждали аплодисментами в церкви и расценивали как музыкантов-исполнителей, восхищаясь красотой и богатством тембра, силой голоса, вокальной техникой, а порой и внешними данными.

Кроме того, в XX столетии уже не исключительными стали случаи совмещения диаконского служения и работы в светских музыкальных коллективах, а также переходы из одного вида деятельности в другой (в качестве примера можно привести деятельность Великого архидиакона Константина Розова, протодиакона Вячеслава Кокорева, а также творческий путь Максима Дормидонтовича Михайлова). Наконец, сами возгласы порой заимствовались из авторских музыкальных сочинений.

Отметим и ещё одно важное обстоятельство: в последние десятилетия появилось множество записей (как аудио-, так и видео-) выдающихся священнослужителей от протодиаконов до патриархов – например, патриарха Алексия I (Симанского) и патриарха Пимена (Извекова). Накоплен значительный музыкальный материал.

Всё это позволяет рассматривать священнические возгласы не только в литургической, но и музыковедческой плоскости. В данной статье анализируются собранные и расшифрованные нотные записи возгласов различных священнослужителей XX и XXI веков. Эти записи были сделаны либо на основе аудиоматериалов, найденных в аудио- и видеозаписях,

либо как нотография «живого» исполнения протодиаконов Екатеринбургской митрополии.

Попытки собрать традиционные диаконские возгласы и зафиксировать их с помощью современной нотной записи предпринимались в XIX–XX столетиях. Так, в Москве издаётся «Пособие к церковному чтению, положенное для вразумительности чтения на ноты» (1891), где зафиксирована традиция чтения, бытовавшая в крупнейших храмах и монастырях России в 1860–1880-е годы. Московская Синодальная типография издаёт «Метод богослужебных возгласов, положенных на ноты» (1897). Нотные записи основных возгласов диакона собраны в сборнике «Спутник диакона» (2003). Анализ изданий позволяет сделать следующие выводы:

1. Сборники рассчитаны на диаконов, владеющих музыкальной грамотой и знакомых с основным клиросным репертуаром.

2. Сборники не предполагают учёта какой-либо региональной традиции и ориентированы на общепотребительный репертуар.

3. Охваченными оказываются многие основные существующие разновидности возгласов: припевы на девятой песни канона, ектении, прокимны, прошения на особых ектениях, многолетия.

4. Особенно подробно расписаны припевы на девятой песни канона. Это связано с тем, что на каждый двенадцатый праздник положены свои припевы, исполняемые на напев ирмоса и повторяемые на следующий день на литургии как задостойник.

5. Каждый возглас существует в нескольких вариантах: нотированный знаменный распев, обиходный напев, часто добавлен и композиторский вариант (например, по Турчанинову), что связано с широким распространением пения на клиросе ирмосов и задостойников именно конкретных авторов.

6. В ряде случаев предложены и несколько интонационных вариантов одного и того же возгласа, объединённых единой линией мелодического развёртывания и единой гармонической схемой. Последний факт связан с тем, что приведённые напевы большей частью осмыслены как верхний мелодический голос многоголосной ткани, воспроизводимый диаконом одногласно, но в ином варианте, с иным текстом звучащий в хоровом четырёхголосии.

7. Все напевы представляют собой одну текстово-музыкальную строку, в которой мелодически подчёркнуты ключевые слова и ударные слоги.

8. В сборниках недостаточно представлены многие существенные моменты диаконского чтения – чтение Апостола и Евангелия, однако это связано с необходимым жанровым ограничением.

Данные сборники (в особенности «Спутник диакона») довольно часто становятся основой «репертуара» священнослужителей. Однако звуковое «поле» на практике, безусловно, гораздо шире, о чём ясно свидетельствуют существующие аудиозаписи. Таким образом, первой важнейшей исследовательской проблемой является построение типологии. Думается, богослужебные возгласы могут быть распределены по нескольким критериям.

По принадлежности к определённому типу Богослужения различаются следующие возгласы:

– на Божественной Литургии (например, «Станем добре») (пример № 1);

Пример № 1 Протоиерей Димитрий Тарантин.
Возглас на Божественной Литургии

Ста-нем доб - ре, ста - нем со стра - хом, вон - мем,
свя-то - е воз-но-ше - ни - е вми-ре при-но-си - ти

– на Всенощном Бдении (например, «Богородицу и Матери Света») (пример № 2);

Пример № 2 Протоиерей Игорь Романенко.
Возглас на Всенощном бдении

Бо-го-ро-ди-цу и Ма-терь Све-та в пел нех воз- ве-ли - чим.

– на Панихиде и Отпевании (например, «Во блаженном успении») (пример № 3);

Пример № 3 Протоиерей Димитрий Тарантин.
Возглас на Панихиде

Во бла-жен - ном ус-пе - ни - и ве - ний по - кой и
со-тво-ри-ши веч - ну - ю па - мять

– на Молебне (например, «Пресвятая Богородице, спаси нас» или «опевы чтения») Евангелия и Апостола) (пример № 4);

Пример № 4 Протоиерей Андрей Мезюха.
Возглас на Молебне

Пре - муд - рость: Къв-ре-ям пос-ла - ни - е свя - та - го А-пос-то-ла Пав -
ла чте - ни-е

– на Венчании (например, «Господи, славою и честью венчай их» или «опевы») Евангелия и Апостола, как в предыдущем случае);

– на частных требах (Крещении, Соборовании, Освящении дома и проч.).

По жанровому составу различаются следующие возгласы:

– припевы на девятой песни канона;
– ектении, в том числе прошения на особых ектениях;
– прокимны;
– аллилуйи;
– многолетия;
– возгласы пред произнесением молитв («Премудрость», «вонмем»).

По разновидности фиксации различаются следующие варианты:

– нефиксированные напевы (импровизации);
– частично фиксированные напевы (например, записанные экфонетической нотацией, отражающей основные интонационные ходы, либо запись начальной интонации);
– напевы, полностью зафиксированные крюковой (знаменной, демественной, путевой) нотацией;
– напевы, зафиксированные линейной нотацией.

В качестве примера приведём возглас, запечатлённый «квадратной нотой» (в просторечии «топорики») (пример № 5 а), и этот же возглас в современной традиции и современной нотолинейной нотации (пример № 5 б).

Пример № 5 а Возглас прокимна

Кто возгвѣ-дѣи ѿ-къ-во-гя-на-шъ; ты е-си во-гъ тво-
рай чл-дѣ-и ѿ-дѣ-и-и.
Та-же повѣ-ща-и-и-и гл-го-мъ: Кто вѣ-дѣи ѿ-къ-во-гя-на-шъ:
ѿ-дѣ-и-и гл-го-мъ: Кто вѣ-дѣи ѿ-къ-во-гя-на-шъ:
ѿ-дѣ-и-и гл-го-мъ:

Пример № 5 б Возглас прокимна

Про-ки - мен ве-ли-кий: Кто Бог ве - лий, я - ко Бог нащ,
Ты е - си Бог тво - рай чу - де - са

По типу соотношения текста и напева различаются следующие виды:

– силлабические (каждый слог соответствует одному звуку напева) (примеры № 1–4);
– невматические (с распевами по 2–4 звука на слог) (пример № 6);

Пример № 6 Протоиерей Александр Пушкарёв.
Прокимен шестого гласа

Про-ки-мен глас шес-тый: Гос-подь во-ца-ри - ся, в ле-по-ту об-ле-че-ся

– мелизматические (с распевами по 4 и более звука) (пример № 7).

Пример № 7 Протоиерей Димитрий Тарантин.
Прокимен четвёртого гласа

Вся - ко-е ды-ха-ни-е да хвалит Го - по-да.

По интонационному материалу все возгласы можно разделить на несколько групп:

– возгласы на материале знаменного и иных древнерусских роспевов (пример № 8);

Пример № 8 Протоиерей Игорь Романенко.
Чин Торжества православия

Пра-во-сла-ви-я день празд-нуют вси пра-во-слав-ни-и лю-ди-е, на-и-па-че про-сла-вить Ви-нов-ни-ка всех благ Бо - га, и-бо Ты бла-го-сло-вен во ве-ки

– возгласы на материале духовных произведений: например, на материале Задостойника П. Турчанинова, «Утверди, Боже» А. Косолапова (пример № 9);

Пример № 9 Протоиерей Сергей Стригунов.
Возглас «Утверди, Боже» (по напеву А. Косолапова)

Ут-вер-ди, Бо - же, свя - ту-ю пра-во-слав - ну-ю ве - ру, ве - ру пра-вос - лав-ных хрис-ти - ан

Пример № 10 Протоиерей Георгий Наумов.
Величание святителю Митрофану Воронежскому
(по напеву П. Додонова)

Ве-ли-ча - ем тя, Ве-ли-ча - ем тя свя - ти - те - лю от - че наш Мит - ро - фа - не, и чтим ты бо мо - ли - ши за нас Хрис-та Бо - га на - ше - го

– возгласы на основе песенно-романсового мелоса (например, «Богородицу и Матерь Света») (пример № 11);

Пример № 11 Протоиерей Димитрий Тарантин.
Возглас Божественной Литургии

И во - ве - ки ве - ков!

– авторские возгласы. В реальной традиции один и тот же возглас может быть исполнен разными вариантами, образуя цикл «вариаций на расстоянии». Приведём в качестве примера распев возгласа «Богородицу и Матерь Света» протоиереем Андреем Мезюхой (примеры № 12 а, б, в).

Пример № 12 а

Бо - го - ро - ди-цу и Ма-терь Све-та в пес-нех воз-ве-ли-чим.

Пример № 12 б

Бо - го - ро - ди-цу и Ма-терь Све-та в пес-нех воз-ве-ли-чим.

Пример № 12 в

Бо-го-ро-ди-цу и Ма-терь Све-та в пес-нех воз-ве-ли-чим.

Таким образом, каждый возглас может быть проанализирован с нескольких сторон: место в Богослужении; богослужебный жанр; тип интонирования текста, способ фиксации, интонационный генезис.

Среди множества священнических возгласов получили особое певческое воплощение несколько возгласов:

- «Богородицу и Матерь Света в песнях возвеличим» и иные возгласы на девятой песни канона;
- «Во блаженном успении вечный покой»;
- «Свят Господь Бог наш»;
- «Тако да просветится»;
- Многолетия.

Все они соответствуют важнейшим эмоциональным кульминациям и предваряют исполнение важнейших богослужебных песнопений – Светильна как возвеличивания Славы Божией, Многолетия как благого пожелания священнослужителям и мирянам, Евангельских слов «Величит душе моя Господа» и др.

Анализ каждого возгласа предполагает:

- выявление богослужебного и музыкального первоисточника;
- выявление происхождения текста, его места в Богослужении;
- выявление местоположения текста в той или иной богослужебной книге;
- анализ догматического смысла богослужебного текста;
- сравнительный анализ оригинального богослужебного текста и его певческого претворения;
- анализ структуры заданного текста и сравнение с музыкальной формой возгласа;
- анализ общего образно-эмоционального строя богослужебного текста и его сравнение с характером возгласа;
- анализ интерпретации отдельных выделенных в мелодии строк и слов.

В качестве примера приведём возглас в конце Всенощного бдения «Утверди Боже» в его изложении для диакона и хора (пример № 13).

Пример № 13

А. Косолапов

Утверди Боже

Произведение протоиерея Алексея Косолапова «Утверди, Боже» было, по всей вероятности рассчитано на одного из великих протодиаконов. Это своеобразный «диалог» солиста и хора, в котором хор и повторяет диаконские возгласы, и сопровождает его пение, и венчает песнопение кульминационной вер-

шиной. В Богослужении это одна из хоровых реплик, завершающих Всенощное бдение, зафиксированная в Обиходе. В произведении Косолапова единая фраза разделена на диалогически чередующиеся краткие реплики диакона (солиста) и хора, использован повтор текста – как отдельных слов, так и целостных реплик.

В гармонии преобладают типизированные обороты – экспозиционные вспомогательные плагальные последования чередуются с полными и кадансовыми оборотами в каденциях. Очень ярко и свежо в начале второго предложения звучит отклонение в седьмую натуральную ступень основной тональности *a moll*.

Фактура достаточно традиционна – базовое четырёхголосие с увеличением голосов до шести за счёт *divisi* в кульминационной фазе. Хоровое сопровождение на протяжении всего сочинения выполняет функцию либо аккомпанемента, либо диалогического «ответа», оттеняющего ведущую роль диаконского соло.

Мелодика насыщена ораторскими призывами, активными квартовыми возгласами, а завершается яркой декламационной фразой с секстовым скачком-возвращением. Каждая волна развития четырёхжды начинается с одной и той же вариантно повторяемой фразы, и каждая интонационная волна становится более яркой и масштабной, нежели предшествующая. Всё это позволяет диакону эффектно преподнести сольную партию, раскрыть вокальные возможности и проявить артистический темперамент.

Сказанное позволяет сделать следующие выводы. Священнические возгласы представляют собой весьма яркое и масштабное явление, требующее своего глубокого и всестороннего исследования. Данная статья – первоначальная попытка привлечь внимание к сложнейшему феномену в контексте музыкального искусства. Вероятно, именно на современном этапе возможно опытное постижение взаимосвязи между светским и духовным искусством, способности личности к восприятию вечного, поиск диалога классического искусства с миром горних сил и божественной мудрости. Сам этот диалог, отражённый в Богослужении и духовной музыке, стимулирует развитие тонкости и впечатлительности и позволяет увидеть даже в привычных явлениях и понятиях новые краски и грани.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголев А. Священномученик Вячеслав Луканин, диакон Кизеловский. Пермь: ПМ, 2009. 24 с.
2. Граббе Г. О семи диаконах // Русская жизнь. Вермонт, 1962. 64 с.
3. Протоиерей Георгий Флоровский. Проблема диакона в Православной церкви. Вашингтон: Изд-во Ричарда Т. Нолана, 1968. 25 с.
4. Рожкова Т. Н. Современное духовно-музыкальное творчество русской православной традиции (период после

1988 года): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1988. 24 с.

5. Розова Л. К. Великий архиерей. М.: Издательский отдел Московского Патриархата, 1994. 79 с.

6. Смирнов А. П. Великий архиерей (Воспоминания о встречах с архиереем К. В. Розовым (1874–1923)) // Наше наследие. 1991. № 19. С. 113–117.

REFERENCES

1. Gogolev A. *Svyashchennomuchenik Vyacheslav Lukanin, diakon Kizelovskiy* [Holy Martyr Vyacheslav Lukanin, Deacon of Kizel]. Perm: PM, 2008. 24 p.
2. Grabbe G. O semi diakonakh [About Seven Deacons]. *Russkaya zhizn'* [Russian Life]. Vermont, 1962. 64 p.
3. Protoierey Georgiy Florovskiy. *Problema diakonata v Pravoslavnoy tserkvi* [The Problem of Deaconry in the Orthodox Washington: Izdatel'stvo Richarda T. Nolana [Richard T. Nolan Press], 1968. 25 p.
4. Rozhkova T. N. *Sovremennoe dukhovno-muzikal'noe tvorchestvo russkoy pravoslavnoy traditsii (period posle 1988 goda): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Contemporary Sacred Music Composition in the Russian Orthodox Tradition (during the Period after 1988): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1988. 24 p.
5. Rozova L. K. *Velikiy arkhidiakon* [The Great Archdeacon]. Moscow: Publication of the Moscow Patriarchate, 1994. 79 p.
6. Smirnov A. P. *Velikiy arkhidyakon (Vospominaniya o vstrechakh s arkhidiakonom K. V. Rozovym (1874–1923))* [The Great Archdeacon (Recollections of Meetings with Archdeacon K. V. Rozov (1874–1923))]. *Nashe nasledie* [Our Heritage]. 1991, No. 19, pp. 113–117.

К проблеме типологии священнических возгласов

Статья посвящена рассмотрению богослужебных православных священнических возгласов. Предметом исследования становится церковная традиция, нашедшая отражение в аудио- и видеозаписи и запечатлённая в публикациях расшифровок напевов. В процессе анализа выявляются: место возгласа в Богослужении; богослужебный жанр (например, задостойник или прокимен); тип интонирования текста (псалмодия, кантилена и проч.); способ фиксации (знаменной нотацией, «киевской нотацией», современной линейной нотацией); интонационный генезис (песенный, ариозный, знаменный распев). Анализируются соответствующие при-

меры из современной богослужебной практики, приводятся расшифровки аудиозаписей выдающихся диаконов XX столетия – Георгия Наумова, Дмитрия Тарантина, Сергия Стригунова, Андрея Мезюхи. В результате предложена рабочая типология богослужебных священнических возгласов, выявлены наиболее типичные варианты их мелодической трактовки, предложена методика анализа священнических возгласов с точки зрения музыковедческих и литургических критериев.

Ключевые слова: диакон, возглас, духовная музыка, православные песнопения

Concerning the Issue of the Typology of Priests' Invocations

The article is devoted to the study of liturgical Orthodox Christian invocations by priests. The object of research is the church tradition, which found its reflection in audio and video recordings and in publications of the deciphered chants. In the process of the analysis the following is disclosed: the place of the invocations in the church service, the genre of the church service (for example, the Hymn to the Theotokos or the prokeimenon); the type of intoning of the text (for example, the psalmody, the cantilena, etc.); the means of notation (by the znamenny notation, the "Kiev notation" or the present-day five-lined staff notation); the genesis of intonation (song, arioso or

znamenny chant). The corresponding examples from present-day church service practice are analyzed, and audio recordings of the outstanding 20th century deacons – Georgy Naumov, Dmitri Tarantin, Sergei Strigunov and Andrei Mezyukha – are deciphered. As a result, a working typology of church service invocations of priests is proposed, the most typical variants of their melodic interpretation are disclosed, and a methodology of analysis of priests' invocations from the point of view of musicological and liturgical criteria is offered.

Keywords: deacon, invocation, sacred music, Orthodox Christian chants

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.036-040

Шелудякова Оксана Евгеньевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
E-mail: k046421@yandex.ru

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

Oksana E. Sheludyakova

Doctor of Arts,
Professor at the Music Theory Department
E-mail: k046421@yandex.ru

Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory (Academy)
Russian Federation, 620014 Ekaterinburg



М. Л. ЗЫРЯНОВ

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

УДК 783.2

СЛУЖЕНИЕ ДИАКОНА В ПРАВОСЛАВНОЙ ЦЕРКВИ: МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФАКТОРЫ

В истории церкви иногда встречались исключительные случаи, когда основная деятельность диаконов в той или иной форме была связана с музыкой. Они создавали церковные песнопения и солировали в хоре, руководили клиросами и певческими школами, исполняли духовные и светские сочинения. Имя Романа Сладкопевца [1] говорит само за себя – его основной миссией было создание церковных мелодий и их сольное исполнение в храме. Великий Архидиакон Константин Розов [4] был прекрасным исполнителем как духовной, так и светской музыки, хотя главную свою задачу видел именно в архиерейском служении, первоначальном и наиболее важном для любого диакона. Протоиерей Максим Доридонтович Михайлов [3], напротив, прославился не как диакон, а как оперный исполнитель – могучий бас, после Ф. И. Шаляпина наиболее убедительно исполнивший партию Ивана Сусанина. Священномученик диакон Вячеслав Луканин [2] из Кизела был руководителем хора – регентом и учителем.

Исторически основные музыкальные составляющие диаконского служения связаны с несколькими основополагающими моментами:

1. *Диакон возглашает ектению.* При этом его возгласы предполагают теснейшее взаимодействие с хором – как по тону (регент обычно избирает тональность, в которой тон диакона был бы основным или квинтовым), так и по ритму богослужения (темп произнесения текста у диакона и хора в идеале должен быть скоординирован). Подчеркнём, что многократно повторяемое воззвание «Господи, помилуй; Поддай, Господи» побуждало к мобилизации внутренних сил, краткости и силе прошения. Ектении учили отличать маловажное от главного, личные прошения от общечеловеческих, суетные однодневки от вечных исканий. Вместе с тем повтор текста побуждал импровизировать напевы, искать всё новые мелодические варианты. Это давало ощущение внутренней свободы и творчества, призывало к раскрытию внутренних духовных способностей.

2. *Диакон произносит возгласы.* При своей краткости по мелодичности они сопоставимы с чтением Евангелия, а подчас и значительно превосходят его, превращаясь в краткие музыкальные проповеди или молитвы. К числу наиболее ярких возгласов относятся: «Богородицу и Матерь Света», «Во блаженном успении» и другие.

3. *Диакон поёт строки богослужебных песнопений:* экзапостиларии или светильны, прокимны, аллилуарии, входное на великие праздники.

4. *Диакон провозглашает величания и многолетия.* Эти возгласы – наиболее торжественные из всех, с развитой мелодией и даже гармонизацией (обычно величание поется двухголосно в терцию, либо многоголосно).

5. *Диакон осуществляет управление прихожанами во время пения Символа Веры и молитвы «Отче наш».* В большинстве случаев используется стандартная молитвенная мелодия с попеременными спусками и подъёмами голоса в пределах трихорда. Однако достаточно часто в храмах звучит и пение на подобен – какой-либо широко распространённый напев. В этом случае диакон выполняет функцию дирижёра.

Названные моменты уже непосредственно связаны с музыкальным искусством, так как это не просто мелодически украшенное или расширенное чтение, но и явление, имеющее множество чисто музыкальных составляющих. Мастерство диакона и его специфическая профессиональная одарённость здесь заключались в свойствах, традиционно относимых к вокальному искусству, искусству управления ансамблем и проч.

Совершенно очевидно, что для совершения Богослужения диакону в современной ситуации необходим целый ряд музыкальных способностей и навыков:

– Необходимы навыки вокала для «озвучивания» пространства храма и сохранения голосового аппарата во время длительных Богослужений.

– Желателен музыкальный слух как условие для взаимодействия с хором. Тон диаконского возгласа задаёт устой хору, таким образом, священнослужитель выполняет функцию головщика или канонарха.

– В возгласе задаётся темпоритм, который должен быть подхвачен клиросом, а в дальнейшем определяет общий ход Богослужения.

– Диакон создаёт эмоциональный модус, который желательно реализовать в хоровом «ответе» в ектениях, прокимне и т. д. Весьма различны прокимны Великого поста и праздничных служб, опытные диаконы выделяют эмоциональный модус сугубой и заупокойной ектений, тон произнесения малых и просительных ектений также порой совершенно несходен. В этом смысле в служении диакона возникает своего рода дирижёрская функция.

– Порой предполагается создание авторских вариантов возгласов (элемент композиторского творчества); в исключительных случаях диаконами могут создаваться целостные музыкальные сочинения, исполняемые в определённых богослужебных условиях.

– В Древней Руси сформирована специфическая музыкальная нотация для записи чтения (экфонетическая нотация).

Кроме названных, в истории существовали и дополнительные функции диаконского служения, непосредственно связанные с музыкой.

Диаконы становились творцами песнопений (мелодами) и распевщиками. Наиболее прославленным из них, вероятно, следует считать преподобного Романа Сладкопевца, который, по преданию, был и блистательным певцом, и автором богослужебных песнопений, и даже создателем нового богослужебного жанра – кондака. Сама история жанра глубоко поучительна – автором первого кондака стал не учёный-певчий, а простой служитель храма, не имеющий к тому времени ни священного сана, ни высокого образования, но за добрый нрав, кротость и искреннюю веру получивший неожиданный от Божией Матери дар гимнотворчества. Кондаки Романа Сладкопевца призывали к духовному полёту, яркость и разнообразие языка, обилие эпитетов и метафор не только восхищали, но и воспитывали художественный вкус, расширяли словарный запас и поэтический опыт молящихся.

Диаконы солировали в хоре. При этом на духовных концертах они исполняли не только богослужебные песнопения, но и музыкальные произведения классического репертуара, и народные песни. Священнослужителям порой посвящались духовные сочинения. Напомним, что в России во время Великого поста запрещались все увеселительные мероприятия, и лишь духовные концерты «расцветивали» период строгих ограничений. В концертах принимали участие и диаконы: в составе ансамблей и хоров священнослужителей, как солисты в хоре и как солирующие исполнители русских народных и классических сочинений.

Выходящий на амвон диакон воспринимался как певец-солист, артист, слушать которого приходили специально. Ярким примером понимания диаконского служения как разновидности вокального искусства стала творческая судьба Максима Дормидонтовича Михайлова. Среди прихожан своего храма он славился больше как исполнитель «Ектений», «Разбойника благоразумного», «Ныне отпускаеши» Чеснокова, духовных сочинений Кастальского. В 1929 году Максим Дормидонтович оставил службу в церкви и стал певцом в студии радиовещания. А через три года сбылась его заветная мечта – он был приглашён солистом в Большой театр.

В ряде случаев диаконы сами занимались подготовкой церковных хоров, участвовали в спевках. Так, священномученик диакон Вячеслав Луканин был регентом училищного и семинарского хоров. Затем он

пел в архиерейском хоре, создал хор Мотовилихинского завода. Даже находясь по состоянию здоровья за штатом, отец Вячеслав продолжал служить и руководить детским церковным хором в Серебрянском церковном детском приюте. Он преподавал церковное пение в Шадринском Алексеевском реальном училище, а в 1918 году его перевели в Спасо-Преображенский собор г. Невьянска, где священномученик Вячеслав и был расстрелян 16 августа 1918 года. Таким образом, он не только регентовал, но и был преподавателем пения и, одновременно, священнослужителем, обеспечивая высокий уровень как собственно церковного пения, так и взаимодействия алтаря и клироса.

Таким образом, в истории Церкви возникли несколько чисто музыкальных факторов, входящих в диаконское служение:

Музыкальные факторы служения диакона	Выдающиеся представители
Диакон – мелод (создатель песнопений) и распевщик	Св. прп. Роман Сладкопевец, св. Ефрем Сирийский
Диакон – солист в церкви	Константин Розов, Сергей Туриков
Диакон – солист на светской сцене	Максим Михайлов, Михаил Пирогов
Диакон – композитор	Сергей Трубачёв
Диакон – руководитель хора	Вячеслав Луканин

Разумеется, далеко не каждый священнослужитель в диаконском чине может сочетать в себе все названные способности. Из них чаще всего основными признавались наличие музыкального слуха и хорошего голоса. Даже в пословице, укоренённой в русском обиходе, указывалось, что «у хорошего диакона должны быть ухо (то есть *слух*), брюхо, *голос* и волос». Однако история создала множество поистине удивительных примеров диаконского музыкального искусства высочайшего, подлинно профессионального уровня.

Изначально музыкальная составляющая как диаконского служения, так и церковного пения была полностью подчинена догматической, богослужебной. Церковное пение в древней Руси было священным и всегда сравнивалось с ангельской хвалой, которая звучит на небесах. Певец, а тем более священнослужитель, должен был стараться и самой жизнью уподобляться ангелам – беречь чистоту души, хранить себя от дурных поступков и мыслей.

Поэтому правила поведения в храме и в жизни были очень строгими: голос сразу выдавал состояние души, обличал беспокойство, суету, раздражительность. Нравственный компонент являлся необходимым условием как создания, так и исполнения древнерусских распевов и возгласов. Подчёркивалось, что чистота мыслей, чувств отражалась в звучании голоса, и даже отмечалось, что чистое интонирование невозможно без выполнения нравственных требований.



Окраска звука, фразировка, тембровое единство и другие вокальные качества выстраивались не сами по себе, а в процессе поиска наилучшей интерпретации богодухновенных слов. Священнослужители осознавали, что для их произнесения, по слову святителя Иоанна Златоуста, «требуется целомудренная душа, бодрый ум, сердце сокрушенное, помысл твердый, совесть чистая».

Диаконы всегда воспринимались не только и не столько как вокалисты, демонстрирующие свои таланты, но все вместе с клиром в пении исповедовали общую веру, общие нравственные законы, стремились достичь согласия и гармонии. Здесь не только отсутствует понятие солиста, но и возникает удивительная духовная и эмоциональная связь между участниками священных обрядов. Это родство, основанное на общности вероисповедания и уклада жизни, нравственных категорий, правил поведения, и, главное, на молитвенном соборном единстве.

Рождающийся в таком процессе духовный союз был изначально лишён борьбы за лидерство, взаимного недоверия, разности во вкусах и этических нормах, столь обычных в современных коллективах. Гиперболизация личностного начала, проявление авторского произвола, привычные в наши дни, были немыслимы для смиренных трудников, измеряющих ценность песнопения в зависимости от того, насколько оно соответствовало духу текста и богослужебному строю.

В богослужебных песнопениях особенно важно было следовать канону, установленному святой Церковью, чутко следовать духу традиции, не нарушая единого с древности строя богослужения. Все действия и слова богослужения глубоко укоренены в Священном писании и предании. Эти цели до сих пор являются наиважнейшими. Каждый священный предмет, песнопение, священнодействие символически напоминают о Царстве Божию, свойствах горнего мира, учении Спасителя. Это касается и произносимых на службе возгласов. Они регламентируются не только в отношении текстов, но и напева, манеры произнесения.

Сам мелос должен запечатлеть состояние глубокой веры, благоговения и молитвенности и помогать из мира суеты и забот перенестись в состояние покоя и света. В богослужении раскрываются основы православного вероисповедания, создаются возможности для примирения и соединения человека с Богом и Церковью. Сердца людей обретают способность молитвенного общения и открываются для действия Божественной благодати. Служение диакона в идеале должно было быть назидательным, утешительным, благодатным и чинным. В нём содержатся поучение и назидание душе, оно утешает скорбящие и уставшие от суеты сердца, осеняет молящихся благодатной силой и вводит в мир порядка и благолепия. Немалую роль в этом играет и талант диакона – его голос, умение произнести возглас, манера поведения.

Творческое начало и благоговейное отношение к каждому звуку пронизывали все этапы – от подготовки к службе до импровизации во время богослужения. Практически отсутствовало ремесленничество, все технические моменты связывались с символическими и нравственными понятиями.

Поэтому авторами текстов и напевов песнопений становились, прежде всего, люди, всю жизнь посвятившие служению Господу, священнослужители – монахи и епископы, в том числе и диаконы. Чистота и духовная высота жизни многих из них потом была удостоверена канонизацией в лике святых: святители Василий Великий, Иоанн Златоуст и Григорий Богослов, преподобные Роман Сладкопевец, Иоанн Дамаскин и многие другие составили славу Православной церкви.

Песнописцы стремились выразить свою веру и часто не указывали своего авторства. Смирение заставляло их искать, прежде всего, точного соответствия Истине, духу Церкви и избегать авторского превозношения. Поэтому авторов многих молитв мы не знаем, а у других песнопений авторство лишь предположительно. Так произошло, например, с творениями преподобного отца диакона Романа Сладкопевца.

И вместе с тем, музыкальный фактор нельзя признать чужеродным для диаконского служения, противоречащим его богослужебным духовным основам. Ведь само благолепие службы как её неотъемлемое свойство, не в последнюю очередь зависит от звучания хора и взаимодействия с ним священнослужителей, и, естественно, от качества диаконских возгласов.

Думается, необходим синтез литургического и эстетического начал, что позволило бы в идеале взойти к новому пониманию диаконского служения, в котором соединялись бы высота духовных качеств, благоговейность служения и красота тембра, отчётливость чтения, умение взаимодействовать с хором и петь небольшие сольные богослужебные возгласы.

Между эстетическим и нравственным началами нет противоречия, напротив, они в большинстве случаев преследуют общие цели. Ведь эстетическое воспитание подразумевало не только чтение книг и слушание музыки, но и организацию человеческих чувств, духовного роста личности, регуляцию поведения. Сам церковно-славянский язык был сокровищем и нравственности, и поэзии. Эстетическое чувство заставляло ощутить и красоту поступка, и красоту души.

Содержащаяся в духовной музыке эстетическая и нравственная информация позволяет воспринять и действительность по-иному. В окружающих явлениях видится высшая логика, они освещаются светом упования и наполняются гармонией любви. В них смыкаются осмысление своего высокого предназначения, ответственность перед будущими поколениями, стремление к постоянному совершенствованию, гармоничное развитие всех составляющих человеческой личности.

Для восстановления феномена диаконского служения во всей его полноте и единстве необходимо не



только историческое знание, не только реконструкция определённых навыков, но и вживание в этот удивительный русский феномен. На этом пути исследователя ожидает много трудностей, часто приближение окажется иллюзорным. Ведь не случайно процесс омузыкаливания текста сравнивали с постижением Истины – она

может казаться близка, но никогда не бывает достигнута. И всё же идущим по этому пути уготована особая награда: по слову святителя Иоанна Златоуста «духовные песни доставляют великую пользу, великое назидание, великое освящение, служат руководством ко всякому любомудрию, слова их очищают душу» [5, с. 4].



ЛИТЕРАТУРА



1. Архиепископ Филарет (Гумилевский). Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви. Репринт. изд. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1995. 398 стр.
2. Гоголев А. Священномученик Вячеслав Луканин, диакон Кизеловский. Пермь: ПМ, 2009. 24 с.
3. Лавданская Ю. Максим Дормидонтович Михайлов:

диакон и знаменитый бас // Интернет-портал «Православие и мир». URL: <http://www.pravmir.ru>. 19.06.2007.

4. Розова Л. К. Великий архиерей. М.: Издательский отдел Московского Патриархата, 1994. 79 с.
5. Святитель Иоанн Златоуст. Полн. собр. соч. В 2 кн. Кн. 1 (т. 1–3). М.: Харвест, 2008. 1488 с.



REFERENCES



1. Arkhiepiskop Filaret (Gumilevsky). *Istoricheskiy obzor pesnopenitsev i pesnopeniya grecheskoy tserkvi* [A Historical Overview of the Singers and Chants of the Greek Church]. Reprint. Sergiev Posad: Trinity and St. Sergius Lavra, 1995. 398 p.
2. Gogolev A. *Svyashchennomuchenik Vyacheslav Lukanin, diakon Kizelovskiy* [Holy Martyr Vyacheslav Lukanin, Deacon of Kizel]. Perm: PM, 2008. 24 p.
3. Lavdanskaya Yu. Maksim Dormidontovich Mikhaylov: diakon i znamenityy bas [Maxim Dormidontovich Mikhailov:

Deacon and Famous Bass Singer]. *Internet-portal «Pravoslavie i mir»* [Internet portal “Orthodox Christianity and the World”]. URL: <http://www.pravmir.ru>. 19.06. 2007.

4. Rozova L. K. *Velikiy arkhidiakon* [The Great Archdeacon]. Moscow: The Publishing Department of the Moscow Patriarchate, 1994. 79 p.
5. Svyatitel' Ioann Zlatoust. *Poln. sobr. soch.* V 2 kn. Kn. 1 (t.1–3) [St. John Chrysostom. Complete Works In Two Books. Vol. 1–3]. Moscow: Harvest, 2008. 1488 p.

Служение диакона в Православной церкви: музыкальные факторы

Статья даёт описание традиций церковного служения диакона и представляет краткий обзор его функций, связанных с музыкальным искусством. Приводится свод необходимых диакону музыкальных навыков. На основании исторических сведений, современных исследований и личного опыта автор предпринимает попытку систематизировать эти функции в историческом и литургическом контексте. Особым образом выделяются интонационные связи диаконских возгласов и проповеди. В качестве примеров приводятся имена и краткое

описание жизни и творчества наиболее выдающихся диаконов-музыкантов. Автор делает выводы о необходимости изменить отношение к музыкальной составляющей богослужения, сделать с её помощью более доступным смысл духовных текстов и поддерживать всех священнослужителей, которые заявили о себе как музыканты.

Ключевые слова: диакон, церковное чтение, богослужебный возглас, погласица

The Deacon's Service in the Orthodox Church: Musical Factors

The article provides a description of the traditions of a deacon's service in church and presents a brief overview of his functions connected with the art of music. It provides a summation of the musical skill indispensable for a deacon. On the basis of historical facts, present-day research and personal experience the author makes an attempt to systematize these functions in a historical and liturgical context. The connections of intonations of the deacon's invocations and sermons are highlighted especially. The article brings as examples the names of some of the most outstanding

deacons-musicians and short descriptions of their lives and work. The author arrives at conclusions regarding the necessity of changing the attitudes towards the musical components of church service, making the meaning of sacred texts more accessible to the parishioners by means of it, and supporting all clergymen who assert themselves to be musicians.

Keywords: deacon, church reading, church service invocation, poglasitsa

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.041-044

Зырянов Михаил Львович

аспирант кафедры теории музыки

E-mail: mlzito@mail.ru

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

Российская Федерация, 620014 Екатеринбург

Mikhail L. Zyryanov

Post-graduate student at the Music Theory Department

E-mail: mlzito@mail.ru

Ural State M.P. Musorgsky Conservatory (Academy) Russian Federation, 620014 Ekaterinburg



С. А. КОЗЛЫКИНА

*Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова*

УДК 783.7

РЕСПОНСОРИИ НА СВЯТОЙ НЕДЕЛЕ

Респонсории на Святой Неделе, то есть на неделе, предшествующей Пасхе¹, – особый жанр песнопений, входивших в католическое богослужение с XVI века до 50–70-х годов XX столетия. Двадцать семь респонсориюв составляли часть утрени (*Matutin*) Великих Четверга, Пятницы и Субботы (так называемых *triduum sanctum*²). Эти богослужения проходили в наступающей темноте и потому назывались также *Tenebrae*³ [12]. Нередко в приходской практике (особенно в XVIII веке) утреня переносилась на вечер предшествующего дня [5, р. 10]. В названиях собраний из двадцати семи респонсориюв можно встретить указания на то, что данные песнопения предназначались для Великих Среды, Четверга и Пятницы [7, S. VII]. Однако после реформ папы Пия XII [9, р. 55] и постановлений Второго Ватиканского собора (11 сентября 1962 – 8 декабря 1965) (конституция «*Sacrosanctum concilium*» [2, с. 299]) респонсории на Святой Неделе за богослужением почти не используются, за исключением монастырей.

Респонсории звучали во время ноктурнов (*Nocturn*). Ноктурны – часть ночного оффиция, то есть утрени [3, с. 921]. Каждая служба *triduum sanctum* имела самый высокий ранг и потому состояла из трёх ноктурнов. После псалмов с антифонами следовали чтения с респонсориями. Один ноктурн содержал три чтения и, соответственно, три респонсория. Таким образом, сложился цикл из двадцати семи респонсориюв Святой Недели, по девять на Великий Четверг, Пятницу и Субботу. В эти дни во время ноктурнов читалась книга Ветхого Завета «Плач Иеремии». По традиции с её содержанием связаны и последующие респонсории [7, S. VII]. Из таблицы с переводом видно, что респонсории основаны как на Евангельских источниках (все четыре книги), так и на ветхозаветных: книгах пророков Исаяи, Иезекииля, Софонии, Иеремии, а также на «Книге Иова», «Плаче Иеремии», «Псалтири».

Содержание текстов респонсориюв связано со Страстями Господними и более или менее привязано к событиям конкретных дней *triduum sanctum*, предшествующих Воскресению Христову. Так, в первых девяти респонсориях, приуроченных к Великому Четвергу, вспоминаются мольба о чаше на Масличной горе (№ 1, 2, 8), предательство Иуды (№ 4, 5), Тайная Вечеря и пророчества о предательстве (№ 6), взятие Христа (№ 9). В следующих девяти респонсориях вспоминается распятие Господа (№ 10, 12), молитва благочестивого разбойника (№ 11), землетрясе-

ние, затмение солнца и воскресение усопших (№ 11, 14), сопутствовавшие смерти Спасителя. Вновь упоминаются события предшествовавшего дня: арест и бичевание (№ 13), следование за Христом Петра, суд (№ 17). Среди последних девяти респонсориюв Великой Субботы находим упоминания о положении во Гроб (№ 26, 27), пребывании Господа в аду и победе над дьяволом (№ 22). Как видно, линейной точности в следовании хронологии здесь нет. Периодически изложение событий прерывают размышления о совершающемся: о Господе, понесшем наши грехи, висящем на Кресте и не имеющем благовидности (№ 3); от лица Христа о Себе как Агнце, ведомом на заклание (№ 7); об Израиле – избранном винограднике, отрэкшемся от своего Создателя и убившем Его (№ 12, 15, 16, 18, 23, 25), призыв к народу покаяться (№ 20, 21); об искупительной жертве Спасителя (№ 19, 24). Очевидно, что в респонсориях № 19–27 «рефлексирующих» текстов больше всего, поскольку все трагические события уже совершились, и Великая Суббота – это день покоя, предшествующий величайшей радости, – вести о Воскресении Христовом.

Респонсории на Святой Неделе существовали не только в виде монодии (григорианского хора), но неоднократно сочинялись как многоголосные песнопения. Одним из первых опубликованных сборников стали респонсории Паоло Анимуччи (≈1555). На протяжении последующих ста лет вышли в свет также собрания Джованни Алькаротто, Руджеро Арджиллиано, Микеле Фалузи, Мануэля Кардозо, Джироламо Бартеи и многих других [12]. Наиболее значительные произведения второй половины XVI – первой половины XVII столетий в данном жанре были созданы Марко Антонио Индженери (1588) (долгое время приписывались Палестрине), Карло Джезуальдо (1611) и Томасом Луисом де Викториа (1585). В XVIII веке «*Responsoria pro hebdomada sancta*» писали Джузеппе Антонио Сильвани (1704), Алессандро Скарлатти (1708), Помпео Канниччари (1709), Ян Дисмас Зеленка (1723), Джованни Боноччини (≈1730), Николо Йоммелли (≈1740), Леонардо Лео (≈1740), Михаэль Гайдн (≈1774–1796) [12; 7, S. IV].

Как уже отмечалось выше, после реформы II Ватиканского собора респонсории Святой Недели вышли из употребления в богослужении. Однако композиторы продолжали создавать произведения в данном жанре. Один из наиболее известных примеров – «Семь респонсориюв» Ф. Пуленка (1961) [1].

Вольфганг Хорн и Томас Кольхазе выделяют несколько путей исполнения этих произведений в современных условиях как в литургическом, так и в паралитургическом контексте.

Первый – введение в Литургию Великой Пятницы как рефлексии на чтение из Евангелия, повествующее о Страстях Господних:

после Ин. 18:11 – респонсории № 1, 2, 4, 5, 6, 8 или 9;

после Ин. 18:40 – респонсории № 7 или 12;

после Ин. 19:30 – респонсории № 11 или 14;

после Ин. 19:42 – респонсории № 22, 23, 24 или 27 [7, S. XVI].

Второй в наибольшей степени наследует многовековую традицию – исполнение во время официина, снова как ответ на соответствующие чтения [7, S. XIII].

Третий – исполнение в церковных концертах. Возможно объединение с Ламентациями (по книге

«Плач пророка Иереми») – жанром, тесно связанным с респонсориями и также неоднократно воплощаемым композиторами [7, S. VIII].

В основу настоящего перевода положена публикация текстов респонсориюв в издании: Zelenka J. D. *Responsorien für die Karwoche ZWV 55 (1723)* (Stuttgart, 1995) [13, S. VIII–XI]. Каждый респонсорий начинался так называемым обрамляющим текстом, который по традиции исполнялся хором *tutti*. Он сменялся сольным версусом (обозначен буквой V). Завершался респонсорий репетендой (*tutti*; отмечено звездочкой), которой озвучивалось окончание обрамляющего текста. Полностью обрамляющий текст появлялся как вторая репетенда в конце каждого третьего из двадцати семи респонсориюв.

Надеемся, что публикация данных переводов поможет русскоязычному слушателю лучше ориентироваться в одном из важнейших богослужебных жанров католической церкви.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В православной традиции она называется Страстной Седмницей.

² «Трёх святых дней».

³ От лат. «темнота». В Бревиарии предусматривались лишь три ночных богослужения: накануне Рождества, *triduum sanctum* и Погребения [7, S. XIII].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бакун М. И. «Семь респонсориюв Страстной недели» Ф. Пуленка: к истории создания // *Opera musicologica* (Музыковедческие труды). 2009. № 2. URL: <http://www.maribakoun.com/publikatsii/sjem-rjesponsoriyev-strastnoj-njedjeli-f-puljenka-k-istorii-sozdaniya/>.htm (01.11.2012).

2. Калининченко Е. В., Тюшагин В. В., Пучкин Д. Э., Пономарёв В. П., Поташинская Н. Н. Ватиканский II Собор // *Православная энциклопедия*. М., 2004. Т. 7. С. 286–303.

3. Москва Ю. В. Ноктурны // *Католическая энциклопедия*: в 5 т. М., 2007. Т. 3. Стб. 921–922.

4. Москва Ю. В. Респонсорий // Там же, 2011. Т. 4. Стб. 149–150.

5. Cessac C. François Couperin (1668–1733) «Leçons de Ténèbres», Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) «Répons», Michel Lambert (1610–1696) «Miserere». Translation Geoffrey Marshall // *Ténèbres du Premier Jour*. F. Couperin – M.-A. Charpentier – M. Lambert. Les Demoiselles de Saint-Cyr – Emmanuel Mandrin. Dorothée Leclair, Juliette Perret, Eugénie Warnier, solists. Europe: Ambronay Editions, 2009, pp. 8–11.

6. Horn W., Kohlhas Th. Kritischer Bericht // J. D. Zelenka. *Responsorien für die Karwoche ZWV 55 (1723)*. 27 Responsorien für die Matutin-Nokturnen zum Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag für vierstimmigen gemischten Chor (SATB) und Basso continuo (Streicher und Posaunen colla parte, ad libitum).

Erstausgabe herausgegeben von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhas. Stuttgart: Carus-Verlag, 1995. S. 202–209.

7. Horn W., Kohlhas Th. Vorwort // *Ibid.* S. III–XI.

8. O’Shea W. J. Good Friday // *New Catholic Encyclopedia*. Second Edition. B. 6. Washington: The Catholic University of America, 2003, pp. 355–356.

9. O’Shea W. J. Holy Thursday // *Ibid.* B. 7, pp. 54–55.

10. O’Shea W. J. Holy Week // *Ibid.* B. 7, p. 56.

11. Poulenc F. Sept repons des Ténèbres [Sheet Music]. Pour Soprano solo (voix d’enfant). Chœur mixte (voix d’enfants – voix d’hommes) et orchestre. Paris: Editions Salabert, S.A. 22 rue Chauchat, 1962. 34 p.

12. Cutter P. F., Maiani B., Moroney D., Caldwell J. Responsory [Great responsory of Matins and Vespers; responsorium prolixum] // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 1–29. 2nd ed. Oxford Univ. Press, 2001. (CD-ROM).

13. Zelenka J. D. *Responsorien für die Karwoche ZWV 55 (1723)* [Sheet Music]. 27 Responsorien für die Matutin-Nokturnen zum Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag für vierstimmigen gemischten Chor (SATB) und Basso continuo (Streicher und Posaunen colla parte, ad libitum). Erstausgabe herausgegeben von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhas. Stuttgart: Carus-Verlag, 1995. XXII + 210 S.

REFERENCES

1. Bakun M. I. «Sem’ responsoriyev Strastnoy nedeli» F. Puleuka: k istorii sozdaniya [“Seven Responsories of the Holy Week” by Francis Poulenc: Concerning the History

of its Creation]. *Opera musicologica* («Muzykovedcheskie trudy») [Opera musicologica (Musicological Writings)]. 2009, No. 2. URL: <http://www.maribakoun.com/publikatsii/sjem->



rjesponsorijev-strastnoj-njedjeli-f-puljenka-k-istorii-sozdanija-/htm (01.11.2012).

2. Kalinichenko E. V., Tyushagin V. V., Puchkin D. Ye., Ponomaryov V. P., Potashinskaya N. N. Vatikanskiy II Sobor [The Second Vatican Council]. *Pravoslavnaia entsiklopediya* [Orthodox Christian Encyclopedia]. V. 7. Moscow, 2004, pp. 286–303.

3. Moskva Yu. V. Nokturny [Nocturnes]. *Katolicheskaya entsiklopediya* [The Catholic Encyclopedia]. V. 3. Moscow, 2007, pp. 921–922.

4. Moskva Yu. V. Responsoriy [Responsories]. *Ibid.* V. 4. 2011, pp. 149–150.

5. Cessac C. François Couperin (1668–1733) «Leçons de Ténèbres», Marc-Antoine Charpentier (1643–1704) «Répons», Michel Lambert (1610–1696) «Miserere». Translation by Geoffrey Marshall. *Ténèbres du Premier Jour. F. Couperin – M.-A. Charpentier – M. Lambert. Les Demoiselles de Saint-Cyr – Emmanuel Mandrin. Dorothee Leclair, Juliette Perret, Eugénie Warnier, solists.* Europe: Ambronay Editions, 2009, pp. 8–11.

6. Horn W., Kohlhas Th. Kritischer Bericht. *J. D. Zelenka. Responsorien für die Karwoche ZWV 55 (1723). 27 Responsorien für die Matutin-Nokturnen zum Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag für vierstimmigen gemischten Chor (SATB) und Basso continuo (Streicher und Posaunen colla parte, ad libitum).*

Erstausgabe herausgegeben von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhas. Stuttgart: Carus-Verlag, 1995. S. 202–209.

7. Horn W., Kohlhas Th. Vorwort. *Ibid.* S. III–XI.

8. O'Shea W. J. Good Friday. *New Catholic Encyclopedia.* Second Edition. B. 6. Washington: The Catholic University of America, 2003, pp. 355–356.

9. O'Shea W. J. Holy Thursday. *Ibid.* B. 7, pp. 54–55.

10. O'Shea W. J. Holy Week. *Ibid.* B. 7, p. 56.

11. Poulenc F. *Sept repons des Ténèbres* [Sheet Music]. Pour Soprano solo (voix d'enfant). Chœur mixte (voix d'enfants – voix d'hommes) et orchestre. Paris: Editions Salabert, S.A. 22 rue Chauchat, 1962. 34 p.

12. Cutter P. F., Maiani B., Moroney D., Caldwell J. Responory [Great Responory of Matins and Vespers; responorium prolixum]. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 1–29. 2nd ed. Oxford Univ. Press, 2001. (CD-ROM).

13. Zelenka J. D. *Responsorien für die Karwoche ZWV 55 (1723) [Sheet Music]. 27 Responsorien für die Matutin-Nokturnen zum Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag für vierstimmigen gemischten Chor (SATB) und Basso continuo (Streicher und Posaunen colla parte, ad libitum).* Erstausgabe herausgegeben von Wolfgang Horn und Thomas Kohlhas. Stuttgart: Carus-Verlag, 1995. XXII + 210 S.

РЕСПОНСОРИИ НА СВЯТОЙ НЕДЕЛЕ

Перевод текстов С.А. Козлыкиной

Feria V in Coena Domini ad Matutinum in primo nocturne

1. Responsorium I

(Mt 26:39, 41, 42. V.: 41)

In monte Oliveti oravit ad Patrem:

Pater, si fieri potest est,

transeat a me calix iste.

*Speritus quidem promptus est,

caro autem infirma.

V. Vigilate, et orate,

ut non intretis in tentationem.

2. Responsorium II

(Mt 26:38, 56. V.: 45)

Tristis est anima mea

usque ad mortem

sustinete hic, et vigilate mecum:

nunc videbitis turbam

quae circumdabit me:

*Vos fugam capietis,

et ego vadam immolari pro vobis.

V. Ecce appropinquat hora,

et Filius hominis tradetur

in manus peccatorum.

3. Responsorium III

(Is 53:2, 11, 4, 5. V.: 4)

Ecce vidimus eum

non habentem speciem,

neque decorum:

Респонсории для Утрени (Матутина) Великого Четверга. Ноктурн первый

1. Респонсорий I

(Мф 26:39, 41, 42. V.: 41)

На Масличной горе Он молился Отцу:

«Отче, если возможно,

да минет Меня чаша сия».

*Дух бодр,

плоть же немощна.

V. Бодрствуйте молитесь,

да не впадёте в искушение.

2. Респонсорий II

(Мф 26:38, 56. V.: 45)

Прискорбна душа Моя

даже до смерти,

останьтесь здесь и бодрствуйте со Мной:

ныне увидите толпу,

которая обступит Меня.

*Вы сбежите,

а Я пойду, чтобы принести Себя в жертву за вас.

V. Се, приходит время,

и Сын Человеческий предан будет

в руки грешников.

3. Респонсорий III

(Ис 53:2, 11, 4, 5. V.: 4)

Се, мы видели Его,

не имеющего ни благовидности,

ни красоты,



aspectus eius in eo non est:
hic peccata nostra portavit,
et pro nobis dolet:
ipse autem vulneratus est
propter iniquitates nostras;
*Cuius livore sanati sumus.
V. Vere languores nostros ipse luit,
et Dolores nostros ipse portavit.

Он лишён Своего вида.
Он понёс наши грехи
и за нас страждет.
Сам же изъязвлён
из-за нашей несправедливости.
Чрез Его бичевание мы исцелены.
V. Истинно, Он взял на себя наши немощи
и понёс наши болезни.

Feria V in Coena Domini ad Matutinum in secundo nocturne

4. Responsorium IV (Mt 26:48; 27:5. V.: 26:24)

Amicus meus osculi me tradidit signo:

Quem osculatus fuero, ipsi est,
tenete eum;
Hos malum decit signum,
qui per osculum adimplevit homicidium.
*Infelix praetermisit pretium sanguinis,
et fine laqueo se suspendit.
V. Bonum erat ei,
si natus non fuisset homo ille.

5. Responsorium V (Mt 26:15, 49. V.: 26:24)

Judas Mercator pessimus
osculo petiit Dominum:
ille ut agnus innocens
non negavit Judae osculum:
*Denariorum numero
Christum Judaeis tradidit.
V. Melius erat illi,
si natus non fuisset.

6. Responsorium VI (Mt 26:21, 24. V.: 23)

Unus ex discipulis meis tradit me hodie:
Vae illi per quem tradar ego:
*Melius erat illi,
si natus non fuisset.
V. Qui intingit mecum in paropside
hic me traditurus est
in manus peccatorum.

Feria V in Coena Domini ad Matutinum in tertio nocturne

7. Responsorium VII (Jer 11:19. V.: Ps 40: 8, 9)

Eram quasi agnus innocens, ductus sum ad
immolandum, et nesciebam:
consilium fecerund inimici mei adversus me
dicentes:
*Venite, mittamus lignum in panem eius,
et eradamus eum de terra viventium.

Респонсории для Утрени (Матутина) Великого Четверга. Ноктурн второй

4. Респонсорий IV (Мф 26:48; 27:5. V.: 26:24)

Знаком, с помощью которого Мой друг предал
Меня, был поцелуй:
Кого я поцелую, Тот есть,
схватите Его.
Этот злосчастный знак дал тот,
кто через поцелуй совершил убийство.
*Несчастный злодей вернул цену крови
и в конце повесился.
V. Этому человеку лучше было бы,
если бы он никогда не родился.

5. Респонсорий V (Мф 26:15, 49. V.: 26:24)

Иуда, наихудший из купцов,
хочет дать поцелуй Господу.
Он, как невинный Агнец,
не отверг поцелуя Иудина:
*За несколько монет
Христа иудеям предал.
V. Лучше было бы ему,
если бы он никогда не родился.

6. Респонсорий VI (Mt 26:21, 24. V.: 23)

Один из учеников Моих сегодня предаст Меня.
Горе тому, кто предаёт Меня!
*Лучше было бы ему,
если бы он никогда не родился.
V. Тот, кто обмакнёт со Мною в солило,
тот предаст Меня
в руки грешников.

Респонсории для Утрени (Матутина) Великого Четверга. Ноктурн третий

7. Респонсорий VII (Иер 11:19. V.: Пс 40: 8, 9)

Я был как невинный Агнец, ведомый
на заклание, и не знал:
враги Мои составляют замыслы против Меня,
говоря:
«Пойдёмте, положим дерево в хлеб Его
и отторгнем Его от земли живых».

V. Omnes inimici mei adversum me cogitabant mala mihi, verbum iniquum mandaverunt adversum me, dicentes:

8. Responsorium VIII
(Mt 26:40, 35; Lc 22:46)

Una hora non potuisti vigilare mecum, qui exhortabamini mori pro me?

*Val Judam non videtis, quomodo non dormit, sed festinate trader me Judaeis?

V. Quid dormitis? Surgite, et orate, ne intretis in tentationem.

9. Responsorium IX
(Mt 26:3, 4, 55; In 11:47)

Seniores populi consilium fecerunt

*ut Jesum dolo tenerent, et occiderent:

cum gladiis et fustibus exierunt tamquam ad latronem.

V. Collegerunt pontifices et pharisaei concilium.

**Feria VI in Coena Domini ad Matutinum
in primo nocturne**

10. Responsorium I
(Iob 19:14, 19. V.: Is 53:12)

Omnes amici mei dereliquerunt me, et praevaluerunt insidiantes mihi:

trididit me quem diligebam:

*Et terribilibus oculis plaga crudely percutientes, aceto potabant me.

V. Inter iniquos projecerunt me, et non pepercerunt animae meae.

11. Responsorium II
(Mt 27:51; Lc 23:40, 42. V.: Mt 27:51, 52)

Velum temple scissum est,

*et omnis terra tremuit:

latro de cruce clamabat, dicens:

Memento mei, Domine, dum veneris in regnum tuum.

V. Perae scissae sunt, et monumenta aperta sunt et multa corpora sanctorum, quae dormierant, surrexerunt.

12. Responsorium III
(Jer 2:21. V.: Is 5:2)

Vinea mea electa,

ego te plantavi.

*Quomodo conversa es in amaritudinem, ut me crucifigeres et Barabbam dimitteres?

V. Все враги Мои против Меня замыслили на Меня злое, слова незаконные произносили против Меня, говоря:

8. Респонсорий VIII
(Мф 26:40, 35; Лк 22:46)

Одни час не могли бодрствовать со Мной, как же могли бы умереть за Меня?

*Или вы не видите Иуду, что он не спит,

но спешит предать Меня иудеям?

V. Что вы спите? Встаньте и молитесь, чтобы не впасть в искушение.

9. Респонсорий IX
(Мф 26:3, 4, 55; Ин 11:47)

Старейшины народа совещались вместе,

*чтобы взять Иисуса хитростью и убить:

с мечами и кольями вышли, как на разбойника.

V. Первосвященники и фарисеи собрали совет.

**Респонсории для Утрени (Матутина)
Великой Пятницы. Ноктурн первый**

10. Респонсорий I
(Иов 19:14, 19. V.: Ис 53:12)

Все друзья мои оставили Меня, те, кто лежал в засаде, одержали надо Мною верх,

предал Меня тот, кого Я любил.

*И со свирепым взглядом они жестоко поразили Меня и дали Мне испить уксус.

V. К злодеям Я причтён был, и не пожалели они душу Мою.

11. Респонсорий II
(Мф 27:51; Лк 23:40, 42. V.: Мф 27:51, 52)

Завеса в храме раздралась [надвое],

*и земля потряслась,

разбойник на кресте вскричал, говоря:

«Помяни меня, Господи, когда придёшь во Царствие Твое!»

V. Камни расселись, и гробы отверзлись; и многие тела усопших святых воскресли.

12. Респонсорий III
(Иер 2:21. V.: Ис 5:2)

[О] мой избранный виноградник,

Я насадил тебя.

*Как же ты обратился в горечь, что распял Меня, а Варавву отпустил?



V. Sepivi te,
et lapides elegi ex te,
et aedificavi turrim.

V. Я обнёс тебя оградой
и очистил тебя от камней
и построил башню [посреди тебя].

Feria VI in Coena Domini ad Matutinum in secundo nocturne

13. Responsorium IV (Mt 26:55. V.: 50)

Tamquam ad latronem existis
cum gladiis et fustibus comprehendere me:
*Quotidie apud vos eram
in temple docens,
et non me tenuistis?
et ecce, flagellatum ducitis
ad crucifigendum.
V. Cumque iniecissent manus in Jesum
et tenuissent eum, dixit ad eos:

14. Responsorium V

(Mt 27:45, 46; Mc 15:34; In 19:30. V.: Lc 23:46)

Tenebrae factae sunt,
dum crucifixissent Jesum Judaei:
et circa horam nomam exclamavit Jesus
voce magna:
Deus meus, ut quid me dereliquisti?
*Et inclinator capite,
emisit spiritum.
V. Exclamans Jesus voce magna ait:
Pater, in manus tuas commendo spiritum meum.

15. Responsorium VI (Jer 12:7–11. V.: Ps 85:14)

Animam meam dilectam tradidi
in manus iniquorum,
et facta est mihi haereditas mea,
sicut leo in silvia:
dedit contrae me voces adversaries,
dicens:
Congregamini,
et properate ad devorandum illum:
posuerunt me in deserto solitudinis,
et luxit super me omnis terra:
*Quia non est inventus qui me agnosceret,
et faceret bene.
V. Insurrexerunt in me viri
absque misericordia,
et non pepercerunt animae meae.

Feria VI in Coena Domini ad Matutinum in tertio nocturne

16. Responsorium VII (–. V.: Ps 53:5)

Tradiderunt me in manus impiorum,
et inter iniquos proiecerunt me,
et non pepercerunt animae meae:

Респонсории для Утрени (Матутина) Великой Пятницы. Ноктурн второй

13. Респонсорий IV (Мф 26:55. V.: 50)

Как будто на разбойника вышли вы
с мечами и копьями взять Меня;
*каждый день с вами Я был,
уча в храме,
и не брали Меня.
И вот теперь бичуете Меня и ведёте,
чтобы распять.
V. И когда они возложили руки на Иисуса,
и повели Его, Он сказал им:

14. Респонсорий V

(Мф 27:45, 46; Мк 15:34; Ин 19:30. V.: Лк 23:46)

Настала тьма,
когда иудеи распяли Иисуса:
и около девятого часа возгласил Иисус
громким голосом:
«Боже мой, зачем Ты Меня оставил?»
*И опустил голову,
испустил дух.
V. Иисус возгласил громким голосом:
«Отче, в руки Твои предаю дух Мой».

15. Респонсорий VI (Иер 12:7–11. V.: Пс 85:14)

Душу мою, возлюбленную мою, предал я
в руки беззаконников,
и сделалось мне наследие моё,
как лев в лесу:
противник мой возвысил голос свой против меня,
говоря:
«Пойдёмте,
поспешим, чтобы поглотить его»:
поместили меня в пустыню безлюдную,
и оплакивала меня вся земля:
*Потому что нет того, кто знал бы меня
и сотворил мне благо.
V. Восстали на меня люди,
лишённые милосердия,
и не пощадили душу мою.

Респонсории для Утрени (Матутина) Великой Пятницы. Ноктурн третий

16. Респонсорий VII (–. V.: Пс 53:5)

Предали Меня в руки нечестивых
и среди беззаконных поместили Меня,
и не сберегли душу Мою.

congregavi sunt adversum me fortes:
 *et sicut gigantes steterunt contra me.
 V. Aleni insurreserunt adversum me,
 et fortes quaesierunt animam meam.

17. Responsorium VIII
 (Mt 26:47, 48, *58. V.: 57)

Jesum tradidit impius summis principibus
 sacerdotum, et senioribus populi:
 *Petrus autem sequebatur eum a longe,
 ut videret finem.
 V. Adduxerunt autem eum ad Caipham
 principem sacerdotum,
 ubi scribae et pharisaei convenerat.

18. Responsorium IX
 (Lam 1:15, Iob 16:16, 18, 12)

Caligaverunt oculi mei a fletu meo:
 qui elongatus est a me, qui consolabatur me:

Videte, omnes populi:
 *Si est dolor sicut dolor meus.
 V. O vos omnes qui transitis per viam,
 attendite et videte.

**Sabbato Sancto ad Matutinum
 in primo nocturne**

19. Responsorium I
 (Is 53:7. V.: 12)

Sicut ovis ad occussionem ductus est,
 et dum male tractaretur,
 non aperuit os suum:
 traditus es ad mortem:
 *ut vivificaret populum suum,
 tradidit in morte animam suam,
 V. et inter sceleratos repulatus est.

20. Responsorium II
 (Lam 2:18)

Jerusalem, surge, et exue te vestibus
 jucunditatis;
 induere cinere et cilicio:
 *Quia in te occisus est Salvator Israel.
 V. Deduc quasi torrentem lacrimas per diem
 et noctem, et non taceat pupilla oculi tui.

21. Responsorium III
 (Joel 1:8, Jer 25:34, Soph 1:14. V.: 13)

Plange quasi virgo, plebs mea:
 ululate, pastores, in cinere et cilicio:
 *Quia veniet dies Domini
 magna, et amara valde.
 V. Accingite vos, sacerdotes, et plangite,
 ministri altaris,
 aspergite vos cinere.

Сильные собрались вместе против Меня,
 *как гиганты, встали против Меня.
 V. Чужие восстали на Меня,
 и сильные искали души Моей.

17. Респонсорий VIII
 (Мф 26:47, 48, *58. V.: 57)

Предали Иисуса нечестивые первосвященникам
 и старейшинам народа.
 *Пётр же следовал за Ним издали,
 чтобы видеть конец.
 V. И отвели Его к Кайафе
 первосвященнику,
 куда собрались книжники и старейшины.

18. Респонсорий IX
 (Плач 1:15, Иов 16:16, 18, 12)

Помрачились очи мои от рыдания,
 ибо далеко от меня утешитель, который оживил
 бы душу мою.

Смотрите, все народы:
 *Есть ли болезнь, как моя болезнь?
 V. О вы, все проходящие этим путём,
 придите и видите.

**Утренняя Святой Субботы
 Ноктурн первый**

19. Респонсорий I
 (Ис 53:7. V.: 12)

Как овца, ведён был Он на заклание,
 и пока истязаем был,
 не отверзал уст Своих.
 И предан был на смерть.
 *Чтобы оживить народ Свой,
 предал душу Свою на смерть
 V. и к злодеям причтён был.

20. Респонсорий II
 (Плач 2:18)

Иерусалим, восстань и сними с себя
 красивые одежды,
 облекись в прах и власяницу.
 *Ведь в тебе был убит Спаситель Израилев.
 V. Лей ручьём слёзы день и ночь,
 да не высохают зеницы очей твоих.

21. Респонсорий III
 (Иоил 1:8, Иер 25:34, Соф 1:14. V.: 13)

Рыдай, как молодая жена, народ Мой,
 возопите, пастыри, в прахе и вретнице,
 *ибо пришёл день Господень,
 великий и весьма горький.
 V. Препояштесь, священники, и плачьте,
 служители алтаря,
 посыпайте голову пеплом.

**Sabbato Sancto ad Matutinum
in secundo nocturne****22. Responsorium IV
(–)**

Recessit pastor noster,
fons aquae vivae,
ad cuius transitum sol obscuratus est:
*Nam et ille captus est,
qui captivum tenebat primum hominem:
hodie portas mortis
et seras partier dirupit.
V. Destruxit quidem claustra inferni,
et subvertit potentias diaboli.

**23. Responsorium V
(Lam 1:12. V.: 18)**

O vos omnes, qui transitis per viam,
attendite et videte:
*Si est dolor sicut dolor meus.
V. Attendite universi populi,
et vedete doloruem meum.

**24. Responsorium VI
(Is 53:8. V.: 7, 8)**

Ecce quomodo moritur Justus,
et nemo percepit corde:
et viri justii tolluntur,
et nemo considerat:
a facie iniquitatis
sublatus est Justus:
*Et erit in pace memoria eius.
V. Tamquam agnus coram
tondente se obmutuit,
et non aperuit os suum:
de angustia, et de iudicio sublatus est.

**Sabbato Sancto ad Matutinum
in tertio nocturne****25. Responsorium VII
(Ps 2:2. V.: 1)**

Astiterunt reges terrae,
et principes convenerunt in unum,
*Adversus Dominum,
et adversus Christum eius.
V. Quare fremuerunt gentes,
et populi meditate sunt inania?

**26. Responsorium VIII
(Ps 87:5, 6. V.: 7)**

Aestimatus sum
cum descendentibus in lacum:
*Factus sum sicut homo sine adiutorio,
inter mortuos liber.
V. Posuerunt me in lacu inferiori,
in tenebrosis, et in umbra mortis.

**Утренняя Святой Субботы
Ноктурн второй****22. Респонсорий IV
(Нет библейского текста)**

Ушёл наш Пастырь,
источник воды живой,
и во время Его ухода солнце померкло.
*Ибо Он взят, Тот,
Кто разрешил узы первого человека.
Сегодня наш Спаситель сокрушил
врата и засовы смерти.
V. Он освободил узников ада
и ниспроверг власть дьявола.

**23. Респонсорий V
(Плач 1:12. V.: 18)**

О вы, все проходящие этим путём,
придите и видите:
*Есть ли болезнь, как Моя болезнь?
V. Придите, все народы,
и видите болезнь Мою.

**24. Респонсорий VI
(Ис 53:8. V.: 7, 8)**

Вот как умерщвляют Праведника,
и никто не принимает этого к сердцу,
праведных мужей убивают,
и никого это не заботит;
на глазах беззаконных
повешен Праведник.
*И память Его будет с миром.
V. Как агнец пред стригущим
его безгласен,
так Он не отверзал уст Своих.
От уз и суда Он был взят.

**Утренняя Святой Субботы
Ноктурн третий****25. Респонсорий VII
(Пс 2:2. V.: 1)**

Восстали цари земные,
и князья собрались вместе
*на Господа
и на Помазанника Его.
V. Что возмутились народы,
и племена замыслили суетное?

**26. Респонсорий VIII
(Пс 87:5, 6. V.: 7)**

Уподобился Я
нисходящим в гроб;
*стал, как человек, лишённый помощи,
к умершим причтённый.
V. Положили Меня в преисподней,
во тьме и сени смертной.



27. Responsorium IX
(Mt 27:66. V.: 62, 63, 64)

Sepulto Domino, signatum est monumentum,
volventes lapidem ad ostium monumenti:

*Ponentes milites, qui custodirent illum.

V. Accendentes principes sacerdotum
ad Pilatum, petierunt illum.

27. Респонсорий IX
(Мф 27:66. V.: 62, 63, 64)

Когда Господь бы погребён, они запечатали гроб,
прикатив камень ко входу во гроб

*и поставив стражу охранять его.

V. Первосвященники пришли
к Пилату, прося у него.

Респонсории на Святой Неделе

Основную часть статьи составляет билингва двадцати семи текстов католического богослужения – Респонсориюв на Страстной Неделе. Наряду с латинским текстом приводится перевод на русский язык, выполненный автором публикации С. А. Козлыкиной. Автор опирается на следующее издание: Zelenka J. D. Responsorien für die Karwoche ZWV 55 (1723) (Stuttgart, 1995). В предисловии даётся краткое изложение истории респонсориюв как жанра католической духовной музыки, указываются имена композиторов, создавших многоголосные циклы. Их первые образцы относятся к XVI веку, один из последних – к XX («Семь респонсориюв» Ф. Пуленка). Отмечаются возможные пути бытования жанра

в современных условиях, когда он вышел из богослужебной практики, – как в литургическом, так и в паралитургическом контексте. Первый – введение в Литургию Великой Пятницы как рефлексии на чтение из Евангелия, повествующее о Страстях Господних. Второй – исполнение во время официия, снова как ответ на соответствующие чтения. Третий – исполнение в церковных концертах. Возможно объединение с ламентациями (по книге «Плач пророка Иеремии») – жанром, тесно связанным с респонсориями.

Ключевые слова: духовная музыка, музыка в католическом богослужении, респонсории, ламентации

Responsories on Holy Week

The main part of the article consists of a bilingual text of twenty-seven texts of the Catholic church service, the responsories on Holy Week. Along with the Latin text, there is a translation into Russian made by the author of the publication, S.A. Kozlykina. The author bases herself on the following edition: Zelenka J. D. Responsorien für die Karwoche ZWV 55 (1723) (Stuttgart, 1995). The introduction presents a short summary of the history of the responsories as a genre of Catholic sacred music, and makes a list of the names of the composers who wrote these polyphonic cycles. Their first musical specimens pertain to the 16th century, and one of the last ones – to the 20th century (“Seven Responsories” by Francis Poulenc). The possible ways of existence for the genre

in contemporary conditions are marked out, when it departed from church service practice, in both the liturgical and the non-liturgical context. The first is its introduction into the Liturgy of Holy Friday as reflections on the reading of the Gospel narrating about the Passions of our Lord. The second is the performance during the office, once again as a response to the corresponding readings. The third is performance in church concerts. It is also to combine it with lamentations (from the Book of Lamentations of the Prophet Jeremiah), a genre that is closely connected with responsories.

Keywords: sacred music, music in Catholic church service, responsories, lamentations

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.045-053

Козлыкина Светлана Александровна

кандидат искусствоведения,

и. о. доцента кафедры теории музыки и композиции

E-mail: caprettachiara@mail.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на-Дону

Svetlana A. Kozlykina

Candidate of Arts,

Acting Associate Professor at the Music Theory and Composition Department

E-mail: caprettachiara@mail.ru

Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don





С. А. АЙЗЕНШТАДТ

Дальневосточная государственная академия искусств



УДК 78.071.2

О ТИПОЛОГИИ НАЦИОНАЛЬНЫХ ФОРТЕПИАННЫХ ШКОЛ СТРАН ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО РЕГИОНА (КИТАЙ, КОРЕЯ, ЯПОНИЯ)

Фортепианным школам отдельных стран Дальневосточного региона посвящено немало исследований (см., например: [6; 7]). Однако черты их типологической общности изучены далеко не достаточно. В настоящей статье предпринята попытка выявить существенные признаки фортепианных школ Японии, Кореи и Китая, рассмотренных в качестве нового, но к настоящему времени вполне сформировавшегося феномена, который явился результатом бурного, ускоренного развития пианистической культуры за пределами европейской культурно-исторической среды. Этот феномен в данной работе предлагается обозначить как молодые национальные фортепианные школы Дальнего Востока (далее МНФШ ДВ¹).

Для выявления типологических отличий МНФШ ДВ от фортепианных школ традиционного западного типа целесообразно рассмотреть ряд типологических признаков, присущих национальной фортепианной школе в целом.

Различные проблемы национальной школы в сфере фортепианного искусства освещены в многочисленных работах отечественных исследователей (А. Алексеев, Л. Баренбойм, Б. Бородин, Г. Коган, А. Николаев, Д. Рабинович, В. Чинаев и мн. др.). Вместе с тем системные параметры данного явления представляют собой наименее изученный его аспект. Представляется очевидным, что фортепианная школа является разновидностью школы в искусстве, имеющей, в свою очередь, немало общего с научными школами. Поэтому для выявления системных значений национальной фортепианной школы обратимся к исследованиям, связанным с изучением типологии научной школы.

С нашей точки зрения, следует присоединиться к тем учёным-наковедам (В. Кузнецова, Г. Лайтко, Г. Мягков, М. Ярошевский и др.), которые понимают термин «научная школа» в двояком смысле: как трансляцию системы знаний и генератор творческих идей. При этом речь идёт не об отдельных видах школы, но об её функционально взаимосвязанных типологических формах [10, с. 42]. Присоединимся также к мысли, что конституирующим системным компонентом школы является коммуникативный механизм, базирующийся на различных разновидностях структуры «учитель – ученик» [там же, с. 44]. Вместе с тем перенос данных положений в область фортепианного искусства требует существенных уточнений.

В «Большом толковом словаре русского языка» под ред. С. Кузнецова слово «учитель» имеет два значения: «1. Тот, кто преподаёт какой-либо учебный предмет ...; преподаватель. 2. Человек, обладающий высоким авторитетом для кого-либо, в какой-либо области, имеющий последователей» [8, с. 1411]. Очевидно, что оба они тесно взаимосвязаны. Однако учительские функции, здесь выраженные, нельзя назвать тождественными. Применительно к фортепианному искусству первое из этих значений следует отнести к пианистам-педагогам. Второе же может быть обусловлено как педагогической, так и концертно-исполнительской деятельностью. Концертирующий исполнитель в данном случае предстаёт в качестве лидера, творческо-профессионального образца для своих последователей. Поэтому признаем, что в системном механизме фортепианной школы в рамках базовой коммуникации «учитель – ученик», существуют структуры, определяемые спецификой как педагогического, так и исполнительского искусства. Эти структуры предлагается назвать «педагог – учащийся» и «исполнитель – последователь»².

Обратимся непосредственно к типологии МНФШ ДВ.

Рассматривая национальные фортепианные школы по признакам их генезиса, можно констатировать, что в настоящее время ведущую роль в системе мировой школы играют две большие группы, принципиальные различия между которыми определены соотношением базовой для фортепианного искусства музыкальной модели с собственными национальными традициями. Воспользовавшись терминологией, предложенной М. Дрожжиной для весьма сходного явления в сфере композиторских школ [4, с. 67–68], назовём эти национальные фортепианные школы «гомогенными» и «гетерогенными». Школы первой группы непосредственно связаны с европейской музыкальной традицией (фортепианные школы Австрии, Франции, Германии, России и пр.). Школы второй группы явились следствием выхода модели европейского музыкального профессионализма за пределы собственной культурно-исторической среды. Ведущая роль в этой группе принадлежит МНФШ Японии, Китая и Кореи. Если гомогенные национальные школы складывались главным образом на протяжении XVIII и XIX веков, то основные процессы формирования МНФШ относятся к XX столетию. Поэтому типологические характеристики последних во многом обусловлены общими



процессами развития мирового фортепианного искусства на соответствующей стадии.

Среди тенденций, оказавших решающее влияние на структуру гетерогенных МНФШ в их современном состоянии, следует выделить две: трансформацию мировой школы под воздействием процессов глобализации и изменения во взаимоотношениях между композиторской и фортепианной школами.

Рассмотрим *первую* из отмеченных тенденций. Современное состояние мировой культуры характеризуется сочетанием двух разновекторных процессов. Активная глобализация как всемирная экономическая, политическая и культурная интеграция и унификация совмещается, по словам С. Хантингтона, с «нарастающим утверждением многополюсного и полицивилизационного мира» [9, с. 103]. В числе прочих модификаций глобального характера данный процесс влечёт за собой видоизменения в функционировании национальных пианистических школ. Ранее таковые развивались почти исключительно на территории собственной страны и были неразрывно связаны с национальной педагогикой. В наши дни ситуация коренным образом изменилась. Обучение молодых пианистов в иностранных учебных заведениях, а также долговременная работа лидеров национального фортепианного искусства за пределами собственного культурно-национального пространства становятся нормой функционирования как мировой фортепианной школы в целом, так и отдельных её элементов. Можно было бы ожидать, что указанная тенденция приведёт к размыванию национального содержания пианистического искусства и, как результат – либо к исчезновению самого явления национальной фортепианной школы, либо, по крайней мере, к значительному ослаблению его роли в современной музыкальной культуре. Однако этого не происходит. В условиях утверждения многополюсного и полицивилизационного мира и, вследствие этого, – резкого роста национального самосознания феномен фортепианной национальной школы сохраняет жизненные потенции и в нынешнюю эпоху.

Обратимся ко *второй* тенденции. Взаимоотношения между композиторской и фортепианной школами в настоящее время характеризуются углублением разрыва между исполнительской практикой и современным композиторским творчеством. Этот процесс стал набирать силу ещё в начале прошлого столетия, а с середины XX века «исполнительское искусство окончательно утратило имевшее место ранее дочернее положение по отношению к композиторской практике своей эпохи» [5, с. 205]. Основу фортепианного репертуара как в учебной, так и в концертной практике стали составлять не современные опусы, а опусы прошлого. Это, в свою очередь, привело к известной «интернационализации» репертуара. Сформировался строго определённый, классико-академический круг «проверенных веками» сочинений, созданных авто-

рами, принадлежавшими к разным национальным культурам, но востребованными в относительно равной степени всеми национальными подразделениями мировой фортепианной школы. Последнее вновь, казалось бы, должно привести к утрате национального содержания. Но, как и в предыдущем случае, этого не произошло. Национальное содержание актуализируется на уровне исполнительского интонирования: возникают явления «русского Бетховена», «французского Моцарта», «немецкого Чайковского» и пр.

Данные тенденции повлияли как на гомогенные так и на гетерогенные национальные фортепианные школы. Однако именно для МНФШ ДВ они приобрели значение *типологических признаков*.

Несмотря на то, что обучение молодых пианистов за пределами собственной страны весьма распространено в обеих разновидностях национальной фортепианной школы, всё же и в наши дни гомогенные школы «великих фортепианных держав» (России, Франции, Германии и др.) развиваются в первую очередь на территории собственного культурного пространства. Национальная педагогика таким образом в целом сохраняет традиционно свойственное ей системное значение. Взаимоотношения с другими гомогенными школами осуществляется не в рамках коммуникации «учитель – ученик», а функционируют по принципу сотрудничества.

В гетерогенных МНФШ ДВ влияние глобализационных процессов отмечено несоизмеримо большей интенсивностью. Разумеется, национальная педагогика играет важную роль и здесь. Однако контакты со «старшими» гомогенными школами, осуществляемые в рамках коммуникации «учитель – ученик», в ходе развития национальных школ не ослабевают, а лишь видоизменяются. Подавляющее большинство лучших китайских, корейских и японских пианистов и ныне, как в пору становления национальных школ, воспитываются у педагогов-иностранцев, чаще всего – за пределами региона (по крайней мере, на решающих этапах своего музыкантского становления). В этих условиях главным транслятором национального содержания и важнейшим фактором консолидации школы становится деятельность выдающихся отечественных исполнителей. Именно такая фигура пианиста-исполнителя предстаёт в МНФШ ключевым фактором воплощения национальной идентичности, консолидируя и стабилизируя как национальную фортепианную культуру в целом, так и фортепианную школу в частности.

Тенденции к интернационализации репертуара в системных условиях МНФШ также выражены гораздо ярче, чем в школах гомогенного типа. «Удельный вес» сочинений отечественных авторов в репертуарных устремлениях отдельных школ Запада различен, во многом определяясь местом соответствующей композиторской школы в мировом музыкальном искусстве. Тем не менее, в целом национальная музыка

играет здесь исключительно важную роль. Сочинениями отечественных авторов, как правило, связаны и наивысшие исполнительские достижения гомогенных школ. МНФШ ДВ также демонстрирует связь с национальной композиторской школой. Но освоение национального композиторского творчества не является здесь *приоритетной* задачей. Предполагается в первую очередь освоение западного фортепианного искусства, причём в наиболее законченной, классико-академической его форме.

Таким образом, можно выделить три главных типологических свойства в системном функционировании МНФШ ДВ, знаменующих гетерогенную природу и отличия от школ гомогенного типа. 1. Контакты с западными гомогенными школами по коммуникативному типу «учитель – ученик» на высших стадиях развития не утрачиваются, а приобретают новые формы. 2. Опора на национальный репертуар менее интенсивна, чем в западных гомогенных фортепианных школах. 3. По сравнению с гомогенными школами в МНФШ усилено системообразующее значение коммуникации «исполнитель – последователь». Главными носителями национального содержания являются лидеры-исполнители, деятельность которых служит основным фактором, консолидирующим школу.

Рассмотрим проблему *уровня развития* МНФШ ДВ.

Вновь обратимся к трудам науковедов. Согласимся с М. Ярошевским, что научная школа становится зрелой «в тот момент, когда её влияние на мир науки выходит за границы прямой активности данной школы в пространственном и временном аспектах» [10, с. 43]. Уточним, что в первом случае имеется в виду наступление стадии, когда идеи и достижения школы начинают представлять интерес не только для неё самой, но и для научного мира, а во втором – «утверждение некоторой традиции, которую поддерживают новые поколения исследователей» [там же].

Проецируя эти положения на специфические свойства рассматриваемого феномена, можно определить пять важнейших условий, позволяющие констатировать полную зрелость национальной фортепианной школы.

Первые четыре условия отвечают «выходу за границы прямой активности в пространственном аспекте». Для этого школа, во-первых, должна демонстрировать высокие художественные результаты. Во-вторых, – обладать чертами сформировавшегося стиля, имеющего (когда скоро школа является национальной) ясно выраженные национальные особенности. В-третьих, – играть значительную роль в современной мировой фортепианной школе. В-четвёртых, – оказывать активное воздействие на национальное социокультурное пространство. Пятое условие, соответствующее «выходу за границы прямой активности во временном аспекте», предполагает возникновение устойчивой преемственности, обеспечивающей

функционирование школы в качестве инструмента передачи и усвоения ценностей национального фортепианного искусства.

Опираясь на данные критерии, попытаемся разрешить вопрос о степени зрелости МНФШ Китая, Кореи и Японии.

Высокие художественные результаты. Крупнейших современных пианистов Дальневосточного региона можно причислить не только к ведущим представителям национальной пианистической культуры, но и к ключевым фигурам мирового фортепианного искусства. Свидетельство тому – престижнейшие международные награды, высокие отзывы специалистов. Так уроженка Японии Утида Мицую удостоена премии Грэмми; кореец Пэк Кон У – премии «Золотой камертон»; высоко оценены авторитетными европейскими критиками многие записи китайского пианиста Фу Цуна. Чрезвычайно убедительны победы молодых дальневосточных пианистов на главных международных состязаниях. Из множества примеров – первые места, полученные Юнди Ли (КНР) на варшавском Конкурсе им. Шопена (2000), Лим Дон Хеком (Корея) на Конкурсе им. М. Лонг и Ж. Тибо в Париже (2001), Нобуюки Цудзии (Япония) на Конкурсе Вана Клиберна в США (2009).

Стилевое своеобразие, обусловленное национальными традициями. Музыковеды из стран региона неоднократно указывали на генетическую связь исполнительской манеры, типичной для дальневосточных пианистов, с культурным наследием конфуцианства и буддизма (см., например: [6, с. 52–54]). С точки зрения автора настоящей статьи, стилистика МНФШ ДВ во многом также обусловлена опирающимся на национальные традиции претворением эстетической платформы восточного романтизма с характерными для неё принципиальной позитивностью мироощущения, ярко выраженным тяготением к декоративности, «культом подробностей», склонности к «предметно-чувственному» любованию тонкими деталями³.

Активное воздействие на национальное социокультурное пространство и значительная роль в современной мировой фортепианной школе. Одна из самых ярких примет общественной жизни стран Дальнего Востока в последние десятилетия – лавинообразный рост числа учащихся на фортепиано. В этих условиях значение выдающихся деятелей МНФШ ДВ в национальном социокультурном пространстве далеко выходит за пределы собственно пианистического искусства. Приведём лишь отдельные примеры. В КНР возникло понятие «эффект Ланг Ланга», под которым подразумевается стремление миллионов китайских детей обучаться на фортепиано, возникшее в результате воздействия «лидерского образа» молодого пианиста [7, с. 79]. Слепой Нобуюки Цудзии стал на родине общенациональным символом силы человеческого духа⁴. Пэк Кон У предстаёт воплощением нравственных качеств, присущих корейскому народу [17].



Весьма заметна роль лидеров МНФШ ДВ и в масштабе *мировой фортепианной школы*. Снова ограничимся лишь немногими примерами. Накамура Хироко вошла в число ведущих деятелей Международного конкурса Хамамацу – одного из первых азиатских состязаний пианистов подлинно мирового уровня; Фу Цун постоянно проводит мастер-классы в Великобритании и Италии, трижды был членом жюри Конкурса королевы Елизаветы в Брюсселе и дважды – Конкурса им. Шопена в Варшаве. Пэк Кон У входил в состав жюри Конкурса им. Чайковского, в течение многих лет руководил Музыкальным фестивалем в Динаре (Франция).

Преимственность. История фортепианного искусства рассматриваемых стран насчитывает немногим более ста лет. Однако ускоренные темпы развития региона предопределили достаточно быстрое (в исторических масштабах) появление национальных традиций в фортепианном образовании. Ключевую роль в пору основания первых учебных заведений с преподаванием фортепиано играли иностранные специалисты. Но уже на начальных этапах здесь плодотворно трудились чрезвычайно уважаемые и высокопрофессиональные представители отечественной культуры. В Японии среди них Игути Мотонари (1908–1983), Ясукава Кацуко (1922–1996) и др.; в Китае – Ли Цюйчжэн (1910–1966), Чжоу Гуаньжэн (р. 1928) и др.; в Корее – Ли Энэ (1908–1999), Ким Вон Бок (1908–2002) и др. В наши дни во всех трёх странах существует развитая сеть фортепианных учебных заведений. Уровень преподавания в лучших вузах – Токио онгаку гакко (Япония), Пекинской и Шанхайской консерваториях (КНР), Музыкальном факультете Сеульского университета (Республика Корея) – вполне отвечает самым высоким стандартам фортепианного образования. При этом подавляющее число педагогов этих учебных заведений являются представителями национальной культуры.

Имеет место преимственность и в концертно-исполнительской деятельности. Молодые японские, китайские, корейские пианисты ощущают себя наследниками и продолжателями традиций всемирно знаменитых предшественников – Соноды Тахакиро (1928–2004), Танаки Киёко (1932–1996), Накамуры Хироко (р. 1944) (Япония), Фу Цуна (р. 1934), Инь Чэнцзун (р. 1941), Лю Шикуня (р. 1939) (Китай), Хан Дон Иля (р. 1941), Пэк Кон У (р. 1946) (Корея).

Итак, МНФШ Японии, Китая и Кореи показывают *высокие художественные результаты, имеют черты стиливого своеобразия, связанного с национальными традициями, активно воздействуют на национальное социокультурное пространство, играют значительную роль в современной мировой фортепианной школе и демонстрируют устойчивую преимственность в передаче своих ценностей и достижений*. Таким образом, в соответствии с обозначенными критериями, эти национальные школы

к настоящему времени можно классифицировать как *полностью сложившиеся*.

Вместе с тем, состояние зрелости применительно к МНФШ ДВ имеет специфические типологические особенности, присущие гетерогенным фортепианным школам.

Несмотря на очевидные успехи в деле музыкального образования, поток учащихся-пианистов из стран Дальнего Востока, стремящихся завершить своё обучение в национальном пространстве гомогенных школ, не ослабевает и в современную эпоху. Одновременно по мере роста сети учебных заведений увеличивается и «встречный поток» педагогов из стран Запада, выезжающих для работы в государства региона. Всё большее распространение получают мастер-классы, проводимые ведущими представителями гомогенных школ. Множатся и новые формы обучения, связанные с привлечением различных технических средств. Разумеется, далеко не вся пианистическая молодёжь Японии, Китая и Кореи воспитывается у педагогов-иностранцев⁵. Но исключения лишь подтверждают общую тенденцию: взаимоотношения со «старшими» гомогенными школами, осуществляемые в рамках коммуникативной структуры «учитель – ученик» в современных МНФШ ДВ не ослабевают, а лишь приобретают новые формы.

Можно указать на многочисленные примеры убедительных достижений дальневосточных пианистов в интерпретациях произведений национальных авторов⁶. И всё же высшие творческие результаты связаны по преимуществу с вошедшими в «золотой фонд» мирового фортепианного репертуара сочинениями западноевропейских и русских авторов. Подтверждением может служить следующая таблица, дающая представление о месте произведений национальных композиторов в дискографии шести исполнителей, которых безоговорочно можно отнести к духовным лидерам МНФШ ДВ. Сведения взяты с официальных сайтов пианистов [11–16], данные на 2014 год, учитывались только аудиодиски.

Таблица

Имя	Общее кол-во аудиодисков, представленных на сайте	Аудиодиски, где имеются записи сочинений национальных композиторов
Сонода Тахакиро (Япония)	52	3
Накамура Хироко (Япония)	53	3
Инь Чэнцзун (Китай)	15	9
Ланг Ланг (Китай)	14	2
Пэк Кон У (Корея)	26	0
Со Хе Гён (Корея)	9	0

Отчётливо проявилась в зрелых МНФШ ДВ и тенденция к усилению системообразующей роли коммуникации «исполнитель – последователь». Как уже было отмечено, в Китае Корее и Японии, испытывают огромное уважение к фигурам крупнейших отечественных фортепианных педагогов. Однако Игути Мотонари, Чжоу Гуаньжэн или Ли Эне, при всей их значимости для собственных национальных школ, всё же не могли претендовать на столь же высокую лидерскую роль, которую применительно к русской школе выполняли А. Есипова, Л. Николаев или Г. Нейгауз. В ещё меньшей степени могли предстать в роли хранителей национальных традиций МНФШ ДВ западные учителя азиатских пианистов. Ведущими носителями национальных ценностей МНФШ ДВ, их духовными лидерами в этих условиях выступили выдающиеся исполнители. Хариз-

матические фигуры Соноды Тахакиро, Ланг Ланга, Пэк Кон У и др. выступают главной силой, сплачивающей школу и обеспечивающей её жизнеспособность.

Подведём итоги. Типологические особенности национальных фортепианных школ стран Дальневосточного региона (МНФШ ДВ) во многом обусловлены их гетерогенной природой. Основными гетерогенными признаками МНФШ Японии, Китая и Кореи явились: устойчивость контактов с западными гомогенными школами по коммуникативному типу «учитель – ученик»; менее интенсивная, чем в гомогенных школах, опора на национальный репертуар; усиление системообразующего значения коммуникации «исполнитель – последователь». МНФШ Японии, Китая и Кореи в их современном состоянии следует считать полностью сложившимися.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Данное обозначение предложено по аналогии с введённым М. Н. Дрожжиной понятием «молодая национальная композиторская школа Востока» (МНКШ Востока) [4, с. 3].

² Подробнее о системообразующей роли коммуникации «исполнитель – последователь» см. в работе автора настоящей статьи: [1]. Отметим, что приведённые здесь положения перекликаются с мыслью Б. Бородина, утверждающего, что в термин «фортепианная школа» «входят частично совпадающие понятия “фортепианно-педагогическая школа” и “фортепианно-исполнительская школа”» [3, с. 65].

³ Подробнее см. об этом у автора настоящей статьи: [2].

⁴ Одним из символов национального возрождения Японии после трагедии в Фукусиме стал показанный на Всемирном экономическом форуме в Давосе документальный фильм

«Огни Японии», где Нобуюки Цудзии играет на рояле, восстановленном после повреждений при землетрясении.

⁵ Так, в КНР справедливо гордятся тем, что Юнди Ли, одержавший одну из наиболее впечатляющих побед в истории дальневосточного пианизма, готовился к Конкурсу им. Шопена под руководством своего китайского педагога Дан Шаои.

⁶ В качестве ярких примеров можно здесь упомянуть чрезвычайно популярный в КНР фортепианный концерт «Хуанхэ», занявший одно из центральных мест в репертуаре Инь Ченцзуна (одного из авторов этого сочинения), а также «Восемь воспоминаний в акварелях» Тан Дуна, с большой художественной силой исполненных Ланг Лангом (Deutsche Grammophon, B00017NLHG).

ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенштадт С. А. К проблеме духовного лидерства в фортепианных школах стран Дальневосточного региона // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 382. С. 75–80.

2. Айзенштадт С. А. Стилиевые искания в фортепианном исполнительстве стран Дальневосточного региона // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 184–188.

3. Бородин Б. Б. Отечественная фортепианно-исполнительская школа: к проблеме идентичности // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия. М.: Нобель-пресс; Edinburgh: Lennex Corporation, 2014. С. 63–73.

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

5. Кандинский-Рыбников А. А. Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика. История и современность. М., 1991. С. 189–213.

6. Ню Яцань. Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход: дис. ... канд. пед. наук. М., 2009. 197 с.

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

8. Учитель // Большой толковый словарь русского языка / ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 2000. С. 1411.

9. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / пер. Т. Велимеева, Ю. Новикова. М.: АСТ, 2003. 576 с.

10. Ярошевский М. Г. Логика развития науки и научная школа // Школы в науке. М.: Наука, 1977. С. 7–96.

11. Official Site of Hai-Kuong Suh. URL: <http://www.haikyungsuh.com>.

12. Official Site of Kun Woo Paik. URL: <http://www.kunwoopaik.com>.

13. Official Site of Lang Lang. URL: <http://langlang.com>.

14. Official Site of Nakamura Hiroko. URL: <http://nakamurahiroko.com>.

15. Official Site of Takahiro Sonoda. URL: <http://www.takahiro-sonoda.com>.

16. Official Site of Yin Chengzong. URL: <http://www.yinchengzong.com>.

17. 피아니스트 백건우 [Пианист Кон У Пэк]. URL: http://www.koreamonitor.net/print_it.cfm?upccode=BG66FB1FA7-7.

REFERENCES

1. Eisenstadt S. A. K probleme dukhovnogo liderstva v fortepiannykh shkolakh stran Dal'nevostochnogo regiona [On the Problem of Spiritual Leadership in Schools of Piano Instruction in Eastern Asian Countries] *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Herald of the Tomsk State University]. 2014, No. 382, pp. 75–80.
2. Eisenstadt S. A. Stilevye iskaniya v fortepiannom ispolnitel'stve stran Dal'nevostochnogo regiona [Stylistic Quests in Piano Performance in Countries of the Eastern Asian Region] *Problemy muzykal'noi nauki* [Music Scholarship]. 2011, No. 2, pp. 184–188.
3. Borodin B. B. Otechestvennaya fortepianno-ispolnitel'skaya shkola: k probleme identichnosti [The Russian School of Piano Performance: Concerning the Problem of Identity]. *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom. Paralleli i vzaimodeystviya* [Art Criticism in the Context of Other Disciplines in Russia and in Other Countries. Parallels and Interactions]. Moscow; Edinburgh, 2014, pp. 63–73.
4. Drozhzhina M. N. *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Young National Composition Schools of the East as a Phenomenon of the Art of Music in the 20th Century: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirsk, 2005. 346 p.
5. Kandinskiy-Rybnikov A. A. Epokha romanticheskogo pianizma i sovremennoe ispolnitel'skoe iskusstvo [The Era of Romantic Pianism and the Contemporary Art of Performance]. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika. Istoriya i sovremnost'* [Musical Performance and Pedagogy. History and the Present Day]. Moscow, 1991, pp. 189–213.
6. Nyu Yatsan'. *Fortepiannaya pedagogika Rossii i Kitaya: integrativnyy podkhod: dis. ... kand. ped. nauk* [Piano Pedagogy of Russia and China: An Integrative Approach: Dissertation for the Degree of Pedagogical Disciplines]. Moscow, 2009. 197 p.
7. Syuy Bo. *Fenomen fortepiannogo ispolnitel'stva v Kitae na rubezhe XX–XXI vekov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Phenomenon of Piano Performance in China at the Turn of the 20th and 21st Centuries: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-na-Donu, 2011. 149 p.
8. Uchitel' [Teacher]. *Bol'shoy tolkovyy slovar' russkogo yazyka* [Large Explanatory Dictionary of the Russian Language]. Edited by S. Kuznetsov. St. Petersburg: Norint, 2000, pp. 1411.
9. Huntington S. *Stolknovenie tsivilizatsiy* [The Clash of Civilizations]. Translated by T. Velimeyev, Y. Novikov. Moscow: ACT, 2003. 576 c.
10. Yaroshevsky M. G. Logika razvitiya nauki i nauchnaya shkola [The Logic of Development of Scholarship and Academic School]. *Shkoly v nauke* [Schools in Scholarship]. Moscow: Nauka, 1977, pp. 7–96.
11. Official Site of Hai-Kuong Suh. URL: <http://www.haikyungsuh.com>.
12. Official Site of Kun Woo Paik. URL: <http://www.kunwoopaik.com>.
13. Official Site of Lang Lang. URL: <http://langlang.com>.
14. Official Site of Nakamura Hiroko. URL: <http://nakamurahiroko.com>.
15. Official Site of Takahiro Sonoda. URL: <http://www.takahiro-sonoda.com>.
16. Official Site of Yin Chengzong. URL: <http://www.yinchengzong.com>.
17. *Pianiseuteu Kun Woo Paik*. (In Korean) [Pianist Kun Woo Paik] URL: http://www.koreamonitor.net/print_it.cfm?upccode=BG66FB1FA7-7.

О типологии национальных фортепианных школ стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония)

Фортепианным школам отдельных стран Дальневосточного региона посвящено немало исследований. Однако черты их типологической общности изучены далеко не достаточно. В статье выявляются существенные признаки фортепианных школ Китая, Кореи и Японии. Они рассматриваются как феномен, явившийся результатом ускоренного развития пианистической культуры за пределами европейской культурно-исторической среды. Данный феномен предложено обозначить как «молодые национальные фортепианные школы Дальнего Востока». Выделены их типологические отличия от пианистических школ традиционного западного типа: контакты с западными национальными фортепианными школами

ми в системных рамках коммуникации «учитель – ученик», а также на высших стадиях развития; опора на национальный репертуар (менее интенсивна); системообразующее значение коммуникации «исполнитель – последователь» (усилено). Опираясь на сформулированные в статье критерии, автор показывает, что к настоящему времени «молодые национальные фортепианные школы Дальнего Востока» вступили в стадию зрелости.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство Китая, фортепианное исполнительство Кореи, фортепианное исполнительство Японии, национальные фортепианные школы, фортепианное искусство Дальневосточного региона

About the Typology of the National Schools of Piano Playing of the Eastern Asian Region (China, Korea, Japan)

A great deal of research has been devoted to the piano schools of various separate countries of the Eastern Asian region. However, the features of their typological commonness have not been studied to a sufficient degree. The article discloses the essential features of the schools of piano playing of China, Korea and Japan. They are examined as a phenomenon that has emerged as a result of the expedited development of the pianistic culture beyond the boundaries of the European cultural and historical milieu. It is

suggested to identify this phenomenon as “young national schools of piano playing in Eastern Asia.” Their typological distinctions from pianistic schools of the traditional Western type are marked out: contacts with Western national schools in the systemic frameworks of communication of “teacher – student,” as well as the highest stages of development; reliance on the national repertoire (less intensive); a system-generating meaning of communication of “performer – follower” (substantial). Relying

on the criteria formulated in the article, the author shows that by the present time the “young national schools of piano playing” of Eastern Asia have entered the stage of maturity.

Keywords: piano performance of China, piano performance of Korea, piano performance of Japan, national schools of piano playing, art of piano playing of the Eastern Asian region

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.054-060

Айзенштадт Сергей Абрамович

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

Sergei A. Eisenstadt

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



Н. Ф. КЛОБУКОВА (ГОЛУБИНСКАЯ)
Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского



УДК 781.7

«ПУСТЬ ВО ВЕКИ ВЕКОВ ДЛИТСЯ ВЕК...» ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО ГИМНА ЯПОНИИ

Государственный гимн Японии «Кими га ё» (君が代, «Тысячелетнее счастливое правление»), как и любой другой национальный гимн, по своей жанровой принадлежности является церемониальной вокально-инструментальной композицией, исполняемой в торжественных случаях. Текст гимна, написанный в X веке, считается самым древним из всех существующих в мире. Однако мелодии гимна уже более 130 лет, а история её создания по сей день хранит немало загадок и вызывает много вопросов; некоторые из них автор постарается осветить в настоящей статье.

Вплоть до середины XIX столетия на протяжении более двухсот лет (с 1637 г.) Япония находилась в почти полной изоляции от окружающего мира. В результате буржуазной революции 1868 г. и реставрации императорской власти в стране началась эпоха великих преобразований, получившая название Мэйдзи («просвещенное правление», 1868–1912 гг.). Япония начала строить модернизированное государство и активизировала международные отношения, что вызвало срочную необходимость в создании национального гимна. Работа по его написанию была начата капельмейстером духового оркестра армии Сацума Джоном Фентоном (1828–1890?), военным служащим 10-го морского батальона Британской армии¹.

Работая с оркестром, Джон Фентон неоднократно удивлялся, что Япония не имеет собственного гимна. Военное руководство Сацума, также убеждённое в необходимости создания нового музыкального сим-

вола страны, поручило Фентону написать композицию, подходящую для этой цели. В качестве текста было избрано пятистишие «Кими га ё» неизвестного автора из классической антологии «Кокинвакасю» («Собрание старых и новых песен Японии, 905 г.). Приведём текст:

君が代は	Кими га ё ва
千代に八千代に	Тиё ни ятиё ни
細石の	Садзарэиси но
巖となりて	Ивао то нари тэ
苔の生すまで	Кокэ но мусу мадэ

Пусть во веки веков
Длится век моего Государя –
До поры, когда мхом
Порастет утес величавый,
Что из камешка стал скалою!²

Фентон написал следующую мелодию (пример № 1).

Пример № 1

The image shows a musical score for the Japanese national anthem 'Kimi ga yo'. It consists of four staves of music in a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the first line of the anthem: 'Кими га ё ва тиё ни'. The second staff contains the second line: 'ни са дза рэ'. The third staff contains the third line: 'И си но и-ва хо то на ри'. The fourth staff contains the fourth line: 'Тэ ко-кэ но му су ма дэ'. The score ends with a double bar line.



Считается, что первое исполнение «Кими га ё» в качестве государственного гимна состоялось в сентябре 1870 г. во время военно-морских маневров в присутствии императора Мэйдзи.

Необходимо уточнить, что в 1869 г. в соответствии с провозглашённым правительством лозунгом *фукоку кэхэй* («Богатая страна – сильная армия») в Японии началась активное реформирование армии и флота по западному образцу. Одним из важнейших нововведений явилась организация в воинских соединениях духовых оркестров – новых для Японии музыкальных коллективов. С марта 1871 г. Джон Фентон приступил к созданию Японского оркестра военно-морского флота. 12 сентября 1872 г. этот оркестр принимал участие в торжествах открытия первой линии железной дороги, соединившей Токио и Йокогаму. Среди исполненных им композиций прозвучал и написанный Фентоном гимн «Кими га ё», который продолжал исполняться в этом виде вплоть до 1876 г.

В августе 1874 г. Министерство императорского двора особым циркуляром предписало *гакунин* и *гакуси* – музыкантам и стажёрам придворного оркестра *гагаку* – изучать западную музыку. Придворные музыканты начали получать уроки теории музыки и гармонии, а также сольфеджио, нотации и игры на европейских инструментах. Будучи профессионалами, они осваивали западную музыкальную науку очень быстро; так, уже через полтора года после начала занятий, 3 ноября 1876 г., оркестр дал свой первый концерт в честь дня рождения императора Мэйдзи. Были исполнены произведения как в японском стиле, так и в европейском. Первым номером была сыграна композиция «Кими га ё», значившаяся в программе как *насёнару химунэ* – «национальный гимн».

В 1879 г. преемником Фентона стал известный немецкий военный дирижёр Франц Эккерт (1852–1916)³, с именем которого связывают появление окончательной версии национального гимна Японии. Официальная история его создания такова. В 1880 г. Министерство ВМФ обратилось к *гакунин* с просьбой написать музыку на текст «Кими га ё» и создало комиссию по отбору лучшей мелодии. В состав комиссии вошли Франц Эккерт, капельмейстеры военных оркестров армии и ВМФ, а также глава придворного оркестра Хаяси Хиромори (1831–1896). Наиболее подходящей, по единогласному мнению, была мелодия, представленная самим Хаяси; Эккерт была поручена её гармонизация. В результате появилась успешная комбинация японской мелодии и европейской гармонии.

Приведём одноголосный вариант мелодии гимна (пример № 2).

Мелодия написана в традиционном для музыки *гагаку* ладу *утикоцу-тё* $d^1-f^1-g^1-a^1-b^1$ с добавочной ступенью c^1 , использование которого создало для Эккерта немалые трудности при гармонизации.

Пример № 2

Несмотря на то, что мелодия начинается и заканчивается на звуке d^1 , который логично было рассматривать в качестве тонического устоя, гармонизация её в тональности *D dur* затруднена из-за отсутствия тона *cis^1*. Поэтому Эккерт оставил начальную и заключительную фразы негармонизованными, а среднюю часть гармонизовал преимущественно в тональности *C dur*, хотя проходящая двойная доминанта D_7 и прерванный каданс размывают ощущение тоники. В разделе мелодии, который соответствует словам «*кивао то наритэ*» («становится скалой»), крайние голоса движутся в разном направлении (верхний по восходящей, нижний по нисходящей), символизируя тем самым рост камней. Здесь можно усмотреть род мадригализма⁴, или сюжетной программности. К данному средству музыкальной выразительности можно также отнести необычный для гимна «открытый» финал, то есть отсутствие завершающего тонического аккорда на фоне общей тональной неопределённости, что усиливает смысл текста, в котором говорится о нескончаемом веке правления императора.

Пример № 3

Монотонно-поступательное движение мелодии подчёркивает торжественный характер всего произведения и отражает его связь с музыкой *гагаку*.

Существует аранжировка гимна «Кими га ё» для придворного оркестра *гагаку*. Мелодия пропеваётся в унисон под аккомпанемент шестиструнной длинной цитры вагон, настроенной на лад *содзё* ($g^1-d^1-g^1-e^1-h^1-a^1$), и деревянных хлопучек *сякубёси*, поддерживающих ритм. Приведём этот вариант в традиционной нотации *хакасё*⁵ (пример № 3). Гармонизация мелодии гимна, сделанная Эккертом, приводится в примере № 4.

Пример № 4

Ki-mi ga yo-wa. Chi-yo ni ya-chi yo ni. Sa-za-re
i-shi no. I-wa-o to na-ri te. Ko-ke no mu-su
ma-de.

Однако истинное происхождение мелодии гимна является загадкой, по сей день вызывающей жаркие дискуссии среди историков и музыковедов. Есть версия, что Хаяси представил комиссии в качестве своей собственной одноголосную мелодию, которая была создана молодым *гакуси* по имени Оку Коги тремя годами ранее, в 1877 г., для проекта *хоику сёка* («воспитательных песен»). Эти песни, предназначенные для обучения и развлечения, были написаны музыкантами *гагаку* для занятий в детском саду при Токийском женском педагогическом училище⁶. При отборе Хаяси не счёл песню подходящей для детей и рекомендовать к употреблению не стал, но, высоко оценив потенциал мелодии, сохранил рукопись и через три года представил комиссии. Эккерт, услышав мелодию, воодушевился её красотой и торжественностью и сделал гармонизацию. После этого Министерство ВМФ, под давлением Хаяси как главы придворного оркестра, приняло новый вариант «*Кими га ё*» в качестве национального гимна.

Некоторые исследователи считают эту гипотезу неверной, указывая, что в сборнике школьных песен «Сёгаку сёка сю» («Сборник песен для начальной школы»), изданном в 1881 г., действительно есть песня на слова «*Кими га ё*», но её мелодия заимствована из песни английского композитора Сэмюэля Уэбба «*Glorious Apollo*» («Славный Аполлон») (пример № 5).

Заметим, что сборник школьных песен был подготовлен к печати Комитетом по изучению музыки (*Онгаку торисирабэ гакари*), и представлял собой плод трудов коллектива авторов по созданию пьес для начальных и средних школ. Проект же написания *хоику сёка* был, как уже говорилось, начат ранее, в 1877 г., и песни должны были использоваться во время занятий музыкой в детском саду. Проект был узкоспециальным, печать песен не предполагалась (и осуществлена не

Пример № 5

Ki-mi ga yo-wa. Chi-yo ni ya-chi yo ni. Sa-za-re
i-shi no. I-wa-o to na-ri te. Ko-ke no mu-su
ma-de.

была), и всех предлагаемых вариантов не видел никто, кроме Хаяси. Среди забраванных им песен вполне могло быть несколько вариантов «*Кими га ё*», которые не были признаны подходящими для детей и сохранились лишь в черновиках или вообще не сохранились.

Тем не менее, вплоть до 1930-х гг. официально признанное авторство Хаяси Хиромори не оспаривалось, и только в 1932 г. японский музыковед Вада Синдзиро называет истинным создателем гимна музыканта оркестра гагаку Оку Ёсииса (1858–1933) – композитора, педагога, популяризатора западной музыки в Японии. Годом позже, в некрологе по случаю кончины Оку газета «*Tokyo Nichinichi Shimbun*» от 10 марта 1933 г. напишет: «Пионер западной музыки в нашей стране, написавший вместе с покойным господином Хаяси Хиросуэ музыку государственного гимна “*Кими га ё*”, музыкант департамента церемоний министерства императорского двора Оку Ёсииса скончался 9 числа после 17 часов в своём доме» [17, с. 111].

Кавабата Тай в своей статье «Авторство “*Кими га ё*” остаётся загадкой» отмечает: «Вада Синдзиро в своей книге “*Кими га ё то Бандзай*” приводит воспоминания самого Оку о том, что он вместе с другом, молодым музыкантом гагаку Хаяси Хиросуэ (старшим сыном Хаяси Хиромори) дежурил ночью в надвратной башне Усигомэ близ императорского дворца (переданной Управлению придворной музыки в качестве репетиционного зала в 1871 г.), и они вместе написали мелодию на стихи “*Кими га ё*”» [12, с. 1]. В 1974 г. японский учёный Сато Сэньитиро нашёл в архиве семьи Хаяси нотную запись мелодии среди 16-ти черновиков в папке с надписью «*Хоику сёка*». По мнению Сато, во время обсуждения на комиссии Хаяси выдал мелодию за свою, чтобы придать ей больший вес, поскольку Оку в то время было всего 22 года. Кроме того, Хаяси не стал упоминать тот факт, что мелодия была



изначально написана для занятий с детьми, поскольку детская песня была бы недостойна сопровождать официальные мероприятия с участием императора и высокопоставленных лиц. Таким образом, истинное происхождение мелодии было скрыто.

Оку Ёсихиро, внук Оку Ёсииса, приводит в пользу авторства своего деда ещё один довод: «Ёсииса написал около 10 хорошо известных мелодий, включая песню “Конгосэки” (“Алмаз”) на стихи императрицы Харуко, жены императора Мэйдзи, а также песню “Тэнтё сэцу” (“Мелодия для владыки небес”), которая исполнялась на дне рождения императора в предвоенной Японии. Хаяси же, напротив, не оставил ни одной мелодии, которые хоть сколько-нибудь могли сравниться с этими песнями» [12, с. 4].

Сам Оку Ёсихиро считает, что, говоря о мелодии гимна государства, правильнее всего было бы вообще опустить имя её автора, добавляя при этом, что его дед никогда не говорил с ним об этом [12, с. 3]. Вероятно, к аналогичной цели «замаскировать» авторство мелодии стремились и члены отборочной комиссии, чтобы сформировать в сознании граждан новой Японии образ некой «гайной», «древней» мелодии, возникшей будто ниоткуда, подчёркивающей связь с музыкальным наследием глубокой старины и символизирующей преемственность императорской власти. К тому же из чувства национального патриотизма необходимо было по возможности скрыть участие в создании гимна иностранцев и военных; авторами сакральной мелодии, являющейся символом нового государства, могли быть только носители национальной древней музыкальной традиции, то есть придворные музыканты.

Так или иначе, мелодия гимна была утверждена, Франц Эккерт гармонизовал её для духового состава, и придворный оркестр исполнил новую версию гимна «Кими га ё» на праздничных торжествах, посвящённых дню рождения императора 3 ноября 1880 г. Аранжировка Эккерта была опубликована в 1888 г. как «Dainippon Reishiki: Japanische Hymne nach einer alt Japanischen Melodie» («Церемониальная музыка великой Японии: японский гимн, основанный на древней японской мелодии») (ил. 1).

Э. Хайрих-Шнайдер предполагает, что «древней мелодией», лёгшей в основу «Кими га ё», могло быть молитвенное песнопение Антонио де Кабезона (1510–1566) «Dic nobis, Maria» («Скажи нам, о Мария»), которое в изменённом, но узнаваемом виде сохранилось до середины XIX в. в практике



Ил. 1. Издание японского гимна 1888 г.

какурэ кириситан («тайных христиан») – религии, берущей своё начало от христианской проповеди, начатой в Японии испанскими католиками в XVI–XVII столетиях. Обе мелодии действительно схожи друг с другом благодаря интонационной близости японского лада итикоцу $d^1-e^1-fis^1-g^1-a^1-h^1-c^2-d^2$ и европейского дорийского лада $d^1-e^1-f^1-g^1-a^1-h^1-c^2-d^2$ (пример № 6).

Пример № 6



Песнопение, несущее в себе сакральное начало, вполне могло послужить музыкальным прототипом мелодии гимна, который с самого начала своего существования позиционировался как одна из особых церемониальных пьес *гирэйка*, исполнявшихся в торжественных случаях, в частности, на военных парадах. Надо сказать, что японские военные парады 1880–1890-х гг. производили на западных гостей неоднозначное впечатление. Писатель В. В. Крестовский, побывавший на таком параде в составе российской делегации 27 декабря 1880 г., оставил достаточно полное его описание. Из него можно заключить, что наиболее часто исполняемой пьесой на таких парадах была инструментальная версия «Кими га ё»: «Принц Арисугава... поскакал со своим штабом к войскам и принял командование над парадом. По его команде полки взяли “на караул” и знамена преклонились, а оркестр музыки заиграл японский гимн, очень своеобразное произведение какого-то капельмейстера из немцев... Оркестр [во время объезда войск главнокомандующим. – Н. К.] всё время играл японский гимн... По окончании церемониального марша, все войска выстроились в колонны на среднем фесе своего начального расположения и двинулись вперед всем фронтом. По команде принца Арисугава они были остановлены шагов за триста не доходя до императора и взяли “на караул”, причём оркестр опять заиграл национальный гимн» [4, с. 222–225].

Заканчивая описание парада, Крестовский сетует на отсутствие в нём должного блеска, звуковой мощи и чеканного ритма, приносимых духовым оркестром. Однако нужно понимать, что японские парады не были демонстрацией военной силы и строевой выучки; они представляли собой священный ритуал поклонения императору, «потомку богов», который был также и главнокомандующим Вооружен-

ных Сил⁷. Торжественная, величаявая мелодия гимна подходила к этой церемонии как нельзя лучше. Впоследствии, в середине 1890-х гг., японский капельмейстер Мицудзо Ёсимото (1862–1907) написал энергичный строевой марш «Кимигаё косинкёку», в котором мелодия гимна проходит контрапунктом в партии валторн; этот марш по сей день является одним из самых популярных в Японии.

Возвращаясь к истории создания гимна, заметим, что планомерная работа по «сокрытию» его истинного происхождения вызвала к жизни самые различные версии, вплоть до неправдоподобных. В качестве примера приведём теорию музыковеда Н. Д. Бернштейна из статьи «Японская музыка», опубликованной в книге «Япония и её обитатели» (1904): «До нас не дошли какие-либо несомненные памятники японской музыкальной древности, мы не знаем, какого мелодического склада, какого словесного содержания были её древние мотивы, её песни. Для суждений о древней японской музыке не даёт материала и японский национальный гимн, хотя, по некоторым сведениям, он очень древнего происхождения. Гимн этот чуть ли не кратчайшего мелодического склада... Впрочем, древность японского гимна не доказана. Музыка к японскому народному гимну скомпановал германский капельмейстер Эккерт. Этот Эккерт был вызван в Японию организовать военные оркестры в преобразованной японской армии, и он первый обратил внимание на то, что у японцев нет народного гимна. Была образована поэтому особая комиссия, которая решила превратить в гимн старинное японское стихотворение «Кимигайо». Эккерт сочинил к этому стихотворению музыку, комиссия пришла в восторг и нашла, что в ней удивительно сохранена японская мелодия. Спустя несколько лет явились указания, что Эккерт вовсе не воспользовался народными японскими мелодиями, а взял готовую музыку из одной игривой и не совсем скромной песенки и применил её к японскому гимну» [1, с. 205–206].

В этой цитате смешаны правда и вымысел; вся статья Бернштейна изобилует неточностями, искажениями, несообразностями, вполне объяснимыми, впрочем, низким уровнем российской музыкальной японистики начала XX в., а если высказаться точнее, почти полным её отсутствием. Автор при этом отзывается о предмете исследования крайне пренебрежительно: назвав японцев «музыкальными варварами», Бернштейн заключает, что «...у них всё это искусство в крайне младенческом состоянии» [1, с. 210]. Отметив как положительный сам факт появления первой русскоязычной статьи о японской музыке и отдав дань уважения русскому ученому, который признаёт, что «в японской музыке кроется тайна особой системы, которая не подходит решительно ни к чему из того, что нам известно в западном мире и на крайнем востоке» [там же], нельзя не удивиться странности того, что блестяще образованный музыковед мог написать подобный материал. Добавим, что Бернштейн приводит нотный текст мелодии гимна (пример № 6), но он изобилует интонационными и ритмическими ошибками. Создаётся впечатление, что мелодия записана по слуху. Можно только гадать, откуда у Бернштейна появилась эта запись и почему он включил её в свою статью.

Пример № 6



В этой связи отрадным представляется тот факт, что русская композиторская школа внесла свой вклад в аранжировку японского гимна и сделала это замечательно. В архиве РГБ сохранились вышедшие в 1911 г. в издательстве С. Я. Ямбор ноты гимна Японии в гармонизации некоего А. Ч. и с переводом текста на русский язык (пример № 7). Ноты предназначены для голоса с фортепиано;

Пример № 7

ЯПОНСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ГИМНЪ.

Larghetto. App. А. Ч.

Ki . mi . ga - yo - wa chi yo ni .

Пусть Ми.ка.до наш царитъ, мно.го, мно.го
И пока на двѣ рѣ.ки и на мрач.номъ

ya chi yo ni sa za re i shi no i wa o to

славныхъ лѣтъ. Пусть царитъ! Пусть царитъ! До тѣхъ поръ по.
дѣ морскомъ все пес.ки, все пес.ки, не гра.нитъ, по.

na ri te ko ko no mu - su - ma - de.

ка сто.итъ в тоть свѣтъ, мно.го ты.очъ слав.ныхъ лѣтъ,
кры.тый мхомъ, пусть царитъ онъ въ ве.ли.чїи сво.емъ.

гармонизация отличается от сделанной Эккертом; приложен японский текст гимна с романизацией (расшифровкой знаков слоговой азбуки). Мы предполагаем, что под инициалами А. Ч. может скрываться Александр Николаевич Черепнин (1899–1977), русский и американский композитор, пианист, теоретик музыки. В момент издания нот композитору было всего 12 лет; возможно, поэтому его имя скрыли под инициалами. Известно, что Черепнин

был вундеркиндом, и даже в таком юном возрасте гармонизация мелодии не составляла для него труда. Отметим также, что в дальнейшем творчестве Черепнин не раз обращался к японской музыкальной культуре; возможно, его интерес к ней начался с опыта гармонизации японского гимна.

Последующая история существования японского гимна изобиловала появлением аранжировок для самых разных музыкальных ансамблей, в том числе и для традиционных японских инструментов. Попу-

лярность гимна и его значимость в качестве государственного символа неуклонно возрастала; наконец, в 1999 г., спустя почти 120 лет после создания, композиция «Кими га ё» была официально признана национальным гимном. Завершая краткий обзор её непростой истории, отметим поразительную ёмкость и многозначность языка музыки, с помощью которого можно в одной краткой мелодии объединить историю и современность, правду и вымысел, небесное и земное, Восток и Запад.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В мае 1869 г. военачальники армии Сацума изучали в Йокогаме под руководством английских офицеров западные методы строевой подготовки и задумали создать в своей армии духовой оркестр. С этой целью был приглашён Джон Фентон. К занятиям приступили 30 самураев клана Симадзу. Уже с 1870 г. оркестр, названный *кайхэйтай*, стал выступать публично и получил широкую известность.

² Свиток VII «Песни-славословия», № 343. Перевод А. Долина [3, с. 155].

³ Учился в консерваториях Вроцлава и Дрездена по специальности «военная музыка». В течение 20 лет службы в Японии возглавлял оркестры армии и ВМФ, императорской гвардии; преподавал у музыкантов придворного оркестра и студентов Токийской музыкальной школы. Работал как музыкальный инструктор в Корее (1901–1916); считается одним из

авторов корейского государственного гимна.

⁴ Усиление смыслового значения текста с помощью определённых мелодических оборотов.

⁵ Нотация *хакасэ* была заимствована из Китая как часть буддийского богослужебного канона в VI–VII веках. Состоит из коротких черт, наклонённых под разным углом, точек и волнистых линий, указывающих движение интонации и характер исполнения.

⁶ *Токё дзёси сихан гакко*, учреждено в 1874 г., открыто 29 ноября 1875 г. В настоящее время – Университет Отяномидзу.

⁷ Таковой функцией император был наделён лишь в годы Мэйдзи; до этого императорская власть военными функциями не обладала, поскольку любое кровопролитие было нечистым и оскверняло государя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернштейн Н. Д. Японская музыка // Всё о Японии. М.: Профит-Стайл, 2008. С. 205–211.

2. История японской культуры. М.: Наталис, 2011. 368 с.

3. Кокинвакасю. Собрание старых и новых песен Японии / пер. со старояп. А. Долина. СПб.: Гиперион, 2001. 432 с.

4. Крестовский В. В. В дальних водах и странах. М.: Век, 1997. Т. 2. 416 с.

5. Мещеряков А. Н. Император Мэйдзи и его Япония. М.: Наталис: Рипол Классик, 2006. 736 с.

6. Османов Е. М. История становления японской императорской армии и флота (1868–1894): дис. ... канд. ист. наук. СПб., 2005. 306 с.

7. Японский национальный гимн / ар. А. Ч. М.: Изд. С. Я. Ямбор, 1911. 5 с.

8. Cripps Denise. Flag and Fanfares: The Hinomaru Flag and Kimigayo Anthem // Case Studies on Human Rights in Japan. Roger Goodman / Ian Neary ed. By. London: Routledge, 1996, pp. 76–108.

9. Eppstein Ury. The Beginnings of Western Music in Meiji Era Japan. Studies in the History and Interpretation of Music. Edwin Mellen Press, 1994. 159 p.

10. Harich-Schneider Eta. A History of Japanese Music. London, 1973. 742 p.

11. Hara Kunio. Puccini's use of Japanese melodies in Madama Butterfly. B.M.: University of Cincinnati, 2000. 115 p.

12. Kawabata Tai. Identity of 'Kimigayo' composer remains mystery // The Japan Times online. Thursday, Aug. 5, 1999. P. 5.

13. 海軍軍楽隊. 日本洋楽史の原典. 出版社: 国書刊行会, 東京, 1984, 298ページ [Оркестры военно-морского флота. Начало западной музыки в Японии. Токио: Кокусё канкокай, 1984. 298 с.].

14. 吉川英史. 日本音楽の歴史. 出版社: 創元社, 大阪, 2004, 512ページ [Киккава Эйси. История японской музыки. Осака: Согэнся, 2004. 512 с.].

15. 君が代のすべて. レーベル: キングレコード, 東京, 2000, 55ページ [Всё о гимне «Кими га ё». Буклет CD, Токио, King Records Co., Ltd, 2000, 55 с.].

16. 藤田友次. 君が代の起源. 出版社: 明石書店, 東京, 2005, 203ページ [Фудзита Томодзи. Происхождение гимна «Кими га ё»). Токио, Акаси Сётэн, 2005. 203 с.].

17. 安田寛. 奥好義の世界. 近代唱歌集成: 解説書. 出版社: ビクターエンタテインメント, 東京, 2000, 232ページ [Ясуда Хироси. Мир Оку Ёсииса // Антология современных песен: собрание комментариев. Токио: Victor Entertainment, 2000. С. 110–116].

REFERENCES

1. Bernshteyn N. D. *Yaponskaya muzyka* [Japanese Music]. Vse o Yaponii [Everything about Japan]. Moscow: Profit-Style, 2008, pp. 205–211.

2. *Istoriya yaponskoy kul'tury* [The History of Japanese Culture]. Moscow: Natalis, 2011. 368 p.

3. *Kokinvakasyu. Sобрание starykh i novykh pesen Yaponii* [Kokinwakashu. A Collection of Old and New Songs of Japan]. Translated by Alexander Dolin. St. Petersburg: Giperion, 2001, 432 p.

4. Krestovskiy V. V. *V dal'nikh vodakh i stranakh* [In Far-Away Waters and Lands]. Moscow: Vek, 1997. Vol. 2. 416 p.

5. Meshcheryakov A. N. *Imperator Meydzi i ego Yaponiya* [Emperor Meiji and His Japan]. Moscow: Natalis: Ripol Classic, 2006. 736 p.
6. Osmanov E. M. *Istoriya stanovleniya yaponskoy imperatorskoy armii i flota (1868–1894): dis. ... kand. ist. nauk* [The History of Formation of the Japanese Imperial Army and Navy (1868–1894): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Historical Sciences]. St. Petersburg, 2005. 306 p.
7. *Yaponskiy natsional'nyy gimn* [The Japanese National Anthem]. Arrangement by A. Ch. Moscow: S.Ya. Yambor Press, 1911. 5 p.
8. Cripps Denise. Flag and Fanfares: The Hinomaru Flag and Kimigayo Anthem. *Case Studies on Human Rights in Japan*. Roger Goodman. Ian Neary ed. By. London: Routledge, 1996, pp. 76–108.
9. Eppstein Ury. *The Beginnings of Western Music in Meiji Era Japan. Studies in the History and Interpretation of Music*. Edwin Mellen Press, 1994. 159 p.
10. Harich-Schneider Eta. *A History of Japanese Music*. London, 1973. 742 p.
11. Hara Kunio. *Puccini's use of Japanese melodies in Madama Butterfly*. B. M.: University of Cincinnati, 2000. 115 p.
12. Kawabata Tai. Identity of 'Kimigayo' composer remains mystery. *The Japan Times online*. Thursday, Aug. 5, 1999. P. 5.
13. *Kaigun gungakutai. Nihon yogakushi no genten*. Tokyo: Kokusho kankokai, 1984. 298 p. (In Japanese) [The Navy Orchestra. The Beginnings of Western Music in Japan. Tokyo: State Literature Publishing House, 1984. 298 p.]
14. *Kikkawa Eishi. Nihon ongaku no rekishi*. Osaka: Sogensha, 2004. 512 p. (In Japanese) [Kikkawa Eishi. The History of Japanese Music. Osaka: Fiction Literature Publishing House, 2004. 512 p.]
15. *Kimi ga yo no subete*. CD booklet. Tokyo: King Records, 2000. 55 p. (In Japanese) [All about "Kimigayo". CD booklet, Tokyo: King Records, 2000. 55 p.]
16. Fujita Tomoji. *Kimigayo no honka wa banka datta*. Tokyo: Akashi Shoten, 2005. 203 p. (In Japanese) [Origins of the National Anthem "Kimigayo". Tokyo: "Akashi Bookstore" Publishing House, 2005. 203 p.]
17. Yasuda Hiroshi. Oku Yoshiisa no sekai. *Kindai shoka shusei: kaisetsu shu*. Tokyo, Victor Entertainment, 2000, pp. 110–116 (In Japanese) [Yasuda Hiroshi. The World of Oku Yoshiisa. Anthology of Modern Songs: a Compilation of Commentaries. Tokyo, Victor Entertainment, 2000, pp. 110–116].

«Пусть во веки веков длится век...»
Из истории создания государственного гимна Японии

В статье кратко изложена история создания государственного гимна Японии «Кими га ё». Дается исторический контекст периода его создания, а именно, первых лет эпохи Мэйдзи (1868–1912). Это время характеризуется началом строительства модернизированного японского государства. Автор освещает роль западных военных дирижеров в написании гимна (Джона Фентона, Франца Эккерта), анализирует мелодию гимна, а также приводит несколько теорий и точек зрения современных

этномузыкологов о происхождении мелодии. Подчеркивается, что научные споры по вопросу возникновения гимна не затихают на протяжении всей истории его существования. В статье затрагиваются вопросы возможной причастности к судьбе японского гимна русских музыкантов. Статья включает цитаты исторических документов и нотные примеры.

Ключевые слова: японский гимн, «Кими га ё», Джон Фентон, Франц Эккерт, гагаку, Оку Ёсииса, А. Н. Черепнин

“Let your Lifetime Last Forever and Ever...”
From the History of the Creation of the National Anthem of Japan

The article presents a brief exposition of the history of creation of the Japanese National Anthem “Kimigayo.” It provides the historical context of the period of its creation, namely, the first years of the Meiji period (1868–1912). This time is characterized by the beginning of the development of the modernized Japanese state. The author illuminates the role of Western military band conductors in the writing of the national anthem (such as John Fenton and Franz Eckert), analyzes the melody of the anthem, and also brings in a few theories and viewpoints of contemporary

ethnomusicologists on the origins of the melody. It is emphasized that scholarly arguments concerning the question of the emergence of the national anthems have not subsided during the course of the entire history of its creation. The article touches upon questions of the possible participation of Russian musicians in creation of the Japanese national anthem. The article includes citations of historical documents and music examples.

Keywords: Japanese National Anthem, “Kimigayo”, John Fenton, Franz Eckert, gagaku, Oku Yoshiisa, Alexander Tcherepnin

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.060-066

Клобукова (Голубинская) Наталья Фёдоровна
специалист по учебно-методической работе
Научно-творческого центра
«Музыкальные культуры мира»,
преподаватель класса игры на японских инструментах
E-mail: harunoumi@mail.ru
Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского
Российская Федерация, 125009, Москва

Natalia F. Klobukova (Golubinskaya)
Specialist in tutorial and methodical work of the Scholarly
Creative Center “Musical Cultures of the World,”
Instructor of performance on Japanese instruments
E-mail: harunoumi@mail.ru
Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory
Russian Federation, 125009, Moscow





BEN LUNN

Royal Welsh College of Music and Drama

UDC 78.082

HORAȚIU RĂDULESCU AND 'THE QUEST': PIANO CONCERTO OPUS 90

Romanian Years (1942–1969)

Horațiu Rădulescu was born in Bucharest, the Romanian capital, in 1942. His first musical experiences were his violin lessons with Nina Alexandrescu, a pupil of Georges Enescu. He then attended the Bucharest Academy of Music, where he studied composition with Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah and Aurel Ströe. During this time his works often resembled the contemporary music being written in Romania but also pointed towards his later musical aesthetic. Because of the restrictions on Romania during the Soviet years, which were very similar to that of Poland, Rădulescu's knowledge of the advancements of music in Germany and France was rather limited, but thanks to the tuition of Ștefan Niculescu he was able to study the music of Webern quite extensively, along with the Renaissance masters such as Dufay and Tallis. His early compositions include his Piano Sonata No. 1 'Wiege an den Abgründen' and his first string quartet.

Hyper-Spectral Years (1969–1991)

1969 was a significant year for Rădulescu. He relocated to Paris, where he resided until his later years when he moved to Vevey. 1969 was also the year he wrote his first genuinely unique piece: *Credo* – for nine cellos. This was his first 'spectral' score and predates by a few years other spectral composers like Grisey, Murail or Tenney. *Credo* is based on the first 45 harmonics of the cello's lowest C and this allows him to superimpose new spectra based on higher partials of the original fundamental pitch. The techniques used in '*Credo*' were to become the fundamental basis for everything Rădulescu would subsequently compose.

During the early 1970s Rădulescu visited the Darmstadt summer courses where he attended classes given by Cage, Ligeti, Stockhausen and Xenakis. In 1972 and 1973 he presented his own works in Messiaen's classes at the Paris Conservatoire. Messiaen strongly supported Rădulescu, and stated that he was 'one of the most original young musicians of our time'. Later in 1979, he went on to study in IRCAM.

During subsequent years Rădulescu works were performed in many of the leading European music festivals including Gaudeamus (1971–1972), Royan (1973 and 1975) and Darmstadt (1972). It was also during this time Rădulescu set up the Lucero Players: a group dedicated to performing his own music. He wrote several works which include *Capricorn's Nostalgic Crickets* were written specifically for the musicians in the group.

Stylistically Rădulescu's music was at its most radical and inventive during this period. As he explained in his book *Sound Plasma* (1975), he was trying to write in a style which transcends classical devices like polyphony and heterophony and, instead, which is more like a physical object, an 'orb of sound'. This is a continuation of Ligeti's and Xenakis' experiments in writing purely textural music and could almost be thought of as a 'true' realisation of Schoenberg's *Klangfarbenmelodie*.

Rădulescu acknowledged the influence of Ligeti and Schoenberg but the greatest and probably most direct influence on his work at this time was Giacinto Scelsi (1905–1988). His respect and admiration for Scelsi is encapsulated in *Byzantine Prayer* (for 40 flautists) written in commemoration Scelsi's death. This 'in memoriam' is not the only gesture of respect, as *Byzantine Prayer* itself is playing on the harmonic spectra of a low A, the same A that Scelsi used in his pinnacle work *Quattro Pezzi una nota sola* (1959).

Later Years (1991–2008)

Rădulescu's music was constantly developing and leading to new unimagined areas. In 1991, he was commissioned to write his second piano sonata (Piano Sonata No. 2 – *being and non-being create each other*), which led to a radical shift in his work. Whereas previously Rădulescu had required to adapt the piano to fit his spectral language, this work was for the equal tempered piano. Rădulescu had not composed anything for the unaltered piano since writing his first piano sonata while still a student in Bucharest.

After this sonata Rădulescu wrote some of his most beautiful works, including *Exil Interieur* (Sonata for Cello and Piano, 1997). He also managed to finally find an idiom that was all-encompassing; the radical forward thinking of his younger years, but also a very strong connection to the musical tradition. One can see in his piano sonatas the use of classical structures is rather obvious. Also his piano concerto *The Quest* (see chapter 4c.) draws on Romanian folk music (*Ancestor's Chants*) and in '*Cinereum*' there is the use of almost medieval-like melisma in the vocal writing combined with his more recognisable and radical musical palette.

Rădulescu died on 25th September 2008 and in the years since his death there have not been many performances of his work, apart from a few chamber works such as the Fourth String Quartet or *Eterno* for Percussion. It is hard to see any direct impact of Rădulescu's music outside his 'cult' of followers but nevertheless he left an impact on those around him.

'The Quest' Piano Concerto Op. 90 (1996)

The Quest is Horațiu Rădulescu's first and only complete concerto. The work was written for Örtwin Stürmer and was premiered by the Frankfurt Radio Symphony Orchestra conducted by Lothar Zagrosek. The work is a leviathan for any soloist and orchestra, with the four dramatically unique movements and the sheer immensity of the length of the concerto (55 minutes) makes it a powerful beast to tackle. The concerto was written around the same time as the Fourth Piano Sonata and the concerto is almost definitive of Rădulescu's style towards the end of his life. Drawing on folklore, folk music, spectral techniques and the sheer magnitude of the orchestra, *The Quest* takes the listener on a very powerful journey that can only be equalled by works such as Messiaen's *Turangâlima-Symphonie*.

The four movements (*The Gate*, *The Second Sound*, *Ancestor's Chants* and *The Origin*) are written proportionally to fit with the golden section, 21:8:13:5. The concerto functions in similar fashion to Berlioz's *Harold in Italy* where the soloist takes the listener on a journey with the orchestra, instead of showing off their technical prowess.

The First Movement – The Gate

The first movement, *The Gate*, is described by Rădulescu as an 'entrance into a magic realm'. The powerful brass declamations, building on a cluster of the 8th to 12th partials played in their natural intonation, create an otherworldly sound before the piano enters with its own response. The additive metre (2+3+4+5/8) almost harks back to Messiaen with its uneven phrasing and focus on additive rhythms. Even though the concerto does not focus on virtuosic playing, it pivots around the pianist who ultimately leads with the orchestra, merely reacting to it. Despite its otherworldly sound, the structure of the first movement is surprisingly simple. In short, the work pivots on two materials (see below).



Fig 1. Material A



Fig 2. Material B

Figure 1 shows the building of the brass opening and Figure 2 show the Romanian folk melody which Rădulescu quoted; this same melody reappears in the third movement. These two elements are combined in a loose sonata form, something that Rădulescu kept returning to within his piano sonatas. This is the basic structure: Exposition – A Section	Bar 1 – 60
Exposition – B Section	Bar 61–96
Development	Bar 97–192
Recapitulation – A Section	Bar 193–216
Recapitulation – B Section	Bar 217–230
Coda	Bar 231–End

The A section, carries the opening motif around the orchestra in an antiphonal fashion, constantly being passed back and forth by the pianist. Significantly, although the orchestra and the soloist share material, the orchestra retains its own identity and sense of growth. With segments like bar 49, where the use of bass drums makes the piano sound much heavier, the flutes highlight the vertical harmony within the piano line and add a halo on top of the newly added weight of the bass drums.

The B section is a prolation canon. The entire section does not vary the pitches of the melody like in section A, but the variation is in the durations of the canon. The soloist plays the canon in the right hand, with the left hand playing an augmentation of the same canon. Because of the limited pitch materials and the constant overlapping of material, the B section almost becomes quite timeless of and the previous brutal and powerful gestures disappear into a continuously resonating texture.

In classical sonata form, the development section is characterised by tonal instability. This ties in with the relationships of the tonic and dominant in the exposition and is then ultimately resolved with the recapitulation. Rădulescu, knew the historical and rhetorical language of writing in sonata form. *The Gate* adheres to a lot of convention within sonata form and then, in turn, goes against it. The exposition, classically speaking, would be foundations of the musical language and the juxtaposition of two tonal centres, most commonly, the tonic and the dominant. As Radulescu did not write tonal music he found a *spectral* way of recreating this, instead of two different tonal centres, the music pivots around certain areas of the harmonic series. Then in the classical sonata, the development would be where the composer adapts motifs to create tonal instability. Radulescu hints at following the tradition but then goes against it. One form of development is variation but he only varies the material instead of developing it. The first key variation is in the switching around of the piano followed by the brass, rather than vice-versa in the exposition. Once again the materials reiterate themselves in a similar fashion to the A section but the key variation throughout the development is the variations in pacing and rhythm. The harmonic material remains unchanged. At bar 134 the piano is completely on its own playing symmetrical patterns in an almost chorale like fashion. The rhythmic cycle is as follows:

$$2+3+4+5 - 5+4+3+2 - 5+4+3+2 - 2+3+4+5 - 5+4+3+2 - 2+3+4+5 - 5+4+3+2.$$

This is then followed by a short recreation of the B section but played on the natural harmonics of the string section. Bar 146 introduces a chorale in the trombone section and tuba. Once again the use of canon is apparent with trombones three and four playing the augmentation



of main material. The tuba interacts with its own melody in contrary motion to the trombones, giving the short excerpt a sensation of spiralling on itself. The development section continues with very short outbursts from each of the three motivic materials but, still, the materials do not vary harmonically; the variation comes from the layering of the motifs and crossing over each other like in bar 184 where Material B and the trombone chorale are layered on top of each other with the piano reiterating ideas from the A section.

With the mosaic nature of the development section, the moment of recapitulation goes almost unnoticed. Its return, in bar 193, is played in an almost timid fashion, rendering it unrecognisable in comparison to its bold and primal opening at the beginning of the work. After that, the reduced A section is almost devoid of brass, giving the sensation of landing somewhere completely new without developing the material. The recapitulation of the B section is more obvious, in comparison, with the same canonic nature with variations in the orchestration.

The coda in bar 231 starts layering material in a similar way to the development. The first key variation is the layering of the mirrored metre seen in bar 134 (see below).

Piano: 2+3+4+5 – 5+4+3+2

Brass: 5+4+3+2 – 2+3+4+5

The ending of the work is akin to the opening, with the bold brass and piano playing, but this time the two are rhythmically pitted against each other, giving the movement one final surge of energy and intensity before the crescendo to its close.

Second Movement – The Second Sound, The Sacred

The second movement, *The Second Sound, The Sacred* is a much more serene movement in comparison to the first. Despite the powerful opening from the trumpets and high woodwind the movement is extremely meditative and still. The reiterative nature of the movement is heralded by the trumpets and winds, they are paced like this as see below:

Cycle 1	Bar 1–24
Cycle 2	Bar 25–48
Cycle 3	Bar 49–72
Cycle 4	Bar 73–End

The movement is perfectly symmetrical in that all four reiterations of the material are identically paced. This knowledge adds new understanding to Rădulescu's statement that the movement is the 'musical equivalent of a Calder mobile'. Within the four repetitions there are multiple episodes inside themselves which cycle at their own pace (see below):

Cycle 1 'Motif A'	Bar 2–5
Cycle 1 'Motif B'	Bar 6–7
Cycle 1 'Motif C'	Bar 8–9
Cycle 1 'Motif D'	Bar 10–12
Cycle 1 'Motif E'	Bar 13–17
Cycle 1 'Motif D 1'	Bar 18–20
Cycle 1 'Motif E 1'	Bar 21–24

As can be seen within the first reiteration, some of the smaller cycles repeat themselves. This gives the work a very intrinsic micro-macro structure, which implies an almost kaleidoscopic construction. If we take the second cycle we can instantly see the variation (see below):

Cycle 2 'Motif B 1'	Bar 26–28
Cycle 2 'Motif D 2'	Bar 29–31
Cycle 2 'Motif E 2'	Bar 32–36
Cycle 2 'Motif D 3'	Bar 37–39
Cycle 2 'Motif B 2'	Bar 40–41
Cycle 2 'Motif E 3'	Bar 42–44
Cycle 2 'Motif D 4'	Bar 45–47
Cycle 2 'Motif B 3'	Bar 48–49

Looking at the second cycle, the kaleidoscopic nature of the structure is more apparent. Motifs reiterate themselves almost at random, making each repetition sound familiar but also rather alien. The pacing of ideas is similar to Morton Feldman's *String Quartet and Piano* (1985) where the opening gesture remains unchanged and the pacing gives the sensation of constant renewal and mysticism.

This movement is also intriguing due to the fact Rădulescu refers to this kind of device in both his Fourth Piano Sonata (1993) and the cello sonata *Exil intérieur* (1997). With the references to this movement comes two new orchestrations and renditions of the work. In the Fourth Sonata, *the sacred sound* is twenty-four bars in length, so there is only one cycle used in the movement. The opening gesture is identical, only this time the piano's rendition relies heavily on the resonance of the instrument. Also, harmonically speaking, *The Second Sound, The Sacred* in *The Quest* is based on an F# below middle C, while *the sacred sound* in the Fourth Sonata is based on the B a fourth higher. One constant though is visible: the use of self-generative chords. The opening is based on the 3rd and 4th partials which in turn produce the fundamental and the 7th partial (see Fig. 3). There are numerous examples of these used throughout the movement, which exactly what gives the movement its natural resonance and openness.



Fig. 3

Third Movement – *Ancestor's Chants*

Ancestor's Chants is the most difficult movement to perform but oddly the most 'approachable'. The movement is a collage of Romanian folk tunes collected from Bartók's collection; and spiralling and interacting with each of them in irrational metrical combinations. This is the result of many oral renditions of folk tunes being notated in irrational tuplets such as 7:10, 9:10 and 8:5. This collision of different metres and folk tunes is very reminiscent of many of Ives's, such as the *Universe* Symphony where the five independent groups work solely with one of the five conductors and the whole results in a mesh of all the elements.

The structure of this movement is much harder to pin down due to the almost spontaneous nature of the folk melodies, but what is noticeable in the structure is the reference to the golden section. This is noticeable where the biggest shifts in momentum occur, the first occurring one minute in. The next big change occurs in the second, third, fifth and eighth minutes. The fifth minute is when momentum almost dissipates and the eighth is one of the most active moments in whole work. After this the energy of the work dies down, it still explores the folk tunes, but without the same intent before building to the largest climax of the work, where the whole orchestra introduce their own folk tunes creating a huge almost muddy texture before the brass unite in one folk tune to give the piece a really energetic end.

Even though this is not the first time Rădulescu referenced the music of his native Romania, this is one of the biggest references to it due to its sheer size. The later piano sonatas all make reference to either an element of folk art or a folk tune '*Doina* – (3rd Movement 3rd piano sonata)' or '*Immanence* – (1st Movement 2nd piano sonata)' but it is only really ever to a single element of it, while this movement of the concerto almost attempts to put it all into a coherent piece.

The Fourth Movement – *The Origin*

The final movement, *The Origin*, is as powerful and primal as the opening of the first. This time the brevity of the movement means the energy does not get interrupted by moments of serene calm, but instead the work hammers its way to the end in an almost ritualistic fashion. Like in the second movement, *The Origin* cycles small bar long gestures over and over again in this technically marvellous ritual. The constant change in metre gives the work an odd pulsating sensation which upon each repetition, makes it more intense and dramatic. To add to the complexity of the work each cycle is constantly expanding, almost like the ritual coming closer to fulfilling its purpose. So unlike the stasis of the second movement, this movement constantly tries to build energy on each repetition.

The movement consists of five basic materials:

- A – Percussion heavy
- B – Piano solo, sometimes accompanied by percussion
- C – Woodwind
- D – Brass, accompanied by percussion
- E – String

This is how they circulate throughout the movement:

A	Bar 1
B	Bar 2–3
C	Bar 4
A1	Bar 5
B1	Bar 6
A2	Bar 7
B2	Bar 8–9
D	Bar 10
B3	Bar 11–12
E	Bar 13
A3	Bar 14
B4	Bar 15–17
A4	Bar 18
B5	Bar 19–21
C2	Bar 22
B6	Bar 23
C3	Bar 24
B7	Bar 25
A5	Bar 26
B8	Bar 27–29
D1	Bar 30
B9	Bar 31–32
A6	Bar 33
C4	Bar 34
B10	Bar 35–37
D2	Bar 38
B11	Bar 39
E1	Bar 40
C5	Bar 41
B12	Bar 42
A7	Bar 43
B13	Bar 44
C6	Bar 45
A8	Bar 46
E2	Bar 47
B14	Bar 48–51
C7	Bar 52
D3	Bar 53
B15	Bar 54–55
C8	Bar 56
B16	Bar 57–58
A9	Bar 59–60
E3	Bar 61

B17	Bar 62
C9	Bar 63
B18	Bar 64-65
E4	Bar 66
A10	Bar 67
B19	Bar 68-69
D4	Bar 70
C10/E5	Bar 71
B20	Bar 72
C11	Bar 73
B21	Bar 74-76
D5	Bar 77
B22	Bar 78-79
C12	Bar 80
B23	Bar 81-82
D6	Bar 83
B24	Bar 84
C13	Bar 85-86
B25	Bar 87-89
E6	Bar 90
A11	Bar 91
D7	Bar 92
B26	Bar 93
E7	Bar 94
A12	Bar 95
B27	Bar 96-97
C14	Bar 98
B28	Bar 99
E8	Bar 100
C15	Bar 101
A13	Bar 102
D8	Bar 103
B29	Bar 104
C15/E9	Bar 105
A14/D8	Bar 106
A15/B30/C16/D9/E10	Bar 107-End

As can be seen from the table, the piano's solo material is definitely the central figure in the movement. While the brass and strings do very little apart from being the key signifiers for every ten bars. Even though harmonically C and E are almost identical, they are seen and used as separate motifs simply because the basic colours are the definitions of each motif used in the movement. What is also very obvious is the brevity of each motif, very rarely do the ideas expand over more than one bar and only once does the piano play consecutively for three bars on one motif (see B27 on graph). What this does is almost negate any develop as the motives are not expanded into melodic lines. The small ideas just circulate making the movement feel more ritualistic because of the 'simplistic' and non-developmental nature of the movement.

As in the second movement, Rădulescu references this movement in a separate work *The Origin* (1998) for two bass drums. This solo percussion rendition pulsates on small rhythmical patterns which build and die away until it gathers momentum for its final climax at the end of the work. Unlike in the concerto, *The Origin* (bass drum version BDV) looks more like a ritual being carried out by the performer. The focus needed to perform the complex rhythms and produce the correct colours on a bass drum gives the work a profound intensity one can only get from witnessing a ritual of a similar nature. This reference to the movement in many ways sounds more successful as a work. The final movement of the concerto works as a powerful end to the work, but does not have the same independent strength of the other three movements. *The Origin* in the concerto context almost functions as an extremely powerful coda to the whole work ending it in such a magnificent fashion which is probably why the movement on its own is not as successful as *The Origin* (BDV) which breaths its own life through the ritual. That sensation is almost missing in the final movement but instead sounds like a powerful conclusion to a fantastic narrative.

The hour long concerto is a monumental work both for Rădulescu but also for the piano repertoire. Its originality and power could easily make it one of the pinnacle works of the past century and can rub shoulders with great landmark works like *The Rite of Spring* or *Turangalila-Symphonie*. Because of the references to old and new musical aesthetics the concerto will forever be a timeless work. The sheer megalithic stature of the work should almost guarantee it a place in the repertoire due just to the sheer spectacle of it.

While in relation to other concerti *The Quest* is not quite as ground breaking as other works in the past 100 years, it is still a powerfully original work which only a handful of previous concerti can equal. In retrospect, looking at the whole of Rădulescu's oeuvre, probably the greatest shame for anyone loving his work is that he only attempted two concerti. The second remains uncompleted but it does seize the imagination; what would his other concerti have sounded like? Would he have stopped there or would he tackle a symphony? As speculations they are very exciting as any keen follower of Rădulescu's work will know. Whatever form he wrote for, he was almost 100% original every time. What will always be Rădulescu's greatest and longest lasting legacy is his originality and invention. Very few composers can ever claim to have had such an impact on any form or tradition, let alone almost impacting every form and tradition they tackled. Horațiu Rădulescu is arguably the most inventive composer of the twentieth century. The shame comes in the fact that, due to the complexity it takes to perform his works, he could quite easily become a forgotten gem who will never quite be equalled by any future composer after his powerful legacy.

REFERENCES

1. Bob Gilmore. Spectral Techniques in Horațiu Rădulescu's Second Piano Sonata. *Tempo*. Vol. 64, Issue 252, April 2010, pp. 66–78.
2. Ben Lunn. *Horațiu Rădulescu: An Introduction*. Unpublished, Cardiff, 2014, pp. 36–47.
3. Joshua Fineberg (ed.). Spectral Music. *Contemporary Music Review*. Vol. 19, part 2 and 3. Bucharest, 2009, pp. 23–32.
4. Horațiu Rădulescu. *Sound Plasma, Music for the future sign, My High D Opus ∞*. Score. 1972–1973. Edition Modern: Munich. Full Score.
5. Horațiu Rădulescu. *'The Quest' – Piano Concerto Op. 90 (1996)*. Score published by Lucero Print. Freiburg, 1996. Full Score.

**Horațiu Rădulescu and 'The Quest':
Piano Concerto Opus 90**

Horațiu Rădulescu (1942–2008) was one of the leading figures of the Spectral movement. His works drew inspiration from the ideas of the harmonic series, like many Spectralists, but his approach to writing for the piano led him into an intriguing path. His only complete concerto 'The Quest' – Piano Concerto Op. 90 (1996), originally written for Ortwin Stürmer, is a result of

his experiments and exploration of the well-tempered piano. The paper will look at his treatment of the piano, the concerto form, and its links to the harmonic series.

Keywords: Horațiu Rădulescu, Piano concerto, Harmonic series, Well-tempered piano, Spectral music, Music of the 20th Century

**Горациу Радулеску и «Поиск»:
Концерт для фортепиано с оркестром оп. 90**

Горациу Радулеску (1942–2008) предстаёт одной из ведущих фигур направления спектралистов. В творчестве он черпал вдохновение из обертонового ряда подобно многим спектралистам, однако его подход к сочинению для фортепиано обеспечил творческое своеобразие. Единственный завершённый концерт композитора – «Поиск», Концерт для фортепиано с оркестром оп. 90 (1996), первоначально написанный для пианиста Ортовина Штюмера, – явился результатом эксперимен-

та и исследования хорошо темперированного фортепиано. Данная статья рассматривает способы использования композитором фортепиано, связь концертной формы с обертоновым рядом.

Ключевые слова: Горациу Радулеску, фортепианный концерт, обертоновый ряд, хорошо темперированное фортепиано, спектральная музыка, музыка XX века

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.067-072

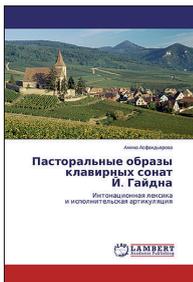
Ben Lunn

1st Class honours graduate
E-mail: benlunn.composer@gmail.com
Royal Welsh College of Music and Drama
Castle Grounds, Cathays Park, Cardiff,
Great Britain

Бен Лунн

Выпускник колледжа, диплом с отличием
E-mail: benlunn.composer@gmail.com
Королевский Уэльский колледж музыки и драмы
Кардифф, Уэльс,
Великобритания





Асфандьярова А. И. Пасторальные образы клавирных сонат Й. Гайдна. Интонационная лексика и исполнительская артикуляция. Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing, Deutschland / Германия, 2014. – 194 с.

В исследовании описаны художественные возможности пасторали, способы её музыкально-образного воплощения и стилистика исполнительского интонирования сонат Гайдна средствами современного фортепиано. Автор знакомит читателей с методологией анализа смысловых структур музыкального текста, решая проблему вторичного текста (исполнительского сценария) на основе концепции семантического анализа Лаборатории музыкальной семантики. Произведения Гайдна часто интерпретируются с позиции «романтического» пианизма, что проявляется в излишне экспрессивной, бравурно-аффективной артикуляции. Расшифровка смысловых структур и наполняющей их интонационной лексики даёт возможность подойти к реше-

нию этой проблемы с позиции содержательного исполнительского интонирования. Книга адресована музыкантам-профессионалам, аспирантам, студентам, специалистам в области искусства и художественного творчества.



Креативная работа с музыкальным текстом в ДМШ, ДШИ и в обучении хобби-музыкантов: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2014. – 109 с.: нот. ISBN 978-5-93716-068-3

Сборник статей содержит новейшую информацию и инновационные методические разработки авторской концепции Л. Н. Шаймухаметовой, направленные на креативное взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом. Адресован педагогам музыкальных школ, школ искусств и преподавателям фортепиано, занимающимся частной практикой обучения хобби-музыкантов.



II Всероссийский музыкальный конкурс по созданию саундтреков к анимационным видеофильмам «Музыка и ВидеоАнимация» – «МиВА»-2015 Москва – 12 сентября 2015

Учредители Конкурса

Общероссийский профессиональный союз, «Национальный совет по современному музыкальному образованию», г. Москва

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербургский музыкальный техникум им. М. П. Мусоргского, г. Санкт-Петербург

Организаторы

Международный центр «Искусство и образование»
Музыкальный колледж им. М.П. Мусоргского,
г. Санкт-Петербург
Благотворительный центр «Гармония»

Спонсоры

Дистрибьюторы музыкальных инструментов, компьютерных программ и оборудования

Информационные спонсоры

Журналы «Музыка и Электроника», «Музыка в Школе», «Искусство и Образование», «Медиамузыка», «Креативное обучение в ДМШ», «Проблемы музыкальной науки», газета «Музыкальный клондайк»

Цели конкурса

Конкурс не носит коммерческого характера. Его главная цель – активизация творческих сил музыкантов, в том числе учащихся разных ступеней образования, в освоении жанров современного цифрового искусства и мультимедиа. Привлечение композиторов-профессионалов представля-

ется важным в целях повышения общей художественной планки творческого соревнования.

Задачи конкурса

- Развитие творческих методов и направлений современного музыкального образования;
- Консолидация и обмен опытом музыкантов, работающих в области педагогики электронного музыкального творчества и мультимедиа;
- Выявление и поддержка талантливых музыкантов, композиторов, применяющих возможности электронно-музыкальных инструментов и компьютерных технологий в творческом процессе;
- Распространение актуального опыта преподавания в области электронно-музыкальных инструментов, компьютерной аранжировки, мультимедийных технологий.

Участие

В конкурсе принимают участие школьники (3 возрастные группы), студенты и аспиранты (средних профессиональных учреждений и вузов), педагоги в области искусства, а также композиторы-профессионалы.

Заключительные показы и выступления участников конкурса, а также награждение всех номинантов Дипломами (лауреатов, дипломантов, участников), памятными подарками и призами будут проходить в рамках Международной выставки NAMM MusikMesse Russia 12 сентября 2015 г. с 11.00 в Конференц-зале Конгрессно-выставочного центра «Сокольники» (Москва).



Б. А. ШИНДИН

*Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки*



ДИССЕРТАЦИОННОМУ СОВЕТУ НОВОСИБИРСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ – 20 ЛЕТ

Совет по защите диссертаций на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство» открыт в Новосибирской консерватории им. М. И. Глинки в 1994 году. Это событие стало результатом почти 40-летней деятельности единственного в Сибири и на Дальнем Востоке специализированного музыкального вуза, следствием укрепления его творческого и научного потенциала. Формирование последнего проходило в несколько этапов, в последовательной смене которых полученные извне импульсы становления музыкального знания постепенно превращались во внутренние факторы движения.

Ретроспективный взгляд на историю НГК позволяет установить важное и вместе с тем естественное для молодого учебного заведения обстоятельство: в первые два десятилетия творческой жизни его музыковедческий корпус формировался преимущественно специалистами (педагогами и выпускниками), приглашёнными из других вузов страны: Московской, Ленинградской, Киевской, Львовской, Минской, Саратовской, Ташкентской консерваторий. Свою жизнь с Новосибирском в эти годы связали такие педагоги и исследователи, как Г. В. Айвазова, А. М. Айзенштадт, А. А. Асиновская, О. А. Бочкарёва, В. В. Задерацкий, Ю. Г. Кон, В. М. Калужский, А. Н. Котляревский, А. П. Ментюков, Н. Ф. Орлов, Т. А. Роменская, Л. Я. Хинчин. Их усилиями в Сибири закладывались основы музыковедческой мысли.

На следующем этапе истории вуза, в 1960-е годы, в научно-педагогическую деятельность стали включаться выпускники теоретико-композиторского факультета НГК. А в 1970–1990-е годы в специализированных Советах, преимущественно Москвы и Ленинграда, состоялись защиты кандидатских диссертаций Л. В. Александровой, С. С. Гончаренко, Г. А. Демешко, Г. А. Ерёмченко, Н. П. Коляденко, К. М. Курлени, А. Г. Михайленко, Г. А. Осипенко, Л. П. Робустовой, Т. С. Сорокиной, Б. А. Шиндина и др.

Отметим и ещё одно, существенное для сибирского музыкознания обстоятельство: его представителями в полной мере реализована показательная для отечественной науки о музыке тенденция, связанная с активным участием в исследовательской работе музыкантов-исполнителей. В НГК она получила распространение, начиная с диссертационных исследо-

ваний В. И. Слонима, Е. М. Зингера и была поддержана работами Н. С. Бажанова, М. М. Берляничка, А. В. Гвоздева, М. Г. Карпычева, Н. И. Мельниковой, Н. Н. Покровской, О. Н. Понуровой, Г. Г. Фельдгуна, М. А. Шавинера и др.

Шаг за шагом консерватория обретала статус одного из ведущих музыкальных вузов России. Постоянно обновлялись, становились более насыщенными и многообразными формы её деятельности. Так, в первой половине 1990-х годов она была реорганизована в образовательное учреждение нового типа, объединившего все уровни специальной подготовки музыкантов-профессионалов: музыкальный лицей, бакалавриат, магистратуру, специалитет, аспирантуру, дополненную через несколько лет докторантурой. По данным рейтинга, проведённого Госкомитетом по высшему образованию в 1993 году, она заняла третье место среди учебных заведений подобного типа.

Вместе с тем, в рамках сложившейся и во многих отношениях благоприятной ситуации всё более ощутимой становилась проблема, связанная с необходимостью поддержания динамики развития вуза. Намелились первые, пока едва заметные симптомы экстенсификации форм творческого движения. В сложившейся ситуации следовало не только сохранить уже наработанный положительный опыт, но и сделать уверенный шаг вперёд. Этим было вызвано стремление принципиально скорректировать концепцию последующей деятельности: расширить формы, способствующие актуализации образовательной и научно-исследовательской работы. В педагогическом сообществе всё с большей определённой зрело понимание того, что перспективы качественного обновления консерватории как сложного, полифункционального организма, в частности, укрепления его кадрового состава во многом зависят от открытия Диссертационного совета. Насущная потребность иметь «свой» Совет становилась всё более очевидной, тем более что в первой половине 1990-х годов были созданы все условия для реализации этого замысла. К этому времени существенно активизировала свою деятельность аспирантура. Три педагога защитили докторские диссертации: Т. А. Роменская – по специальности музыковедение, Г. И. Гильбурд и Е. Г. Гуренко – по специальности философия. Завершающим в кадровом и творческом отношении фак-



тором в движении к открытию Совета стал приезд в Новосибирск из Ташкента (1990) докторов искусствования С. П. Галицкой и Ю. Н. Плахова.

Всё это позволило в октябре 1994 года учредить Диссертационный совет по присуждению учёной степени кандидата искусствования, представленный докторами наук С. П. Галицкой, Г. И. Гильбурдом, Е. Г. Гуренко, Ю. Н. Плаховым, Т. А. Роменской, кандидатами наук Н. С. Бажановым, С. С. Гончаренко, М. Г. Карпычевым, А. Г. Михайленко, Л. П. Робустовой, Н. П. Коляденко, Г. Г. Фельдгуном, Б. А. Шиндиным. В работе Совета также приняли участие известные учёные Сибирского отделения Академии наук: доктор философских наук, главный научный сотрудник Института философии И. С. Ладенко, доктор исторических наук, главный научный сотрудник Института археологии и этнографии В. Е. Ларичев, доктор филологических наук, директор Института филологии А. Б. Соктоев, доктор исторических наук, заведующий сектором советской культуры Института истории В. Л. Соскин.

Способствуя расширению корпуса кандидатов наук, Диссертационный совет заметно повысил планку научного потенциала не только консерватории, но и других художественных вузов Сибири. Он стал той структурой, посредством которой вот уже в течение многих лет происходит интеграция их деятельности, компетентная апробация результатов научных исследований, насыщение учебных заведений и научных учреждений всего обширного региона музыковедческими кадрами самой высокой квалификации. Только в течение семи лет существования первого состава Совета, с 1994 по 2001 год, в нём было защищено 32 диссертации, в их числе – 10 педагогами консерватории, 15 представителями учебных заведений и научных учреждений республик и городов Сибири. (В этот же период состоялись защиты шести диссертаций на соискание учёной степени доктора искусствования, рассмотренных, однако, как и прежде, в Советах других вузов). Официальное признание ведущей роли НГК и действующего в ней Диссертационного совета в развитии научной и методической работы, укреплении квалификации научно-педагогических кадров музыкальных вузов региона пришло в 1996 году: 7 марта Приказом Министерства культуры Российской Федерации за консерваторией была закреплена функция Центра по организации и координации научных исследований в области музыковедения и музыкального образования Сибири и Дальнего Востока.

Уже в 1998 году в консерватории работали 10 докторов и 37 кандидатов наук. Сложились предпосылки для перехода к новой ступени подготовки научно-педагогических и научных кадров, необходимые условия для создания специализированного Совета по защите докторских диссертаций. Переход от кандидатского к докторскому Совету осуществил-

ся через промежуточный этап – открытие в 1999 году докторантуры. А с 2001 года в вузе начал действовать обновлённый состав Совета, получивший право принимать к защите диссертации на соискание учёной степени доктора искусствования.

В настоящее время в работе Совета принимают участие 18 человек. Это доктора наук, профессора Б. А. Шиндин (председатель), С. П. Галицкая (зам. председателя), Н. П. Коляденко (учёный секретарь), Л. В. Александрова, Н. С. Бажанов, С. С. Гончаренко, Г. А. Демешко, М. Н. Дрожжина, М. Ю. Дубровская, Е. К. Карелина, М. Г. Карпычев, Н. Н. Покровская, Т. А. Роменская, В. В. Ромм, С. Г. Тосин. Членами учёного совета являются также Г. В. Алексеева (Владивосток), С. А. Закржевская (Магнитогорск), М. Г. Кондратьев (Чебоксары).

Круг научного общения, как и география научного влияния Диссертационного совета, огромны. В них включена территория от Владивостока и Хабаровска до Санкт-Петербурга и Петрозаводска на Севере и Краснодара на Юге страны. В Совете прошли защиты музыковедов Бурятии, Тувы, Якутии, Башкирии, представителей ближнего зарубежья (Казахстана, Таджикистана), городов Урала, Западной и Восточной Сибири (Омска, Барнаула, Томска, Кемерово, Новокузнецка, Красноярска, Иркутска, Читы). За всё время функционирования Совета в нём защищены 130 диссертаций, в том числе 20 докторских. Из общего числа защитившихся 30 диссертаций представлены педагогами НГК.

Тематика обсуждаемых исследований многообразна, представляя, в принципе, всю палитру основных направлений современной музыковедческой мысли. Также в полной мере она адекватна спектру профессиональных интересов членов совета, сопряжённых с проблемами:

- исторического и теоретического музыковедения;
- философии искусства, эстетики музыки, культурологии, стилевых ориентаций музыкального искусства;
- психофизиологических факторов музыкальной деятельности;
- синестезии и взаимодействия музыки со смежными видами искусства;
- музыкальной медиавистики;
- традиционной и академической музыки Сибири;
- музыкальной культурой стран Южной и Юго-Восточной Азии (Индонезия, Китай, Республика Корея, Япония), Ближнего и Среднего Востока;
- музыкального краеведения;
- музыкально-исполнительского искусства;
- музыкального образования и педагогики;
- информационных технологий в музыкальной деятельности.

Среди общего массива диссертационных исследований выделяются работы, тематика и академический уровень которых представляют особый ин-

терес в контексте тенденций современной науки о музыкальном искусстве. Отметим только некоторые из них: Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко; Алябьева А. Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений; Демешко Г. А. Диалогические традиции современного инструментализма; Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века; Дубровская М. Ю. Формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку; Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века); Лысенко С. Ю. Синестетический художественный текст как феномен интерпретации в музыкальном театре; Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры Барокко: проблемы методологии анализа (на материале лютеранских магнификатов XVII века); Монахова М. В. Стилистика масонских произведений Вольфганга Амадея Моцарта в контексте эволюции творчества; Недоспасова А. П. Тобольский манускрипт Густава Блидстрёма в контексте явлений инструментального искусства Швеции и России второй половины XVII – первой половины XVIII веков; Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича; Панкина Е. В. Жанрообразование в итальянской светской песенной культуре второй половины XV – первой трети XVI веков; Прейсман Э. М. Камерный оркестр как явление музыкальной культуры XVII–XX веков; Рахимов К. С. Таджикская версия эпоса «Гуругли» в традициях школы Хикмата Ризо; Санникова Н. В. Опера «Среда» из цикла «Свет» сквозь призму художественных идеалов и творческой эволюции К. Штокхаузена; Тосин С. Г. Колокольный звон в России: традиция и современность; Шиндин Б. А. Жанровая типология древнерусского певческого искусства; Яськевич И. Г. Новая российская опера в контексте постмодернизма.

Значимое место в сфере научных приоритетов консерватории и Диссертационного совета принадлежит комплексной теме научных исследований «Музыкальная культура Сибири». Здесь предметом внимания стали многообразные аспекты традиционной культуры коренных народов, переселенцев, старообрядческого населения и, конечно же, академической культуры, актуализированной, главным образом, в композиторском творчестве и исполнительском искусстве. Важно отметить, что помимо музыковедов консерватории в работе над проблемами музыкального сибиреведения принимают участие представители таких учебных заведений и научных учреждений региона, как Институты истории, филологии СО РАН, Арктический институт культуры и искусств (Якутск), Восточно-Сибирская академия культуры и искусств (Улан-Удэ), Институт алтаистики им. С. С. Сураза-

кова Республики Алтай, Красноярская академия музыки и театра, Дальневосточная академия искусств; Новосибирский педагогический, Томский университет и др. Научная биография многих из них связана с Советом Новосибирской консерватории.

Диссертационные исследования региональной ориентации направлены на решение главной задачи сибирского музыковедения – разработку целостной концепции развития сибирской музыкальной культуры: описание её внутренней структуры как совокупности взаимосвязанных и упорядоченных элементов, раскрытие путей и закономерностей развития этой многомерной целостности в хронологических процессах от XVI к XXI столетию.

Среди работ сибирской тематики необходимо отметить следующие: Алексеева Г. Г. Народно-песенное творчество в системе традиционной музыкальной культуры долган; Кыргыз З. К. Горловое пение как целостное явление традиционной музыкальной культуры тувинцев; Дашиева Л. Д. Бурятский круговой танец ёхор: историко-этнографический, ладовой, ритмический аспекты; Ларионова А. С. Проблемы взаимодействия музыки и слова в якутском дьэирэтии ырья; Монгуш А. Д. Тувинский песенный фольклор: ладозвукорядный аспект; Леонова Н. В. Русские календарные песни Сибири; Светлова О. А. Служба святым в традиции русской православной старообрядческой церкви (на материале сибирского региона); Сыченко Г. Б. Традиционная песенная культура алтайцев; Пронина А. Н. Формирование органной культуры в Сибири: XIX – первая треть XX в.; Пыльнева Л. Л. Процессы становления творчества композиторов Бурятии, Тывы, Якутии.

В качестве оппонентов к работе Новосибирского Совета привлекались известные в стране исследователи: М. М. Берлянич, М. Ш. Бонфельд, П. С. Волкова, Л. Е. Гаккель, Е. Б. Долинская, Ю. К. Евдокимова, К. В. Зенкин, Ю. Н. Рагс, М. А. Сапонов, Н. С. Серёгина, И. А. Кряжева, В. А. Лапин, А. П. Милка, М. П. Рахманова, Т. В. Цареградская, А. М. Цукер, Л. Н. Шаймухаметова, В. Н. Юнусова, А. С. Ярешко.

Как деятельность всякого живого и активно функционирующего организма, работа Совета Новосибирской консерватории не лишена проблем, заметно возросших в последние годы. Одни из них вытекают из общих проблем функционирования российских Диссертационных советов, другие носят локальный характер и предопределены его периферийным статусом. И те, и другие в своём большинстве сопряжены не столько с творческими, сколько с организационно-правовыми аспектами деятельности. Не буду подробно останавливаться на практически не затухающей динамике изменений правил защиты диссертаций, устанавливающих, в частности, количество публикаций, необходимых для соискания учёной степени. Последнее обстоятельство порождает множество вопросов. Почему полнота представленных в докторских



диссертациях положений сегодня определена цифрой 15? Каким образом эта цифра соотносится с поставленными в исследовании задачами и выносимыми на защиту положениями? Стали ли эти диссертации более совершенными, нежели прежние, подкреплённые 11 публикациями? Какая цифра следует далее? В какой степени стремление предельно заформализовать квалификационную работу, выдвинув в качестве критериев её оценки не всегда существенные для научного знания, внешние («для вида») критерии, отвечает задачам научного освоения музыкальной культуры? Пытаясь осмыслить склонность к постоянному и ускоренному изменению регламента защиты диссертаций невольно задаёшь себе вопросы: не идём ли мы, как всегда, проторенным путём количественного осмысления и измерения явлений и процессов, и не кроется ли за этим присущий нашему времени азарт изобретателей всех этих новаций, имеющий целью держать в напряжении соискателей учёной степени?

Головной болью для периферийных Советов стало вновь принятое Положение об оппонентах. Напомню, что теперь члены данного Совета не могут выступать в качестве оппонентов защищаемой в этом Совете диссертации. «Официальными оппонентами, – читаем в Положении о присуждении учёных степеней, утверждённом Правительством РФ от 24 сентября 2013 года № 842, – не могут быть... члены экспертных советов, члены диссертационного совета, принявшего диссертацию к защите... работники (в том числе работающие по совместительству) организаций, где выполнялась диссертация или работает соискатель учёной степени, его научный руководитель или консультант». Руководители столичных вузов, насыщенных, если не сказать перенасыщенных исследовательскими кадрами высшей квалификации, председатели и члены их Диссертационных советов, быть может, даже не обратили внимания на данное обстоятельство. Для нас же он создал существенную финансовую проблему. Дело в том, что все живущие в Новосибирске доктора искусствоведения являются педагогами консерватории и, соответственно, членами её Совета. В ближайших от нас учебных заведениях работают ещё три доктора по специальности 17.00.02: один в Кемерове и два в Красноярске. Иных нет, а те далече: научные контакты Новосибирско-

го Совета нацелены, главным образом, на Москву и Санкт-Петербург.

Ранее мы привлекали в качестве оппонентов как своих, так и приглашённых специалистов. Теперь такая возможность оказалась утраченной, и все защиты стали обеспечиваться только приглашёнными оппонентами, что существенно увеличило их себестоимость. Обратимся к фактам. Каждая защита обходится консерватории примерно в 40000 рублей. В 2013 году Советом НГК были рассмотрены семь кандидатских (14 оппонентов) и одна докторская (3 оппонента) диссертаций. Даже по приблизительным подсчётам расходы на эти мероприятия увеличились почти вдвое. В свете факторов, сопряжённых с бюджетным финансированием высшей школы, и особенно вузов искусства, данное обстоятельство не может не вызывать у руководства вуза чувства тревоги.

Мне уже приходилось писать о негативных процессах, связанных с подготовкой в Сибири музыкаловедческих кадров (см. «Проблемы музыкальной науки», № 4). С тех пор положение только усугубилось. В свете обозначенной проблемы представляется малообоснованным и малоубедительным решение Министерства культуры о сокращении приёма в аспирантуру НГК: ранее существующая мизерная квота (4 аспиранта и два докторанта) ныне предельно сокращена до двух аспирантов. При этом следует помнить о том, что аспирантура НГК функционирует в единственном от Тихого океана и до Урала Диссертационном совете.

Давно стала привычной некогда высказанная Ломоносовым мысль: «Богатство России будет прирастать Сибири». Следует, однако, помнить о том, что всегда существовал и обратный вектор прирастания: с XVI столетия Сибирь прирастала российской культурой и российским, в том числе музыкальным образованием. В разные периоды истории региона интенсивность музыкально-образовательных процессов прирастания менялась. Сегодня этот процесс заметно теряет свою динамику. Становится очевидной необходимость всяческой поддержки Центром музыкального образования региона, поддержке того, что создавалось в Сибири представителями отечественной культуры в течение многих десятилетий и что находится сегодня под угрозой утраты.

Диссертационному совету Новосибирский консерватории – 20 лет

Автор подводит итоги 20-летней деятельности Диссертационного совета Новосибирской государственной консерватории по защите диссертаций на соискание учёной степени кандидата и учёной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство». После краткого экскурса в историю его создания приводятся сведения о составе Совета, представленного 18 докторами наук – известными в России исследователями различных отраслей музыкальной науки. Отмечаются основные направ-

ления диссертационных работ, сопряжённых с проблемами исторического и теоретического музыкознания, философии и эстетики, культурологии, стилевых ориентаций музыкального искусства, синестезии и взаимодействия музыки со смежными видами искусства, музыкальной медиэвистики, традиционной и академической музыки Сибири, музыкальной культуры стран Южной и Юго-Восточной Азии, Ближнего и Среднего Востока, музыкального краеведения, музыкально-исполнительского искусства, музыкального образования



и педагогики, информационных технологий в музыкальной деятельности. География научного влияния Совета огромна, она охватывает территорию от Владивостока, Хабаровска до Санкт-Петербурга и Краснодара. Автор освещает тематику защищённых диссертаций (130, в том числе 20 докторских работ), представляющих многообразную палитру отечественного музыкознания. Приводятся работы, тематика и ака-

демический уровень которых представляют особый интерес для современной науки о музыкальном искусстве.

Ключевые слова: Диссертационный совет, Новосибирская консерватория, научные направления в музыковедении, доктор искусствоведения, кандидат искусствоведения, оппонент, музыкальная культура Сибири

The Dissertation Committee of the Novosibirsk Conservatory is 20 Years Old

The author sums up the results of the 20-year activity of the Dissertation Committee of the Novosibirsk State Conservatory in defenses of dissertations for the academic degree of Candidate of Arts and the academic degree of Doctor of Arts in the field of "The Art of Music," No. 17.00.02. After a brief excursus into the history of its creation, information is provided about the structure of the Committee, represented by 18 Doctors of Science – researchers of various branches of musical scholarship, well-known in Russia. Notice is given of the main trends of dissertations related to issues of historical and theoretical musicology, philosophy and aesthetics, culturology, stylistic orientations of the art of music, synaesthesia and interaction of music with contiguous forms of art, studies of medieval music, traditional and academic music of Siberia, the musical culture of the countries of South, South-East Asia and Central Asia,

the Middle and Near East, studies of local musical lore, the art of musical performance, musical education and pedagogy, informational technologies and musical activities. The geography of the Committee's scholarly influence is immense, spanning the entire territory from Vladivostok and Khabarovsk to St. Petersburg and Krasnodar. The author illuminates the subject matter of defended dissertations (1-30, including 20 dissertations for the degree of Doctor of Arts), representing a diverse palette of Russian musicology. Special mention is made of dissertations the subject matter and academic level of which are of special interest for present-day studies of the art of music.

Keywords: Dissertation Committee, Novosibirsk Conservatory, scholarly trends in musicologists, Doctor of Arts, Candidate of Arts, opponent, musical culture of Siberia

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.074-078

Шиндин Борис Александрович

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой истории музыки,
председатель Диссертационного совета
E-mail: chin-d-din@yandex.ru
Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки
Российская Федерация, 630099 Новосибирск

Boris A. Shindin

Doctor of Arts, Professor,
Head at the Music History Department
E-mail: chin-d-din@yandex.ru
Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory
Russian Federation, 630099 Novosibirsk





А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова



УДК 784.5

ОРАТОРИИ ВОЙНЫ И МИРА

С точки зрения непосредственного отображения животрепещущих событий Великой Отечественной войны в музыке советского периода на передний план выдвинулись симфония (в числе наиболее значительных – с Седьмой по Девятую Д. Шостаковича, с Двадцать второй по Двадцать четвёртую Н. Мясковского, Пятая С. Прокофьева, Вторая А. Хачатуряна и Вторая Г. Попова), фортепианная соната (прежде всего Седьмая и Восьмая С. Прокофьева и Вторая Д. Шостаковича), а также кантатно-ораториальный жанр. В его рамках было написано немало сочинений, обозначенных как оратории («Народная священная война» М. Ковалева, «Священная война» Ю. Левитина, «Героическая оратория» Б. Арапова) или кантаты («Киров с нами» Н. Мясковского, «Родина великая» Д. Кабалевского, «О Балтике и Ленинграде» М. Юдина, «Русскому воинству» В. Энке, «На берегах Волхова» М. Чулаки и др.). Здесь же следует назвать и своего рода оратории-аллюзии, призванные напомнить сражающейся стране славные страницы её героического прошлого («Полтава» и «Бородино» Д. Васильева-Буглая, «Минин и Пожарский» И. Шишкова).

Из множества произведений время отобрало три партитуры: «Александр Невский» Сергея Прокофьева, «На поле Куликовом» и «Сказание о битве за Русскую землю» Юрия Шапорина. Две первые из них объединяет то, что они были созданы в преддверии войны, и в опоре на легендарную сюжеттику с впечатляющей определённой предвещали ход надвигающихся бедствий и предстоящих смертоносных баталлий.

Особенно в этом отношении выделяется «**Александр Невский**». Сразу же сделаем две оговорки. Сам автор назвал своё сочинение кантатой. Но по всем привычным параметрам представлений о данном жанре перед нами полнометражная оратория (забегая вперёд, то же самое можно сказать и о симфонии-кантате Шапорина «На поле Куликовом»). И второе: как известно, фильм С. Эйзенштейна вышел на экраны в 1938 году, и впоследствии Прокофьев на основе музыки к нему создал одноимённую кантату – сравнение этих двух версий говорит о серьёзном преобразении материала при его оформлении в чисто композиторский опус, когда он обрёл истинно классическое совершенство.

Уходя в исторические дали, связывая нить времён, Прокофьев даёт прямые проекции на актуальную современность, моделируя вторжение иноземных полчищ и предстоящую битву с ними. Завоеватели предстают здесь в облике, соответствующем надвигающейся в конце 1930-х годов угрозе – это тевтонский орден, то есть, выражаясь народным языком, неметчина, нечто заведомо чужое и чуждое. Начиная с того, как экспонируется образ крестоносцев в III части – это почти гипербола мрачной, вневеличней, бездушно-механической подавляющей силы, несовместимой с представлениями о человеке и человечности («амелодическая» мертвенность тяжеловесного звучания католического хора, грузная фактура, жёсткая тембровость с опорой на «металл» духовых, диссонантность, включая политональные напластования).

Всему этому резко противопоставлен образ русского народа, сублимирующий в себе сугубо позитивное и гуманное. И соответственно тому – диатоника, песенный склад (причём нередко в прямых связях с фольклорными истоками), господствующая опора на полнокровное хоровое звучание, мягкость тембровой окраски с преобладанием струнных. Отмеченные качества предстают в широкой амплитуде граней. Одна из них – это Русь-печальница. В среднем разделе только что упомянутой III части, буквально «сдавленном» чужестранным окружением, слышится горестный стон народный (экспрессия плаче-причетных интонаций). «Мёртвое поле» VI части передаёт возвышенную скорбь оплакивания павших от лица матерей, сестёр, невест (единственный в кантате сольный номер). Другая из важнейших граней русского мира обращена к торжественным величаниям, которые фактически обрамляют всю композицию: II часть, поскольку реально развитие сюжета начинается с неё, и финал. В обоих случаях гимнические славения концентрируют в себе столь характерное для этого произведения ярко выраженное чувство патриотизма.

До предела заострённая конфронтация музыкального материала («наше» и «чужое») закономерно приводит к неминуемому столкновению враждебных сущностей. После грозного набата IV части, зовущего к оружию («Вставайте, люди русские»), начинается «Ледовое побоище», в котором сходится всё самое существенное для концепции прокофьевской оратории.

рии. Естественно, что этот самый многообразный номер является и самым развёрнутым по времени (почти четверть часа звучания против других, с их длительностью от 2 до 7 минут).

Потрясающая по звукообразительному мастерству картина открывается пейзажной прелюдией, где предрассветная призрачность красок со зловещими бликами «бряцаний» оружия чутко передаёт настроённо-тревожную атмосферу. И затем поэтапно реконструируется разгорающийся смертоносный конфликт. То, как представлен вражеский лагерь, вызывает однозначные ассоциации с милитаристской машиной середины XX века, движением «железных» полчищ, ходом армады бронированных чудовищ (свою роль при этом играет и фоника латинского текста, хотя он сам по себе составлен из невразумительного набора слов). Появление на военном ристалище русского воинства рисуется в совершенно ином, человеческом ключе – через победный полёт скачущей конницы, через радостное упоение ратной удалью и пылом молодечества с подключением такого чисто национального штриха, как скоморошья наигрыши (ещё раз они прозвучат в финале).

Исход запечатлённой в «Александре Невском» легендарной битвы был предрешиён пронизывающей эту партитуру несокрушимой верой в торжество добрых начал жизни. Опорой ей в художественном плане послужили прочные связи с классическими традициями и национально-эпическая фундаментальность. И при всей «историзированности» это ораториальное повествование с поразительной точностью прогнозировало сценарий Великой Отечественной. С той лишь разницей, что реальная война оказалась далеко не столь быстрой и лёгкой.

Безусловная актуализированность «Александра Невского» обнаруживается и ещё по одной линии. «Внесюжетная» I часть, обращённая не на Запад, а на Восток, даёт проекцию на состояние «страны Советов» 1930-х годов. «Русь под игом монгольским» – это скорее десница тоталитаризма отечественного образца с его скифски-азиатскими корнями; и после каждого из двух проведений «темы татар» надолго воцаряется образ народного подневолья. Подтекст несколько иного рода можно почувствовать в III части. Тематизм крестоносцев несёт в себе ощутимые приметы политики кованого сапога – такой, вероятно, и виделась Европа, зажатая в тисках «коричневой чумы», когда словно бы вернулись самые чёрные времена инквизиции. В более широком плане семантическая структура прокофьевского творения позволяет говорить о противоборстве живого, человеческого начала с жестокостью и насилием, а также в определённой степени о противостоянии двух типов жизненных чувств – западного и русского.

В отличие от Сергея Прокофьева, в ораториальных полотнах Юрия Шапорина не приходится

иметь дело с какими-либо «подводными рифами», его музыку отличает заведомая определённая и нацеленность на всемерное утверждение позитивных ценностей. И если в симфонии-кантате «**На поле Куликовом**» звучит фраза «*Нам жизнь не в жизнь, когда свободы нет*», то понимается она совершенно однозначно – как свобода от порабощения извне. И герменевтические сложности, связанные здесь с одной из двух важнейших тем, совсем иного порядка.

Речь идёт о смысловой двойственности так называемой «темы татар». С одной стороны, ей присуща специфичность, удаляющая от привычных для данной партитуры представлений об облике русского народа: несколько давящая тяжеловесность фактурного изложения и по-особому угловатый интонационный контур (с обострённостью увеличенной и уменьшённой интервалки). Более всего своё «чуждое» обличье она обнаруживает в кульминационной V части, где, ко всему прочему, вводятся обороты народной песни «Про татарский полон», в своё время использованной для характеристики захватчиков в опере Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» – просвещённому слушателю эта ассоциация может служить опознавательным знаком «вражьей» силы.

С другой стороны, в чисто музыкальном плане в сценах конфликтных столкновений элементы батальной выразительности настолько смешиваются в общем «котле» действенных импульсов, что чёткость семантических ориентиров совершенно утрачивается. Наконец, и это главное, рассматриваемый тематизм преимущественно выступает в функции мотива тревоги, грозящей опасности – именно в подобном качестве то подспудно, то открыто он многократно вторгается в повествование. Таковым он предстаёт и в Эпilogue, когда хронологически *тот*, прежний враг уже давно повержен.

Опираясь на одноимённый стихотворный цикл Александра Блока и отталкиваясь от сюжетного ряда, связанного с судьбоносным поворотом в жизни Руси ордынской поры, Шапорин формировал жанровый облик своей первой оратории наподобие того, что в отношении древнерусской литературы обозначают термином *воинская повесть* (среди созданных в её русле две посвящены Куликовской битве – «Задонщина» и «Сказание о Мамаевом побоище»). *Воинская* – в данном случае это означает соответствующую направленность главенствующего художественного материала (выражаясь языком грянувшей вскоре Великой Отечественной, «*всё для Победы*»). В приближении к бранному ристалищу звучит торжественно-призывная речь воителя-полководца, поднимающая ратный дух его дружин, что последовательно передаётся в III и IV частях.

А далее – собственно битва, разворот которой предстаёт в исключительном многообразии ситуаций и состояний: озабоченность последних приготовле-

ний, насторожённое ожидание близящейся схватки, нарастание решимости и воинственного пыла, затем разразившаяся буря жестокой сечи, в завершение которой провозглашаются победные реляции в честь русского оружия. Цепь этих фаз сражения выстраивается в движении от II части («В ночь, когда Мамай залёг с ордою») через кульминационную V («Идут века») к заключительной VII («Хор вестников»). Основу интонационного наполнения составляют разного рода кличевые обороты и приподнято-взволнованные речения, фанфарно-сигнальные мотивы, а также реминисценции походных песен. В действенной динамике батальных сцен с особой наглядностью проявилось мастерство Шапорина-симфониста. Неуклонное нагнетание драматического накала, сложные напластования и противоборство звуковых линий, стереофоническая объёмность набрасываемых картин, интенсивнейшая разработка лейттематического материала – всё это дало композитору с полным основанием квалифицировать свой опус как *симфонию-кантату*.

Воспеваемые в ней воинское мужество и ратная доблесть одухотворены героико-патриотической идеей служения Родине. Эта идея раскрывается не только посредством ораторской патетики. Лирически-проникновенные формы её донесения преподносятся в «женских» эпизодах произведения, средоточием которых становятся I и VI части. Музыка первой из них олицетворяет Русь сестёр и невест. Запечатлённое здесь раздумчиво-созерцательное настроение, расцвеченное нежно-звончатым звучанием «колокольцев» – это неброская, лишённая внешней эффектности целомудренная красота девичества, несущая в себе тихий свет. В VI части предстаёт Русь матерей, где под ласковое колыхание баюкающего ритма в форме сокровенного разговора с дитятей выпевается отходная родным ему людям, павшим ради его жизни – отсюда непривычный для колыбельной широкий распев.

Другая смысловая арка создаёт монументальное обрамление оратории. В Прологе определяется образный строй произведения (в том числе путём экспонирования его лейттем) и закладывается программа магистралей его содержания: от сумрачных осмыслений и нелёгкого жизненного пути через борьбу к всепобеждающему итогу. Эпилог вещает примерно о том же, но теперь это спроецировано непосредственно в современность и предрекает неизбежность новых испытаний.

*Не может сердце жить покоем,
Гроза надвинулась на нас,
Доспех тяжёл, как перед боем.
Мужайтесь, братья, близок час!*

Последние слова повторяются многократно, настойчиво предупреждая о грозящей опасности. Но затем следует кода-апофеоз, где вместе с ключевой

фразой «*О, Русь моя!*», протянутой сюда из Пролога, во всю ширь и мощь проводится «тема Родины». Концентрируя все мыслимые ресурсы оркестрово-хорового звучания, звонницей сурового ликования композитор утверждает непоколебимую веру в непобедимость этого народа и такой страны.

«На поле Куликовом» как концепция предвещающей войны стала в творчестве самого Юрия Шапорина преддверием его уже во всех отношениях военной оратории «**Сказание о битве за Русскую землю**» (1944). В ней последовательно, этап за этапом, воссоздаётся целостный, законченный цикл эпопеи происходившего тогда с прогнозированием ближайшего будущего: предвоенная жизнь, фашистское нашествие, страдания народа, борьба и победа, возвращение мирных дней. Важной особенностью данного произведения является подчёркнуто позитивный строй образов, поэтому при всей объёмности и многоплановости его всеохватывающего содержания здесь нет обрисовки врага как такового. События и ситуации раскрываются только в призме восприятия единственного героя – народа, борющегося за свободу своей земли. Следовательно, здесь нет явно представленного столкновения антагонистических сил, и собственно исторический конфликт оказывается лишь подразумеваемым. При всём том, композитору удаётся с поразительной зримостью воспроизвести атмосферу Великой Отечественной.

Очень показательна в этом отношении II часть, где передаётся такой ключевой момент, как начало войны. Намеченный в тексте образ завоевателей («*Идёт фашистская беда / Ползёт железная орда*») становится только поводом для воплощения в музыке ряда соответствующих реакций со стороны тех, кого намеревались поработить. Это и горе народное, страдания, скорбь утрат, но выраженные величаво, возвышенно, благородно. Это и патетические кличи бедствия, набатные зовы, призывные восклицания, перерастающие во всенародный подъём, готовность к сопротивлению. Это и поступь самой войны, батальная наступательность со свойственными ей чертами собранности, сосредоточенности, суровой решимости. То есть сутью данной героико-драматической фрески становится никак не образ захватчиков, а отпор им с сопутствующим ему высоким напряжением борьбы и грозным дыханием времени.

Только что отмеченные смысловые грани как раз и выступают в качестве опор последующего разворота ораториального повествования. Глубокой скорби предаётся народ в III части. Это «Плач женщин», и потому используется только соответствующая часть голосов хора. Композитор избирает здесь «трагическую» тональность *h moll*, привнося в проникновенное *lamento* причетные интонации и горестные возгласы. Однако только в отдельных оркестровых деталях прослушиваются щемящие и стонущие обо-

роты, целое предстаёт скорее как рассказ-раздумье. Женский хор «выпевает» печаль в широком распеве, без малейшего экспрессивного нажима, а периодически возникающие мажорные высветления выливаются в конце в длительное умиротворяющее утверждение одноимённого *H dur*. Таким образом, перед нами чисто эпическая форма преподнесения, казалось бы, столь эмоционального состояния, как скорбь. За подчёркнутой сдержанностью её излияния кроется мудрая мысль: всё неизбежно пройдёт, раны зарубцуются, жизнь победит.

Ещё больше оснований для просветлённости высказывания содержали в себе обряды поминовения (X и XI части). В их ряду довольно неожиданным с точки зрения нормативов советского искусства того времени предстаёт действие, творимое во втором разделе X части (со словами «*Да будет лёгкою земля родная / Всем павшим за неё*»). Это всенародное приношение памяти павших композитор оформляет, отталкиваясь от погребальных ритуалов русской культовой традиции, в том числе имитируя антифонное звучание молитвенных песнопений под сводами храма (здесь ему понадобились все три солиста и два смешанных хора).

По-разному трактуется другая очень важная для «Сказания о битве за Русскую землю» смысловая грань – обращение. Помимо ведущей своей ипостаси в форме патетико-публицистического призыва, выдержанного в торжественной ораторской манере (III часть), это может быть материнское слово, произносимое в характере задушевного напутствия (первый раздел VIII части), и адресованные близкому человеку раздумья о происходящем, наделённые теплотой эгегического тона (VI часть, написанная на известные строки «*Ты помнишь, Алёша, дороги Смоленщины...*»).

Своего рода «прелюдиями» к развороту батальной стихии становятся в оратории походные песни, по интонационному фонду и структуре ведущие свой генезис от солдатских строевых (V и VII части). Вторая из них примечательна внедрением в жанровую зарисовку тонкой психологической детализации: поскольку речь идёт о партизанах, постольку на передний план выходит передача движения как бы крадучись, загаившись, что изредка взрывается сполохами открытого действия.

Эти походные несли в своей, казалось бы, несложной образной структуре достаточно широкое обобщение: страна, находящаяся на марше. Отсюда всего шаг до батальных схваток (основные разделы VIII и IX частей), где отчётливо конкретизируются территории происходящего (вначале «*На волжских берегах*», затем «*В донских степях*») и последовательно воссоздаются стадии всенародной битвы – от последних приготовлений к ней с соответствующим подъёмом боевого духа («*Друг мой, брат мой, доколе / Нам терпеть поруганье?*») до жаркого полыхания пламени сражения («*Горит огнём степная даль, /*

Сверкает яростная сталь»). Именно здесь во всей полноте раскрывается столь присущий данной партитуре высокий потенциал симфонической разработки материала, включая продуманную сквозную систему лейтмотивов. В частности, отсюда перебрасываются прямые тематические арки ко II части, с которой начинались грозные события оратории. Тем не менее, при всём динамизме, при всей звучности и красочности изображения батальных картин Шапорин более всего стремится передать внутренние состояния и чувства народа, поднявшегося на защиту своей земли – это тоже отличительный знак его подхода к воплощению военной темы.

После констатации того факта, что «в степных снегах раздавлен враг», для автора нет уже ни малейших сомнений в исходе войны и в грядущей мирной жизни. В этом и состоит смысл обрамляющих частей, каждая из которых начинается словами «*Цветут сады*». Основанные на едином тематическом материале, они воспевают благодать весеннего дня, просторы родного приволья, щедроты земли («*О, светлый край!*»). Обретённое благоденствие покоя дополняется в финале воспоминанием о былых испытаниях и гимническим славлением.

Поражает исторический оптимизм, пронизывающий всё повествование, но особенно явственный в отмеченной арке крайних частей. Основная работа над ораторией велась в 1943 году, то есть в самый разгар Великой Отечественной. Премьера произведения состоялась 18 апреля 1944 года. Ещё предстояла длительная ратная страда, однако композитор абсолютно уверен в победе и заголовком финала («*Возвращение весны*») даже предугадывает время окончания военной эпопеи.

В столь неискоренимой бодрости духа нашла одно из своих выражений глубоко эпическая природа шапоринского создания, суть которой так выразительно обозначена названием «Сказание о битве за Русскую землю», что дополнено эпиграфом фразы из «Слова о полку Игореве»: «*О, Русская земля!*».

От эпики идёт объективированный, несколько отстранённый взгляд на остроактуальные события. Избирая в качестве героев повествования своих реальных современников, композитор рисует их образы в предельно обобщённой манере, в том числе солисты выступают у него не в индивидуализированном качестве, а как корифеи всенародного потока (Старик, Мать, Воин). В этом же отношении показательны его отношения с литературным текстом. Сугубо оперативный материал, порой весьма далёкий от подлинно художественной выразительности (военные стихи К. Симонова, А. Суркова, М. Лозинского, С. Северцева) для Шапорина не более чем исходный импульс, вербальное указание на смысл, развиваемый в музыке, которая зачастую возносит воплощаемые образы к высотам непреходящего, извечного. Благодаря этому удаётся убедительно реализовать сверхсмысл

«Сказания», состоящий в стремлении всеми силами утверждать величие человеческого духа.

Законченным образцом эпического стиля это произведение делает уже само по себе обращение к жанру оратории, как наиболее органичной форме преломления эпического начала, а также опора на повествовательно-картинные способы изложения, его последовательное, неспешное развёртывание и общую фундаментальность. Причём всё это в широких связях с «богатырской» традицией отечественной музыкальной классики.

Являясь центральным творением среди кантатно-ораториальных сочинений, непосредственно обра-

щённых к событиям Великой Отечественной войны, оно стало центральным и в творчестве самого композитора. И если в жанре военной симфонии лидером был Дмитрий Шостакович (его Шестая, Седьмая, Восьмая и Девятая), в жанре военной сонаты лучшее сделал Сергей Прокофьев (Шестая, Седьмая и Восьмая), то в жанре военной оратории ведущая роль принадлежит Юрию Шапорину. И следует признать, что даже в этом контексте, среди отдельно взятых произведений «Сказание о битве за Русскую землю» должно быть признано наиболее грандиозным звуковым монументом драматического эпоса военных лет.

ЛИТЕРАТУРА

1. С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания / сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна. 2-е изд. М.: Музгиз, 1961. 708 с.

2. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. М.: Сов. композитор, 1973. 713 с.

3. Сабина М. Д. Прокофьев // Музыка XX века. Ч. 2, кн. 4. М., 1984. С. 7–43.

4. Левит С. И. Юрий Александрович Шапорин: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 399 с.

5. Мартынов И. И. Ю. Шапорин. М.: Музыка, 1966. 164 с.

REFERENCES

1. S. S. Prokofiev. *Materialy, dokumenty, vospominaniya* [Sergei Prokofiev. Materials, Documents, Memoirs]. Edited, revised, annotated, and with an introduction by S. I. Shlifshteyn. 2nd Edition. Moscow: Muzgiz, 1961. 708 p.

2. Nestyev I. V. *Zhizn' Sergeya Prokofieva* [The Life of Sergei Prokofiev]. 2nd Edition. Moscow: Sovetsky Kompozitor, 1973. 713 p.

3. Sabinina M. D. Prokofiev [Prokofiev]. *Muzyka XX veka* [20th Century Music]. Part 2, Book 4. Moscow, 1984, pp. 7–43.

4. Levit S. I. *Yury Aleksanrovich Shaporin: ocherk zhizni i tvorchestva* [Yuri Shaporin: A Sketch of his Life and Work]. Moscow: Muzyka Press, 1964. 399 p.

5. Martynov I. I. *Yu. Shaporin* [Yuri Shaporin]. Moscow: Muzyka Press, 1966. 164 p.

Оратории войны и мира

Животрепещущие события Великой Отечественной войны и её преддверия воплотились в различных жанрах, в том числе, в кантате и оратории. Время отобрало три партитуры: «Александр Невский» Сергея Прокофьева (1938), «На поле Куликовом» (1939) и «Сказание о битве за Русскую землю» (1944) Юрия Шапорина. Прокофьев даёт прямые проекции на современность, моделируя вторжение иноземных полчищ и предстоящую битву с ними. Завоеватели предстают гиперболой вневеликой, бездушно-механической силы, несовместимой с представлениями о человеке и человечности. Образ русского народа сублимирует сугубо позитивное и гуманное. До предела заострённая конфронтация музыкального материала закономерно приводит к неминуемому столкновению враждебных сущностей: в части «Ледовое побоище» сходится всё самое существенное для концепции прокофьевской кантаты.

Шапорин, опираясь на поэтический цикл Александра Блока, обратился к судьбоносному периоду истории Руси. Жанровый облик его симфонии-кантаты «На поле Куликовом»

приближается к такому явлению древнерусской литературы, как воинская повесть. Воспеваемая ратная доблесть одухотворена героико-патриотической идеей служения Родине.

В оратории «Сказание о битве за Русскую землю» последовательно воссоздаётся целостный, законченный цикл эпопеи происходившего с прогнозированием ближайшего будущего. Важной особенностью произведения является подчеркнута позитивный строй образов. Здесь нет столкновения антагонистических сил, и собственно исторический конфликт оказывается лишь подразумеваемым. Исторический оптимизм пронизывает всё повествование. Работа над ораторией велась в разгар войны, однако композитор абсолютно уверен в победе и заголовком финала («Возвращение весны») даже предугадывает время окончания военной эпопеи.

Ключевые слова: «Александр Невский» С. Прокофьева, «На поле Куликовом», «Сказание о битве за Русскую землю» Ю. Шапорина, Великая Отечественная война в кантате и оратории

Oratorios of War and Peace

The topical events of the Great Patriotic War and its harbingers have manifested themselves in various genres, including those of the cantata and the oratorio. Time has singled out three works: Prokofiev's "Alexander Nevsky" (1938) and Yuri Shaporin's "On

the Kulikovo Field" (1939) and "The Story of the Battle for the Russian Land" (1944). Prokofiev presents direct projections on modernity, modeling the invasion of foreign troops and the forthcoming battle with them. The conquerors appear in the

form of a hyperbole as a faceless, soullessly mechanical force, incompatible with perceptions of human beings or humanity. The image of the Russian people sublimates strictly the positive and humane element. The maximally acute confrontation of the musical material leads in a natural way to an inevitable collision of antagonistic essences: in the movement titled “The Battle on Ice” all the most essential elements for the conception of Prokofiev’s cantata is brought together.

Shaporin, basing himself on the poetic cycle by Alexander Blok, turned to the fateful period in the history of Rus. The genre image of his symphony-cantata “On the Kulikovo Field” comes close to that phenomenon in Russian literature as the *warrior’s narrative*. The rhapsodized military valor is inspired by the heroic patriotic idea of serving Russia.

In the oratorio “The Story of the Battle for the Russian Land” the integral, complete cycle of the epic quality of the events with a foretelling of the forthcoming future is consistently recreated. An important feature of the composition is the markedly positive quality of the images. Here there is no confrontation of antagonistic forces, and the historical conflict itself ends up being merely implicated. A sense of historical optimism permeates the entire narrative. The work on the oratorio was carried out at the height of the war, however, the composer is absolutely certain of victory, and the title of the final movement (“The Return of Spring”) even divines the season in which the war ended.

Keywords: Sergei Prokofiev’s “Alexander Nevsky,” Yuri Shaporin’s “On the Kulikovo Field,” “The Story of the Battle for the Russian Land,” the Great Patriotic War in cantatas and oratorios

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.079-084

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



Е. Р. СКУРКО

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*



УДК 78.082

ТЕМА ВОЙНЫ В БАШКИРСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ И ЕЁ ПРЕТВОРЕНИЕ В ШЕСТОЙ СИМФОНИИ Р. КАСИМОВА

Война как величайшее из зол является неким стержнем, который проходит через всю историю человечества, начиная с древнейших времен и до сегодняшнего дня (к величайшему сожалению!). Примечательны некоторые высказывания: война – «самое гадкое дело в жизни» (Л. Н. Толстой [6]); «Мир — добродетель цивилизации, война — её преступление» (В. Гюго [там же]); война есть «отрицание истины и гуманности ... сознательное и упорное распространение ненависти и лжи, которые мало-помалу прививаются людям» (Габриэль Лауб, современный писатель и журналист [там же]).

Неслучайно в мировой художественной культуре тема войны и мира приобрела статус «вечной» философской, тесно связанной с такими оппозициями, как Жизнь и Смерть, Добро и Зло и т. д. Последова-

тельное обращение к ней литераторов, художников, композиторов со второй половины XIX столетия, и особенно – в XX-м обуславливается небывалой концентрацией в этот исторический период агрессии, катастроф, трагедий мирового масштаба. Если ограничиться только областью литературы, в культурных произведениях последних столетий находят глубокое, масштабное осмысление война с Наполеоном (М. Лермонтов, Л. Толстой), Первая и Вторая мировые войны минувшего века (Э. М. Ремарк и А. Толстой, М. Пруст и К. Федин, Э. Хемингуэй и К. Симонов, Г. Бёльль и В. Гроссман и многие другие). В отечественном искусстве данный ряд дополняют произведения, в центре которых нашествия Золотой орды (трилогия В. Яна «Чингиз-хан», «Батый», «К последнему морю»), крестьянские бунты XVII–XVIII

веков (повесть «Капитанская дочка» А. Пушкина и трилогия В. Шишкова «Емельян Пугачёв», роман В. Шукшина о Степане Разине), Гражданская война (М. Булгаков, А. Толстой, А. Фадеев, М. Шолохов и многие другие).

Универсальный для всех культур круг тем, сюжетов получает самобытное преломление в каждой национальной культуре – сквозь призму индивидуальных особенностей истории народа, системы архетипических свойств ментальности (в том числе и художественной).

Башкирская художественная культура в целом, традиционная и академическая музыка, в частности, являются наглядным тому подтверждением. Так, к примеру, существует значительный корпус народных песен, инструментальных маршей, вызванных к жизни присоединением Иваном Грозным к России Казанского ханства (например, Марш на взятие Казани, вторая половина XVI века). События, связанные с войной 1812 года, когда башкирские полки (так называемые «северные амурь») в составе русской армии под командованием Кутузова вошли в Париж, нашли отражение в песнях «Эскадрон», «О храброе джигите Аслаеве», о доблестном командире Кахым-туря. Те же события послужили основой либретто оперы З. Исмагилова «Кахым-туря» и балета М. Ахметова «Северные амурь». В данном историко-музыкальном ряду можно назвать Баит о турецкой войне 1853–1856 гг. и т. д. Число подобных примеров можно умножить.

Тема Великой Отечественной войны, наиболее близкая по времени и по-прежнему остро актуальная для всех видов искусств в масштабах мировой культуры, является одной из ведущих и в творчестве художников Башкортостана. Можно назвать повести «Долгое-долгое детство» и «Помилование» Мустая Карима, переведённые на многие европейские языки, его же поэму «Чёрные воды», по которой создана одноимённая камерная опера Салавата Низаметдинова, повести о войне А. Генатуллина, стихи Н. Наджми, М. Гали и т. д. В музыке – многочисленные песни, опера Д. Хасаншина «Великий рядовой» о подвиге Александра Матросова, балет Н. Сабитова «Люблю тебя, жизнь» и другие сочинения.

Однако едва ли не наибольшей популярностью в башкирской художественной культуре пользуется тема, связанная с крестьянским восстанием под предводительством Емельяна Пугачёва. Сподвижник Пугачёва Салават Юлаев, фигура чрезвычайно неоднозначная с исторической точки зрения («свирепый Салават», как назвал его А. С. Пушкин в «Истории Пугачёвского бунта» [7]), стал главной мифологемой национальной культуры, с характерной для мифотворчества идеализацией художественного образа по отношению к прототипу. Как национальному герою ему посвящены народные легенды, песни, инструментальные наигрыши (преимущественно марши),

романы, повести, поэмы и стихи русских, башкирских авторов XIX–XX веков (Д. Мамин-Сибиряк и С. Злобин, С. Кудаш и Р. Мифтахов, З. Бишева и К. Аралбай). Образ Салавата запечатлён в произведениях скульптуры и живописи, на гербе Башкортостана, его именем названы город, улицы и т. д. Произведения о Салавате в разных видах искусства оказываются темой многочисленных исторических, литературоведческих, искусствоведческих исследований разного рода: от статей до диссертаций, монографий.

В башкирской академической художественной культуре среди крупных жанров, связанных с образом С. Юлаева, особое место занимают трагедия М. Карима «Салават. Семь сновидений сквозь явь» (1971), опера З. Исмагилова «Салават Юлаев» (1954), Симфония-оратория «Песни о Салавате» Д. Хасаншина на народные слова (1973), Симфония-оратория «Разговор с Салаватом» С. Низаметдинова для чтеца, солистов, хора и симфонического оркестра (1982) и некоторые другие.

В данном ряду привлекает внимание Шестая симфония Рафаила Касимова (2002). Талантливый композитор, автор 10 симфоний, отражающих принципы неофольклорной эстетики башкирской музыки «нового времени» [4], единственный раз обращается к принципу программности. Название «Мир и война Салавата, сына Юлая» становится ключом к пониманию образно-поэтического строя, драматургии и композиции этого одночастного сочинения, позволяет выявить некоторые особенности интерпретации «вечной темы» в контексте традиций башкирской и шире – современной отечественной культуры.

Оппозиция *мир – война* раскрывается в Симфонии через сопоставление статики и динамики, состояния покоя, созерцания и последовательно нарастающего действия, картин природы и батальных эпизодов. Подобные контрасты восходят к такому архетипическому свойству ментальности башкир-кочевников, как амбивалентность восприятия мира, выраженная в сочетании созерцательности и воинственности. Это отмечалось ещё в XVIII – начале XIX столетий первыми русскими путешественниками, исследователями края по линии Императорского Русского географического общества [1]. Составляющие основу художественной поэтики национального фольклора, обозначенные грани по-разному преломляются во многих произведениях современных башкирских авторов. Например, в балете «Аркаим» Л. Исмагиловой это связано с противопоставлением мотивов любви (образы лирических героев) и вражды племён. Отсюда – битвы, приводящие к всеобщей гибели, катастрофе. В симфонии А. Хасаншина «Золотая орда» главным драматургическим стержнем оказывается сопоставление насыщенных разнообразными звукописными элементами картин природы, жанровых зарисовок – и неистового динамического нарастания в центральном разделе («нашествие» Орды).

В Шестой симфонии Р. Касимова многократные чередования эпизодов «мира» и «войны» с последовательным усилением их взаимного отталкивания становятся основой монтажной, параллельной драматургии (термин В. Холоповой [5, с. 49]), характерной в целом для современной симфонии и, в частности, для других симфонических опусов композитора. Кроме того, здесь же обнаруживается и тенденция поляризации контрастов по принципу *умеренно медленно – умеренно быстро, очень медленно – очень быстро*, одному из важнейших в драматургии многих симфоний и камерно-инструментальных сочинений Д. Шостаковича 1930–1950-х годов, оказавших, как известно, огромное влияние на композиторское творчество второй половины XX века в целом¹, и башкирских авторов, в частности.

Важным истоком художественной концепции Симфонии становится цитирование двух башкирских народных песен, посвящённых Салавату. Противоположные в жанровом отношении, они раскрывают упоминавшиеся ранее архетипические грани образа героя: поэта, мечтателя и воина. Первая (протяжная песня – озон-кюй) в разнообразных вариантно-интонационных, темброво-сонорных модификациях становится основой медленных, картинно-изобразительных эпизодов (пример № 1). Напротив, маршевая вторая тема, как гимн мужеству, отваге, героике, вводится в генеральной кульминации Симфонии (пример № 2).

Пример № 1 Р. Касимов. Шестая симфония, ц. 5

[Largo]

Пример № 2

Шестая симфония, ц. 51

[Allegro]

Между этими двумя полюсами – рассредоточенные батальные эпизоды, в которых образ войны постепенно разрастается до масштабов вселенского Зла, «одного из величайших кошмаров над человеком и природой», по выражению В. Маяковского [6].

Семантической противоположностью «тем Салавата» обуславливаются особенности их введения в текст Симфонии. Первая в партии флейты, имитирующей звучание курая, вырастает из статики, тишины вступления, насыщенного разнообразными сонорными элементами: шелестами, таинственными шорохами, неясными колористическими «пятнами», «всплесками», словно рассредоточенными в бесконечном пространстве. Особенно интересен сонорный эффект, связанный с выдуванием воздуха через духовые инструменты (эффект «дыхания Земли»), а также имитация звучания варгана на струне рояля в низком регистре (пример № 3). На этом фоне попевки будущей протяжной песни и словно издали звучащая остиная ритмоформула в партии маримбы, передающая неторопливое движение всадника на коне, служат музыкальной персонификацией образа Салавата и в то же время создают объёмный картинно-живописный «образ мира высшего порядка».

Данный лексический комплекс получает продолжение и в других медленных эпизодах Симфонии. При

Пример № 3 Шестая симфония, ц. 3

[Largo]

этом знаки-символы тишины, покоя, созерцания, заключающие вместе с тем скрытую тревогу, напряжение, создают предпосылки к последующим «сюжетным» сдвигам, переходам в противоположное состояние.

В свою очередь, вторая тема-марш последовательно прорастает в процессе развёртывания батальных эпизодов-кадров, для создания которых композитор применяет принципиально иной комплекс сонорно-выразительных приёмов. Здесь доминируют «движущиеся соноры», кластеры, ритмический тематизм, разнообразие форм остинато, преимущественно подчинённые ритму скачки, создающему образ мчащейся конницы. Особая выразительная и изобразительная роль принадлежит многочисленным соло группы ударных инструментов, образующих в своём роде оркестр в оркестре, и т. д.

Возникающие при этом аллюзии на ритмические формулы моторных жанров башкирского фольклора привносят национальные черты в музыкальный текст. Особенно примечательна последняя волна «нашествия»: стремительно налетающий вихрь, который создаётся в партии струнных тремоло по звукам хроматической гаммы, образующим разрастающийся сонор, постепенно заполняющий звучащее пространство.

Подобные «эпизоды нашествия», восходящие к скерцо-маршу Шестой симфонии П. Чайковского, симфониям Д. Шостаковича и М. Вайнберга, «Ярославне» Б. Тищенко и другим музыкальным опусам XX века,

характерны и для предшествующих симфоний Касимова². Здесь же они получают индивидуальное преломление, обусловленное программой и художественной концепцией произведения в целом.

Примечательно, что как в живописных, статических, так и в моторных, агрессивно-действенных эпизодах композитор с помощью сонорных средств добивается конкретных, противоположно направленных аудиовизуальных ассоциаций и подчас – подлинно кинематографических эффектов.

Касимов мастерски выстраивает симфоническую партитуру, основу которой составляет волнообразный принцип, с последовательным повышением образно-драматургического, динамического, масштабного-композиционного уровня кульминационных зон. При этом происходит поляризация контрастов и в то же время достигаются единство и непрерывность сквозного развития. «Кадры», связанные с войной, врываются в статические эпизоды, переключая действие в противоположную сферу. И напротив, апокалипсические кульминации обрываются «тихой музыкой» медленных эпизодов с прозрачной звукописью. При этом – в отличие от посткульминационных зон симфоний Шостаковича с их монологами-рефлексиями – в Шестой Р. Касимова, впрочем, как и ряде других его симфоний, подобные драматургические сдвиги символизируют *уход вовне, в бесконечность Пространства и Времени, в область созерцания, медитации о Вечности природы и мироздания*. Этим обуславливается более объективный характер лирики – в синтезе с эпикой, раскрывающий специфику национальной художественной ментальности, онтологически связанной с пантеизмом древних башкир.

Таким образом, обращаясь в Шестой симфонии к двум фольклорным темам мелодического типа, Касимов создает произведение остро современное как по художественной концепции, так и по средствам ее собственно музыкального воплощения. Изобретательно применяемая сонорная техника органично корреспондирует с онтологическими принципами башкирской музыки, восходящими и к раннефольклорному интонированию, и к более поздним жанровым моделям народной музыки. В результате раскрывается башкирский «национальный образ мира», через призму которого композитор в трактовке темы войны создает свою версию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Более подробно см. об этом в статье автора, посвящённой поэтике башкирской «новой» симфонии: [3, с. 220–221].

² Эпизоды нашествия в сочинениях для оркестра Р. Касимова, Л. Исмагиловой рассматриваются в монографии автора статьи: [2, с. 106–108].

ЛИТЕРАТУРА

1. Рыбаков С. Г. Музыка и песни уральских мусульман с очерком их быта. СПб., 1897. 330 с. (Записки Императорской

академии наук. По историко-филологическому отделению. Т. 2, № 2).

2. Скурко Е. Р. Башкирская академическая музыка: традиции и современность. Уфа: Гилем, 2005. 320 с.
3. Скурко Е. Р. К проблеме музыкальной поэтики «новой симфонии» башкирских композиторов // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2 (11). С. 218–224.
4. Скурко Е. Р. Феномен канона как методологическая основа изучения национальных музыкальных культур // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1 (8). С. 11–15.

5. Холопова В. Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 46–69.
6. Афоризмы великих. URL: <http://www.aphorisme.ru/by-themes/voina/?q=339>.
7. Салават Юлаев – национальный герой. URL: <http://ulaev-salavat.narod.ru/glava7.htm>.

REFERENCES

1. Rybakov S. G. *Muzyka i pesni ural'skikh musul'man s ocherkom ikh byta* [Music and Songs of the Muslims from the Ural Mountains with a Brief Description of their Lives]. St. Petersburg, 1897. 330 p. (Notes of the Imperial Academy of Sciences. Historical-Philological Department. Vol. 2, No. 2).
2. Skurko E. R. *Bashkirskaya akademicheskaya muzyka: traditsii i sovremennost'* [Bashkir Classical Music: Traditions and Modernity]. Ufa: Gilem, 2005. 320 p.
3. Skurko E. R. K probleme muzykal'noy poetiki «novoy simfonii» bashkirskikh kompozitorov [Concerning the Musical Poetics of the “New Symphony” of Bashkir Composers]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012, No. 2 (11), pp. 218–224.
4. Skurko E. R. Fenomen kanona kak metodologicheskaya

- osnova izucheniya natsional'nykh muzykal'nykh kul'tur [The Phenomenon of the Canon as a Methodological Basis for the Study of National Musical Cultures]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2011, No. 1 (8), pp. 11–15.
5. Kholopova V. N. Tipologiya muzykal'nykh form vtoroy poloviny XX veka (50–80-e gody) [The Typology of Musical Forms of the Second Half of the 20th Century (the 1950s through the 1980s)]. *Problemy traditsiy i novatorstva v sovremennoy muzyke* [Issues of Traditions and Innovation in Modern Music]. Moscow, 1982, pp. 46–69.
6. *Aforizmy velikikh* [Aphorisms by Great People]. URL: <http://www.aphorisme.ru/by-themes/voina/?q=339>.
7. *Salavat Yulaev – natsional'nyy geroy* [Salavat Yulaev – a National Hero]. URL: <http://ulaev-salavat.narod.ru/glava7.htm>.

Тема войны в башкирской художественной культуре и её претворение в Шестой симфонии Рафаила Касимова

Тема войны и мира в статье рассматривается в ряду вечных, философских тем мировой художественной культуры: Жизнь и Смерть, Добро и Зло и т. д. Дается обзор образцов башкирской традиционной (народные песни и наигрыши) и академической (произведения литературы, живописи, музыки) культуры как отражение общих и сугубо национальных особенностей национальной ментальности в трактовке темы войны. Подчеркивается особая популярность сюжетов, связанных с образом Салавата Юлаева – одной из главных ми-

фологем башкирской культуры. Акцентируются особенности интерпретации «вечной темы» в Шестой симфонии Рафаила Касимова «Мир и война Салавата, сына Юлая» (идейно-художественная концепция, принципы драматургии, композиции, интонационной лексики).

Ключевые слова: тема войны в искусстве, композиторы Башкортостана, Шестая симфония Рафаила Касимова, образ Салавата Юлаева, приём параллельной драматургии

The Subject of War in the Bashkir Artistic Culture and its Realization in Rafail Kasimov's Sixth Symphony

The article examines the subject of war and peace as one of a set of constant philosophical subjects of world artistic culture: Life and Death, Good and Evil, etc. An overview is given of the specimens of Bashkir traditional music (folk songs and instrumental tunes) and academic culture (works of literature, art, music) as a reflection of universal and purely regional peculiarities of national mentality in the interpretation of the subject of war. Emphasis is made on the special popularity of subjects connected with the image of Salavat Yulayev, one of the

main mythological figures of Bashkir culture. The peculiarities of the interpretation of the “eternal subject” in Rafail Kasimov's Sixth Symphony “Peace and War of Salavat, son of Yulay” is accentuated (in regards to the ideal-artistic conception, the principles of dramaturgy, composition and intonational lexis).

Keywords: the subject of war in art, the composers of Bashkortostan, Rafail Kasimov's Sixth Symphony, the image of Salavat Yulayev, the technique of parallel dramaturgy

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.084-088

Скурко Евгения Романовна

доктор искусствоведения, профессор

кафедры теории музыки

E-mail: nocturne@mail.ru

Уфимская государственная академия искусств

им. Загира Исмагилова

Российская Федерация, 450008 Уфа

Evgenia R. Skurko

Doctor of Arts, Professor of the Music Theory Department

E-mail: nocturne@mail.ru

Ufa State Zagir Ismagilov Academy for the Arts

Russian Federation, 450008 Ufa





А. В. МЕЛЬНИКОВА

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова



УДК 78.01

Т. МАНН – П. ХИНДЕМИТ: МИФ «ГАРМОНИИ МИРА»

*Гуманизм религиозен в преклонении перед тайной,
которая проявляется в человеке, так как человек – это тайна.*

Т. Манн

Человек «сидит» внутри всех чудес.

П. Хиндемит

(из либретто «Гармонии мира»)

XX век — «век-волкодав», «железный век»... Ни одно время не рождало столько противоречий, направлений, общественно-политических мифов и аксиологических парадигм, связанных с фактом дегуманизации жизни и культуры. «Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой – то равновесие, которым жило и дышало великое движение гуманизма» [3, с. 327]. Полотна художников-авангардистов, монументальные романы «потока сознания», «новый философский роман-миф» (Е. М. Мелетинский), широкая палитра синтетических музыкальных жанров – все эти творения, рождаются в отрицании антигуманных «достижений» современной цивилизации¹.

Будучи погружённым в реальность общественно-политических кризисов своего времени, Пауль Хиндемит, равно как и Томас Манн, стремился отразить гармонический принцип мироздания, восстановив нормативные представления о единстве микро- и макрокосмоса. Мысль о силе нравственного воздействия искусства не покидала Хиндемита никогда, особенно активно проявляясь в его теоретических трудах и музыкальном творчестве последнего периода.

«Тайная и настоящая причина ... разделений и раздоров – оставленность духом музыки ... Нам необходимо равновесие для того, чтобы быть близкими к музыкальной сущности мира – ... нам нужно для этого, прежде всего, устроенное тело и устроенный дух, так как мировую музыку можно услышать только всем телом и всем духом вместе» [3, с. 327]. Хиндемит стремился преодолеть «оставленность духом музыки» в своей теории рядов, основанной на акустических свойствах звука. Следуя за природой, он отразил законы гармонического универсума уже в самой структуре составляющих элементов. В этой связи приведём симптоматичное высказывание героя романа Т. Манна – композитора Адриана Лёверкюна, выступающего в образе Фауста-музыканта: «Музыка – точнее расчисленный порядок и хаос иррациональной первозданности в одно и то же время... В её арсенале логически непостижимые звуковые образы – и магия чисел, она самое далёкое от реальности и

в то же время – самое страстное искусство, абстрактное и мистическое. Если Фауст хочет быть воплощением немецкой души, то он должен быть музыкантом. Ибо отношение немца к миру абстрактно, т. е. музыкально» [5, с. 309].

Музыка – мост, объединяющий творчество двух титанов искусства XX века – Томаса Манна и Пауля Хиндемита: Манн называл себя музыкантом среди писателей. Более того, сравнение музыкальной и литературной поэтики масштабных полотен Хиндемита («Гармония мира») и Манна («Иосиф и его братья», «Доктор Фаустус») выявляет общую концептуальную основу, носителем которой является миф – литературный и музыкальный. На перекрестке этих рядов и рождается оперно-симфонический диптих Хиндемита «Гармония мира». Таким образом, целью статьи является постижение концепции композиторского замысла путём сопоставления со смежным искусством – литературой. Это поможет выявить законы и способы построения художественного целого, основой которого является миф Мировой гармонии в том виде, как он представляется творцу жестокого XX века.

Диптих Хиндемита, созданный в самой середине XX века², отражает ведущую гуманистическую тенденцию времени – поиск ответа на вопрос о том, как жить творцу в эпоху катаклизмов, войн и всевозможных видов социального прессинга. Хиндемит, также как и Т. Манн в романах, создаёт притчу «о жизни и творчестве Иоганна Кеплера, в трудные времена ищущего гармонию, которая, несомненно, правит Вселенной» [7, S. 111]³. Композитор создал универсальный образ оперного героя: Кеплер вобрал в себя космологическое понимание музыки неопифагорейства, неоплатонизма, идеи Августина, Боэция, философское обоснование средневековой западноевропейской теории музыки, астрологию, астрономию, космическую физику Нового времени. Кеплер – символ *героя-медиатора*⁴, посредством умозрения проникающего в структуру бытия, ищущего формулу мироздания, в которой ему видится аналог божественного творения. Учитывая творческий дар Хиндемита, его эстетическую систему и пристальное внимание к исторической персоне Кеплера, можно утверждать, что главный ге-

рой-учёный – это символ, самоотжествляясь с которым, композитор создаёт новый экзистенциальный миф, неповторимый по структуре и уникальный по замыслу, где реальные исторические факты XVII века экстраполируются на культурную ситуацию века XX⁵.

Герой Хиндемита рождается на пересечении историй об Иосифе Прекрасном и Адриане Левверкюне — образов, через которые немецкий гений Т. Манн исследовал и оправдывал историю человеческой цивилизации. Миф Кеплера в трактовке Хиндемита также тесно связан с судьбой Германии: Кеплер – эквивалент доктора Фаустуса. Но его экзистенциальный цикл в то же время замкнут и гармоничен, как миф об Иосифе. Вместе с тем поиски Кеплера сродни поискам Левверкюна, выявившего новый тип музыкального мышления, способом открытия символического магического квадрата. Кеплер идет от обратного: на основе соотношений интервалов (то есть «соотношения музыкальных тонов») выявляет природные законы (законы движения планет), что тоже имеет символический аналог – «Кубок Кеплера» (рис. 1).

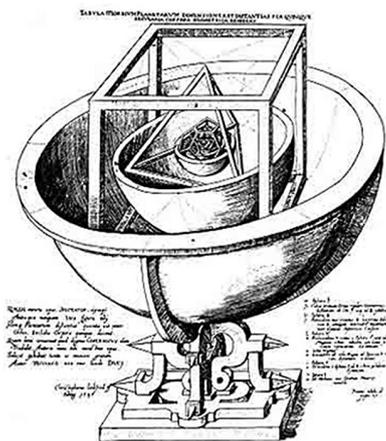


Рис. 1. Кубок Кеплера

Хиндемита делает своего героя носителем Истины – гуманистических ценностей, которые игнорируются его социальным окружением. Его теория Мировой гармонии трактуется каждым героем оперы (Валенштейн, Катарина, Сусанна-невеста, церковный суд) на свой лад. Целостная идея растаскивается на части, лишаясь своей духовной полноты⁶: такова одна из главных причин, побудивших Хиндемита к мистериальному финалу с его идеей торжества разума, равно как в романе об «Иосифе...», который исходит из гармонии рационального и разумного. Индивидуальная трагедия Левверкюна (=Кеплера) находит в «музыкальном романе» Хиндемита выход в «musica mundana», то есть попытку оправдания человека перед Творцом. Герои оперы, обращённые в сущности планет Солнечной системы, отсылают к финалу «Иосифа». Тем самым герой-медиатор – Кеплер, как и Иосиф, представлен звеном не только социально-исторического механизма, но и мифологической стихии.

Создавая либретто, Хиндемита использует приёмы и принципы философского мифологического романа Т. Манна. Многие персонажи и характеры в «Иосифе...» даны как различные силы, действующие в душе человека. Подтверждением этой мысли в либретто Хиндемита может являться намеренное избегание некоторых фактов в описании внутрисемейных конфликтов, а также придуманное сближение Кеплера с властью предрержащими. Персонажи, объединённые одной идеей, но каждый по-своему её трактующие, представляют собой «единый организм» – систему отношений, проявленных alter ego Кеплера.

Эту тенденцию развивает и Т. Манн. Так, например, в «Докторе Фаустусе» у Левверкюна нет антагониста. Цейтблом, лишь односторонне отражающий главного героя, бессилён понять иррациональную природу его гения. По мысли Манна, не следует отделять дьявольское от недьявольского, исследуя природу добра и зла в человеке: дьявол живёт внутри Левверкюна.

Героем-медиатором во всех вышеописанных произведениях выступает прообраз Фауста – знаковый архетип немецкой культуры. «Фауст – сама Германия, лучшие свойства которой превратились в олицетворение зла, – пишет Т. Манн. – Злая Германия – это и есть добрая, пошедшая по ложному пути, попавшая в беду, погрязшая в преступлениях и теперь стоящая перед катастрофой» [5, с. 308].

Для обоих художников конкретно-исторический уровень так же важен, как и общечеловеческий: как и Манн, Хиндемита неоднократно сопрягает политическую «военную» ситуацию времени своего и своего героя, обозначая законы глобальных социальных разрушений на основе архетипа коллективного бессознательного⁷.

Связанная с архетипом Фауста мифологема *Поиска тайного знания* присутствует как в романах Манна, так и у Хиндемита. «Забота о Боге» героев «Иосифа», откровения во снах, избранность, угадывание своей судьбы, поиск гармонии мироздания, поиск нового знания и изобретение системы музыкального языка, – всё это кристаллизуется в мифологему *Поиска пути* художника. Качества этого пути определяются испытаниями, посланными герою.

Ключевой здесь является мифологема *Оборотня* [2] – как аналог мифологической «подмены» добра во зло. В «Иосифе» оборотнем является карлик Дуду (хотя и не он один), разжигающий основной конфликт в доме Потифара. Извращающий правду науки на свой лад «Мефистофель» Кеплера – Тансур символически самопрезентуется уже в первой сцене первого действия: «Из наших один уже занимался этим, когда Авель был убит Каином. И ещё будет присутствовать, когда Земля разломится» ... «Авантюрист, который есть в каждом, полагается на мой товар...».

Ряд тем *Musica humana* (II часть симфонии = третья сцена III действия оперы) несут важную драматургическую нагрузку. Первая тема принадлежит Кепле-



ру. Вторая – его невесте Сусанне. Овеянные жанровым комплексом траурного марша, сначала представленные отдельно, а затем объединяясь в контрапункт, две темы воплощают мифологему Брака [6, с. 180]. Тема Сусанны – символ «вечно женственного начала, пассивного и иррационального» [6, с. 177] – становится маской Валленштейна, с помощью которой он выведывает у Кеплера закон Мировой гармонии и призывает его к сотрудничеству⁸. Представив Теорию Гармонии мира в действии, Кеплер соблазнился идеей её утопического воплощения. Такое оборотничество «человеческого» (*musica humana*=маска), весьма характерно для концепции лицемерия трагедии-сатиры [2].

Присутствие в узловых драматургических точках мифологемы *Оборотня* двоят каждый этап действия. Так, мифологема *Порядка* (идея Кеплера в трактовке Валленштейна) предстаёт кривым зеркалом космической мифологемы *Мировой гармонии*. Одной из ключевых, сквозных, ритуальных мифологем в опере является мифологема Суда, представленная на этапе *Испытания*. Суд становится некой ритуальной универсалией, прославившая все ряды бытия: от социальных до космических (церковный суд над Кеплером и его отлучение, суд толпы над Катариной, политический суд над Валленштейном, итогово перетекающий в суд Космический).

Жертва Голгофы для Хиндемита – символ высшего порядка, ассоциируемый с идеей *Крестного пути* художника. Остро акцентированный искусством XX века, он определяет неоднозначность мифологемы *Выбора*, осуществляемого героями оперы. Двойственность *Выбора* зеркально отражается в конфликтах художник–власть и художник–общество, *Выбора* в пользу Истины (чем Кеплер и вошел в историю) и *Выбора* в пользу власти. Испытание на верность истине, которого, по Хиндемиту, не выдерживает Кеплер, двоят мифологему *Жертвы* (*Жертва за истину* и *Жертва истиной*), и вместо *Чуда Преображения* Хиндемита уготовляет Кеплеру смертельный исход.

В его «Новой жизни» Космос оборачивается социумом, замещая идею торжества мировой гармонии реальностью торжества конфликта личность–общество, теперь уже на космическом уровне⁹. Эпилог оперы собирает все драматургические линии в исходной точке отсчёта, и этот «новый космос» – знак глубочайшего экзистенциального кризиса, постигшего культуру. Мифологема *Оборотня* оказывается тотальным признаком музыкального процесса, указывая на относительность всех явлений музыкального универсума.

Уже во вступлении (к опере и симфонии) это проявляется на уровне интервальной логики: универсальный квартовый комплекс, одновременно являясь интонационным истоком будущей темы мировой гармонии, рождает блок негативных тем контрсферы.

Постоянное вторжение социума в личное поле Творения неизбежно. Порождённая этим масса конфликтов полифонически пронизывает драматургию оперы.

Мифологема регулярного *Неосуществления гармонии* – пронзительно личная для Хиндемита. Социум – кривое зеркало внутреннего плана Кеплера – профанирует мифологему экзистенциального Пути, снижая высокий пафос событий. Так, уже в *Лоне* предопределяется трагедия (появление кометы Галлея детерминирует неосуществление Гармонии; здесь же – символ социального обмана: Тансур, торгующий картинками с изображением кометы). Следовательно, намечается двойная зеркальная структура *Оборотня*, где роковое *Предопределение* «продаётся» = социально профанируется. Осью зеркального взаимоотражения оказывается трагедия в её «высоком» (религиозно-философском) и «низком» (трагедии-сатиры) измерениях.

Следуя логике пути Фауста, после того как сделка свершена, в силу вступает *Странствие-поиск*, которое в мифе обычно предполагает посещение царства мёртвых и символику посвящения, а обряды инициации развёртываются в мифологические картины посещения иных миров и соответствующих испытаний [6, с.179].

Если круг повествования о путешествии Иосифа в Египет Т. Манн символизирует «Сошествием в Ад», то странствование Кеплера полностью происходит в измерении экзистенциальной вертикали. В эпилоге оперы он *переходит* в другую ипостась, превращаясь в Душу планеты Земля. Осуществление *Перехода* (из линейного времени во время Вечности) происходит в коде второй части симфонии, где вторая тема (Сусанны-невесты) уступит первой теме (Кеплера) в увеличении – в тоне *A* (точка золотого сечения всего цикла). Камерное звучание акцентирует внимание на деталях: дискретно проходящая у струнных первая тема части одновременно конкретизирует и рассредоточивает, сжимает и разрывает музыкальное время. Этому способствует оркестровый контрапункт: выдержанные квинты (у литавр) и кварты (у треугольника) – это мелодический остов темы Кеплера, звучащий в гармонической вертикали. Такое символическое решение музыкальной ткани говорит о пограничном моменте в драматургии симфонии, а если точнее, моменте *Перехода* Кеплера из земного пространства в надвременное, вечное. Эту тихую кульминацию встретим в оперной сцене смерти Кеплера (5-е действие). Иерархическая драматургия этой части представляет собой восхождение к тематическому комплексу «Гармонии мира». Микрокосм образа Кеплера как в зеркале отразится в теме фуги следующей, третьей части. Таким образом, драматургический «узел» мифологического *Перехода* реализуется в смене пространственно-временной парадигмы: пентатоническая вертикаль последнего созвучия (a-h-cis-e-fis-a) – мелодической пентатонике темы *Musica mundana* (e-g-a-h-cis-d).

Следующий за переходом архетип «*Нового рождения*» (Юнг) явлен в опере как пространство Новой жизни. Финал рисует символ гармонии небесной, отражающей земную. В чаемый Кеплером идеал как полифоническое напластование вторгается социум

(по сюжету – суд над Валленштейном в присутствии основных персонажей оперы). Символизация образов максимально прогрессирует. Отвлечённым от суеты социума оказывается только звёздный хор, который отсылает к интертекстуальным взаимодействиям с «Фаустом» Гёте, у которого также в конце является некий «мистический хор»: «Всё быстротечное / – Символ, сравнение. / Цель бесконечная / Здесь в достижение / Здесь – заповеданность / Истины всей / Вечная женственность / Тянет нас к ней». Хор (из текста либретто «Гармонии мира»): «Раскачиваясь в высоте, в вечном хороводе, не желаем ли здесь также указать на конец, в стремлении к созиданию Сотворения? И всё же возможен нам обзор того, что в дали, обзор, который окружает нас, полный благочестивого благозвучия... Выше, чем поиск знания, учения». «Пролог в высших сферах» как отсыл к Гёте существует и в «Иосифе...» Т. Манна, где повествуется сюжет о создании Богом человека.

Возвращение к Истокам, в лоно вечного творчества символизирует тема Мировой гармонии – пассакалии. Мифологема *Блудного сына* здесь – символ Надежды, гарант восстановления Гармонии личным подвигом Творения. Неслучайно именно этот жанр становится выразителем гармонического мироу-

стройства в XX веке (очевидную параллель находим в симфонических финалах Шостаковича)¹⁰.

Таким образом, множественный полифонический диалог музыкального мифа «Гармонии мира» резонирует с лучшими литературными произведениями гуманистического направления. По замечанию авторов монографии о Хиндемите О. Левоу и Т. Леонтьевой [4], «музыка и драма в ней соперничают, стремятся к раздельному и независимому существованию. Можно говорить о “несинтетичности” этого произведения, об отсутствии художественной целесообразности... Виной тому, прежде всего, опера как жанр, не допускающий сложности такого замысла, такого литературного текста. Но повинен и композитор, который в данном случае пренебрёг хорошо знакомой ему спецификой жанра» [4, с. 195–196]. Думается, со включением «вертикального» мифологического измерения в интерпретацию обретаются новые возможности оперы: «Гармония мира» – музыкальный мифологический роман, корневая система которого прочно связана с особенностями музыкальной мистерии. Эта научная гипотеза ждёт своего развития и доказательства, как и опера Хиндемита, постановок которой после премьерного 1957 года не осуществлялось.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Характерно появление оперно-симфонической дилеммы Хиндемита во времена наиболее симптоматичных художественных явлений XX века: «Жизнь Галилея» Бертольда Брехта, (1945–1946), тетралогии Томаса Манна «Иосиф и его братья» (1943), его же романа «Доктор Фаустус» (1947). С 1931 по 1942 пишет «Игру в бисер» Герман Гессе, в 1936 рождается роман Клауса Манна «Мефисто. История одной карьеры». Летом 1939 г. Хиндемит изучает материалы биографии главного героя оперы – Иоганна Кеплера (1571–1630), и начинает работу над либретто.

² В 1951 году, через год после начала работы над оперой Хиндемит создал симфонию с тем же названием. Опера же была закончена к 1957 году.

³ Этапное становление идеи Гармонии мира особенно наглядно в одноимённой симфонии, программа которой представляет собой полилог идей Кеплера, Боэция, Августина, пифагорейцев и Хиндемита. I часть – *Musica Instrumentalis*. II часть – *Musica Humana* – III часть – *Musica Mundana*. Хиндемит фиксирует ярусную цельность становящейся идеи Мировой гармонии, в своих основаниях совпадающей с многосоставным принципом Кеплера. Симфония позволяет рассмотреть и обобщить сюжетно-композиционную и драматургическую коллизии оперы, что в свою очередь является одним из мифологических признаков – возможность увидеть суть одного явления через суть другого. Симфония – своего рода семантическое ядро, развитое в опере.

⁴ Здесь и далее используется система мифологических категорий Е. Мелетинского [6] и Н. Бекетовой [1].

⁵ Исследование экзистенциального мифа в данной статье

опирается на принципы мифолого-символического анализа музыкальных партитур Н.В. Бекетовой.

⁶ Принцип разъятия целого ярко показан в эпилоге (=III часть симфонии), где тема фуги-пассакалии, отражающая гармонический принцип мироздания, «ломается» на осколки (в 15 вариации излагается по принципу серии). В ней уже невозможно узнать прежнюю органическую целостность темы-хорала *Musica mundana*.

⁷ Так, продавец картинок с изображением кометы Галлея, впоследствии пособник Валленштейна Тансур говорит: «Участь народных масс (толп), масс без духа Творца: служить лжецам, подхалимам и быть раздавленными... Крупные рыбы должны глотать мелких... Война ради войны!» [8, S. 85].

⁸ Хиндемит наделяет партию героини ариозным интонационным комплексом с распевными, близкими к *lamento* интонациями, тогда как тема Кеплера ближе к декламационно-речевому началу. Тема Сусанны воплощает «мягкое, человеческое» и звучит в моменты, связанные с «поиском истины» (в сцене с Валленштейном IV действия, в момент смерти Кеплера V действия).

⁹ Социализация трансцендентного плана, по теории Н.В. Бекетовой, есть признак трагедии-сатиры, универсумом которой является социум. См.: [2].

¹⁰ Примечательно, что тема пассакалии – это жанровая трансформация темы фуги (григорианского хорала). Она состоит из двух элементов. Первый – прямая аллюзия на только что отзвучавшую тему хорала, вторая – родственна тематическому комплексу *musica humana* (ближе всего по типу интонаций стоит к партии Сусанны-невесты в сцене договора о свадьбе).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бекетова Н. В. Русский музыкальный миф: методология смыслопостижения // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве. Ростов н/Д, 2008. С. 232–252.

2. Бекетова Н. В. Трагическое и сатирическое в операх Шостаковича: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. 24 с.



3. Блок А. А. Крушение гуманизма // Собр. соч.: в 6 т. М., 1982. Т. 4. С. 327–347.

4. Левая Т. Н. Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М., 1974. 460 с.

5. Манн Т. Германия и немцы // Художник и общество. Статьи и письма. М., 1986. С. 303–327.

6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М.: Наука 1976. 406 с.

7. Laas J. Paul Hindemith Motetten zur Weihnachtszeit ein Beitrag zur Kirchenmusik // Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Heft 88, 2004, S. 95–114.

8. Hindemith P. Die Harmonie der Welt. Oper in fünf Aufzügen. B. Shott's Sohn: Mainz, 440 S.



REFERENCES



1. Beketova N. V. Russkiy muzykal'nyy mif: metodologiya smyslopostizheniya [The Russian Musical Myth: Methodology of Comprehension of Meaning]. *Muzyka i muzykant v menyayushchemy postsovetkom prostranstve* [Music and Musicians in the Changing Post-Soviet Space]. Rostov-on-Don, 2008, pp. 232–252.

2. Beketova N. V. *Tragicheskoe i satiricheskoe v operakh Shostakovicha: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Tragic and the Satirical in Shostakovich's Opera: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1991. 24 p.

3. Blok A. A. Krushenie gumanizma [The Breakdown of Humanism]. *Sobr. soch.: v 6 t.* [Collection of Works in 6 Volumes]. Vol. 4. Moscow, 1982, pp. 327–347.

4. Levaya T. N. Leontyeva O. Paul' Hindemit. Zhizn' i tvorchestvo. [Paul Hindemith. Life and Work]. Moscow, 1974. 460 p.

5. Mann T. Germaniya i nemtsy [Germany and the Germans]. *Hudozhnik i obshchestvo. Stat'i i pis'ma* [The Artist and Society. Articles and Letters]. Moscow, 1986, pp. 303–327.

6. Meletinskiy E. M. *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow, Nauka, 1976. 406 p.

7. Laas J. Paul Hindemith Motetten zur Weihnachtszeit ein Beitrag zur Kirchenmusik. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, Heft 88, 2004, S. 95–114.

8. Hindemith P. *Die Harmonie der Welt*. Oper in fünf Aufzügen. B. Shott's Sohn: Mainz, 440 S.

Т. Манн – П. Хиндемит: миф «Гармонии мира»

Остро реагируя на очевидный процесс утраты культурной и родовой памяти, художник XX века стремится запечатлеть человеческую норму в образе целостного бытия. Тема творчества в её духовно-нравственном звучании становится ключевой для искусства. Жанровый синтез, которым отмечен почти весь XX век, выводит в смежные поля художественного опыта. Оперно-симфоническая диада П. Хиндемита «Гармония мира» аккумулирует в себе большой контекст гуманистической культуры XX, частью которого являются романы Т. Манна «Доктор Фаустус» и «Иосиф и его братья». Зеркальные поля их творчества выявляют законы и способы построения художественного целого, основой которого является миф Мировой гармонии. Целью статьи является постижение концепции композиторского замысла П. Хиндемита путём со-

поставления с литературным творчеством Т. Манна. Поэтика мифологического романа, сформулированная Е. Мелетинским, а также мифолого-символический метод анализа музыкальных партитур Н. Бекетовой позволяют найти текстовые и смысловые параллели сюжетов Манна и Хиндемита. Мифолого-символический ракурс исследования представляет оперное сочинение в поле сопряжения смыслов, идентичных знаковым сочинениям Т. Манна. Вневременная логика символического пути героя (Кеплер = Фауст) выстраивает немецкий миф «Гармонии мира».

Ключевые слова: Пауль Хиндемит, Томас Манн, симфония «Гармония мира», философский мифологический роман, экзистенциальный миф, архетип, мифологема

Thomas Mann and Paul Hindemith: the Myth of "Harmonia Mundi"

Reacting acutely to the manifested process of loss of cultural and ancestral memory, the 20th century artist aspires to imprint the norms of humanity into the image of integral existence. The subject of artistic creativity in its spiritual and moral meaning becomes crucial for art. The synthesis of genres, which almost the entire 20th century is marked with, leads us out into the contiguous fields of artistic experience. Paul Hindemith's "Harmonia Mundi," presenting a dyad of symphony and opera, accumulates into itself an enormous context of 20th century humanistic culture, part of which is comprised by Thomas Mann's novels "Doctor Faustus" and "Joseph and his Brothers." The mirror-reflecting fields of their musical legacy disclose laws and means of construction of an artistic unity, the basis of which is formed by the myth of Harmonia Mundi. The aim of the article is to comprehend the con-

ception of Paul Hindemith's compositional conception by means of comparison with Thomas Mann's literary legacy. The poetics of the mythological novel formulated by E. Meletinsky, as well as the mythological-symbolic method of musical scores developed by N. Beketova make it possible to find textual and semantic parallels between Mann's and Hindemith's plots. The mythological-symbolic angle of research presents the operatic work within the field of conjugacy of meanings that are identical to Thomas Mann's landmark works. The atemporal logic of the main protagonist's symbolic path (Kepler = Faust) forms the German myth of Harmonia Mundi.

Keywords: Paul Hindemith, Thomas Mann, "Harmonia Mundi" symphony, philosophical mythological novel, existential myth, archetype, mythologem

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.089-093

Мельникова Александра Владимировна

соискатель кафедры истории музыки

E-mail: sasha_fdn@mail.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на-Дону

Alexandra V. Melnikova

Post-graduate student at the Music History Department

E-mail: sasha_fdn@mail.ru

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don



Н. В. ДУДА

*Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова*

УДК 78.072.2

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ СВЕТСКИХ СОЛЬНЫХ ПЕСЕН ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛА В КОНТЕКСТЕ ПОЭТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ АНГЛИИ XVII ВЕКА¹

Анализ музыкального содержания светских сольных песен Пёрселла априори связан с исследованием их литературных источников. Этот вопрос в отечественном музыкознании был затронут лишь однажды. В своём фундаментальном исследовании «Пёрселл и опера» (1978) В. Д. Конен назвала тексты песен Пёрселла решительно низкопробными [4, с. 15]. С подобной точкой зрения трудно безоговорочно согласиться. Большинство поэтических источников действительно не шедевры, однако и среди них встречаются стихотворения ряда авторов, достойных уважения, – например, сочинения Абрахама Каули (1618–1667), поэта безусловно весьма одарённого.

В зарубежном музыкознании проблемы анализа поэтических источников светских песен Пёрселла представлены немногочисленными, но авторитетными трудами. Приоритетным исследованием в этом направлении можно считать книгу выдающегося английского дирижёра Роберта Кинга «Генри Пёрселл» [10]. Объёмный раздел исследования посвящён анализу поэтических и музыкальных связей сольных песен, как светских так и религиозных. В интерпретации музыки определяющую роль играет культурно-исторический комментарий автора. Роберт Кинг полагает, что «для образованного слушателя XVII века тексты пёрселловских песен были полны тонких аллюзий. Слушатель XX века, не имеющий классического образования, может упустить многое, что заложено в подтексте. Комментариям песен Перселла можно было бы посвятить целую книгу» [10, р. 220].

Проблемы анализа текста в аспекте особенностей его музыкальной реализации затронуты и в фундаментальном исследовании Мартина Адамса «Генри Пёрселл: происхождение и развитие его музыкального стиля» [8]. В задачи автора входит не столько оценка художественных достоинств поэтических источников, сколько анализ контекстуальной связи слова и мелодии. Наиболее ярко этот принцип продемонстрирован на примере использования Пёрселлом риторических фигур. В своём исследовании учёный исходит из установки, что «эффективность

реализации текста особенно зависит от понимания его контекста» [8, с. 195].

Однако в книге отсутствует определение специфики самих текстов, их образного строя; не освещается культурно-историческая проблематика с позиций биографического метода, позволяющего раскрыть контекст сочинений. Пристальное внимание уделяется в первую очередь анализу непосредственно музыкальной композиции и её соответствия структурным особенностям стихотворения.

Подобная тенденция прослеживается и в ряде других работ зарубежных исследователей. Например, в статье известного музыкального редактора Маргарет Лори [11] песни рассматриваются в аспекте разнообразия и эволюции формы, а вопросы, связанные непосредственно с образным строем и спецификой текста, если не принимать во внимание отдельные общие замечания, практически не затронуты.

Показательный пример работы с текстом приводит Питер Холман в книге «Генри Пёрселл» [9]. Анализируя жанровые и стилевые особенности песен Британского Орфея, дирижёр сравнивает два сочинения, написанные Пёрселлом и Реджо на один и тот же *ground bass* и текст из «Возлюбленной» Каули [9, р. 42]. Проводя компаративный анализ, автор частично отвечает на вопрос о том, что руководило Пёрселлом в выборе того или иного поэтического произведения.

Таким образом, многочисленные проблемы, связанные с выбором, толкованием и музыкальной реализацией текста остаются открытыми. Почему композитор иногда отдавал предпочтение сочинениям, далёким от настоящей поэзии, что привлекало его лично, а что можно назвать традиционным в отношении к песенным текстам – эти и другие вопросы могут стать предметом дискуссии. По-прежнему открытым остаётся и вопрос авторства.

Пёрселл создал несколько сотен светских песен, большая часть которых принадлежит театральной музыке. В авторитетном тематическом каталоге произведений Пёрселла Франклина Циммермана [12] около двухсот светских песен выделены в са-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ, проект № 15-04-00051.



мостоятельный раздел «Songs», ещё около ста песен определены в «Theatre Music». Отдельно в каталоге фигурирует раздел «Orgas», куда вошли песни (все они названы в каталоге ариями) из оперы «Дидона и Эней» и пяти семи-опер.

Предметом анализа данной статьи стали песни, включённые в XXII том Полного собрания сочинений Пёрселла, изданного Пёрселловским обществом под редакцией Маргарет Лори. В этот том вошли исключительно сольные песни. Общее количество сочинений, представленных в издании, доходит до ста тридцати, включая три версии песни «If music be the food of love» и несколько так называемых *mock songs* (*mock*, – англ. насмешка, пародия), которые стали результатом подтекстовки инструментальных сочинений. Девяносто песен из XXII тома являются независимыми песнями (*independent songs*) и к театральной музыке не относятся.

Следует признать, что авторство текстов сольных светских песен Генри Пёрселла установлено лишь в половине случаев. Однако это не мешает отметить определённые имена поэтов и охарактеризовать те образные сферы, которые стали для композитора приоритетными. Стихотворной основой песен мастера всегда служили только английские тексты. Единственное исключение составляет «Incassum Lesbia, incassum rogas» (1695), слова которой написаны Р. Гербертом на латыни. Об авторе текста практически ничего не известно. Роберт Кинг счёл необходимым уточнить, что мистер Герберт не имеет никакого отношения к знаменитому Джорджу Герберту, который умер ещё в 1633 году [10]. Песня была создана на смерть Королевы Марии и впервые появилась с подзаголовком «Queen`s Ericidium» в сборнике «Three elegies upon the Much Lamented Loss of Our Late Most Gracious Queen Mary sett to musick by Dr. Blow and Mr. Henry Purcell» издательства Генри Плейфорда (1695). Обращение к латыни, официальному языку церкви, придавало сочинению особую строгость и величавость. Роберт Кинг отмечает, что «мастерство Пёрселла в воплощении заключительной фразы, “Stella sua fixa coelum ultra lucet” (“Her star, immovable, shines on in the heavens”), просто волшебна» [10, р. 214].

Подавляющее большинство песен, чьё авторство доподлинно установлено, написаны на тексты английских поэтов XVII века, среди которых, наряду с мастерами старшего поколения, много пёрселловских современников: Абрахам Каули (1618–1667), сэр Чарльз Седли (1639–1701), сэр Джордж Этеридж (1635(?)–1691), Уильям Конгрив (1670–1729), Екатерина Филипс (1631–1664), Томас Стэнли (1625–1678), Наум Тейт (1652–1715), Мэтью Прайор (1664–1721), Томас Дурфи (1653–1723), Питер Антони Мато (1663–1718) и другие.

Ключевое решение проблемы понимания песенных текстов Пёрселла безусловно кроется в правиль-

ном восприятии системы этических и эстетических ценностей образованного англичанина второй половины XVII века (эпохи Реставрации), его культурного багажа, менталитета, темперамента, условий быта, вкусов и пристрастий. Освещение пестрой картины литературного мира XVII века, воссоздание портретов поэтов и драматургов в деталях их биографий, реконструкция их характеров и взаимоотношений, отзывы современников создают исключительно динамичный историко-художественный фон для исследования текстов пёрселловских песен.

В число произведений, составивших бессмертную славу Пёрселла, входят песни на стихи Абрахама Каули – «How delightful`s the life of an innocent swain» («Прелестна жизнь невинного пастушка»), «I came, I saw» («Я пришёл и увидел»), «She loves and she confess too» («Она любит и признаётся в этом», 1683), «They say you`re angry» («Говорят, ты злока», 1685). Каули пробовал себя в разных поэтических жанрах, но музыкантов привлекала лишь его анакреонтическая любовная лирика. В XVII веке Каули был не просто в моде, а по-настоящему знаменит. Его стихотворения из сборника «The Mistress, or Several Copies of Love Verses» («Возлюбленная, или Несколько копий любовных стихов», 1647) стали литературными источниками для вокальных сочинений ряда композиторов XVII–XVIII веков – Джона Бландевилла (1650?–1721), Уильяма Кинга (1624–1680), Роберта Кинга (1676–1728), Джона Блоу (1649–1708), Уильяма Тёрнера (1651–1740), Фрэнсиса Пиготта (1665–1704). Даже прославленный итальянец Пьетро Реджо (1632–1685), состоявший на службе у английского короля, оставил несколько песен на метафорические стихи из «Возлюбленной».

Питер Холман полагает, что «Каули притягивал серьёзных композиторов эпохи Реставрации тем, что сохранил высокий слог и экстравагантность образов поэтов-метафизиков. При этом поэт создал свой простой, смелый и неформальный стиль» [9, р. 44]. И хотя сегодня литературная критика не однозначна в оценке творений Каули, его современники, напротив, считали его очень талантливым. В сочинении «Brief Lives» («Наброски биографий») Джона Обри (1626–1697), историка и мемуариста, и что не менее важно «собутельника и сотрапезника многих знаменитостей XVII века» [6, р. 277], описан интересный факт из жизни А. Каули: герцог Бэкингэм купил усадьбу королевы-матери «и по собственной воле и щедрости подарил своему дорогому и даровитому другу мистеру Абрахаму Каули, для которого он её и приобрёл» [6, р. 295]. О большом уважении к поэту говорит и тот факт, что после смерти он был похоронен в Уголке Поэтов Вестминстерского аббатства, рядом с Джеффри Чосером. В Национальной портретной галерее в Лондоне хранится портрет А. Каули, принадлежащий перу придворного

художника Карла II Питера Лели (1618–1680). При жизни названный поэт был столь популярен, что затмил славу самого Мильтона.

Любовная лирика Абрахама Каули полна лёгкого юмора, остроумных деталей и понятных всем намеков. Его ровный и гладкий стих, столь ценный классическими, лишён настоящей страсти, но впечатляет своей выразительностью и утончённым отношением к любви, чувству платоническому, не приводящему к роковым разочарованиям.

В числе поэтов, на стихи которых писал Пёрселл, состояли и так называемые «court wits», придворные остроумцы. Речь идёт о Джордже Этеридже и Чарльзе Седли, которые входили в состав «развесёлой шайки» (англ. *Merry Gang*), названной так великим поэтом Эндрю Марвеллом. Помимо Этериджа и Седли в эту компанию входили Генри Джермин, Чарльз Саквилл (граф Дорсет), Джон Шеффилд (граф Малгрейв), Джон Уилмот (2-й граф Рочестер), Генри Киллигрю, драматург Уильям Уичерли, а также Джордж Вильерс (2-й герцог Бэкингам). Не останавливаясь на каждом в отдельности, скажем, что все они были людьми знатного происхождения, принадлежали ближайшему окружению короля Карла II и слыли безобразниками. Одна из их «невинных проказ» так описана в книге «История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года»: «... они наняли придорожную гостиницу в окрестностях Лондона; там, переодетые трактирщиками, они напаивали до бесчувствия людей, заезжавших к ним с жёнами и дочерьми, и соблазняли женщин» [2]. Хроники того времени пестрели скандальными рассказами об их похождениях, однако, все они были людьми талантливыми. Сэр Чарльз Седли, 5-й баронет, вошёл в историю как сатирик, драматург и политический деятель (спикер Палаты Общин). Сэр Джордж Этеридж заслужил почести как драматург, изобретатель комедии интриги, проложившей путь к блестящим пьесам Уильяма Конгрива (1670–1729). В своих стихах «весёлая банда» воспевала телесно-чувственную природу любви. Простые и подчас непристойные вирши о Селиях, Лусиндах, Дориндах, пастухах, нимфах и так далее имели под собой особую эстетическую платформу, которая позже была определена как литературный либертинаж.

Поэзия либертенов была безусловно далека от высокого искусства любви. «Собственно, самым актуальным и современным, что для нас сейчас содержит в себе литература (культура) либертинажа, – пишет филолог, переводчик Е. Е. Дмитриева, – это то, что она касается тех сфер аффективной, физической, физиологической жизни человека, которых “классическая” целомудренная в общем и целом литература почти не затрагивала ... В этих текстах присутствует одновременно радостное и печальное открытие того, насколько наши чувства есть произ-

водное окружающей обстановки и потому насколько они эфемерны, как эфемерна и та театральная декорация, что их порождает. Но именно эта ускользающая красота и кажется щемяще привлекательной» [5]. И хотя высказывание Дмитриевой относится непосредственно к французским поэтам-либертенам, оно вполне справедливо и для английской эротической поэзии.

Пёрселл не относился к ниспровергателям старой философии моральных ценностей, однако к анахоретам себя тоже не причислял. Последнее подтверждают его многочисленные кэтчи – подлинные свидетели нравов той эпохи. Их тексты насквозь пронизывают колкие шутки и недвусмысленные насмешки. По утверждению Л. Ковнацкой, «редактор тома кэтчей Генри Пёрселла (речь идёт о редакторе 22 тома издания Пёрселловского общества, 1922) чувствовал желание выбросить их» [3, с. 7].

Что касается стихотворений Седли, Этериджа и подобных им авторов, то Пёрселл выбирает тексты, лишённые того шокирующего эротизма, который был присущ сочинениям большинства либертенов. Образы традиционных возлюбленных – будь то Филлис, Аминтас, Селия или Лусинда, присутствие словосочетаний «жестокий мир», «золотые радости», «бог любви», «её улыбка и прикосновение» – для Пёрселла это всего лишь текстовая канва для создания чувственных, выразительных и разнохарактерных музыкальных образов.

К этой образной сфере Пёрселл будет обращаться ещё не раз. Таковы песни «I loved fair Celia» («Я любил прекрасную Селию», 1694) на стихи Бернарда Говарда, «Musing on cares of human fate» («Размышляя о тяготах человеческой судьбы», 1685) на стихи Томаса Дурфи, «Sylvia, now your scorn give over» («Оставь свои насмешки, Сильвия», 1688), «When first my shepherdess and I» («Когда мы с пастушкой впервые», 1687), «Love is now become a trade» («Любовь сегодня стала ремеслом», 1685) на стихи неизвестных авторов и многие другие.

Говоря о стихотворениях, которые перекладывал на музыку Пёрселл, следует иметь в виду, что многие из авторов вообще не являлись профессиональными поэтами. Принадлежа определённому социальному слою и будучи людьми широко образованными, они сочиняли стихи, заполняя таким образом свой досуг. Стихи переписывались, рукописи передавались из рук в руки. Даже великий Эндрю Марвелл (1621–1678) не воспринимал свои стихи серьёзно и, соответственно, не печатал. Вполне вероятно, что они так и остались бы неопубликованными, если бы через три года после его смерти их первое издание не предприняла его экономка, называвшая себя вдовой Марвелла.

Судя по всему, для композитора, собственно как и для исполнителя второй половины XVII века, авторство текста сольной песни было, порой, не так



уж важно. Гораздо важнее была сама тематика и способ её воплощения. Как пишет Дж. Уэстреп, «господствующее настроение того времени отличалось субъективностью. Влюблённый, плакальщик, кающийся грешник – каждый из них глубоко осознавал свое личное отношение к предмету своей страсти, своего сожаления или своего поклонения. И была ли темой жестокость отвергающей страсть женщины, безжалостность неумолимого рока или смирение человека перед богом – всё это воплощалось в очерпнутых из единого источника мелодиях и гармониях» [7, с. 124].

Некоторые стихотворцы печатались под псевдонимами. Например, известная в интеллектуальных кругах поэтесса Екатерина Филипс (1631–1664) подписывалась не иначе, как «Несравненная Оринда» («Matchless Orinda»). Её близким другом был прославленный поэт-метафизик Генри Воэн (1622–1695), смерть её оплакал в элегии Абрахам Каули, а её стихами полутора веками позже будет восхищаться поэт-романтик Джон Китс. Е. Филипс превосходно владела несколькими языками и помимо сочинения стихов (их у неё больше 100) занималась переводами. Один из таких переводов с французского и попался на глаза Генри Пёрселлу. Речь идёт о стихотворении «La Solitude» («Одиночество») французского поэта Марка-Антуана Жирар де Сент-Амана (1591–1661). Это изящное сочинение стало основой зрелой одухотворенной песни «O Solitude, my sweetest choice» («О, одиночество, мой сладостный удел», 1687). Начальная фраза песни открывается нисходящей септимой на словах «O Solitude», за которой следует мягко извивающаяся нисходящая рулада на слове sweetest. Эти два мотива и вырастают в сочинение неповторимой красоты и глубины чувства. Минорная тональность, сдержанность и некоторая отстранённость в выражении эмоций позволяют вскрыть подтекст содержания песни – за осознанным уединением в сельской усадьбе, вдали от суеты и шума, за любованием зеленью деревьев и высями гор кроется глубокое чувство одиночества.

Мотив одиночества в песнях Пёрселла соседствует с мотивом утраты. Согласно традициям времени оба эти мотива выражались терминами пасторальной символики и укладывались в рамки жанра поэтической элегии. Одним из таких лирических сочинений, в котором преобладает настроение скорби, является песня «Draw near, you lovers» («Приблизьтесь, возлюбленные») на текст стихотворения Томаса Стэнли «The Esequies» («Похороны»). Томас Стэнли, поэт и переводчик с греческого, латыни, итальянского и испанского, был человеком известным. Его стихи знали, охотно перекладывали на музыку и включали в многочисленные песенники того времени. Будучи потомком третьего графа Дерби, он, как полагалось человеку

его сословия, получил образование в Кембридже, после окончания коего активно занимался историческими исследованиями и переводом классической литературы. В аннотации к рукописи своих стихов Стэнли сообщает, что «The Esequies» были навеяны эклогами испанского поэта Гарсиласо де ла Вега (1503–1536).

К сходным по содержанию песням можно отнести «A pastoral elegy on the death of Mr. John Playford» («Элегию на смерть м-ра Джона Плейфорда», 1687) и «An elegy on the death of Mr. Thomas Farmer, B. M.» («Элегию на смерть м-ра Томаса Фармера»). Автор стихов первой песни установлен точно, это известный драматург, поэт, лауреат Наум Тейт (1652–1715). Ему же приписывают авторство стихов и во второй песне, но единого мнения по этому вопросу у исследователей не сложилось. О тесном сотрудничестве Пёрселла с Тейтом можно было бы написать не одну страницу. Их совместное творчество безусловно увенчалось «Дидоной», однако это был не единственный плод их сотрудничества. Как поэт Наум Тейт заслуживал многих нареканий, но каковы бы ни были литературные качества его стихов, они вполне подходили для музыкального воплощения. Редактор XXII тома полного собрания сочинений Пёрселла Маргарет Лори, трудившаяся над расшифровкой песен английского мастера, назвала «Элегию на смерть м-ра Джона Плейфорда» «шедевром как в техническом, так и в эмоциональном плане» [11, с. 22].

Большинство текстов песен изобилуют именами персонажей античной поэзии, хорошо известной интеллектуалам из окружения композитора. Встречается и прямое цитирование Шекспира, как в песне «If music be the food of love» («Коль музыка есть пища для любви», 1692). Первая строка этого стихотворения заимствована из комедии «Двенадцатая ночь» (монолог герцога Орсино, I акт, I сцена). Поэтическое изящество образа музыки как «пищи для любви» стало импульсом к созданию стихотворения вполне в духе пёрселловской эпохи, где чувственность осязаемого образа реальной возлюбленной прельщала сильнее, чем бесплотный «spirit of love» – дух любви.

Литературным источником этой песни стало стихотворение современника Пёрселла, полковника Генри Хивнингема (1651–1700). Судя по всему, Пёрселл поддался особому очарованию этих строк, и если бы только он. Стихотворение буквально заворожило композиторов XX века. В 1933 году был опубликован цикл песен «Old Wine in New Bottles: four Restoration Songs» («Старое вино в новых бутылках: четыре песни эпохи Реставрации») английского композитора Сесила Армстронга Гиббса (1889–1960). Под номером 3 в этом цикле обозначена песня на текст «If music be the food of love». Есть песня на этот текст и у Майкла Типпета (1905–

1998), и у современного датского композитора Вима Цваага (р. 1960).

Нет сомнения, что тексты для Пёрселла не были случайным выбором. Однако, в отношении высоких художественных достоинств стихотворений композитор часто не проявлял щепетильности. Доминирующим фактором при выборе сочинения скорее была популярность поэта и лёгкость переложения строк на музыку. Тем не менее, выбранные им стихотворения были мастерски отшлифованы, лишены тяжеловесности и давали возможность Пёрселлу создавать на их основе чарующую музыку.

Неправильно было бы считать, что вся переложённая им на музыку поэзия посредственна. Отдавая в большинстве случаев предпочтение современной ему английской лирике, композитор обращался к поэтам определённо талантливым

и хорошо известным в образованных кругах – А. Каули, Ч. Сэдди, Е. Филипс, А. Уортон, Т. Стэнли, М. Прайору, Дж. Этериджу, У. Конгриву, Н. Тейту, Т. Дурфи. В этих поэтических произведениях была широко представлена пасторальная тематика, которая давала место и мотивам чистой невинности, и неприкрытой откровенности, пресекающей границы дозволенного. Палитра поэтических образов включала мотивы меланхолии и грусти, одиночества и трагедии утраты, жалобы и неподдельной скорби. Усыпанные намеками и аллюзиями с поэзией античных авторов и авторов более близких по крови и духу – Вильяма Шекспира и английских поэтов-метафизиков – песни пробуждали тонкие эстетические переживания, усиливающиеся эмоциональной насыщенностью музыкальной ткани.

ЛИТЕРАТУРА

1. Английская лирика первой половины XVII века / сост., общ. ред. А. Н. Горбунова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 347 с.
2. Дживелегов А. К., Бояджиев Г. Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/istoriya-zapadnoevropejskogo-teatra>. (12.12.14).
3. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века (истоки и этапы развития): очерки. М.: Сов. композитор, 1986. 216 с.
4. Конен В. Дж. Пёрселл и опера: исследование. М.: Музыка, 1978. 262 с.
5. Между порнографией и высокой поэзией: Екатерина Дмитриева о новой книге про либертинаж. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/7875-libertinazh>. (12.12.14).
6. Стихи английских поэтов-кавалеров и «Краткие жизнеописания Джона Обри» / пер. с англ. и вступ. М. Бородинской // Иностранная литература. 2008. № 3. С. 277–297.

7. Уэстреп Дж. А. Генри Пёрселл / пер. с англ. А. Кочнева. Л.: Музыка, 1980. 240 с.
8. Adams, Martin. Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style. NY: Cambridge University Press, 1995. 388 p.
9. Holman, Peter. Henry Purcell. Oxford: Oxford University Press, 1994. 250 p.
10. King, Robert. Henry Purcell. Thames and Hudson, 1994. 256 p.
11. Laurie, Margaret. Purcell's Extended Solo Songs // *Musical Times* 125, No. 1691 (01/00; January, 1984), pp. 20–25.
12. Zimmerman, Franklin. Henry Purcell 1659–1695. His Life and Times. NY: St. Martin's Press Inc., 1967. 466 p.

REFERENCES

1. *Angliyskaya lirika pervoy poloviny XVII veka* [English Poetry of the First Half of the 17th Century]. Moscow: MSU, 1989. 347 p.
2. Dzhivelegov A. K., Boyadzhiev G. N. *Istoriya zapadnoevropeyskogo teatra ot vozniknoveniya do 1789 goda* [The History of the Western European Theatre from its Origins to 1789]. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/istoriya-zapadnoevropejskogo-teatra>. (12.12.14).
3. Kovnatskaya L. G. *Angliyskaya muzyka XX veka (istoki i etapy razvitiya): ocherki* [20th Century English Music (Its Origins and Stages of Development): Essays]. Moscow: Sovetsky Kompositor, 1986. 216 p.
4. Konen V. Dzh. *Persell i opera: issledovanie* [Purcell and Opera: a Study]. Moscow: Muzyka Press, 1978. 262 p.
5. *Mezhdurnoografiy i vysokoy poeziiy: Ekaterina Dmitrieva o novoy knige pro libertinazh* [Between Pornography and High Poetry: Ekaterina Dmitrieva about a New Book on Libertinage]. URL: <http://theoryandpractice.ru/posts/7875-libertinazh>. (12.12.14).

6. *Stikhi angliyskikh poetov-kavalerov i «Kratkie zhizneopisaniya Dzhona Obri»* [Poems by the English Cavalier Poets and the Brief Lives" by John Aubrey]. Transl. by M. Boroditskaya. *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature]. 2008, No. 3, pp. 277–297.
7. Uestrep Dzh. A. *Genri Persell* [Westrup, J. A. Henry Purcell]. Translated by A. Kochnev. Leningrad: Muzyka Press, 1980. 240 p.
8. Adams, Martin. *Henry Purcell: The Origins and Development of His Musical Style*. NY: Cambridge University Press, 1995. 388 p.
9. Holman, Peter. *Henry Purcell*. Oxford: Oxford University Press, 1994. 250 p.
10. King, Robert. *Henry Purcell*. Thames and Hudson, 1994. 256 p.
11. Laurie, Margaret. Purcell's Extended Solo Songs. *Musical Times* 125, No. 1691 (01/00; January, 1984), pp. 20–25.
12. Zimmerman, Franklin. *Henry Purcell 1659–1695. His Life and Times*. NY: St. Martin's Press Inc., 1967. 466 p.



**Литературные источники
светских сольных песен Генри Пёрселла
в контексте поэтической культуры Англии XVII века**

В статье поднимается вопрос об эстетической значимости текстов песен Генри Пёрселла. Освещаются некоторые поэтические течения Англии XVII века, связанные непосредственно с проблематикой исследования. Дана краткая характеристика творчества ряда представителей поэтического мира в сопровождении ярких фактов их биографий. Рассматриваются основные образные сферы литературных источников, положенных Пёрселлом на музыку. Показана обусловленность выбора композитора основными этическими и эстетическими установками его окружения, потребностями слушательской аудитории, устоявшейся традицией и личны-

ми пристрастиями «Британского Орфея». Поднимается вопрос истолкования текстов в связи с обнаружением прямых аналогий с античной поэзией и сочинениями Шекспира. Как доказательство самоценности литературной основы пёрселловских песен упоминаются сочинения композиторов XX века, созданные на текст одного из произведений английского мастера («If music be the food of love»).

Ключевые слова: поэзия Англии XVII века, Генри Пёрселл, Абрахам Каули, английские поэты-либертены, светская сольная песня, Шекспир

**The Literary Sources of the Secular Solo Songs by Henry Purcell
in the Context of the Poetic Culture of England in the 17th Century**

The article raises the question of the aesthetical significance of the texts of Henry Purcell's songs. Certain poetic movements in 17th century England are brought to light, namely, those connected with the problematics of this research. Brief characterizations of the works of a number of representatives of the world of poets are provided, accompanied by some brilliant facts from their biographies. The chief spheres of imagery of the literary sources set to music by Purcell are examined. The conditional character of the composer's choice of text is demonstrated, as determined by the main ethical and aesthetical paradigms of his surroundings, the demands of the audiences, the established traditions and the

personal predilections of the "British Orpheus." The question is raised of interpreting the texts set to music in regards to discoveries of direct analogies with antique poetry and works of Shakespeare. As a proof of the self-worth of the literary sources of Purcell's songs mention is made of 20th century composers set to the text of one of the works by the English master ("If music be the food of love").

Keywords: 17th century English poetry, Henry Purcell, Abraham Cowley, English libertine poets, secular solo song, Shakespeare

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.094-099

Дуда Наталья Викторовна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции
E-mail: hp1659@mail.ru

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002 Ростов-на-Дону

Natalia V. Duda

Post-graduate student at the Music Theory Department
E-mail: hp1659@mail.ru

Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory
Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don





О. В. ШМАКОВА
Волгоградская консерватория
им. П. А. Серебрякова



УДК 78.082.1

О ДВИЖЕНИИ В СИМФОНИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ

Движение является всеобщим свойством Бытия. Существовая как физическое и абстрактное, движение проявляет себя в материи, социальной эволюции, художественных формах. Движение в музыке имеет ряд особенностей и рассматривается в трудах музыковедов с точки зрения интонационного процесса, функционально-драматургического развёртывания, специфики образов. Продуктивным представляется изучение категории движения в музыке на жанровом уровне. Так, Л. Казанцева замечает: «Понимая движение как исконное свойство музыкального образа, приходится, однако, признать, что ... оно способно занимать существенные позиции», то есть «сдвигать смысловой акцент в сторону собственно движения как образа». При подобном «смысловом акценте» речь заходит о жанровом содержании категории движения: «продвижении речи ... в оперных и кантатно-ораториальных речитативах, монологах-рассказах», «длительном временном развёртывании визуального образа», «бесконечном токе неуёмной энергии в джазовой импровизации», «самодвижении фактурно-ритмического импульса в этюде», «“чистом” движении в фуге» [7, с. 140–141].

Несомненный исследовательский интерес представляет вопрос о воплощении категории движения в симфоническом цикле, ибо здесь движение – самое существо жанрового содержания. Очевидно, что подобный ракурс требует фундаментальной разработки темы не только с музыковедческих, но и с эстетико-философских позиций. В рамках статьи обозначены лишь некоторые векторы изучения специфики движения в симфоническом цикле.

Под *движением в жанре симфонии* понимается, прежде всего, особый характер развития материала – направленность на изменение, преобразование исходных образов в ходе развития музыкальных событий. Заданный в начале симфонии интонационный процесс, направленный от части к части к финалу, максимально близок естественному развитию материи, в данном случае, музыкально-философской. В контексте естественнонаучной проблематики тематическое движение в циклической структуре симфонии вызывает ассоциации с космогоническими явлениями. Сходными являются принципы развёртывания полимерного материала, образующего образно-смысловые линии, при этом допускающего

семантическую обратимость, притяжение и отталкивание элементов в системе, отключение и включение новых импульсов, варьирование, взрывы материала и т. д. Е. Зайдель, изучающий положения теории относительности на музыкальном материале, замечает: «Рассматривая развёртывание из ядра в плане тематизма, драматургии ... концепции, следует помнить о возможной аналогии с ... релятивистским процессом рождения и эволюции Вселенной» [6, с. 111]. Иными словами, подобие симфонического процесса и эволюционных космических циклов просматривается через категорию движения. Не случайно определённый пласт симфоний по своему содержанию *непосредственно* связан с образами космического движения: назовём в этой связи симфонию Ч. Айвза «Вселенная», «Гармонию мира» П. Хиндемита, симфонию «Слышу... Умолкло...» С. Губайдулиной, симфонию для камерного оркестра «Спектры» В. Сильвестрова.

Существует и *отсредованная* связь между всеобщим, космогоническим в своей основе, движением эволюционных циклов и движением в симфоническом цикле. Как известно, у музыки как вида искусства есть свои, имманентные законы. Так, Б. Асафьев подчёркивает, что представление о движении в симфонии осуществляется через «становление нового образа», когда происходит «непрестанное наслаение качественного элемента инакости, новизны» (цит. по: [19, с. 9]). Подобный тип логики характерен и для всей структурно-семантической модели симфонического цикла, построенного на оппозиции частей в рамках единой концепции Человека, и особенно для *первых частей в классическом цикле*.

В первых, действенных частях, по словам М. Арановского, движение «возникает как следствие ... моделирования процесса изменений. Его нельзя назвать ни физическим, ни психологическим, ибо музыка извлекает ... абстрактную сущность процесса качественных изменений вообще» [1, с. 33]. Тем самым усматривается философский уровень содержания сонатности – быть формой воплощения движения идей через их притягивание и отталкивание, тождество и контраст. Уместным будет напомнить и точку зрения В. Медушевского на содержание сонатной формы как «жеста расширения души», на который «накладываются внешние обстоятельства»: «отображения жизненной среды, общей атмосферы, вспомогательные контрасты и даже конфликтующие



начала [курсив мой. – О. В.]» [12, с. 26]. Важно также суждение учёного о симфонии как «логике пути», в котором «нехватка вечности пробуждает энергию развития, рождается атмосфера динамизма. Генерируются мощные сонатные ожидания – ожидание восполнения неполноты... Восполнение осуществляется через введение побочной партии, смиренно открытой зовам неба. Напряжение между данностью главной партии и заданностью побочной и составляет нерв, (добавим, движение) сонатного развития. Здесь его дивный секрет» [там же]. Кроме абстрактной сущности движения музыкального материала, в действенной части очевидна и неабстрактный, «физический» прототип движения, который реализуется через жанрово-танцевальные фигуры.

Особого внимания заслуживает вопрос о специфике движения в *медленных частях симфонического цикла*, так как здесь движение *протекает подобно замедлению или останавливанию времени* в медитации. Движения мысли и души при созерцании природы, красоты, внутреннего состояния порождают «божественные длинноты» в симфониях В. Моцарта, Ф. Шуберта, Г. Малера. Рубежное место в этом ряду занимает А. Брукнер: истоками его философских *Adagio* являются многие страницы в музыке Л. Бетховена – Ариэтта в Сонате ор. 111, *Adagio* в квартетах ор. 127 и 132, *Allegretto* из Седьмой и *Adagio* из Девятой симфонии; а также медленная часть Девятой *C dur*’ной симфонии Ф. Шуберта, вступление к «Тристану и Изольде» Р. Вагнера. Вместе с тем ощущаются элементы, предвосхищающие многие страницы из симфонической музыки Д. Шостаковича, П. Хиндемита.

Как отмечает М. Филимонова, в медленных частях симфоний Брукнера движение в жанровом преломлении марша часто дополняется жанрами хорала и песни [14, с. 273–276]. Складывающийся комплекс позволяет композитору отразить ход развития «драматического конфликта», направленного к «обретению душевной гармонии и радости» [14, с. 272]. Движение образов в *Adagio* Брукнера, с одной стороны, построено на «сопоставлении больших контрастных разделов», с другой, – на «интенсивном внутреннем развитии» в разделах, – в результате «логика целого подчинена стремлению показать *внутреннее движение образов* [курсив мой. – О. В.]» [там же, с. 279].

Подобное «внутренне движение образов» составит суть другого типа симфонизма и в другой исторический период – речь идёт о медитативном симфонизме композиторов XX века. Данная проблематика разрабатывается, в частности, в диссертации М. Кузнецовой, посвящённой симфониям А. Тертеряна, А. Пярта, В. Сильвестрова. Автор акцентирует такую особенность, как тяготение в медитативных симфониях к «динамичной статике», что «отвечает *одномоментности*, нерасчленимой целостности ... и в то же время *подвижности*, скрытой процессуальности»

[9, с. 13]. Возникающий «баланс становящегося и ставшего является основой» движения в симфонической медитации [там же].

В *танцевальных частях* движение предстаёт как *обозначение в звуках пластических фигур* человеческого тела. Здесь наиболее очевидна генетическая связь симфонического цикла с барочной танцевальной сюитой. Содержание танцевальных частей симфонического цикла отражает движения ритуального и церемониального типов. Метафизика танца во многом связана с проявлением «коллективного бессознательного» (по К. Юнгу), то есть воплощает архетипы, наиболее устойчивые образы мира, их психологическое эмоциональное переживание в жёсте, пластике.

О *связи танцевальных движений и эмоций* пишет В. Медушевский: «Окрылённой радости сопутствуют движения порывистые, лёгкие и быстрые. Скорбная подавленность выявляется в плетущемся, тяжёлом шаге. ... Напротив, уверенный жест и шаг заканчиваются «на акценте». Нега обнаруживает себя в жестах плавных и томных. <...> Всё это многообразие человеческих движений – шага, бега, прыжков, жестов – музыка воспроизводит с величайшей точностью». И далее учёный заключает, что музыка «через движение воссоздаёт разноголосную симфонию многообразных чувств и переживаний людей» [11, с. 63–66]. Продолжим данное положение рядом примеров:

- движения радости – в среднем разделе Менуэта из Симфонии № 103 симфонии Й. Гайдна;
- движения галантные – в среднем разделе Менуэта из Симфонии № 40 симфонии В. А. Моцарта;
- движения плавные – в части «Бал» из «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза, «Вальсе» из Пятой симфонии П. И. Чайковского;
- движения скорбной подавленности – в первой теме из *Andante* Четвёртой симфонии А. Брукнера;
- движения уверенности и гротескной горделивости – в Гавоте из Классической симфонии С. С. Прокофьева.

Как известно, танцевальные части в симфоническом цикле включают и такой содержательный ракурс, как ирония, гротеск, *скерцо*. Так, например, в III части Второй симфонии Г. Малера самоцитатный материал – песня «Проповедь Антония Падуанского рыбакам» – становится, по словам И. Барсовой, «образом бесцельного кружения», что символизирует тщетность творчества, бессмысленность жизни Художника в обществе. *Perpetuum mobile* как образ «фантастического в своей маниакальной безостановочности танцевального движения» подобен «гротескному хороводу» [3, с. 86]. Подобное снижение ритуально-церемониальной сути коллективного танца до символа бездуховности характерно для танцевальных частей симфоний Д. Шостаковича и А. Шнитке.

Очевидно, танец связан не только с эмоциональным, эстетико-философским миром Человека, та-

нец также имеет социальный статус. Как пишет М. Друскин, танец обладает «естественно-исторической конвенциональностью, способностью к репрезентации – социальной принадлежности, конкретной ситуации, места действия, его возможных участников, а, следовательно, о стиле поведения и, в конечном, счёте, образа жизни в целом» [4, с. 37]. Тем самым следует подчеркнуть, что включение танцевальной части в симфонический цикл – вполне закономерно, несмотря на прикладное, бытовое происхождение танца как жанра с его опорой на пластические фигуры человеческого тела. Здесь действует принцип, описанный в диссертации Л. Шаймухаметовой. Как и галантные фигуры, другие фигуры пластического ряда, «мигрируя в ... тексты симфоний ... утрачивают иконическую функцию и приобретают условную, символическую» [17, с. 97].

В танцевальных частях образы Движения связаны не только с передачей эмоций, но и напрямую связаны с телесным состоянием человека. В. Медушевский отмечает, что «бесконечно богатая информация, закодированная в звуковых параметрах интонации, считывается не рассудком, а динамичным состоянием тела. Интонации, ориентированные на музыкально-речевой опыт, схватываются реальным или свёрнутым (идеомоторным) соинтонированием. На пластические знаки, прячущие в себе жест, слушатель откликается сочувственным пантомимическим движением» [10, с. 9].

Продолжая мысль учёного, напомним, что в истории жанровых синтезов неоднократно предпринимались попытки «танцевания» симфонии, то есть хореографического воплощения сложных симфонических партитур. В России особо выделяется опыт Ф. Лопухова, который поставил на музыку Четвёртой симфонии Бетховена балет «Величие мироздания». Одно из направлений синтеза балета и симфонии осваивал А. Горский: например, в 1915 году он поставил балет на музыку Пятой симфонии А. Глазунова. Известна также хореографическая интерпретация Симфонии в трёх движениях И. Стравинского Джоржем Баланчиным. Великий хореограф так пишет о музыке Стравинского: «Когда я слушаю его партитуру, я испытываю побуждение ... попытаться сделать видимыми не только ритм, мелодию и гармонию, но и тембры инструментов» [2, с. 264]. Уместно напомнить и точку зрения композитора о том, что музыка «возникает из движения тела, из жеста» (цит. по: [4, с. 131]). Контрапункт музыкальной и танцевальной драматургии присутствует в спектакле ГАБТ «Пиковая дама», исполняемом на музыку Шестой симфонии П. И. Чайковского.

Особого разговора заслуживает вопрос о *движении в финале* симфонического цикла. Важно акцентировать, что здесь, как и в других частях, движение воплощается и в абстрактном смысле (человеческая и космическая эволюции, интеллектуальные и игро-

вые процедуры, столкновение/притяжение идей), и в его физическом виде (коллективные шаг, танец, борьба)¹.

Доминирование в финале жанровых признаков танца, марша, этюда, «вечного движения», токкаты позволяет отнести эту часть к «жанрам движения», о чём пишет В. Цуккерман [16, с. 103–109]. В его исследовании подчёркивается, что «поскольку *сонатно-симфонический финал обычно отличается активностью, его основные темы насыщены оживлённым движением*. Вот почему в финале мы можем встретиться с любым из жанров движения [курсив мой. – О. В.]» [16, с. 112].

Рассмотрим вопрос о воплощении категории движения в финале в их физическом виде, как передаче пластики через *интонационную лексику*. Речь идёт о создании образов «двигательная пластика», «гротескная пластика», «абстрактно-художественная пластика»². За каждым из определений закрепляется выразительный комплекс согласно типу интонационной лексики и связанного с ним движения.

Под «интонационной лексикой», согласно теории Л. Шаймухаметовой, понимается «совокупность интонационных формул, образующих систему значений, этимология которых раскрывается и трансформируется в условиях текстовой организации произведения» [18, с. 35]. Интонационная лексика является цементирующей структуру содержания, ибо, согласно теории Л. Казанцевой, опирается на «тон» и «мотив», порождает «образ» при воплощении «темы» и «идеи» произведения [7].

В интонационной лексике симфонических финалов движение предстаёт в различных *эстетических модусах*: «двигательная пластика» сопряжена с эстетическим модусом Радости, «гротескная пластика» – модусом Трагедии, «абстрактно-художественная пластика» – модусом Вечности.

Образ «двигательная пластика», как правило, раскрывается в танцевальном или героическом ракурсах. Таковы темы главных партий из финалов «Военной симфонии» Й. Гайдна, «Пражской симфонии» В. Моцарта, а также теме финальных вариаций в «Героической симфонии» Л. Бетховена или главных темах финалов Четвёртой симфонии Р. Шумана и Седьмой симфонии А. Брукнера. В симфонических циклах XX века образ «двигательная пластика» возникает в финале Музыка для струнных, ударных и челесты Б. Бартока (связующая партия), его же Концерте для оркестра (вступление).

Для интонационной лексики образа «двигательная пластика» типично сочетание скачков и гаммы в быстром темпе, причём горизонтальная проекция чаще воспроизводит контуры неустойчивого диссонантного аккорда. Наиболее «зримым» в пластичном образе оказывается гибкий ритм, подчёркнутый быстрой сменой рисунков. Дополнительный эффект в *радостной «жестикюляции»* может создавать тембр,



как правило, из группы духовых инструментов. Основная драматургическая функция данного образа – наращивание коллективной празднично-танцевальной энергии, юмора.

Образ «гротескная пластика» связан с интонационной лексикой, характерной для отражения inferнальных сил, образов рока, смерти³. В финалах «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, «Фауст-симфонии» Ф. Листа, Восьмой симфонии Г. Малера они стойко закрепили за собой «мефистофельский» ореол. В подобном значении выступает главная тема финала во Второй симфонии А. Онеггера. Средоточием inferнальных образов характеризуется экспозиция финала симфонии «Художник Матис» П. Хиндемита, в которой вступление, главная и побочная темы представляют разные грани образа потусторонней мистики, искушающей святого Антония.

Интонационная лексика образа «гротескная пластика» складывается из следующих элементов: инструментальный тип тематизма, прихотливый ритм, скандированные повторы, гипертрофированная хроматика. Особую роль при создании жуткой inferнальной атмосферы, насыщенной *гротескным движением*, играют «фанфара ужаса», «мотив судьбы», а также изобразительные приёмы: демонические раскаты трелей, экспрессивные взрывы динамики, зловещие ферматы. Возникающий образ «гротескная пластика» выполняет в финалах драматургическую функцию представления образов антимира или углубления конфликта.

Кроме двигательной и гротескной пластики в симфонических финалах встречается образ «абстрактно-художественной пластики», который связан с воплощением различных ракурсов образа Вечности. Речь идёт, в том числе, о мире искусства – Творчестве, высшем мастерстве Художника. Как отмечает Л. Коган, «именно в творческой деятельности ... особенно часты и особенно прекрасны те “минуты Вечности”, которые дарят человечеству великие открытия, чудесные образы искусства, новые фундаментальные идеи» [8, с. 129]. Продлевая себя в вечных творениях мира искусства, Человек и сам ищет пути отражения Вечности в художественных формах.

Подобием вечного «бега» (*fugare*) может стать *полифоническое движение*. О специфике последнего О. Соколов пишет: «Поступательное развёртывание фуги с постепенным включением всё новых голосов может ассоциироваться с процессом движения особого рода, неуклонно разгорающимся и вовлекающим в своё русло всё большее число участников» [13, с. 43]. Возникающее в полифонической фактуре подобие вселенского процесса развития единого множества строго упорядочено, стройно по форме. Идеальность тектоники полифонических форм («алгебра и геометрия музыки») во все времена отождествляется с Красотой и высшим Законом в му-

зыке: полифония мыслится синонимом абсолютного мастерства в мире искусства. Жанровое содержание фуги, по словам О. Соколова, можно определить как «постепенное становление и утверждение Истины» [там же]. Фуга – подобие движения на Пути к Идеалу.

Фугированная техника (каноны, контрапункты, стретты, развитие по типу «ядро-развёртывание») уже в рамках классической симфонии являлась знаком высокого, строгого, этически ценного в искусстве. Фугированные разделы как узловые в развитии симфонического финала возникают в «Юпитере» В. Моцарта, Девятой симфонии Л. Бетховена, а впоследствии также в Девятой симфонии Ф. Шуберта, Восьмой симфонии А. Брукнера, финалах симфоний Г. Малера, Д. Шостаковича, Второй и Пятой симфоний А. Онеггера, Музыке для струнных, ударных и челесты и Концерте для оркестра Б. Бартока. Хрестоматийным воплощением художественной концепции симфонии через полифоническую традицию является финал «Гармонии мира» П. Хиндемита. И полифонический тематизм, и полифоническая техника направлены на достижение смысловой кульминации цикла – осознание космогонической гармонии как единства многообразия, что и находит выражение через многоуровневые тематические связи тем фуги и пассакальи с предыдущим материалом первых двух частей цикла.

Интонационная лексика образа «абстрактно-художественная пластика» представлена в симфонических финалах через полифонический тематизм и технику контрапункта. Драматургическая функция полифонических образов в симфонических финалах сопряжена с идеей привнесения порядка, обретения истины, интеллектуальной игры. Здесь возникает особый вид пластики – пластики абстрактных форм (подобных платоновским эйдосам) как неких аналогов движения идей в виде линий, цветов, орнамента, энергий, как в «Композициях» В. Кандинского и А. Веберна.

Итак, подытожим сказанное:

- движение в симфонии подобно движению в процессе рождения и эволюции Вселенной;
- категория движения предстаёт в симфоническом цикле в абстрактном и физическом видах;
- движение в симфонии связано с эмоциями, социальным статусом и телесностью Человека;
- на уровне интонационной лексики категория движения сопряжена с эстетическими модусами Радости, Трагедии и Вечности и соответственно предстаёт в образах двигательной, гротескной, абстрактно-художественной пластики.
- включённая в структуру содержания музыки (тон – мотив – интонация – образ – тема – идея), категория движения позволяет симфоническому циклу быть отражением «картины мира» как движения внешних и внутренних форм Бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Так, М. Арановский указывает только на физическую грань воплощения движения: «В финале же благодаря моторике, танцевальным ритмам, смене жанровых картин, движение предстаёт в своём более “определённом”, реальном и физическом виде» [1, с. 33].

² Об интонационной лексике при создании образов «двигательная пластика», «гротескная пластика», «абстрактно-художественная пластика» см. подробнее: Шмакова О. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950-е гг.). – Волгоград: Мириа, 2009. С. 28–29, 43–48, с. 64.

О специфике образов движения в симфоническом цикле см. подробнее: [21, с. 123].

³ Особенно широко «тема смерти» представлена у романтиков, о чём пишет В. Холопова: «Произошло крушение

утопий эпохи Просвещения, вместе с ослаблением религиозной веры человек осознал себя брошенным и одиноким в огромном страшном мире». Не только названия произведений («Гибель богов» Вагнера), скрытые программы (прелюдия *f moll* Шопена – «Самоубийство»), рост траурных маршей, произведений с трагическим финалом («Зимний путь» Шуберта, VI симфония Чайковского), но и такая сфера, как «дьявольское начало, осмеяние, гротеск проникли и в оперу (“Фауст” Гуно), и в симфоническую музыку (“Ночь на Лысой горе” Мусоргского), и в фортепианные произведения (“Мефисто-вальсы” Листа). Соответственно разнообразна и палитра эмоций, воплощающих темы трагедии и смерти» [15, с. 67].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. – Л.: Сов. композитор, 1979. 286 с.

2. Баланчин Д. Танцевальный элемент в музыке Стравинского // Стравинский: статьи и материалы. М., 1985. С. 261–269.

3. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 495 с.

4. Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Л.: Сов. композитор, 1982. 208 с.

5. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. Л.: Сов. композитор, 1963. 201 с.

6. Зайдель Е. Г. Теория относительности и музыка // Пространство и время в музыке. М.: РАМ им. Гнесиных, 1992. Вып. 141. С. 101–116.

7. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: уч. пособие. Астрахань: Факел, 2001. 368 с.

8. Коган Л. Н. Вечность. Преходящее и непреходящее в жизни человека. Екатеринбург: УГУ им. М. Горького, 1994. 208 с.

9. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 26 с.

10. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.

11. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 2010. 254 с.

12. Медушевский В. В. Христианские основания сонатной формы // Музыкальная академия. 2005. № 4. С. 13–27.

13. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н. Новгород: ННГУ, 1994. 220 с.

14. Филимонова М. Н. Adagio в симфониях Брукнера // Вопросы теории музыки. М., 1975. Вып. 3. С. 273–276.

15. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика: мат-лы I Всерос. науч.-практ. конф. / отв. ред.-сост. В. Холопова. – М.; Уфа, 2002. С. 55–76.

16. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 159 с.

17. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: ГИИ, 1999. 318 с.

18. Шаймухаметова Л. Н. Семантические процессы в музыкальной теме: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2000. 35 с.

19. Шейн С. Ф. Теория симфонизма в толковании Б. Асафьева // Проблемы музыкальной науки / сост. В. Зак, Е. Чигарева. М., 1985. Вып. 6. С. 4–28.

20. Шмакова О. В. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950-е гг.). Волгоград: Мириа, 2009. 238 с.

21. Шмакова О. В. Финал в симфоническом цикле // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1 (4). С. 121–124.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. *Simfonicheskie iskaniya. Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov. Issledovatel'skie ocherki* [The Symphonic Quest. The Problem of Genre of the Symphony in Soviet Music in 1960–1975: Research Essays]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 286 p.

2. Balanchine G. *Tantseval'nyy element v muzyke Stravinskogo* [The Dance Element in the music of Stravinsky]. *Stravinskiy: stat'i i materialy* [Stravinsky: Articles and Materials]. Moscow, 1985, pp. 261–269.

3. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 495 p.

4. Druskin M. S. *Igor' Stravinskiy. Lichnost', tvorchestvo, vzglyady* [Igor Stravinsky. Personality, Creativity, Views]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1982. 208 p.

5. Druskin M. S. *Ocherki po istorii tantseval'noy muzyki* [Essays on the History of Dance Music]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1963. 201 p.

6. Zaydel' E. G. *Teoriya otnositel'nosti i muzyka* [The Theory of Relativity and Music]. *Prostranstvo i vremya v muzyke* [Space and Time in Music]. Moscow: Gnessim Russian Academy of Music, 1992. Issue 141, pp. 101–116.

7. Kazantseva L. P. *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya: uchebnoe posobie* [Fundamentals of the Theory



of Music Content: Tutorial Manual]. Astrahan': Fakel, 2001. 368 p.

8. Kogan L. N. *Vechnost'. Prekhodyashchee i neprekhodyashchee v zhizni cheloveka* [Eternity. The Evanescent and the Enduring in Human Life]. Ekaterinburg: Ural State M. Gorky University, 1994. 208 p.

9. Kuznetsova M. V. *Meditativnost' kak svoystvo muzykal'nogo myshleniya (Avet Terteryan, Arvo Pyart, Valentin Sil'vestrov): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Contemplative State as a Property of Musical Thinking (Avet Terteryan, Arvo Pärt, Valentin Silvestrov): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2007. 26 p.

10. Medushevskiy V. V. *Intonatsionnaya forma muzyki* [The Intonational Form of Music]. Moscow: Kompozitor, 1993. 262 p.

11. Medushevskiy V. V. *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki* [About the Regularities And Means of the Artistic Impact of Music]. Moscow: Muzyka Press, 2010. 254 p.

12. Medushevskiy V. V. *Khristianskie osnovaniya sonatnoy formy* [The Christian Foundations of the Sonata Form]. *Muzykal'naya akademiya*. 2005, No. 4, pp. 13–27.

13. Sokolov O. V. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennye zhanry* [The Morphological System of Music and its Artistic Genres]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State University, 1994. 220 p.

14. Filimonova M. N. *Adagio v simfoniakh Brucknera* [The Adagio in Bruckner's Symphonies]. *Voprosy teorii muzyki* [Questions of Music Theory]. Moscow, 1975. Issue 3, pp. 273–276.

15. Kholopova V. N. *Tri storony muzykal'nogo*

soderzhaniya [The Three Sides of Musical Content]. *Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika: mat-ly I Vseros. nauch.-prakt. konf.* [Musical Content: Scholarship and Pedagogy: Proceedings of the First Russian Research-Practical Conference]. Ed. V. Kholopova. Moscow; Ufa, 2002, pp. 55–76.

16. Tsukkerman V. A. *Muzykal'nye zhanry i osnovy muzykal'nykh form* [Musical Genres and the Bases of Musical Forms]. Moscow: Muzyka Press, 1964. 159 p.

17. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy teme* [The Migrating Intonational Formula and The Semantic Context of the Musical Theme]. Moscow: State Institute of Art, 1999. 318 p.

18. Shaymukhametova L. N. *Semanticheskie protsessy v muzykal'noy teme: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Semantic Processes in the Musical Theme: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2000. 35 p.

19. Sheyn S. F. *Teoriya simfonizma v tolkovanii B. Asaf'eva* [The Theory of the Symphony in the Interpretation of Boris Asafiev]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Problems of Musical Science]. Compiled by V. Zak and E. Chigaryova. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. Issue 6, pp. 4–28.

20. Shmakova O. V. *Final v simfonicheskikh tsiklakh Bartoka, Oneggera i Khindemita (1930–1950-e gg.)* [The Finale in the Symphonic Cycles of Bartok, Honegger and Hindemith (1930s–1950s)]. Volgograd: Miria, 2009. 238 p.

21. Shmakova O. V. *Final v simfonicheskom tsikle* [The Finale in the Symphonic Cycle]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2009, No. 1 (4), pp. 121–124.

О движении в симфоническом цикле

В статье рассматривается категория «движения» в симфонии как важнейшая составляющая жанрового содержания в каждой из частей цикла. Генезис двигательных образов в симфонии обусловлен воплощением эмоций, социального статуса и телесности Человека.

Под «движением» в жанре симфонии понимается особый характер развития материала – направленность на изменение, преобразование исходных образов в ходе драматур-

гии. Не только процессуальный, но и семантический ракурс находит здесь отражение в таких образах, как «двигательная пластика», «гротескная пластика», «абстрактная пластика». Вместе взятые, они становятся частью идейно-художественной концепции симфонии: Радости, Трагедии и Вечности.

Ключевые слова: симфонический цикл, музыкальные жанры, музыкальной содержание, музыкальная драматургия, движение в музыке

About Motion in the Symphonic Cycle

The article examines the category of “motion” in the symphony as the most crucial constituent part of the content of genre in each of the movements of the cycle. The genesis of the symphony's kinetic images is conditioned by the Human Being's manifestation of emotions, social status and corporeality.

The term “motion” in relation to the genre of the symphony connotes the special character of the development of the musical material – the directedness towards change, the transformation of

the initial images during the course of the dramaturgy. Not only the procedural, but the semantic perspective find reflection here in such images as “kinetic plasticity,” “grotesque plasticity” and “abstract plasticity.” When combined together, they become a part of the ideal-artistic conception of the symphony: Happiness, Tragedy and Eternity.

Keywords: symphonic cycle, musical genres, musical content, musical dramaturgy, motion in music

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.100-105

Шмакова Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории музыки
E-mail: olshmakova@gmail.com

Волгоградская консерватория им. П. А. Серебрякова
Российская Федерация, 400131 Волгоград

Olga V. Shmakova

Candidate of Arts,
Professor at the Music Theory and Music History Department
E-mail: olshmakova@gmail.com

Volgograd State P.A. Serebryakov Conservatory
Russian Federation, 400131 Volgograd



Г. А. ДЕНИСОВА

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

УДК 784.5

ОРКЕСТРОВАЯ ПЕСНЯ ЭПОХИ *FIN DE SIÈCLE*:
К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ И ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ СПЕЦИФИКЕ

Оркестровая песня эпохи *fin de siècle* – явление, смысловая многоплановость которого во многом обусловила неоднозначность последующего истолкования её музыковедением. В центре научной дискуссии находятся две позиции: вопрос жанровой самостоятельности оркестровой песни и связанный с ним вопрос наибольшей адекватности или, быть может, синонимичности двух немецкоязычных терминов, применяемых в отношении оркестровой песни – *Orchesterlied* и *Orchestergesang*. В русскоязычной литературе, как известно, используется лишь один термин *оркестровая песня*, в буквальном переводе – *Orchesterlied*, что, в конечном итоге, может привести к обеднению представлений об этом явлении. Именно в связи со сложившимися научными обстоятельствами возникает необходимость рассмотреть оркестровую песню с точки зрения её жанровой самостоятельности либо производности и, таким образом, наиболее полно выявить смысловое содержание, которое вкладывается в понятие *оркестровая песня* на русском языке.

Все авторы работ соответствующей тематики сходятся во мнении, что предыстория оркестровой песни рубежа веков охватывает почти полувековую практику оркестровых переложений клавирных песен. Первооткрывателем в этой области считается Гектор Берлиоз. В 1834 году композитор оркестровал собственную песню «*La belle Voyageuse*»¹ из цикла «Девять ирландских мелодий» на тексты ирландского поэта-романтика Томаса Мура². Наиболее же значимым опытом его первых оркестровок *Klavierlied* стала партитура цикла «*Les Nuits d'été*» 1856 года. В связи с интеграцией *Klavierlied* в публичный концерт, вслед за Берлиозом в 1860–1870-х годах оркестровыми переложениями собственных песен, а также песен Ф. Шуберта стали заниматься многие композиторы, в частности С. Геллер, Ф. Лист, И. Брамс. 1880–1890-е годы отмечены появлением, наряду с переложениями, оригинальных песен в сопровождении оркестра. Таковы «*Lieder eines fahrenden Gesellen*» и «*Des Knaben Wunderhorn*» Г. Малера, «*Sakuntala*», «*Maud*» и «*Mitternachtlied*» Ф. Дилиуса, «*Gesänge*» op. 33 и op. 44 Р. Штрауса, «*Koskenlaskijan morsiamet*» op. 33 Я. Сибелиуса. Ближе к концу XIX столетия обращение композиторов к оркестровой песне становится более интенсивным, и оркестровая песня, явно отделяясь от клавирной,

начинает претендовать если не на самостоятельный жанр, то всё же на жанровую автономность.

Представим историю обращения композиторов к оркестровой песне в виде таблицы (см. таблицу 1 в конце статьи). Хронологически она охватывает период намного шире рубежа XIX–XX веков, что позволяет проследить не только рождение и становление оркестровой песни, но и её угасание и фактически исчезновение.

Согласно указанным в таблице данным оркестровая песня привлекает к себе внимание композиторов Австрии, Германии, Швейцарии, Англии, Финляндии, Франции и России. Россия хронологически даже первенствует среди сочинений для голоса и оркестра. Однако говорить о какой-либо особой её роли в формировании оркестровой песни было бы неверно. Оркестровые оригиналы «Персидских песен» А. Рубинштейна и «Грузинской песни» М. Балакирева едва ли не с момента их создания считались утерянными³. Единичные обращения к оркестровой песне в Финляндии и Франции не составили традиции. При достаточно активном обращении к оркестровой песне в Англии, утверждать о существовании английской традиции, тем не менее, тоже не приходится⁴.

Что же касается австро-немецкой школы, то здесь сложилась иная картина: именно в творчестве её представителей оркестровая песня заняла первенствующее положение. К оркестровой песне обращались такие выдающиеся композиторы, как Г. Малер, Ф. Вейнгартнер, З. фон Хаузеггер, А. Шёнберг, А. Цемлинский, А. Веберн в Австрии; Р. Штраус, Х. Пфизнер, М. Шиллингс, М. Регер в Германии; О. Шёк, В. Курвуазье в Швейцарии. Такое внимание к оркестровой песне в австро-немецкой традиции позволяет сосредоточиться на ней в поисках ответа на поставленные выше вопросы.

Обратимся к известным оппозициям относительно жанровой самостоятельности или производности оркестровой песни рубежа XIX–XX веков. В таких крупных музыкальных словарях, как «*Grove Dictionary*» и «*Österreichisches Musiklexikon*» оркестровая песня рассматривается либо в контексте жанра *Lied* как итог развития и преобразования *Klavierlied* [11], либо в ряду песен для голоса с оркестром как таковых без идейной привязки ко времени *fin de siècle* [14], что допускает взгляд на оркестровую



песню как на однородное явление вплоть до середины XX столетия. Последнее, на наш взгляд, недостаточно убедительно, поскольку при этом не учитывается стилевой плюрализм XX века и, соответственно, разность мотивации обращения композиторов к сочинениям для голоса с оркестром.

Среди исследователей, рассматривающих оркестровую песню рубежа XIX–XX веков как самостоятельный жанр, назовём российского музыковеда А. О. Митину. Исследователь связывает становление оркестровой песни с рубежом XIX–XX веков, однако включает в жанровый состав оркестровой песни также переложения клавирных песен и обработки народных песен для голоса с оркестром [4, с. 11], что представляется излишне расширяющим границы жанра и размывающим его содержательную индивидуальность.

В зарубежном музыкознании обращение к оркестровой песне как самостоятельному жанру имеет длительную историю. Едва ли не первым о ней писал один из авторов оркестровой песни – австрийский композитор, дирижёр и музыкальный критик З. фон Хаузеггер (1872–1948), проблематике оркестровой песни посвящены работы Г. Данузера (Danuser) и Э. Крейвитта (Kraivitt) – представителей современного немецкого и американского музыкознания соответственно. Все они, каждый в своём ракурсе, рассматривают оркестровую песню как явление, возникшее после 1890 года хотя и на пересечении различных жанровых истоков, но обладающее, тем не менее, стилевой автономностью. Более того, по мнению Данузера, оркестровая песня представляла собой репрезентативный жанр времени *fin de siècle*.

Остановимся на этом моменте. Как культурологическое понятие *fin de siècle*⁵ обозначает период в художественной культуре 1880–1900-х годов, вслед за которым, в 1910–1930-х годах наступает время авангарда. Несмотря на то, что *fin de siècle* по временным рамкам охватывает конец одного века и начало следующего, оно не синонимично понятию *рубеж веков*. По мнению российского культуролога С. А. Самсоновой, «*рубеж веков* верифицируется не столько самим переходным состоянием, сколько преодолением и становлением новых форм культуры и искусства» [6, с. 4]. В свою очередь, *конец века* как переходный период, с одной стороны, запечатлел итоговые оценки развития классических форм в искусстве, а с другой, послужил основой для всей художественной культуры XX века.

По идейному содержанию в *fin de siècle* просматриваются как минимум две ветви: французская и австро-немецкая⁶. Культура Франции периода *fin de siècle* характеризуется эстетизацией идеи упадка, настроениями безнадежности, неприятия жизни, верой в небытие, проповедованием красоты смерти, утонченностью и элитарностью искусства, дендизмом, фривольностью и декадансом.

Австро-немецкий *fin de siècle* пропитан несколько иной атмосферой. В своей книге «The Lied: Mirror of Late Romanticism» Крейвитт пишет, что одни исследователи рассматривают этот период как продолжение романтизма, другие – как его постепенный конец, а третьи – как время восстания против романтизма, или «постромантизм». В музыке Германии и Австрии *fin de siècle* часто именуется как *Nach-Wagnerisch*, *Neuromantik*, *Nachromantik*, *Spätromantik* и *Modern*. По мнению Крейвитта, понятие *Spätromantik* соответствует направлению *fin de siècle* лучше всего, так как выражает «апогей и конечную зрелость – осень с её богатыми и сытыми красками, которые, тем не менее, скоро поблёкнут»⁷ [8, S. 83]. Поздние романтики, являясь одновременно представителями эпохи *fin de siècle*, наследуют традиции романтизма и продолжают углублять его завоевания. Убедительный тому пример – образная сфера *fin de siècle*, где всё столь же актуальными остаются темы бегства, тоски и исполнения грёз. Оптимальным жанром для воплощения подобных образов продолжает оставаться песня, – неслучайно более полусотни композиторов обращались к этому жанру. Как никакой другой жанр песня тонко улавливала изменения в эстетике «конца века» и легко отражала их в содержании, что позволило Крейвитту назвать песню зеркалом *fin de siècle*.

Ещё одним важным фактором становления оркестровой песни как самостоятельного жанра стали и новые условия функционирования песни в культурной жизни. Во второй половине XIX столетия жанр песни проникает в публичный концерт типа попури, несмотря на бытующее мнение критиков того времени, с беспокойством отмечавших «признак болезни, пресыщения, падения духа *Lied*» [9, S. 533]. Однако в дальнейшем тенденция к однородности концерта стала вытеснять камерное и сольное исполнительство из симфонических концертов. В связи с этим к концу 1870-х *Klavierlied* закрепились в *Liederabend*⁸, а ария и сцена в симфоническом концерте уступили место оркестровым переложениям *Klavierlied*. Увеличение числа слушателей в концертах во многом мотивировало развитие практики обработок *Klavierlied* для оркестра, и далее – создание оригинальной оркестровой песни, а также стимулировало развитие оркестра в целом. Что же касается закономерного вопроса о формировании функции подражания оркестру в сопровождающем фортепиано, то, несмотря на существующее мнение некоторых критиков⁹, «было бы неправильно, – как пишет Данузер, – ... если бы мы подумали, что в 1890 году и после клавирный аккомпанемент достиг вершины оркестральности, что вынудило без помех перейти от фортепианной имитации оркестра к оркестровому языку» [7, S. 437]).

Мотивы востребованности оркестровой песни на рубеже веков наиболее точно отражают слова Малера, что в это время «современность не нацелена на камерную музыку, что нужна музыка для широкого круга

слушателей» (цит. по: [7, S. 447]). Такая слушательская и композиторская потребность в монументальности стала одной из причин обращения, в частности, Малера, к использованию голоса с сопровождением оркестра не только в оркестровой песне, но и в симфонии, а также во вновь создаваемых вокально-симфонических жанрах (как, например, симфония-кантата «Песнь о Земле»)¹⁰. Поэтому, чтобы прочно занять свою позицию в публичном концерте, оркестровая песня должна была вобрать в себя черты не только песенной традиции, но и жанров, находящихся вне песни, таких как ария, драматическая сцена и речитатив, а также симфония и её производные. Отсюда следует важный вывод о том, что *оркестровая песня становится самостоятельным жанром только тогда, когда композитор сознательно прибегает к специфике оркестра и использует его как единственно возможный способ сопровождения поэтического текста.*

Таким образом, активное взаимодействие многих факторов, сформировавших австро-немецкое направление *fin de siècle*, обусловило становление оркестровой песни как самостоятельного жанра, в котором соединились в новом качестве свойства песни, с одной стороны, и свойства, отсылающие к опере и симфонии, – с другой.

И хотя до настоящего времени существует мнение о неклассифицируемости оркестровой песни как жанра [10, S. 348], всё же, основываясь на исследованиях Данузера, представляется возможным выделить пять моментов, характеризующих жанровую специфику оркестровой песни рубежа веков:

1. Оркестровая песня выходит за рамки формы *Lied*, вбирая в себя черты других жанров, таких как ария, драматическая сцена, речитатив, что с одной стороны, уменьшает значение строфы и стиха в музыкальной композиции, а с другой, располагает к сквозной композиции поэтического текста.

2. Музыкальная интерпретация текста всё больше принимает во внимание подробности поэзии. Ещё Вагнер придерживался мнения, что «*Gesang*¹¹ должен развиваться в направлении декламации, которая отсылает к музыкально-возвышенному, выразительному и риторически сформулированному произнесению текста» [15, S. 37].

3. Сопровождение расширяется в сторону полифонизации партии оркестра, который либо противопоставляется вокальной партии, создавая смысловую полифонию вагнеровского типа, либо углубляет музыкальное «пояснение» поэзии, что встречается у Малера и частично в Нововенской школе.

4. Отдается предпочтение поэтическим жанрам гимнически-возвышенного или балладно-драматического содержания, а также народной тематике.

5. Музыкально-поэтическое содержание оркестровой песни в соответствии с масштабом произведения отражает характерное для эпохи в целом стремление к монументальности.

Таким образом, после 1890 года об оркестровой песне можно говорить как о самостоятельном жанре.

До настоящего времени остаётся открытым и вопрос точной терминологии оркестровой песни. Его решение прямо связано с осмыслением оркестровой песни как самостоятельного жанра.

Так, для заголовка своей статьи «*Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze*» (1977) [7, S. 441] Данузер, как преемник Хаузеггера, предпочёл непривычный термин *Orchestergesang* вместо распространённого сегодня понятия *Orchesterlied*, несмотря на то, что был знаком с работой Крейвитта, опубликовавшего годом ранее статью об оркестровой песне, где он употребляет термин *Orchestral Lied*¹². Данузер объясняет, что сделал это «не с целью искусственной реставрации терминов, а для того, чтобы не навредить в дальнейшем зарождавшейся жанрово-теоретической дискуссии о нашем предмете, потому что до сих пор историческая критика, в обход этого жанрового обозначения, оперирует термином *Orchesterlied*, который преимущественно используется в полемике против этого нового жанра, но однозначно отвергается его защитниками и нейтральной критикой» [7, S. 441].

Для русскоязычных исследователей термины *Lied* и *Gesang* при переводе на русский язык могут не иметь определённой понятийной разницы. *Lied* – это собственно песня, а *Gesang*, существительное, производное от глагола *singen* – «петь», переводится как «песня» и как «пение», то есть исполнение. Здесь, соответственно, и происходит путаница в понятиях, где определение термина в результате перевода теряет свой смысл. В диссертации «Песня Шуберта как высокий жанр» С. Н. Богомолов пишет: «... в широко употребительной в XIX веке антагонистической паре *Lied-Gesang* слово *Lied* означает нечто высокохудожественное, надбытовое, то есть то, что по-русски можно назвать словом “романс”, а *Gesang*, в противоположность ему, – как раз то, что определяется термином „песня“» [1, с. 6].

Рассмотрим, что же в действительности представляют собой *Lied* и *Gesang* не столько как термины, сколько как понятия. Ссылаясь на труды немецкого теоретика XIX столетия А. Рейсмана (Reissmann), Г. Рима́н проводил параллель между понятиями *Lied* и *романс*: «В русском языке под словом *романс* подразумевается художественно развитая песня, то, что немцы (а вслед за ними и французы) называют *Lied*» [5, с. 1133]. В отечественном музыкознании позиции Римана придерживалась, в частности, В. А. Васина-Гроссман: «В некоторых языках термин *песня* (нем. *Lied*, фр. *chanson*, англ. *song*) применяется к романсу» [2]. Современный британский критик Пол Гриффитс (Paul Griffiths) [11] также ставит термины *Lied*, *романс* и *song* на одну ступень. Дело в том, что все три термина употребляются при обозначении песни, изначально имеющей строфическую форму. Согласно



музыкальному лексикону «Österreichische Akademie der Wissenschaften» [12], для понятия *песня* принципиально важно её строфическое устройство, так как слово *daz liet*, от которого и произошёл термин *Lied*, на *mittelhochdeutsch*¹³ обозначает (отдельную) строфу.

И всё же, какие границы имеет жанр *Lied*, и что превосходит его нормы? Опираясь на работу современного австрийского музыковеда П. Реверса [15], обратимся к пониманию *Lied* во времена Шуберта. Под термином *Lied* понималось строфически членённое переложение стихотворения на музыку. Сквозные композиционные формы (*durchkomponierte Formen*), например, баллада, не признавались как *Lied*. В своей книге «Ästhetik der Tonkunst» (1841) немецкий филолог Фердинанд Ханд (Ferdinand Gottself Hand) отвергал сквозную композицию (*Durchkomposition*) как «злоупотребление ... которое зачастую разрушало бы весь характер *Lied*» (цит. по: [15, S. 37]). Однако, не обращая внимания на критику, композиторы активно работали в направлении *durchkomponiertes Lied*, обогащая её художественное содержание. Ярким примером могут служить песни Шуберта, в адрес которого в 1826 году в газете «Allgemeine Musikalische Zeitung» появилась рецензия: «Для подлинной *Lied* она [песня Шуберта], кажется, подходит меньше, чем для произведения со сквозной композицией (*durchkomponierte Stücke*)» (цит. по: [15, S. 36]). В связи с тем, что *durchkomponiertes Lied* всё больше отклонялась от первоначального понятия, она стала занимать положение промежуточного жанра, который в XIX веке часто называли *Gesang* [15, S. 37].

По прочтении книги Рейсмана «Das deutsche Lied» (1861) можно сделать вывод, что *Gesang* – это «всё, что поётся», то есть собирательное понятие. Об этом пишет и Данузер. По его словам, в теории музыки конца XIX столетия термин *Gesang*, укоренившийся в определении композиций гомофонно-гармонического склада как с фортепианным, так и оркестровым сопровождением, если он уклонялся от однозначной принадлежности к одному из трёх жанров (песня, ария, драматическая сцена), разрабатывался не как самостоятельный жанр, а сборное понятие. Характерным примером этого, по мнению Данузера, является неуверенность Э. Ганслика (Hanslick) в жанровой принадлежности некоторых оркестровых песен Малера, которые были исполнены в Вене 14 января 1900 года: «Новые песни (*Gesänge*) трудно классифицировать: у них нет ничего ни от песни, ни от арии, ни от драматической сцены» (цит. по: [7, S. 447]). Сами композиторы также нередко ставят исследователей в тупик, называя свои оркестровые песни то *Lied*, то *Gesang*, что отчётливо видно на примере творчества Малера и Штрауса. Так, самая ранняя сохранившаяся на сегодняшний день рукопись «Песен странствующего подмастерья» – версия с фортепианным аккомпанементом – предстаёт со следующим заголовком: «“Geschichte von einem “fahrenden Gesellen”

in vier Gesängen für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Orchesters” als ein “Clavierauszug zu 2 Händen”»¹⁴ [7, с. 440]).

В отличие от Хаузеггера и Данузера, большинство зарубежных музыковедов современности придерживаются термина *Orchesterlied*. Возможно, это происходит опять-таки по причинам, которые отсылают к вопросу самостоятельности жанра. И если исходить лишь из того, что, во-первых, оркестровая песня – это ступень эволюции *Klavierlied*, а во-вторых, развитие оркестровой песни во второй половине XIX века есть следствие утверждающейся оркестровой функции партии фортепиано [15, S. 39], то, безусловно, *Orchesterlied* – самое подходящее для данной точки зрения название. Если же учитывать, что оркестровая песня становится новым жанром, имея тесную связь не только с оркестрованной *Klavierlied*, но и под влиянием арии, драматической сцены и речитатива, а также симфонии, то, безусловно, прав Хаузеггер, сам творивший в этом жанре и обозначавший его как *Orchestergesang*.

Иными словами, само понятие *Orchesterlied* изначально провоцирует на восприятие жанра оркестровой песни в контексте *Lied*, в то время как *Orchestergesang* открывает больший спектр жанров, повлиявших на её становление. На примере раздела *Lied und Gesang* из книги *Mahlers Lieder* Реверса видно, что употребление термина *Orchestergesang* связано с более глубоким погружением в суть жанра и используется при анализе антагонистической пары *Lied-Gesang*. В остальных случаях при описании песенного творчества Малера исследователь использует термин *Orchesterlied*. Таким образом, можно сделать вывод, что употребление понятия как *Orchesterlied*, так и *Orchestergesang* не будет считаться ошибкой.

Итак, подведем итог. Возникнув в точке слияния *Lied*, оперных и симфонических форм, оркестровая песня австро-немецкой традиции приобрела специфические стилевые черты, что свидетельствует о её жанровой самостоятельности. Явившись оригинальным, этот жанр содержательно отразил эпоху *fin de siècle*, а потому мы считаем нецелесообразным присоединять к понятию оркестровой песни оркестровые переложения *Klavierlied*, которые следует рассматривать лишь как один из важных истоков формирования оркестровой песни. Тем более малоубедительной представляется попытка включить в жанр оркестровой песни обработки народных песен для голоса с оркестром. Что касается терминологической пары *Orchesterlied* и *Orchestergesang*, то, оркестровую песню периода *fin de siècle* точнее называть *Orchestergesang*, как выходящую за пределы жанра песни. Оперирова же единственным русскоязычным термином *оркестровая песня*, не следует понимать под ним буквальный обратный перевод на немецкий, а всегда иметь в виду сложную и многозначную природу этого явления.

Таблица 1

Хронология создания оригинальных оркестровых песен¹⁵

Год создания	Название произведения	Композитор	Страна
1854	<i>12 песен Мирзы Шафи («Персидские песни»), оп. 34</i>	А. Рубинштейн	Россия
1863	<i>Грузинская песня</i>	М. Балакирев	Россия
1875	<i>Баллада «Казак», оп. 22 (баритон)</i>	Э. Направник	Россия
1877	<i>2 баллады оп. 26: «Воевода»¹⁶ (баритон/бас), «Тамара» (меццо)</i>	Э. Направник	Россия
1878	<i>Im Walde оп. 15 № 1, Der Spielmann und sein Kind оп. 15 № 2 (сопрано)</i>	Р. Штраус	Германия
1881	<i>Болеро, оп. 17 (сопрано)</i>	Ц. Кюи	Россия
1883–1884	<i>Lieder eines fahrenden Gesellen</i>	Г. Малер	Австрия
1889	<i>Sakuntala</i> (тенор)	Ф. Дилиус	Англия
1890	<i>Два призрака, оп. 42</i>	Ц. Кюи	Россия
1890	<i>Abenddämmerung, оп. 1</i> (для среднего голоса, скрипки и оркестра)	М. Шиллингс	Германия
1891	<i>Maud</i> (тенор)	Ф. Дилиус	Англия
1891	<i>Herr Oluf, оп. 12 (баритон)</i>	Х. Пфицнер	Германия
1892–1895	<i>Des Knaben Wunderhorn</i>	Г. Малер	Австрия
1894–1895	<i>Serenade</i> (баритон)	Я. Сибелиус	Финляндия
1896–1897	<i>Vier Gesänge, оп. 33</i>	Р. Штраус	Германия
1897	<i>Koskenlaskijan morsiamet, оп. 33</i> (баритон/меццо)	Я. Сибелиус	Финляндия
1897	<i>Русалка</i> <i>Баллада «Ленора»</i>	Н. Казанли	Россия
1898	<i>Mitternachtslied</i> (баритон, мужской хор)	Ф. Дилиус	Англия
1899	<i>Revelge, Tamboursg'sell</i>	Г. Малер	Австрия
1899	<i>Zwei grössere Gesänge, оп. 44 (альт/бас)</i>	Р. Штраус	Германия
1899	<i>Sea Pictures, оп. 37 (альт)</i>	Э. Элгар	Англия
1900	<i>Zwei Gesänge, оп. 51</i>	Р. Штраус	Германия
1900–1901	<i>«Das himmlische Leben» из симфонии № 4 (сопрано)</i>	Г. Малер	Австрия
1900–1903	<i>Gurre-Lieder</i> (кантата для пяти солистов, рассказчика, хора и оркестра)	А. Шёнберг	Австрия
1901–1904	<i>Kindertotenlieder</i>	Г. Малер	Австрия
1901–1903	<i>4 Rückert-Lieder :</i>		
Июнь 1901	<i>Blicke mir nicht in die Lieder</i>	Г. Малер	Австрия
Лето 1901	<i>Ich atmet' einen linden Duft</i>		
Август 1901	<i>Ich bin der Welt abhanden gekommen</i>		
Лето 1901	<i>Um Mitternacht</i>		
1902	<i>Баллада «Волки», оп. 58 (бас)</i>	А. Аренский	Россия
1902	<i>Баллада «Кубок», оп. 61 (тенор, хор)</i>	А. Аренский	Россия
1902	<i>Рыбак и фея, оп. 7 (бас)</i>	А. Спендиаров	Россия
1902–1903	<i>Die Heinzelmännchen, оп. 14 (бас)</i>	Х. Пфицнер	Германия
1902–1908	<i>2 Gesänge</i> (тенор)	З. фон Хаузеггер	Австрия
1903	<i>Shéhérazade</i> (меццо)	М. Равель	Франция
1903–1904	<i>Sea Drift</i> (баритон, хор)	Ф. Дилиус	Англия
1903–1905	<i>Sechs Orchester-Lieder оп. 8</i>	А. Шёнберг	Австрия
1904	<i>Zwei Gesänge, оп. 35</i>	Ф. Вейнгартнер	Австрия
1904	<i>Vier Gesänge, оп. 36 (сопрано)</i>	Ф. Вейнгартнер	Австрия
1904	<i>Die Muse, оп. 4 (баритон)</i>	В. Курвуазье	Швейцария



1904	Вокально-симфоническая сюита «Воспоминание», op.71	А. Аренский	Россия
1904–1905	<i>A Mass of Life</i> (сопрано, альт, тенор, баритон, хор)	Ф. Дилиус	Англия
1905	<i>Drei Hymnen an die Nacht</i> (баритон)	З. фон Хаузеггер	Австрия
1905	<i>Dem Verklärten op. 21: eine hymnische Rhapsodie für gemischten Chor, Bariton und großes Orchester.</i>	М. Шиллингс	Германия
1906	<i>Фавн и пастушка, op. 2</i> (меццо)	И. Стравинский	Россия
1906	<i>Aus fernen Welten, op. 39</i>	Ф. Вейнгартнер	Австрия
1906–1907	<i>Songs of Sunset</i> (меццо и баритон-соло, хор)	Ф. Дилиус	Англия
1906–1907	<i>Synara</i> (баритон)	Ф. Дилиус	Англия
1907	<i>Беда-проповедник</i> (альт)	А. Спендиаров	Россия
1908	<i>Das Lied von der Erde</i> (тенор и альт/баритон)	Г. Малер	Австрия
1908	<i>Glockenliedern, op. 22</i>	М. Шиллингс	Германия
1908	<i>Der Hufschmied, op. 23</i>	М. Шиллингс	Германия
1909–1910	<i>Song Cycle, op. 59</i>	Э. Элгар	Англия
1910	<i>Hochzeitslied, op. 26</i> (сопрано, баритон, хор)	М. Шиллингс	Германия
1911	<i>An Arabesque</i> (баритон, хор)	Ф. Дилиус	Англия
1912	<i>An die Hoffnung, op. 124</i> (альт/меццо, орк/фп)	М. Рeger	Германия
1913	<i>Luonnotar, op. 70</i> (сопрано)	Я. Сибелиус	Финляндия
1913	<i>Vier Lieder, op. 22</i>	А. Шёнберг	Австрия
1913–1914	<i>Three Orchestral Songs</i> (сопрано)	А. Веберн	Австрия
1914	<i>Hymnus der Liebe, op. 136</i> (баритон/альт)	М. Рeger	Германия
1914	<i>Туда, туда на поле чести</i> (тенор)	А. Спендиаров	Россия
1914–1918	<i>Vier Lieder, op. 13</i> (камерный оркестр)	А. Веберн	Австрия
1915	<i>Будрыс и его сыновья, op. 98</i>	Ц. Кюи	Россия
1915	<i>Шесть песен западных славян, op. 99</i>	Ц. Кюи	Россия
1915	<i>Elegie, op. 36</i> (бас, камерный оркестр)	О. Шёк	Швейцария
1915	<i>К Армении</i> (баритон)	А. Спендиаров	Россия
1918	<i>Die Perle, op. 33</i> (сопрано, тенор, орк/фп)	М. Шиллингс	Германия
1919	<i>4 Zwiegesänge aus dem „West-Östliches Divan“, op. 34</i> (сопрано, тенор, орк/фп)	М. Шиллингс	Германия
1919	<i>Autrefois (Scène pastorale), op. 96 b</i> (3 пьесы для оркестра op. 96, где № 2 для 2-х сопрано)	Я. Сибелиус	Финляндия
1921	<i>Drei Hymnen von Friedrich Hölderlin, op. 71.</i>	Р. Штраус	Германия
1922–1923	<i>Lyrische Symphonie, op. 18</i> (сопрано, баритон)	А. Цемлинский	Австрия
1924	<i>Две поэмы, op. 60</i> (сопрано)	Р. Глиэр	Россия
1924/29	<i>A Late Lark</i> (тенор)	Ф. Дилиус	Англия
1926	<i>Lebendig begraben, op. 40</i> (баритон)	О. Шёк	Швейцария
1926	<i>Lethe, op. 37</i> (баритон)	Х. Пфицнер	Германия
1929	<i>Symphonische Gesänge, op. 20</i> (меццо/баритон)	А. Цемлинский	Австрия
1930	<i>An den Schmerz, op. 77</i> (для женского голоса)	Ф. Вейнгартнер	Австрия
1932	<i>Idyll: Once I passed through a populous city</i> (сопрано, баритон)	Ф. Дилиус	Англия
1933	<i>Der Weg, op. 82</i> (сопрано, баритон)	Ф. Вейнгартнер	Австрия
1939	<i>Здравица</i>	Р. Глиэр	Россия
1939	<i>Rom: Zyklus nach sieben Gedichten für Sopran, Tenor, Bariton, Orgel und Orchester, op. 90</i>	Ф. Вейнгартнер	Австрия
1948	<i>Vier letzte Lieder: 3 Hesse-Lieder + Im Abendrot</i>	Р. Штраус	Германия
1952	<i>Befreite Sehnsucht, op. 66</i> (сопрано)	О. Шёк	Швейцария
1954–1955	<i>Nachhall, op. 70</i> (меццо/баритон)	О. Шёк	Швейцария

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Вопрос точной датировки сочинений Берлиоза до сих пор остается открытым в связи с тем, что автор несколько раз редактировал свои произведения. Английский музыковед Хью Макдональд (Hugh Macdonald) считает, что песня «La belle Voyageuse» была оркестрована Берлиозом в 1842 году, а песня «La captive» – в 1848-м, однако он указывает, что есть и более ранняя оркестровка «La captive» 1834 года [13]. Этой даты придерживается Г. Данузер [7].

² Вокальный цикл «Ирландские мелодии» ор. 2 был написан Берлиозом в 1829 году.

³ Только в 1960 году в библиотеке Стэнфордского университета (США) Л. А. Баренбойм нашёл рукопись авторской партитуры «Персидских песен» и опубликовал её в России. Цикл был исполнен в Германии лишь единожды и ни разу не прозвучал в России в своём оригинальном виде. Следовательно, он не смог оказать никакого влияния на дальнейшее развитие жанра оркестровой песни (см.: [4, с. 85]). Партитура Балакирева также остается малоизвестной музыкантам и исследователям. Например, в статье А. Виханской «Грузинская песня» упоминается только в сноске, где указано, что «партитуру найти не удалось» (Виханская А. Романсы и песни // Милий Алексеевич Балакирев. Исследования и статьи: сб. ст. Л.: Музгиз, 1961. С. 288).

⁴ Творчество авторов оркестровой песни Ф. Дилиуса и Э. Элгара не является репрезентативным для английской музыкальной культуры. Композитор немецкого происхождения Дилиус полтора года обучался в Лейпцигской консерватории у К. Рейнеке и С. Ядассона, проживал за границей и вернулся в Англию во время Первой мировой войны. Грезил учебой в Лейпцигской консерватории и Элгар, не имевший возможности учиться, но ориентировавшийся в своём творчестве на австро-немецкие традиции.

⁵ От латинского *finis* и *saeculum* – конец века.

⁶ В России сходным *fin de siècle* по творческим тенденциям и историческому месту в истории культуры становится Серебряный век.

⁷ Здесь и далее перевод автора статьи.

⁸ Имеется в виду вечер камерно-вокальной музыки.

⁹ В частности, Карла Грунского, придерживающегося эволюционной теории развития сопровождения, а именно: изначально певец сопровождал себя на лютне или гитаре, в XIX веке сопровождение поручалось одному пианисту, а затем оркестру [10, с. 348].

¹⁰ См.: [3].

¹¹ О *Gesang* см. далее.

¹² Kravitt E. F. The Orchestral Lied. An inquiry into its style and unexpected flowering around 1900 // Music Review. Vol. 37 (1976). No. 3, pp. 209–226.

¹³ Средневерхненемецкий язык – период в истории немецкого литературного языка примерно с 1050 по 1350 год.

¹⁴ Перевод: История «странствующего подмастерья» в 4-х песнях для глубокого голоса в сопровождении оркестра как «клавирное переложение для двух рук».

¹⁵ В таблицу не вошли песни для голоса с ансамблем инструментов Веберна, Шёка, Шёнберга, Равеля, Стравинского, поскольку в них отсутствует важнейший компонент жанра – оркестр как таковой. В то же время к оркестровой песне, вслед за Данузером, отнесены сочинения, имеющие в своём составе хор, а также, как частный случай, партию чтеца («Gurre-Lieder» Шёнберга). По словам Данузера, взаимодействие между оркестровой песней и большими вокальными жанрами с хором становится ощутимым во многих значительных произведениях рубежа веков (см.: [7, S. 433, 437]).

¹⁶ У А. Митиной год создания баллады «Воевода» – 1871-й (см.: [4, с. 154]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Богомолов С. Н. Песни Шуберта как высокий жанр: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2000. 150 с.

2. Васина-Гроссман В. А. Песня // Большая советская энциклопедия. М., 1969–1978. URL: <http://bse.slovaronline.com/%D0%9F/%D0%9F%D0%81/28921-PESNYA>.

3. Девуцкий В. Э. Концепция второй симфонии Густава Малера на пересечении романтических и модернистских тенденций // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2 (13). С. 176–186.

4. Митина А. О. Оркестровая песня в русской музыке XIX – начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 231 с.

5. Риман Г. Музыкальный словарь [пер. с 5-го нем. издания Б. Юргенсона]. М., 1901. 1533 с.

6. Самсонова С. А. *Fin de siècle*: культурологическая дефиниция и художественные практики: дис. ... канд. культурологии. Кострома, 2003. 147 с.

7. Danuser H. Der Orchestergesang des *Fin de siècle*. Eine historische und ästhetische Skizze. Berlin, 1977 // Die Musikforschung. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Kassel, 1977. S. 425–452.

8. Kravitt E. F. Das Lied – Spiegel der Spätromantik [Übersetzung: The Lied. Mirror of late Romanticism. Yale University Press. 1996]. Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York, 2004. 389 S.

9. Kretzschmar H. Das deutsche Lied seit dem Tode Wagners. Berlin, 1897 // Die Grenzboten, Jq. 57. Berlin, 1898. S. 529–543.

10. Leitmeir Ch. Th. Orchesterlieder // Werbeck W. Richard Strauss-Handbuch. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2014. S. 348–361.

11. Lied / Norbert Böker-Heil [and other] // Grove G. Dictionary of Music and Musicians. – 1980.

12. Lied / W. Vetter [and other] // Österreichisches Musiklexikon. – URL: <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/?frames=yes>.

13. Macdonald H. Berlioz, (Louis-) Hector // Grove G. Dictionary of Music and Musicians. – 1980.

14. Orchesterlied / O. Bie [and other] // Österreichisches Musiklexikon. – URL: <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/?frames=yes>.

15. Revers P. Mahlers Lieder: ein musikalischer Werkführer. – Verlag C. H. Beck. – München, 2000. – 132 S. – ISBN 3-406-44806-2.

REFERENCES

1. Bogomolov S. N. *Pesni Shuberta kak vysokiy zhanr: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Schubert's Songs as Works of High

Genre: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2000. 150 p.



2. Vasina-Grossman V. A. Pesnya [Song]. *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya* [Large Soviet Encyclopedia]. Moscow, 1969–1978. URL: <http://bse.slovaronline.com/%D0%9F/%D0%9F%D0%81/28921-PESNYA>.

3. Devutsky V. E. Kontsepsiya vtoroy simfonii Gustava Malera na peresechenii romanticheskikh i modernistskikh tendentsiy [The Conception of Gustav Mahler's Second Symphony at the Crossroads between Romantic and Modernist Tendencies]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2 (13), pp. 176–186.

4. Mitina A. O. *Orkestrrovaya pesnya v russkoy muzyke XIX – nachala XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Orchestral Song in Russian Music of the 19th and Beginning of 20th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2011. 231 p.

5. Riemann H. *Muzykal'nyy slovar'* [Musical Dictionary]. Translated from the 5th German Edition. B. Jurgenson. Moscow, 1901. 1533 p.

6. Samsonova S. A. *Fin de siècle: kul'turologicheskaya definitsiya i khudozhestvennyye praktiki: dis. ... kand. kul'turologii* [Fin de siècle: Culturological Definition and Practitioners in Art: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate Cultural Studies]. Kostroma, 2003. 147 p.

7. Danuser H. Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze. Berlin, 1977. *Die*

Musikforschung. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Kassel, 1977. S. 425–452.

8. Kravitt E. F. *Das Lied – Spiegel der Spätromantik* [Übersetzung: The Lied. Mirror of late Romanticism. Yale University Press. 1996]. Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York, 2004. 389 S.

9. Kretschmar H. Das deutsche Lied seit dem Tode Wagners. Berlin, 1897. *Die Grenzboten*, Jq. 57. Berlin, 1898. S. 529–543.

10. Leitmeir Ch. Th. Orchesterlieder. *Werbeck W. Richard Strauss-Handbuch*. Verlag J. B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2014. S. 348–361.

11. Lied / Norbert Böker-Heil [and other]. Grove G. *Dictionary of Music and Musicians*. 1980.

12. Lied / W. Vetter [and other]. *Österreichisches Musiklexikon*. URL: <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/?frames=yes>.

13. Macdonald H. Berlioz, (Louis-) Hector. Grove G. *Dictionary of Music and Musicians*. 1980.

14. Orchesterlied / O. Bie [and other]. *Österreichisches Musiklexikon*. URL: <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/?frames=yes>.

15. Revers P. *Mahlers Lieder: ein musikalischer Werkführer*. Verlag C. H. Beck: München, 2000. 132 S.

Оркестровая песня эпохи *fin de siècle*: к вопросу о жанровой и терминологической специфике

Статья посвящена оркестровой песне периода *fin de siècle*, в частности, австро-немецкого направления. Жанр оркестровой песни до настоящего времени не получил однозначного истолкования музыковедом. Опираясь на исследования представителей как современного музыковедения (H. Danuser, E. Kravitt, P. Revers, P. Griffiths, A. Mitina), так и музыкальных критиков XIX – начала XX века (A. Reissmann, H. Kretschmar, S. von Hausegger), автор рассматривает оркестровую песню с двух позиций: жанровой самостоятельности и терминологической адекватности. Прослеживается процесс рождения, становления, затем угасания оркестровой песни и

фактического её исчезновения. Наглядно он представлен в хронологической таблице. После 1890 года оркестровая песня складывается в самостоятельный жанр, вобравший черты песенной традиции, а также жанров, находящихся вне песни. Имеются в виду ария, драматическая сцена, речитатив, а также симфония и её производные. Подчёркивается, что термин *Orchestergesang* наиболее точно отражает сложную и многозначную природу оркестровой песни периода *fin de siècle*.

Ключевые слова: музыка Австрии и Германии, оркестровая песня, *Orchestergesang*, *Orchesterlied*, *Lied*, *fin de siècle*

The Orchestral Song of the Period of the *Fin de Siècle*: Concerning the Question of Specificity of Genre and Terminology

The article is devoted to the orchestral song of the period of the *fin de siècle*, particularly the Austrian-German trend. The genre of the orchestral song has not received univocal interpretation by musicologists. Basing herself on research of representatives of present-day musicology (H. Danuser, E. Kravitt, P. Revers, P. Griffiths, A. Mitina), as well as 19th and early 20th century music critics (A. Reissmann, H. Kretschmar, S. von Hausegger), the author examines the genre of orchestral song from two positions: self-sufficiency of the genre and adequacy of terminology. The processes of generation, formation, and then the subsequent demise and virtual extinction of the orchestral song are traced out.

These are presented visibly in chronological order. After 1890 the orchestral song has evolved into an independent genre, which absorbed features of the song tradition, as well as genres differing from the song genre. Those include the aria, the dramatic scene, the recitative, as well as the symphony and its derivatives. It is stressed that the term *Orchestergesang* reflects in the most precise way the complex and multivalent nature of the orchestral song of the *fin de siècle* period.

Keywords: music of Austria and Germany, orchestral song, *Orchestergesang*, *Orchesterlied*, *Lied*, *fin de siècle*

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.106-113

Денисова Галина Александровна

аспирантка кафедры сольного пения

E-mail: gadenisova@yandex.ru

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Российская Федерация, 620014 Екатеринбург

Galina A. Denisova

Post-graduate student at the Department of Solo Singing

E-mail: gadenisova@yandex.ru

Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory

Russian Federation, 620014 Ekaterinburg





К 175-летию со дня рождения П. И. Чайковского

А. И. ДЕМЧЕНКО

*Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова*



УДК 78.01

ПРОГНОЗЫ ИНОЙ ЭПОХИ

Пётр Ильич Чайковский родился в середине XIX столетия и, казалось бы, всецело принадлежал ему. Тем не менее, внимательное осмысление его творческого наследия даёт основание утверждать, что гениальная интуиция великого мастера позволила заповедать следующей эпохе немало примечательных художественных идей.

Сначала – нескольких предварительных соображений на этот счёт. Находясь в ряду самых крупных величин мирового музыкального искусства, Чайковский уже в силу масштаба своего творчества не мог не оказывать влияния на художественную практику последующего времени, что и происходило на протяжении всего XX века. Можно напомнить, что он был в числе немногих кумиров И. Стравинского – одним из проявлений преклонения перед ним явился балет «Поцелуй феи», основанный на темах Чайковского. У Д. Шостаковича наиболее явственный момент сближения находим в Пятой симфонии, особенно её медленной части. У Р. Щедрина – в балете «Анна Каренина», где сознательные заимствования из музыки Чайковского используются в качестве лейттематизма.

Воздействие Чайковского почти неизбежно для всех, кто после него обращается к лирико-драматической и лирико-психологической проблематике, кто тяготеет к принципам конфликтной драматургии, прежде всего в сфере симфонизма (начиная с Г. Малера и Н. Мясковского). И ещё одно соображение. По своей направленности искусство великого композитора прежде всего было связано с выражением гуманистического начала в его самой непосредственной форме. И всякий раз, когда музыкальная культура в её будущем развитии начнёт испытывать острую потребность в воплощении идеалов человечности, она будет апеллировать к драгоценному опыту Чайковского.

Переходя к конкретным аспектам проблемы «Чайковский и XX век», обратимся к позднему творчеству композитора, которое по времени и стилевой ориентации совпало с началом коренного перелома, наблюдавшегося как в общеисторической, так и художественной эволюции.

С конца XIX столетия в недрах музыкальной классики наметилось движение к горизонтам искусства XX века. Это были истоки большого периода, продолжавшегося около четырёх десятилетий (при-

мерно до начала 1930-х годов), на протяжении которого осуществлялся переход от предшествующей эпохи к эпохе нынешней. Важнейшая историческая миссия 1890-х годов состояла в том, чтобы начать это движение, преодолевая инерцию этико-эстетических принципов XIX столетия.

В творчестве Чайковского последних лет, которое совпало с исходным моментом данного процесса, нашли своё завершение многие тенденции, характерные для уходящей культуры, и вместе с тем чутко предвосхищались некоторые стороны будущего искусства. Логично предположить, что именно в исторической значимости отмеченной ситуации и заключено основное объяснение второго по счёту блистательного взлёта гения Чайковского.

Предыдущая кульминация, как известно, приходилась на вторую половину 1870-х годов («Лебединое озеро», «Евгений Онегин», Четвёртая симфония, Первый фортепианный и Скрипичный концерты, «Франческа да Римини», «Итальянское каприччио», Серенада для струнного оркестра, Третий квартет, «Времена года»). Следующий и завершающий пик творчества композитора падает на конец 1880-х – начало 1890-х («Спящая красавица», «Пиковая дама», «Иоланта», «Щелкунчик», Пятая и Шестая симфонии, Шесть романсов на стихи Д. Раггауза). Причём важнейшая особенность этого этапа состояла в совершенно очевидном образно-стилистическом расслоении на два разнонаправленных потока, один из которых был связан с уходящей эпохой, другой – с эпохой зарождавшейся.

Начнём с того, что в своём позднем творчестве Чайковский сумел с достаточной явственностью передать идею обозначившегося исхода классико-романтической эпохи, подчеркнув при этом остро-драматическое восприятие зреющего слома во внутреннем мире человека и в окружавшей его действительности. Черты и свойства такого восприятия выливались в поток всякого рода отрицательных эмоций, спектр которых простирался от элегической печали и настроений тревожности, смятения до жгучей тоскливости и наплывов страха, внутренних терзаний, нестерпимой душевной боли.

Устойчивой доминантой психологического тона са становится состояние гнетущей депрессии, что в



крайнем выражении подводило к грани трагизма и весьма пессимистическим выводам – особенно, когда погружение в бездны мрака и безнадежности оказывалось финальной точкой произведения (увертюра-фантазия «Гамлет», Шестая симфония). Так складывался тот сумрачно-экспрессивный стиль, который в нашем сознании прочно связывается с представлениями о типичном облике позднего Чайковского.

Однако даже в этом случае не приходится говорить об исторической локализованности, то есть о сопряженности только и сугубо с исходом прежнего мира. Внимательный взгляд обнаруживает тенденции более общего порядка, имеющие непосредственное отношение к современности. В определённых своих сторонах отмеченная настроенность оказывалась и приметой нового жизнеощущения. Происходившее было не только скорбным знаком уходящей цивилизации – одновременно это был знак вступления в историческую зону колоссальных коллизий и трагического мироощущения. Следовательно, исход предшествующей эпохи становился истоком эры небывалых катаклизмов и катастроф.

Так начиналось вхождение в «систему координат» исключительной напряженности бытия. Наблюдается сильнейшее нарастание конфликтности с попутным появлением симптомов дисгармонии и дегуманизации (отчасти в симфонической поэме «Воевода», в полной мере в опере «Пиковая дама»). В возникшей драме сильных страстей на передний план выдвигается неординарная натура с завышенными притязаниями, готовая использовать для достижения своих целей любые средства, что губительно сказывается и на ней самой, и на её окружении (прежде всего Герман, но в какой-то степени и Лиза).

Вырваться из рамок привычного существования, взорвать инерцию жизни – вот что в конечном счёте стояло за драматическим накалом, повышенной интенсивностью проявлений и тем чувством неудовлетворённости, которое становилось внутренним двигателем побуждений нового героя. Кстати, достаточно сопоставить «Пиковую даму» с «Евгением Онегиным», как её аналогом из предшествующего творчества (аналогом по лирико-драматическому строю образности, по силе художественной выразительности и значимости в наследии), чтобы убедиться, насколько ощутимым был скачок уровня напряжения.

Сквозь призму гибельных исходов ряда произведений позднего Чайковского без труда улавливается психологический сдвиг, связанный с зарождением и утверждением чувства катастрофичности бытия в качестве складывающейся константы восходящей эпохи. Это могло представать в виде мотивов прощания с жизнью или погребальных хоралов-отпеваний, а также через подавляющие императивы роковой силы.

Один из самых ранних примеров по-новому трактуемой фатальной образности – вторжения грозowych *tutti* в Пятой симфонии, особенно на кульминации её

Части, где звучание тяжёлой меди в оголённо-прямолинейном интонационном контуре и с категоричным росчерком кадансовой синкопы воспринимается как выражение непрекаемого повеления, надличного диктата, требующего безоговорочного подчинения, что раскрывало ситуацию открытого насилия. Вот почему (и отнюдь не случайно) очертания этого образа весьма непосредственно отзовутся позднее в так называемом эпизоде нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича – том самом эпизоде, который стал для искусства XX века важнейшим музыкальным обобщением натиска негативно-одиозных побуждений.

В чём-то сходную метаморфозу «старого» и «нового» наблюдаем и в сфере неоклассических веяний, заметно коснувшихся позднего творчества Чайковского. Казалось бы, обращение к стилям давно ушедшего времени усиливает ретроспективную направленность художественного материала, подводя едва ли не к грани анахронизма. На деле же, наоборот, подобные устремления стали чрезвычайно перспективными для музыки XX века, вылившись в одно из самых представительных её течений – неоклассицизм. И Чайковский рубежа 1890-х годов настойчиво нащупывает принципы нового творческого метода, намечает многие подходы, ставшие в будущем весьма типичными.

Начинал композитор с наиболее простого, а именно с корректной аранжировки материала, принадлежащего мастерам музыки прошлого. Имеется в виду сюита «Моцартиана» (1887), которую в мировой практике можно считать одной из самых далёких зарниц неоклассицизма. Автор сознавал перспективность апробированной здесь техники, отмечая: *«Мне кажется, что этой сюите, благодаря удачному выбору вещей и новости характера (старина в современной обработке), предстоит большая будущность»*. И действительно, непосредственно по такому пути («старина в современной обработке») не раз пойдут композиторы следующего столетия, используя даже формулу названия, предложенного Чайковским – можно напомнить созданные в Италии оркестровые сюиты «Скарлаттиана» А. Казеллы, «Чимарозиана» Ф. Малипьеро, «Россиниана» О. Респиги.

Примечательно, что в «Моцартиане» нет жёсткой стилиевой заданности на «чистого» Моцарта. Это начинается уже с того, что в финале Чайковский воспользовался вариациями композитора, написанными на тему Глюка. В целом, классицизм представлен здесь в достаточно широком диапазоне близких стилей с периодическими отклонениями к Гайдну и раннему Бетховену. Именно в такой плоскости свободного стилистического синтеза и будет впоследствии развиваться отечественная ветвь неоклассицизма, представленная, например, в творчестве С. Василенко (оркестровые сюиты «На тему лютневой музыки

XVI–XVII веков», «Зодиак») и С. Прокофьева (Первая симфония).

Свободное, не скованное догмой ортодоксальности отношение к обрабатываемому материалу позволяло перейти к следующей фазе – творчески самостоятельному воссозданию не буквы, а духа отдалённых эпох. Осуществлялось это чаще всего по линии стилизации старинных танцевальных жанров. В качестве наиболее раннего опыта можно назвать воспроизведение в № 12 из «Спящей красавицы» особенностей менуэта («Танец герцогинь») и гавота («Танец баронесс»). Отсюда путь вёл к отдельным произведениям С. Танеева (в частности, к его Концертной симфонии для скрипки с оркестром) и С. Прокофьева (фортепианные пьесы).

Наследие позднего Чайковского обращает на себя внимание не только потому, что оно содержит в себе почти все необходимые предпосылки техники неоклассицизма, но и в силу того, что в нём заявлена, в сущности, вся гамма семантических функций будущего направления. Скажем, внешняя атрибутика стилизуемой старины могла использоваться в целях обрисовки антуража светской жизни, официальных церемоний (как в только что упомянутых «Танце герцогинь» и «Танце баронесс»). В случае апелляции к высокому, значительным сторонам давней эпохи обретается эквивалент подчеркнута серьёзных, возвышенных чувств и мыслей, олицетворение нравственного императива – в № 29 (Сарабанда) из той же «Спящей красавицы» это достигается обращением к величавой манере *Concerti grossi* с обобщением стилизованных признаков барокко от Корелли до Баха.

Уже у Чайковского в качестве ведущей смысловой функции неоклассицизма определяется противостояние перенапряжениям, чрезмерной конфликтности и трагизму. Нередко это шло по линии отстранения, переключения и выливалось в пребывание в сфере высокой гедонии, отточенного артистизма, изящества, лёгкости, грациозности. Но то мог быть и поиск модели светлого, гармоничного жизнеощущения – таков вокальный квартет «Ночь», который является переложением с собственными словами Фантазии № 4 Моцарта и в котором ощутимо не столько любование стариной, сколько благостное лирико-гимническое приношение жизни (между прочим, вряд ли можно считать случайностью то, что к этому опусу позднее обратился и Танеев, сделавший его оркестровую аранжировку).

Наконец, Чайковский с достаточным основанием можно считать родоначальником того явления, которое стали именовать полистилистикой. В самом деле, в «Пиковой даме» мы впервые в мировом музыкальном искусстве находим последовательно выдержанную систему образно-стилевого двоемирия. Причём, стилизованный пласт, сопоставляемый с актуальной для того времени драмой, не только является внутренне многоплановым по составляющим нацио-

нальным и хронологическим компонентам (русское, французское и «моцартианство» в шкале на весь XVIII-й и первую половину XIX века), но и выступает в массе семантических ипостасей. Здесь и обрисовка служебно-официозных сторон существования, и маска жизненного благополучия, и своеобразно выраженная ностальгия по безыскусности, простодушию, и воспоминание о безвозвратно прошедшей поре, и драматургически необходимая разрядка от потрясений основного сценического действия, и наконец – аллюзии-параллели к нему (романс Полины, интермедия «Искренность пастушки»).

Наряду с отображением кризисных явлений своего времени и в противовес им, в позднем творчестве Чайковского с достаточной отчётливостью обозначились контуры возникшего тогда движения за обновление, новый оптимизм и новую действенность. Это было непосредственно связано с восходящим потоком жизни и пророчествовало рождение молодых сил России. Данный процесс повлёк за собой определённые сдвиги в музыкальной технологии: в недрах ещё довольно прочной классической стилистики начинается вызревание элементов новой выразительности, связанной с раскрытием признаков мировосприятия, свойственного человеку XX столетия.

Вот несколько разноплановых примеров. Отдельные интонационные обороты арии Роберта и гимнической темы финала из оперы «Иоланта» предвосхищают черты современной песенной лексики. В «Вальсе снежных хлопьев» из балета «Щелкунчик» характер темброво-гармонического колорирования с ускользающе-арабескными извивами флейтовых фиоритур напоминает сонорные мерцания. Третий фортепианный концерт намечает тот бодрый бравурный стиль, который станет довольно типичным для советского инструментального концерта 1930–1950-х годов.

Весьма примечателен тематизм III части Шестой симфонии с его чеканным рельефом, жёсткостью и ударным складом, «стальным» блеском тембрового облачения. От этого тематизма (особенно, если попытаться представить его в соединении с материалом второго раздела арии Кашеевны из оперы Римского-Корсакова «Кашей») легко прослеживается генеалогия лейтмарша из оперы Прокофьева «Любовь к трём апельсинам», который стал одной из музыкальных эмблем начала XX века.

Но в целом процесс стилового обновления был преимущественно подспудным, завуалированным. Основные перемены происходили пока что не столько в конкретном плане, сколько скорее были обращены к выявлению общих очертаний меняющегося жизнеощущения. В этом отношении следует прежде всего выделить идейно-образные линии, связанные с юношеской тематикой и народно-национальным началом.



Назревавшее зарождение новой эпохи уже в конце XIX столетия вызывает всё более настойчиво заявляющее о себе ощущение как бы заново открываемого мира и побуждает искусство всё чаще портретировать облик молодого поколения, выходящего на авансцену бытия. Вот в чём видится причина расцвета того явления, которое можно обозначить понятием юношеская тематика, что подразумевает запечатление различных граней – от младенчества до молодости. Причём показательно, что ещё в «Спящей красавице» (1888–1889) композитор практически не воспользовался мотивами детства и отрочества, хотя сюжет давал для этого все основания, но уже через какие-нибудь полтора-два года он становится выдающимся их выразителем.

Помимо неотразимого обаяния и безусловной убедительности образов, впечатляет богатство ракурсов и аспектов в отражении особенностей, присущих различным возрастным «категориям» – от трогательно-наивных детских сцен «Щелкунчика» до шумного и горячего бурления сил держащей молодости в Третьем фортепианном концерте. С интересом прослеживает Чайковский процесс взросления своих юных героев. Есть это и в «Щелкунчике» (эпизоды, связанные с зарождением лирической эмоции – № 6, 13, 14), но в качестве пружины происходящего со всей полнотой и диалектичностью он разворачивается в «Иоланте».

Исходной ступенью становления является здесь «колыбель жизни» (хрупкая в своей нежности и идилличности музыка первых трёх номеров), хотя уже и на этом этапе возникает нота внутренней неудовлетворённости, стремление к иному, неизведанному (ариозо Иоланты). Ключевым моментом повествования становится сцена Иоланты и Водемона, смысл которой – постепенное раскрытие чувства, а с ним и совершающееся на глазах зрителя возмужание в преодолении препятствий на пути к конечному утверждению. Вся последующая часть оперы оказывается проекцией этого момента, конкретизирующей и доводящей до логического завершения процесс постижения бытия.

В призме отроческого восприятия окружающее нередко рисуется в сказочных очертаниях, мир предстаёт как чудо, волшебство. Таких страниц много в «Щелкунчике» с его завораживающими «панорамами», обилием радужно-звончатых звучаний и пикторескных деталей (не случайно жанр произведения автор определил как балет-феерия). Пребывающую в грёзах душу ребёнка неоднократно посещает чувство зачарованности, что передаётся через полное торможение темпоритма, полуфантастические звуковые гирлянды с красочной аккордикой, арфообразные эффекты и насыщенные органные пункты (Колыбельная и средний раздел Скерцо-фантазии из Восемнадцати пьес для фортепиано ор. 72).

Народно-национальное начало, интерес к которому не ослабевал в русской музыке на протяжении всего XIX столетия, приобретает с 1890–х годов качественно новые очертания. Постепенно накапливались элементы, которые привели в 1910-е годы к резкому сдвигу в его понимании и трактовке (прежде всего в творчестве Стравинского и Прокофьева). Процесс этот начался с рубежа 1890-х годов и в числе примечательных вех у позднего Чайковского можно назвать хор «Соловушка» (1889) и две последние части струнного секстета «Воспоминание о Флоренции» (1890), где наблюдается подчёркнутое сближение с естеством народной музыкальной речи, с характерным для неё натурально-ладовым строем.

В поисках новых граней народно-национального композитор соприкасается даже с варваристикой – имеется в виду «Демонический танец пружинных кукол» из балета «Щелкунчик» (заключительный эпизод № 14), в чём-то предвосхищающий «Поганый пляс Кашеева царства» из «Жар-птицы» Стравинского: тот же зловеще-мрачный колорит и острый синкопированный рисунок, та же «дьяволиада» тритона.

С наибольшей активностью Чайковский разрабатывал новый подход к народно-национальному началу в жанровой сфере, связанной с запечатлением повседневной жизни, бытовых проявлений, отдохновений и празднеств. В ряде номеров «Щелкунчика» (сцены «Шоколад – испанский танец», «Чай – китайский танец», «Мамаша Жигонь и паяцы» и т.д.), а также некоторых других произведениях (например, «Характеристический танец» и «Танцевальная сцена» из Восемнадцати пьес ор. 72) без труда обнаруживаются различные свидетельства меняющегося отношения к жанровости.

Прежде всего обращает на себя внимание особый дух раскованности, что сказывается в освобождении от академических «запретов». На передний план выдвигается шумный, размашистый, даже разбитной характер, порой с чертами сознательного огрубления и примитивизации, что приближает к ярмарочно-балаганной манере. Подчас ощутима нарочитая буффонность, эксцентричность, утрировка – и тогда бурлескный стиль приобретает огротескованную окраску (с соответствующим интонационным изломом).

Многое осуществляется путём прямого выхода к «натуре», посредством широкого включения так называемого сомнительного, сниженного материала: уличная песенка, грубовато-фанфаронский солдатский марш, шарманочная мелодия и т. п. Соответственно понадобилась особая терпкость красок – будь то полиаккордовые наложения, «обнажение» тембров или сопряжение резко сопоставленных далёких регистров. Как видим, многое в этой палитре подготавливало балет Стравинского «Петрушка», который стал блистательным манифестом современного музыкального жанризма.

Весьма примечательный момент исканий композитора в сфере народно-национального был связан с выходом за пределы традиционного ориентализма. Чайковский, который всегда находился в стороне от увлечений музыкой Востока, в конце творческого пути неожиданно обнаруживает к ней интерес и даёт любопытнейшие её запечатления, приближаясь к эстетике «нового ориента». Его занимает не красочная экзотика, а явление «мистической души», особого мирозерцания, так отличающегося от привычно-европейского (именно этот ракурс в трактовке восточного начала станет для искусства XX века наиболее притягательным).

Отсюда та серьёзность тона, которая обнаруживается в монологе Эбн-Хакиа из «Иоланты» и сцене «Кофе – арабский танец» из «Щелкунчика». Автор демонстрирует здесь чуткое слышание особенностей ладового строя, ритмической организации, тембрового колорита в их убеждающей созвучности подлиннику. Самым деятельным образом используется магия остигатности, причём подчёркивается её закликательная природа. В монологе Эбн-Хакиа это становится основой драматургического развёртывания и позволяет добиться эффекта магнетического воздействия (благодаря настойчивому повторению формулы-однотакта с постепенным фактурно-динамическим разрастанием).

Итак, в общей картине позднего творчества Чайковского совершенно очевидно расслоение на два противостоящих потока, что не просто составляло антитезу скорби и радости, мрака и света, а отражало присутствие двух разнонаправленных линий: с одной стороны, жизнь слабеющая, увядающая, а с другой – жизнь, связанная с подъёмом сил, с чувством энтузиазма и жаждой обновления.

Композитор неоднократно фиксировал возникшее размежевание, но в рамках отдельно взятого произведения чаще всего делал это как бы по касательной или в виде эпизодического вкрапления, что соответствовало начальной фазе развёртывания данного процесса, когда многое ещё было скрытым, подспудным. Так, в гротеске из «Щелкунчика» (завершающий раздел № 5) слышится ирония в адрес «взрослых» – добродушный, но грубоватый и открытый шарж на «стариков». В «Пиковой даме» одной из реалий избывающей себя жизни становится образ Графини с её «песенкой», передающей забвение в былом.

В той же опере чрезвычайно интересно с рассматриваемой точки зрения оркестровое вступление к 5-й картине, где сопоставление панихидной молитвы и звонких фанфар обусловлено программным замыслом (воспоминание о похоронах Графини и указание на местонахождение Германа в военной казарме), но вместе с тем несёт в себе подтекст – обобщённые символы мёртвеющего старчества и молодости, полной сил и бодрости.

Отношения между прежним и новым Чайковский чаще всего раскрывал косвенно, через контраст устремлений и общей настроенности. Допустим, в «Иоланте» уходящее предстаёт в тонах сумрачной анемии, оцепенения с характерным отчуждённо-мёртвенным колоритом и фатальным оттенком (Интродукция) или в патетике мучительных терзаний с обнажённо страдальческой нотой (ариозо Рене). Идущее на смену заявляет о себе в порыве к свету, активности, в образах «живой жизни» (выражение В. Вересаева), в воодушевлении и восторженности, что естественно согласуется с обликом молодых героев оперы (эта линия кульминирует в арии Роберта и гимне-марше из сцены Иоланты и Водемона).

Подобная ситуация могла выливаться и в совершенно отчётливое противостояние. Такое происходит, к примеру, в Шести романах ор. 73 на слова Д. Раггауза, где резкое размежевание образов доведено до уровня поляризации. Половина номеров основана на интонациях стога, бессильного вопрошания, на горестных задержаниях и тягостной, давящей педали низкой тоники (частично в романсе «Мы сидели с тобой», от начала до конца в романсах «Ночь» и «Снова, как прежде»), что позволяет в разных оттенках и с различной степенью интенсивности выразить состояние психологической скованности, всепроникающей горечи, тоски, безнадежности с прорывами на кульминациях открытой экспрессии боли, отчаяния.

Этому противостоят романсы с восходящим, даже взбегающим ввысь мелодическим потоком, который поддержан радостным бурлением фигураций фортепианного сопровождения – так передаётся горячий порыв к жизни, чувство светлой взволнованности, дух молодости со свойственной ей пылкостью и окрылённостью (как бы в противовес заголовкам – «В эту лунную ночь», «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней»).

Отмеченные контрасты, как правило, не поддерживались отчётливо выявленным стилистическим расслоением, и целое оставалось в рамках позднеклассического искусства. Поэтому в таких случаях скорее приходится говорить о предвестии намечавшегося разлома эпох. Но Чайковский вплотную приближался к разработке данной проблематики и в её достаточно конкретном раскрытии, то есть на базе стиливого взаимодействия классического и современного как художественных репрезентантов – носителей старого, уходящего мира и мира нового, восходящего.

Одним из ярких воплощений этого дуализма стала Шестая симфония, где за столкновением жизни и смерти, личностного начала и надличных сил просматривается второй план, связанный с конфронтацией старого и нового, что с наибольшей явственностью заявляет о себе в противостоянии скерцо остальным частям цикла. Ведущая образная сфера



– череда конфликтов и катастроф, в конечном счёте выливающих в цепь скорбных ламентаций, смысл которых в мученическом ощущении жизни, а также в оплакивании и отпевании безвозвратно уходящего, что придаёт этой симфонии черты реквиема.

III часть не изолирована от других – к примеру, зерно её настроенности появляется в середине побочной партии I части (радужность флейтового тембра, устремление ввысь, «легкокрылость»). Собственно скерцо – «племя младое, незнакомое», встающее в дерзком и праздничном развороте наступательного шествия (о чертах современной стилистики в этом тематизме выше уже говорилось).

Следует признать, что при всей объективности художественного исследования проблемы конфликтного расслоения жизни переломного времени Чайковский оставался сыном XIX века, выстраивая свои поздние концепции с позиций уходящей эпохи. Общеизвестно, к какому решению после долгих колебаний пришёл он в отношении финала последней симфонии – им стало именно *Adagio lamentoso*, а не *Allegro molto vivace*.

Примерно то же находим и в вокальной серии ор. 73, которая с явной «тенденциозностью» формируется не по принципу чередования контрастов, а таким образом, что светлые порывы (№ 3, 4, 5) оказываются в тисках душевного надлома и разуверенности (№ 1, 2, 6). Причём внутри каждой из линий развитие идёт по восходящей: в побочной – с нарастанием эмоций

радостного приятия бытия, в основной – с углублением мотивов исхода. То есть происходит усиление конфронтации восторга жизни и её погребения, и побеждает в этом противоборстве второе. Подобную расстановку акцентов в возникшей антитезе «закат – восход» можно понять только в контексте трагедийного восприятия происходящего слома времён...

Резюмируя сказанное, выделим следующее. С точки зрения тенденций, устремлённых в перспективу XX столетия, Чайковскому последних лет удалось наметить ключевую проблему переходного периода 1890–1920-х годов, состоящую во взаимодействии двух стилевых систем, за противоборством которых улавливалось всеохватывающее содержание – движение от уходящей эпохи к эпохе нынешней. Кроме того, он стал зачинателем неоклассицизма, нашёл новые подходы в воплощении народно-национального начала, жанровой стихии, юношеской тематики, обозначил сильнейшее нарастание конфликтности, симптомы обнаружившейся дисгармонии существования и зловещие признаки его дегуманизации.

Творчество Петра Ильича Чайковского прервалось слишком рано, когда искусство России ещё только вступало в полосу «сдвига всех осей» (Вяч. Иванов), но и трёх-четырёх лет оказалось великому композитору достаточно, чтобы выявить ряд важнейших позиций для формирования музыкального мышления новой эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Л.: Музыка, 1972. 375 с.
2. Моисеев Г. А. Камерные ансамбли П. И. Чайковского. М.: Музыка, 2009. 296 с.
3. Николаева Н. С. Симфонии П. И. Чайковского. От «Зимних грёз» к «Патетической». М.: Музгиз, 1958. 299 с.
4. Розанова Ю. А. П. И. Чайковский // История русской музыки. М., 1981. Т. 2, кн. 3. 310 с.

5. Ручьевская Е. А. Чайковский: краткий очерк жизни и творчества. СПб.: Композитор, 2010. 140 с.
6. Силвестер Р. Д. Все романсы П. И. Чайковского / пер. с англ. Н. Н. Кулаковой. М.: Наука, 2013. 388 с.
7. Ярустовский Б. М. Оперная драматургия Чайковского. М.; Л.: Музгиз, 1947. 242 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *O muzyke Chaykovskogo* [About Tchaikovsky's Music]. Leningrad: Muzyka Press, 1972. 375 p.
2. Moiseyev G. A. *Kamernye ansambli P. I. Chaykovskogo* [Works for Chamber Ensemble by Piotr Ilyich Tchaikovsky]. Moscow: Muzyka Press, 2009. 296 p.
3. Nikolayeva N. S. *Simfonii P. I. Chaykovskogo. Ot «Zimnikh grez» k «Pateticheskoy»* [The Symphonies of Piotr Ilyich Tchaikovsky. From the "Winter Dreams" to the "Pathetique"]. Moscow: Muzgiz, 1958. 299 p.
4. Rozanova Yu. A. P. I. Chaykovskiy [P. I. Tchaikovsky]. *Istoriya russkoy muzyki* [The History of Russian Music]. Vol. 2, book 3. Moscow, 1981. 310 p.

5. Ruchyevskaya E. A. *Chaykovskiy: kratkiy ocherk zhizni i tvorchestva* [Tchaikovsky: a Brief Sketch of his Life and Work]. St. Petersburg: Kompozitor, 2010. 140 p.
6. Silvester R. D. *Vse romansy P. I. Chaykovskogo* [Complete Songs by Tchaikovsky]. Translation from the English by N. N. Kulakova. Moscow: Nauka, 2013. 388 p.
7. Yarustovsky B. M. *Opernaya dramaturgiya Chaykovskogo* [Tchaikovsky's Operatic Dramaturgy]. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1947. 242 p.

Прогнозы иной эпохи

Творчество П. И. Чайковского последних лет совпало с исходным моментом процесса перехода от предшествующей эпохи к эпохе нынешней. В нём нашли завершение многие тенденции, характерные для уходящей культуры, и вместе с тем чутко предвосхищались некоторые стороны будущего искусства. Композитор сумел с достаточной ясностью передать идею исхода классико-романтической эпохи, подчеркнув при этом остродраматическое восприятие зреющего слома во внутреннем мире человека и окружающей его действительности. Однако в определённых своих сторонах отмеченная настроенность оказывалась и приметой нового жизнеощущения. Происходившее было не только скорбным знаком уходящей цивилизации – одновременно это был знак вступления в историческую зону колоссальных коллизий и

трагического мироощущения. Наряду с отображением кризисных явлений своего времени и в противовес им, в позднем творчестве Чайковского отчётливо обозначились контуры возникшего тогда движения за обновление, новый оптимизм и новую действенность, что было непосредственно связано с восходящим потоком жизни и чем пророчествовалось рождение молодых сил России. Этот процесс повлёк за собой определённые сдвиги в музыкальной технологии: в недрах ещё довольно прочной классической стилистики начинается вызревание элементов новой выразительности, связанной с раскрытием признаков мировосприятия, свойственного человеку XX столетия.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, стилевые элементы музыки XX столетия, классико-романтическая эпоха в музыке

Predictions of a New Epoch

The musical output of Piotr Ilyich Tchaikovsky during his final years coincided with the terminal moment of the process of transition from the preceding epoch to the present time period. His music demonstrated the conclusion of many tendencies characteristic for the departing culture and, at the same time, sensitive harbingers of certain aspects of the future art. The composer was able to convey the idea of the denouement of the Classical-Romantic epoch with a sufficient amount of distinctness, at the same time, having stressed the acutely dramatic perception of the maturing breakdown in the inner world of the human being and his surrounding environment. Nonetheless, in some of his aspects the marked tone turns out to be signs of a new perception of life, as well. Not only did the occurring events present a doleful sign of the departing civilization, but simultaneously it was a sign of entrance into a historical

period of immense collisions and a tragic world perception. Along with the reflection of the critical phenomena of his time and in counterbalance to them, Tchaikovsky's late music distinctly marked out the contours of the trend newly appeared at that time, gearing towards renewal, new optimism and new efficiency, which was directly connected with the arising current of life and which prophesized the birth of the young artistic forces of Russia. This process triggered certain shifts in musical technology: in the depths of the still quite sturdy classical style there begins the maturation of elements of new expressivity connected with the disclosure of signs of the world perception characteristic of 20th century human beings.

Keywords: P.I. Tchaikovsky, stylistic elements of 20th century music, the Classical-Romantic epoch in music

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.114-120

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





А. А. РАЛО

*Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова*



УДК 789.6

ЕВРОПЕЙСКИЙ КСИЛОФОН: ЭВОЛЮЦИЯ И ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

В группе ударных современного симфонического оркестра ведущее место в семействе деревянных звуковысотных инструментов занимает ксилофон. Первое появление его в поэме «Пляски смерти» К. Сен-Санса (1874) было связано с ярким, но не вписывающимся в привычную оркестровую краску звуком. Несомненно, включение ксилофона в оркестровую ткань вызвано эволюцией взглядов композиторов на музыкальную сущность инструментов. С тех пор представитель ударных всё чаще появляется в произведениях композиторов, которые смелее вводят его тембр, расширяя функциональные возможности ксилофона в формообразовании и драматургии музыкальных произведений.

Проблема трактовки и использования ксилофона в оперно-симфоническом оркестре уже нашла своё отражение в ряде работ [2; 3; 11], хотя и фрагментарно. Именно яркая игра артистов-солистов и стала причиной введения ксилофона в состав симфонического оркестра. Тем не менее, в настоящее время отсутствует какой-либо основательный труд, посвящённый сольному исполнительству на ксилофоне европейской конструкции, чем и обусловлена актуальность его исследования.

Целью статьи является формирование общего представления об эволюции ксилофона европейской конструкции и исполнительстве на нём.

В задачи исследования входит систематизация разрозненных данных, уже получивших определённое распространение, а также расширение знаний за счёт включения новых сведений, почерпнутых из ряда иностранных источников, ранее не попадавших в поле зрения отечественных исследователей.

Во всех отечественных, а также зарубежных справочниках и энциклопедиях упоминается о двух типах конструкции ксилофона. Например, Е. Андреева пишет: «Целый ряд усовершенствований и изменений привели к появлению его современной конструкции – четырёхрядного ксилофона, широко используемого во всех видах сольной, ансамблевой и оркестровой музыки параллельно с известным с XVIII в. двухрядным» [1, с. 47]. Современный оркестровый ксилофон имеет до 49 брусочков, расположенных, как правило, в 2 ряда (подобно фортепианной клавиатуре). Но следует заметить, что на иллюстрации [5, с. 282] изображён четырёхрядный ксилофон, то есть инструмент

другой, европейской конструкции. Г. Дмитриев отмечает, что «в настоящее время трапециевидные ксилофоны с четырёхрядным, в специфическом порядке, расположением пластинок почти повсеместно вытеснены инструментами с расположением пластинок в два ряда, по принципу фортепианной клавиатуры (то есть так же, как и у молоточковых колокольчиков, вибратона, маримбафона), что унифицирует технику игры на всех этих инструментах» [3, с. 80].

Итак, существуют два типа ксилофона: четырёхрядный и двухрядный. Их отличие заключается в следующем:

- трапециевидные ксилофоны имеют четыре ряда пластин, где средние два охватывают все ступени гаммы соль мажор, а боковые – остальные звуки хроматического звукоряда; расположение же пластин в двухрядных конструкциях представлено в виде фортепианной клавиатуры;

- пластины инструмента четырёхрядной конструкции располагаются параллельно к играющему, а в двухрядной – перпендикулярно;

- конструкция палочек для четырёхрядного ксилофона представляет собой некое подобие ложечек с небольшим утолщением на конце, а при игре на двухрядном ксилофоне используют палочки с держаклом и с небольшими шарообразными головками, изготовленными из дерева, резины или пластмассы.

В современном музыковедении принято считать, что трапециевидный ксилофон является европейским, имеющим «традиционную систему расположения пластин (параллельно по отношению к исполнителю)» [8, с. 76], а двухрядные «привнесены из Америки» [18, с. 8].

Существует несколько гипотез зарождения европейской конструкции ксилофона. Так, например, В. Котонский в своём «Лексиконе» пишет, что «источники инструментов с деревянными пластинами не имеют европейских корней, они относятся к культурам Африки, Азии (Индокитай) и Центральной Америки» [19, с. 80]. Многие отечественные и зарубежные исследователи придерживаются мнения, что ксилофон появился в Европе не ранее XV века «и употреблялся как народный инструмент, вначале однорядный» [1, с. 47]. Э. Кейне, в свою очередь, пишет: «Вероятно, что деревянные ударные инструменты впервые пришли в Европу в пятнадцатом веке.

Первые инструменты, по которым есть письменные доказательства, были просты и их можно было легко переносить странствующим музыкантам. Они были известны как “*hulze glechter*”, “*Htilzern Glachter*” (деревянный смех), “*Holzfiedel*” (деревянная скрипка), “*Strohfiedel*” (соломенная скрипка), “*Holzharmonica*” (деревянная гармоника)» [18, с. 9]. Такого рода инструменты были просты для изготовления, не требовали длительного обучения искусству игры и стали особо популярны на народных гуляниях. Более смелое утверждение высказал Д. Олейник: «Указанный инструмент был распространён на юге Европы ещё с IV века до н. э. и положил начало такому типу конструкции, при котором пластины располагались параллельно к исполнителю» [8, с. 77].

Весьма убедительной является позиция ряда зарубежных исследователей, которые все конструкции деревянных ударных инструментов, бытовавшие в Европе до начала XIX века, объединили в группу «примитивных деревянных ударных» [16; 18]. Эти конструкции, как правило, были диатоническими, они состояли из одного, двух и даже трёх рядов пластин (самые совершенные), количество которых колебалось от 15 до 27. Существовало два способа игры на «примитивных деревянных ударных»: один из них, – рукой, а точнее пальцами (возможно, с напёрстками), а второй, – одной или двумя палочками. Данные инструменты предназначались для бытового музицирования. Вполне естественно, что виртуозная техника игры на таком ксилофоне не требовалась.

Европейская конструкция указанного инструмента на всём протяжении своего эволюционного развития, вплоть до начала XIX века, видоизменялась: увеличивалось количество пластин, варьировалась их форма (от круглых до полуовальных), расположение. Неизменным оставалось лишь то, что пластины ксилофона размещались параллельно по отношению к играющему.

Подлинную революцию в европейской конструкции инструмента совершил М.-И. Гузиков. Существуют некоторые разночтения в биографических данных самого конструктора. И. Ямпольский утверждает: «Михаил-Иосиф родился 2/14 сентября 1806 г. в Белоруссии, в небольшом местечке неподалеку от Могилёва, в семье еврейского народного музыканта» [15, с. 134]. К. Купинский пишет: «Русский музыкант-самоучка Михаил Гузиков (1809–1837)» [6, с. 3]. «Иосиф Гузиков родился в 1809-м году, в м. Шклове. Отец его был бедный странствующий музыкант», – такую информацию можно найти в «Биографическом очерке» [12, с. 385]. В. Котонский, упоминая Гузикова, говорит о нём как об «украинском еврее» [19, с. 81], а американский исследователь Р. Эйлес пишет: «Майкл Джозеф Гузиков – польский солист-ксилофонист в 1830-е годы» [17, с. 21]. Как мы видим, в работах отечественных и зарубежных исследователей

существуют расхождения, касающиеся вопроса даты и места рождения музыканта и его национальной принадлежности.

М.-И. Гузиков родился в семье бедного еврейского музыканта в местечке Шклов Могилёвской губернии Могилевского уезда. В начале XIX века эта территория входила в состав Российской империи, но вплоть до конца XVIII столетия принадлежала католической Польше, где традиционно детям давали два имени при рождении: одно – собственное, а второе было именем святого, охраняющего новорождённого. Вопрос, касающийся даты рождения музыканта, пока остаётся открытым, так как необходим поиск новой информации и дополнительных данных.

С детских лет Гузиков овладевает искусством игры на флейте, «он ходил даже в Москву, вместе с отцом и братом, и это странствующее семейство обратило на себя внимание» [12, с. 385]. Но в 1831-м году молодой музыкант заболел, и ему пришлось оставить занятия на духовом инструменте. Тогда «уже гораздо прежде Гузиков, слыша игру на цимбалах, в часы отдыха укладывал на стол для шутки куски дерева и, желая потешить свое семейство и собиравшихся к нему соседей, стучал по дереву такими же палочками, припевая и не обращая вовсе внимания ни на инструмент, ни на гармонию» [там же, с. 386].

Прошло некоторое время, Гузиков взглянул серьёзно на предмет своей забавы и занялся усовершенствованием инструмента. Сначала он увеличил число деревянных пластин, придав им овальную форму. Гузиков придумал укладывать свой инструмент на пучки из соломы, соединив таким способом всю конструкцию в одно целое.

При игре на новом инструменте музыкант использовал палочки для цимбал и, очевидно, соответствующий способ их удержания, то есть между указательным и средним пальцами, точно имитируя исполнительскую постановку музыкантов, играющих на цимбалах, – широко распространённом инструменте у странствующих музыкантов Европы того времени.

1833 год стал знаковым в творческой карьере М. Гузикова. Молодой музыкант решил посетить Киевскую ярмарку во время заключения контрактов. В указанное время там господствовал волшебный смычок известного польского скрипача К. Липинского, покоряя всех любителей и ценителей музыки. Гузикову довелось выступить в одном концерте с выдающимся мастером: «После великого Липинского – неизвестный еврей Гузиков! После концерта на скрипке – концерт на деревянных цимбалах!!!...» [там же]. Результат игры ксилофониста Гузикова превзошел самые оптимистические ожидания: успех был огромен.

Воодушевлённый результатами выступлений на упомянутой ярмарке, М. Гузиков отправляется



в Одессу, бурно развивающийся экономический и культурный центр Новороссийского края. Главным источником дохода города были порт и торговля. Из газетных публикаций за 1833 год следует, что каждый день приходили и уходили иностранные торговые корабли из Италии, Греции, Испании, Португалии, Франции.

Центрами культурной жизни города были дом графа Воронцова и театр Дворянского собрания. А. Капнист пишет: «Все слои одесского общества среди непрерывных увеселений, равно соединялись в доме своего генерал-губернатора и его любезной супруги, которая не оставалась вполне равнодушной к блестящей молодёжи, нёсшей с увлечением к её ногам дань восторга и преданности» [9, с. 403]. С этим описанием перекликаются и воспоминания М.-И. Гузикова: «Подобного покровителя артистов, как граф Воронцов, найти трудно; я был чужой всем, без пристанища, безвестен в Одессе, — он призвал меня к себе в дом, обладал меня, обошёлся со мной очень милостиво и щедро наградил меня» (цит. по: [12, с. 386]).

Впервые именно в Одессе М.-И. Гузиков выступает не только на площадях и ярмарках, но и в театре, со своей сольной программой и, как свидетельствует объявление, не один раз: «Прибывший сюда артист г. Гузиков честь имеет известить почтенную публику, что он в будущий понедельник 14 августа даст концерт на здешнем театре, во второй раз на ново-изобретённом им инструменте из дерева и соломы» [5].

В 1833 году в Одессе на гастролях находилась итальянская труппа, репертуар которой входили «мелодрама в 2-х действиях “Женевская сирота” г. Риччи, мелодрама-серио в 2-х действиях “Чужестранка” Г. В. Беллини и опера-буффа в 2-х действиях “Севильский цирюльник” Дж. Россини» [там же]. В дни, когда не было театральных представлений, проводились сольные концерты, как правило, известных и именитых исполнителей, в основном, иностранных. Прийти и сыграть в театре артисту без «имени» или протекции было невозможно. И здесь молодому музыканту помог граф Воронцов: «Давал концерты в театре. Собрание было многочисленное. В особе Е. С. Графа М. С. Воронцова, высокого знатока и ценителя искусства и талантов, нашёл для себя покровителя и благодетеля» (цит. по: [12, с. 386]).

Гузиков прожил в Одессе несколько месяцев. В этот период он дал ряд концертов и в Николаеве, куда выезжал по приглашению адмирала черноморского военного флота Грейга.

Из Одессы музыкант отправился на запад. Он играл во многих городах и местечках Буковины и Галиции. Весной 1835 года артист прибыл в Лемберг (Львов), где дал с полным успехом пять концертов: три — в театре и два — в клубном зале. Богатые польские паны и немецкие бюргеры приглашали его в свои дома.

В мае месяце того же года М.-И. Гузиков прибыл в Краков и играл несколько раз в театре, который всегда был полон, а восторг публики — всеобщим. Затем ксилофонист отправляется прямо в Вену, куда «его влекла какая-то особенная неизъяснимая сила» [там же]. Там Гузиков дал всего лишь один концерт, но «этот концерт решил окончательно известность Гузикова. Он играл, по приглашению, в Гитцинге, Бадене и 12 раз на иозефштадтском театре. Места всегда были заняты, недоставало билетов, и театральная дирекция принуждена была заключить с ним новое выгодное для него условие» [там же].

После Вены концерты Гузикова проходили в Германии и Франции. В одном из писем «бакалавра музыки», адресованных Жорж Санд, Ф. Лист пишет: «Итак, вернёмся в Париж. Тотчас по прибытии я натолкнулся на чудо, на знаменитость из дерева и соломы, словом на г. Гузикова, музыкального жонглёра, производящего бесконечно большое количество нот в бесконечно короткий промежуток времени и извлекающего максимальное число звуков из двух самых беззвучных тел» [7, с. 48].

В 1837 году Михаил-Иосиф Гузиков умер в Аахене прямо во время своего концерта. Непосредственных учеников у получившего известность ксилофониста не было, но в подражание мастеру появилась целая плеяда сольных исполнителей на ксилофоне: Яков Эбен, Йозеф Либерман, Герман Вольф, Генрих Шпира [8]. Однако все они так и не превзошли талант, которым обладал Гузиков.

Нет ничего удивительного в том, что ксилофон, созданный М.-И. Гузиковым, получил распространение в России. Однако сольное исполнительство на данном инструменте стало заметно развиваться уже во времена СССР, что было связано с появлением первых специализированных классов ударных инструментов в средних и высших учебных заведениях, ставящих задачу воспитания профессиональных музыкантов. В. Штейман в статье, посвящённой основоположнику советской исполнительской школы игры на ударных инструментах Каленику Михайловичу Купинскому, пишет: «Придавая первостепенное значение в группе ударных инструментов литаврам и малому барабану, он не меньше внимания уделял занятиям на ксилофоне, колокольчиках, тарелках, большом барабане, бубне, кастаньетах, треугольнике, тамтаме» [13, с. 196]. Концертно-педагогический репертуар для ударных инструментов и, в частности, для ксилофона был довольно скудным. В связи с этим «...Купинский начал готовить создание специальной учебной методической литературы для всего комплекса ударных инструментов. Первыми были этюды для малого барабана, литавр, переложения для ксилофона фортепианных и скрипичных произведений. Среди них — Русский танец П. Чайковского, Рондо В. Моцарта, Интродукция и тарантелла П. Сарасате, вальсы и мазурки Ф. Шопена» [там же, с. 198].

Следующим значительным шагом в формировании методической базы обучения стало создание К. Купинским «Школы игры на ксилофоне», которая вышла в 1952 году в Москве. Это учебное пособие начинается разделом, посвящённым истории инструмента. В теоретической части указанного труда даны практические способы самостоятельной настройки ксилофона, рекомендации по выбору и изготовлению палочек, подкладок под пластины. Заключительный раздел «Школы» составлен из произведений русских, советских и зарубежных композиторов в переложении самого Купинского для ксилофона и фортепиано. Многие из указанных переложений заметно дополнили ограниченный художественный репертуар, созданный для инструмента [13].

Четырёхрядный ксилофон в XX веке представлял собой набор деревянных (овальных в разрезе) пластинок различной длины, расположенных в порядке хроматической гаммы. В арсенале каждой октавы имеются дополнительные пластины для звуков до-диез и фа. Несомненно, данное конструктивное преимущество благотворно сказывалось на удобстве игры.

Разумеется, мастера и исполнители продолжали совершенствование ксилофона. Если в 1950-е годы стандартный диапазон инструмента составлял три октавы (до1 – до-диез4), то к восьмидесятым он вырос до трёх с половиной (фа – до диез4). Улучшения в конструкции привели к тому, что пластинки были «распределены по рядам так, чтобы обеспечить самый удобный и естественный способ игры, заключающийся в постоянном чередовании ударов обеих рук» [7, с. 5]. А сам инструмент располагался на специальном столе (по форме в виде трапеции), где пластины укладывались на пять соломенных валиков диаметром 2,5 см, обвитых узенькой ленточкой. Под серединой каждой из пластин ксилофона помещалась трубка-резонатор, закрытая с нижней стороны.

Палочки для такого типа ксилофона изготавливались в виде ложечек, имевших длину 23–25 сантиметров, толщину на середине – 8–9 мм, с головкой размером 1,8–2 см. Однако мастера создавали инструменты с различной толщиной пластин, поэтому для каждого ксилофона нужно было иметь соответствующего веса палочки. В частности, К.М.Купинский отмечал, что с «лёгкими палочками на ксилофоне с широкими пластинами снижаются сила и полноценность звука, вследствие уменьшения вибрационных возможностей пластинок» [там же, с. 6].

Палочки держали одинаково, как правой, так и левой рукой, прямо перед собой, параллельно одна другой. Каждая из них располагалась на первом суставе указательного пальца и на второй фаланге среднего, который слегка охватывает «ложечки» снизу. При этом большой палец лежал сверху, приблизительно на расстоянии 10 сантиметров от конца палочки. Такой способ удержания позволял произ-

водить удары с помощью бокового движения кисти почти без участия предплечья и плеча. Причем, на четырёхрядном ксилофоне можно было играть только стоя, удерживая свой корпус прямо. В таком положении плечи должны быть несколько развёрнуты, а локти – полусогнуты.

Данная исполнительская постановка в сочетании с конструктивными особенностями ксилофона и практически скрипичным диапазоном сделала достаточно легко доступным исполнение всевозможных гамм, арпеджио, скачков, трелей, тремоло и двойных нот. Музыкантам была под силу игра различных виртуозных произведений. Как следствие, четырёхрядный ксилофон занял достойное место в составе, как больших симфонических оркестров, так и различных ансамблей в качестве солирующего инструмента.

Следует отметить целый ряд блестящих отечественных виртуозов-ксилофонистов. Особую известность приобрел дуэт В. Штеймана и Т. Егоровой, выступления которых можно было часто услышать на Всесоюзном радио. Другому замечательному дуэту (О. Буданков и А. Огородников) композитор Ю. Шишаков посвятил «Концерт для ударных».

Выпускник Московской консерватории В. Снегирёв «обрёл лавры лауреата, а главное – огромный концертный опыт, выступая сначала, как солист-ксилофонист, а позднее – в дуэте с Э. Галояном» [14, с. 85]. В 1955 году данный дуэт удостоен диплома лауреата Варшавского фестиваля молодёжи. Затем, ксилофонисты завоевали ещё два лауреатских звания – на Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Москве (1957) и на Всесоюзном конкурсе артистов эстрады (1961) [10]. Репертуар этого дуэта, включающий, наряду с пьесами чисто эстрадного характера, транскрипции классических произведений, «был “открытием” для многих слушателей, как, впрочем, и блестящая виртуозность исполнителей» [14, с. 85].

Именно сольная и ансамблевая концертно-исполнительская деятельность В. Снегирёва во многом стимулировала интерес композиторов к ударным инструментам. В результате, М. Вайнберг, Р. Бунин, Ю. Левитин, А. Бабаджанян, А. Арутюнян, Н. Сидельников, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина, В. Артёмов и многие другие композиторы создали значительный ряд произведений, в премьерах которых он участвовал [там же, с. 86].

Как бы ни были значимы достижения исполнителей на ксилофоне европейского типа, все они берут своё начало от творчества замечательного музыканта XIX столетия М. Гузиковца. Именно его оригинальная конструкция инструмента и легла в основу европейского типа ксилофона.

В процессе исследования не удалось обнаружить очевидных связей между различными конструкциями деревянных ударных, бытовавшими до начала



XIX века. М. Гузиков был первым, кто вывел исполнение на ксилофоне на профессиональную эстраду, с бульваров и площадей – в музыкальные салоны и театры. Именно гузиковский тип ксилофона, его репертуар и принципы игры послужили толчком к развитию сольного исполнительства на ксилофоне в европейской части континента.

Около 150 лет длилась эра четырёхрядного ксилофона и оригинальная исполнительская постановка исполнительского аппарата при игре на нём. Территория распространения инструмента этого вида представляла собой целую «империю» – от Западной

Европы до Сахалина. Но с 1940-х годов началось продвижение двухрядных конструкций из США в Западную Европу и далее, вплоть до Тихого океана. Причём, в столичных городах СССР такая «экспансия» случилась раньше, чем на периферии.

Сегодня можно увидеть и услышать исполнение на четырёхрядном инструменте крайне редко. Как правило, на нём играют те «возрастные» музыканты, которые добились значительных успехов на подобном типе конструкции и не стали переходить на двухрядный ксилофон, продолжая свою исполнительскую карьеру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева Е. Ф. Ударные инструменты современного симфонического оркестра. Киев: Музична Україна, 1980. 77 с.
2. Денисов Э. В. Инструменты в современном оркестре. М.: Сов. Композитор, 1982. 255 с.
3. Дмитриев Г. П. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. М.: Сов. композитор, 1973. 136 с.
4. Зрелище // Одесский вестник. 1833. № 63. С. 252.
5. Ксилофон // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. М., 1990. С. 282.
6. Купинский К. М. Школа игры на ксилофоне. М.: Музгиз, 1952. 209 с.
7. Лист Ф. Письма бакалавра музыки // Советская музыка. 1936. № 9. С. 43–56.
8. Олейник Д. Б. Из истории европейского исполнительства на ксилофоне // Духовые и ударные инструменты. История. Теория. Практика: сб. науч. тр. / ред.-сост. В. М. Гузий, В. А. Леонов. Ростов н/Д, 2012. Вып. 2. С. 76–106.
9. Пушкин А. С. Я вас любил: стихотворения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. 528 с.
10. Раков Л. В. Трое из трёхсот // Советская музыка. 1966. № 11. С. 72–76.

11. Рало А. Н. Формирование функций ударных инструментов в оркестровой музыке. Одесса, 2008. 102 с.
12. Хиждеу Б. Иосиф Гузиков: биографический очерк // Одесский вестник. 1844. № 77. С. 385–386.
13. Штейман В. П. Жизнь, отданная любимой профессии (К. М. Купинский) // Музыкальное исполнительство. М., 1979. Вып. 10. С. 194–200.
14. Юзефович В. А. Портреты музыкантов // Советская музыка. 1973. № 1. С. 81–87.
15. Ямпольский И. М. Первый виртуоз на ксилофоне // Советская музыка. 1959. № 11. С. 134–136.
16. Blades J. Percussion instruments and their history. London, SW 7, 2005. 515 p.
17. Eyles R. Ragtime and novelty xylophone performance practices. Washington: D.C., 1989. 147 p.
18. Keune E., Ockert E. Schlaginstrumente. Ein Schulwerk. Teil 4. Leipzig, 1982. 148 s.
19. Kotonsky W. Leksykon współczesnej perkusji. Kraków: PWM, 1999. 176 s.

REFERENCES

1. Andreyeva E. F. *Udarnye instrumenty sovremennogo simfonicheskogo orkestra* [Percussion Instruments of the Modern Symphony Orchestra]. Kiev: Muzychna Ukraina, 1980. 77 p.
2. Denisov E. V. *Udarnye instrumenty v sovremennom orkestre* [Percussion Instruments in the Modern Orchestra]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1982. 255 p.
3. Dmitriev G. P. *Udarnye instrumenty: traktovka i sovremennoe sostoyanie* [Percussion Instruments: Their Interpretation and their Current State]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 136 p.
4. Zrelishe [Sight]. *Odesskiy vestnik* [Odessa Herald]. 1833, No. 63, p. 252.
5. Ksilofon [The Xylophone]. *Muzikal'nyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Musical Encyclopedic Dictionary]. Edited by G. V. Keldysh. Moscow, 1990, p. 282.
6. Kupinsky K. M. *Shkola igry na ksilofone* [The School of Xylophone Playing]. Moscow: Muzgiz, 1952. 209 p.
7. Liszt F. Pis'ma bakalavra muzyki [Letters of a Bachelor of Music]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1936, No. 9. pp. 43–56.
8. Oleynik D. B. Iz istorii evropeyskogo ispolnitel'stva na ksilofone [From the History of European Performance on the

- Xylophone]. *Dukhovye i udarnye instrumenty. Istoriya. Teoriya. Praktika: sb. nauch. tr.* [Wind and Percussion Instruments. History. Theory. Practice: Compilation of Scholarly Texts]. Ed. V. M. Guziy, V. A. Leonov. Issue 2. Rostov-on-Don, 2012, pp. 76–106.
9. Pushkin A. S. *Ya vas lyubil: stikhotvoreniya* [I had loved you: Poems]. Moscow: EKSMO-Press, 1999. 528 p.
10. Rakov L. V. Troe iz trekhstot [Three out of Three Hundred]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1966, No. 11. pp. 72–76.
11. Ralo A. N. *Formirovaniye funktsiy udarnykh instrumentov v orkestrvoy muzyke* [The Formation of the Functions of Percussion Instruments in Orchestral Music]. Odessa, 2008. 102 p.
12. Khizhdeu B. Iosif Guzikov. Biograficheskiy ocherk [Joseph Guzikov. Biographical Sketch]. *Odesskiy vestnik* [Odessa Herald]. 1844, No. 77, pp. 385–386.
13. Shteyman V. P. Zhizn', otdannaya lyubimoy professii (K. M. Kupinsky) [A Life Devoted to his Beloved Profession (K. M. Kupinsky)]. *Muzikal'noe ispolnitel'stvo* [Musical Performance]. Issue 10. Moscow: Muzyka Press, 1979, pp. 194–200.
14. Yuzefovich V. A. Portrety muzykantov [Portraits of Musicians]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1973, No. 1, pp. 81–87.

15. Yampolskiy I. M. Pervyy virtuoz na ksilofone [The First Virtuoso Xylophone]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1959, No. 11, pp. 134–136.

16. Blades J. *Percussion Instruments and Their History*. London, SW 7, 2005. – 515 p.

17. Eyles R. *Ragtime and Novelty Xylophone Performance Practices*. Washington: D.C., 1989. 147 p.

18. Keune E., Ockert E. *Schlaginstrumente. Ein Schulwerk*. Teil 4. Leipzig, 1982. 148 s.

19. Kotonsky W. *Leksykon współczesnej perkusji* [Lexicon of contemporary percussion]. Krakow: PWM, 1999. 176 s.

Европейский ксилофон: эволюция и исполнительство

Вопросы трактовки и использования ксилофона в оперно-симфоническом оркестре уже нашли отражение в ряде научно-методических работ отечественных и зарубежных авторов. Однако вне поля зрения исследователей до сих пор остаётся тема, касающаяся зарождения и эволюции сольного исполнительства на звуковысотных клавишных ударных инструментах. Отсутствуют труды, обращённые к сольному исполнительству на ксилофоне европейской конструкции. В статье предпринята попытка систематизировать разрознен-

ные данные, накопленные отечественными и зарубежными исследователями, о ксилофоне конструкции М.-И. Гузикова. Рассматривается эволюция сольного исполнительства на четырёхрядном ксилофоне. Изучаемый период охватывает значительную часть XIX века и завершается во второй половине XX столетия.

Ключевые слова: звуковысотные ударные инструменты, Михаил-Иосиф Гузиков, четырёхрядный ксилофон, исполнительство на ксилофоне

The European Xylophone: Evolution and Performance

Issues of interpretation and use of the xylophone in the opera and symphony orchestra have already found reflection in a set of scholarly-methodological works of authors from Russia and other countries. However the subject of the emergence and development of solo performance on pitched keyboard percussion instruments have still remained outside of the perspective of researchers. There are virtually no works in existence about solo performance practice on xylophones of European construction. The article makes an attempt of systematizing separate data

gathered by researchers in Russia and in other countries on the xylophone constructed by Mikhail-Iosif Guzikov. Examination is made of the evolution of solo performance practice on the four-keyboard xylophone. The examined period spans a substantial part of the 19th century and concludes with the second half of the 20th century.

Keywords: pitched percussion instruments, Mikhail-Iosif Guzikov, four-keyboard xylophone, performance on the xylophone

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.121-126

Рало Анна Алексеевна

ассистент-стажёр кафедры духовых
и ударных инструментов

E-mail: aaopera@mail.ru

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на-Дону

Anna A. Ralo

Post-graduate student at the Department of Wind
and Percussion Instruments

E-mail: aaopera@mail.ru

Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory
Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don



Ю. А. ФИНКЕЛЬШТЕЙН
Государственная классическая академия
им. Маймонида



УДК 787.61

ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. ИВАНОВА-КРАМСКОГО ДЛЯ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ

Александр Михайлович Иванов-Крамской (1912–1973) является выдающейся фигурой гитарного мира советского периода. Основной заслугой этого музыканта считают его активную деятельность по популяризации классической гитары в нашей стране, становлению отечественной гитарной школы и утверждению статуса инструмента. Н. Н. Дмитриева пишет о нём: «Его безусловно выдающимся организационным достижением, сыгравшим огромную роль в последующем бурном расцвете гитары в СССР, явилось открытие по его ходатайству в 1960 г. классов гитары в музыкальных училищах им. Гнесиных и при Московской консерватории, благодаря чему советские гитаристы смогли получать полноценное профессиональное образование» [4, с. 11]. Это было целью всей творческой жизни маэстро – в своих воспоминаниях об отце Наталия Александровна Иванова-Крамская упоминает, что он «был одержим мыслью о преподавании гитары в консерваториях» [5, с. 3].

Однако открытие классов гитары было далеко не единственным достижением музыканта. В данной статье внимание фокусируется на композиторской деятельности Иванова-Крамского, а именно – на его сочинениях для гитары соло. Этот вопрос весьма актуален: Иванов-Крамской был одним из первых отечественных композиторов, кто начал создавать репертуар для шестиструнной гитары. Его пьесы пользуются большим успехом среди русских гитаристов и сегодня, вызывают интерес у зарубежной публики. Цель статьи – рассмотреть особенности композиций А. М. Иванова-Крамского для гитары, определить их значение в контексте истории гитарного исполнительства и репертуара.

Начало XX столетия явилось временем застоя в искусстве классической шестиструнной гитары. Состояние исполнительства и репертуара гитары было плачевным; как в России, так и в странах Западной Европы отсутствовал контакт с большой музыкой своего времени, гитаристы были изолированы от всей остальной музыкальной культуры. К сожалению, инструмент не пользовался тогда большим интересом профессиональных композиторов, поэтому некоторое время оставался на периферии искусства. По выражению Б. Л. Вольмана, гитарное искусство

«не выдержало расширения масштабов концертной работы» [2, с. 48].

Сильнейшим толчком к возрождению гитарного искусства стала исполнительская деятельность Андреса Сеговии. В двадцатые годы XX века он покорила весь мир своим мастерством и трактовкой гитары. Причину застоя в гитарном искусстве он видел в отсутствии достойного репертуара: «Не было композиторов, которые писали бы музыку для этого инструмента, потому что отсутствовали виртуозы-гитаристы, а виртуозов не было из-за отсутствия композиторов» (цит. по: [1, с. 53–54]). Одной из главных заслуг Сеговии стало обогащение репертуара классической гитары огромным количеством музыки, созданной по его инициативе профессиональными композиторами, не являвшимися исполнителями-гитаристами. По его заказу были написаны многие произведения для классической гитары, составляющие золотой фонд её репертуара. После посещения Сеговией нашей страны в 1926, 1927, 1936 и 1937 годах интерес композиторов к шестиструнной гитаре начинает постепенно возрастать. Именно деятельность Сеговии привела А. М. Иванова-Крамского в класс гитары. Виртуозная игра прославленного исполнителя сильно впечатлила юного музыканта. Несмотря на то, что он уже начал заниматься игрой на скрипке, под впечатлением от концерта Сеговии решает посвятить свою жизнь и творчество гитаре. Н. А. Иванова-Крамская в воспоминаниях указывает, что её отец был единственным профессиональным гитаристом в нашей стране. Александр Михайлович – первый советский гитарист, окончивший профессиональное учебное заведение. В 1930 году он успешно сдаёт вступительные экзамены и поступает в музыкальный техникум имени Октябрьской революции в класс гитары преподавателя П. С. Агафошина. Позже, поступив в Московскую консерваторию, совмещает занятия по двум специальностям – дирижированию и классической шестиструнной гитаре.

Вклад Иванова-Крамского в расширение гитарного репертуара является весьма важным, тем более, что в советское время до Иванова-Крамского музыка для гитары, в связи с непопулярностью инструмента, практически не создавалась. Повсеместно считалось, что классическая шестиструнная гитара – инструмент, ограниченный своей спецификой. Концерты

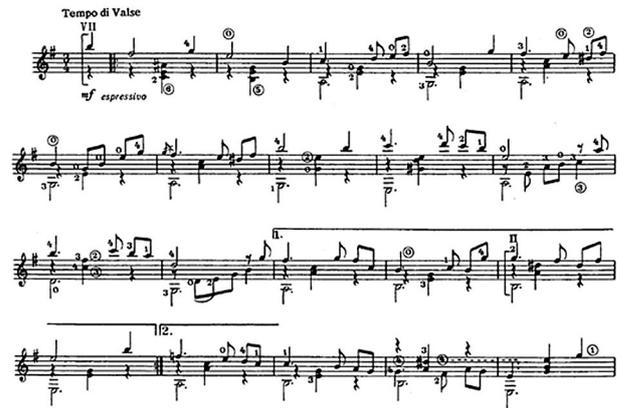
Иванова-Крамского развеивали этот миф – так же, как и концерты А. Сеговии, убедившие в начале XX века весь мир в богатых возможностях классической гитары. Необходимо заметить, что оригинальные произведения для классической шестиструнной гитары универсальны. Гитара может вполне обойтись без произведений, написанных для других инструментов и переложённых для неё. Современные исследователи отмечают, что Александр Михайлович «становится лидером российских гитаристов – своего рода “русским Сеговией”» [3, с. 44]. Это проявилось в том, что он не только пропагандировал гитарное исполнительское искусство, но и сам писал для гитары, а также стимулировал композиторов своего времени к сочинению для гитары. Благодаря его могучему авторитету многие композиторы советского периода сделали свой вклад в развитие гитарного репертуара. Иванов-Крамской «убеждал российских композиторов писать музыку для гитары, сам создавал как учебный, так и концертный репертуар» [5, с. 46]. Его исполнительское мастерство вдохновило многих советских композиторов на создание сочинений для гитары. Например, В. Я. Шебалин посвятил ему Сонатину в трёх частях для гитары соло. Вслед за Шебалиным произведения для шестиструнной гитары создают также композиторы Н. С. Речменский, В. А. Золотарёв, А. В. Мосолов и многие другие.

Свою композиторскую деятельность Иванов-Крамской начал в 1936 году. Композитору принадлежат два концерта для гитары с оркестром, множество пьес для гитары соло¹. Собственные композиции почти всегда звучали со сцены во время его выступлений и пользовались большой популярностью у публики.

Стиль сочинений Иванова-Крамского во многом коррелирует со стилем произведений, составляющих его концертный репертуар. Практически все его пьесы представляют собой инструментальные «песни без слов» – в них ярко очерчены и отделены друг от друга рельеф и фон. Зачастую в верхнем голосе проходит выразительная мелодия, в нижнем голосе звучит фигурированное сопровождение. По образности и поэтике миниатюры Иванова-Крамского можно подразделить на две группы – опусы, в которых прослеживаются русские традиции, и пьесы, подверженные влиянию европейской культуры. Первую группу образуют композиции, эксплуатирующие черты русского романсового мелоса. Мелодии в них очаровывают слушателя своей певучестью и выразительностью. Почти все они написаны в минорном ладу, композитор создаёт в них состояния различных градаций печали – от светлой грусти до драматизма.

Одной из самых проникновенных композиций в гитарной лирике Иванова-Крамского стал «Вальс». Эта пьеса входит в число любимых у исполнителей музыки композитора, вероятно, благодаря певучей мелодии, содержащей интонации русского романса (пример № 1).

Пример № 1 А. М. Иванов-Крамской. Вальс



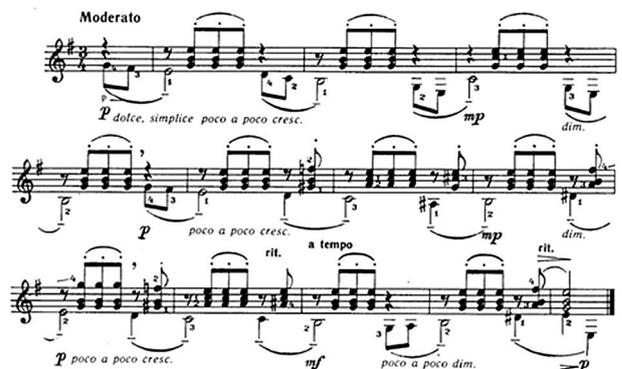
Приблизительно этот же тип образности возникает и в «Элегии», «Песне без слов» (пример № 2), Прелюдии *e moll*, «Грустном настроении» и других пьесах этой группы. В них используются близкие выразительные средства.

Пример № 2 Песня без слов



В Прелюдии², как можно заметить, пласты фактуры меняются местами, композитор помещает мелодическую линию в нижний регистр (пример № 3).

Пример № 3 Прелюдия



Особенно драматичным среди сочинений первой группы является «Порыв» (пример № 4). В отличие от других произведений пьеса создаёт не созерцательное, но мятущееся, возбуждённое, далёкое от успокоения настроение. Этот опус вызывает образные ассоциации с одноимённой фортепианной пьесой

Р. Шумана из цикла «Фантастические пьесы». Здесь имеет место хоральная фактура, мелодия образуется в верхнем голосе. Как видим, фактура несколько отлична от той, что используется в других лирических пьесах композитора.

Пример № 4 А. М. Иванов-Крамской. Порыв



В среднем разделе пьесы она несколько меняется, становится более осязаемым вальсирование, а в центре композиции рождается задумчивый речитатив (пример № 5).

Пример № 5 Порыв



К первой группе следует, на наш взгляд, отнести и те произведения Иванова-Крамского, где сполна нашла отражение его любовь к русскому фольклору. Помимо сочинения пьес, музыкант занимался обработкой русских народных песен. «Одной из любимейших тем гитариста было преломление народно-песенного материала сквозь призму профессионального композиторского и исполнительского творчества», — отмечает Н. А. Иванова-Крамская [5, с. 50]. Музыкант выбирает для вариаций либо плясовые, хороводные песни («У ворот, ворот», «Я с комариком плясала», «Во поле берёза стояла», «Как у месяца», «Я на камушке сижу», «Хороводная»), либо лирические протяжные с выразительной развитой мелодической линией («Тонкая рябина»).

Вторую группу составляют пьесы, поэтика которых больше коррелирует с западными традициями.

Таковы этюд «Грёзы», «Танец», «Танец с тамбурином», «Серенада», «Астурийский танец», «Астурийская песня», «Арабеска», «Экспромт», «Тарантелла», «Ноктюрн» и другие. Произведения этой группы также можно назвать инструментальными «песнями без слов» (выразительная яркая мелодия на фоне аккомпанемента), однако образы и настроения в них резко отличаются от образности сочинений первой группы. Они представляются не такими проникновенными, как пьесы, имеющие связь с русским мелосом, но более отстранёнными, «внешними». Чаще композиции созданы в мажорном ладу, их мелодика близка европейской традиции. Почти всегда это светлые лирические миниатюры. Среди пьес данной группы больше композиций, написанных в быстрых темпах и эксплуатирующих какой-либо вид техники. Таким является этюд «Грёзы» — в нём господствуют светлые, лёгкие настроения, средиземноморские «летние» мотивы. Композитор использует технику гитарного тремоло, отчего в воображении слушателя возникают ассоциации, с одной стороны, с тембром мандолины, а с другой, — с воздушными, морскими образами (пример № 6).

Пример № 6 Этюд «Грёзы»



Ярко воплощены средиземноморские образы в пьесах «Астурийский танец», «Астурийская песня», «Каталонская песня», «Тарантелла», «Танец с тамбурином». Их названия, вызывают ассоциации с летом, полуденным зноем. В «Танце с тамбурином» композитор использует звукоизобразительный приём — здесь гитара подражает ударному инструменту (пример № 7).

Пример № 7 Танец с тамбурином



В основу музыки «Астурийского танца» композитор помещает светлую танцевальную мелодию (пример № 8).

Пример № 8 Астурийский танец

Быстро, с блеском

Музыкальный пример № 8: Астурийский танец. Музыкальный фрагмент, включающий мелодию и аккомпанемент.

Выразительны используемые в этой пьесе композитором сопоставления тональностей, находящихся в терцовом соотношении – *E dur* и *C dur*. Они вызывают ассоциации с романтической музыкой.

Лёгкая танцевальная мелодия лежит и в основе «Тарантеллы» (пример № 9). Вначале она проводится одногласно, затем к ней присоединяется аккомпанемент (пример № 9).

Пример № 9 Тарантелла

Allegro [Быстро]

Музыкальный пример № 9: Тарантелла. Музыкальный фрагмент, включающий мелодию и аккомпанемент.

Гармонический язык сочинения подчёркивает итальянское происхождение жанра. Типичным для тарантеллы является также появление мажорного эпизода в центре композиции.

В заключение отметим, что благодаря композиторской деятельности Иванова-Крамского репертуарный фонд инструмента обогатился появлением новых музыкальных композиций для гитары, сочетающих в себе как русские, так и западные влияния. Обнаруживается чёткое деление композиторских

опусов Иванова-Крамского на две группы: они возникают на пересечении двух культур – русской и западноевропейской, точнее, средиземноморской.

Обращает на себя внимание тот факт, что сочинения, которые родились под влиянием русского фольклора, составляют львиную долю творчества композитора. Думается, что русский мелос в формировании музыкального языка композитора возобладали по причине того, что был близок восприятию самого музыканта. Вспомним, что огромную часть исполняемых им номеров в концертных выступлениях представляли обработки русских народных песен (в дуэтах с И. Козловским, Г. Виноградовым, Н. Обуховой). Апеллирование к фольклору в репертуаре и собственной музыке стало одной из ведущих тенденций в творчестве гитариста. С другой стороны, можно отметить, что на его музыкальное мировосприятие оказал влияние репертуар Сеговии, который получил своё осмысление в произведениях Иванова-Крамского, обнаружив западные влияния. Таким образом, облик гитары в понимании Иванова-Крамского дуалистичен – он вобрал в себя черты как русского, так и испанского инструмента, его классический образ и возможность воплощения русской задушевной лирики. Эти черты синтезировались в творчестве музыканта и были скреплены его огромным профессионализмом и, конечно, любовью к инструменту, его истории, его природе.

В свою очередь, воздействие композиторского творчества Иванова-Крамского, проявившееся в создании пьес в жанре вариаций на мелодии русских народных песен или обработок русского музыкального фольклора, прослеживается в творчестве талантливой гитарного композитора второй половины XX века – С. И. Руднева (р. 1955), посвятившего практически всё своё творчество воплощению русского мелоса в композициях для шестиструнной гитары.

Очевидно, что без разнообразного многопланового репертуара у русского гитарного исполнительства не было будущего. Иванов-Крамской понимал это ещё в середине XX века. Отметим, что даже все эти великолепные идеи по обогащению репертуара, созданию «Школы», открытию классов в училищах и высшем учебном заведении, возможно, и не были бы осуществлены, если бы Иванов-Крамской не обладал могучим авторитетом среди поклонников классической гитары, не был сам замечательным исполнителем, тонким интерпретатором любимого им репертуара. Таким образом, музыкант своим личным примером смог доказать преимущества гитарного исполнительства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Музыка Иванова-Крамского звучит в фильме «Несрочная весна» (1989).

² Говоря о прелюдиях Иванова-Крамского, необходимо отметить, что их немного; они представляют собой миниатюры одного настроения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайсборд М. А. Андрес Сеговия и гитарное искусство XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.
2. Вольман Б. Л. Гитара и гитаристы. Л.: Музыка, 1968. 187 с.
3. Ганеев В. Р. Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса: монография. Тамбов: Изд-во Р. В. Першина, 2009. 195 с.

4. Дмитриева Н. Н. Профессиональная подготовка учащихся музыкального училища в классе шестиструнной классической гитары: автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2004. 24 с.
5. Иванова-Крамская Н. А. Жизнь посвятил гитаре. М.: Тепломех, 1995. 128 с.

REFERENCES

1. Vaysbord M. A. *Andres Segoviya i gitarnoe iskusstvo XX veka* [Andres Segovia and the Art of Guitar Performance of the 20th Century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 208 p.
2. Vol'man B. L. *Gitara i gitaristy* [The Guitar and Guitarists]. Leningrad: Muzyka Press, 1968. 187 p.
3. Ganeyev V. R. *Klassicheskaya gitara v Rossii: k probleme akademicheskogo statusa: monografiya* [The Classical Guitar in Russia: the Issue of Academic Status: A Monographic Work]. Tambov: Izd-vo R. V. Pershina, 2009. 195 p.

4. Dmitrieva N. N. *Professional'naya podgotovka uchashchikhsya muzykal'nogo uchilishcha v klasse shestistrunnoy klassicheskoy gitary: avtoref. dis. ... kand. ped. nauk* [Professional Training of Students of Musical Colleges in the Class of the Classical Six-String Guitar: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogical Sciences]. Moscow, 2004. 24 p.
5. Ivanova-Kramskaya N. A. *Zhizn' posvyatil gitare* [Devoting One's Life to the Guitar]. Moscow: Teplomekh, 1995. 128 s.

Произведения А. Иванова-Крамского для классической гитары

В данной статье впервые рассматривается композиторская деятельность гитариста Александра Михайловича Иванова-Крамского (1912–1973), которого исследователи называли «русским Сеговией». В музыковедческой литературе анализ композиций Иванова-Крамского до сих пор не проводился. Цель статьи – освещение аспектов композиторской деятельности музыканта, рассмотрение стилевых тенденций его сочинений для гитары соло, определение их значения в контексте истории гитарного искусства. На основе анализа музыки Иванова-Крамского выделяются две стилистические группы. К первой принадлежат лирические пьесы, близкие

«песням без слов», опирающиеся на традиции русского романса, а также многочисленные вариации и обработки, основанные на образцах русского фольклора. Вторую образуют виртуозные концертные сочинения, приближенные к западноевропейским (испанским) традициям. Подчеркивается связь композиторского творчества Иванова-Крамского с его исполнительским искусством, его влияние на музыку композиторов второй половины XX века.

Ключевые слова: Александр Иванов-Крамской, сочинения Иванова-Крамского, классическая шестиструнная гитара, русская гитарная школа, репертуар шестиструнной гитары

The Compositions for Classical Guitar by Alexander Ivanov-Kramskoy

The present article examines for the first time the compositional activities of guitarist Alexander Mikhailovich Ivanov-Kramskoy (1912–1973), who has been called the “Russian Segovia” by researchers. In musicological literature there have been no analyses of Ivanov-Kramskoy's musical compositions as of yet. The aim of the article is to illuminate various aspects of the musician's compositional activities, to examine the chief stylistic tendencies of his compositions for guitar solo, and to define their significance in the context of the history of guitar performance. Two stylistic tendencies may be discerned on the basis of analysis of Ivanov-Kramskoy's music. The first includes lyrical pieces, akin

to “songs without words,” based on the traditions of the Russian art song, as well as numerous variations and arrangements, based on specimens of Russian folk music. The second is formed by virtuosic concert compositions that are close to Western European (namely, Spanish) traditions. Emphasis is made of the connection of Ivanov-Kramskoy's music with his performing art, as well as his influence on the music of the composers of the second half of the 20th century.

Keywords: Alexander Ivanov-Kramskoy, musical compositions by Ivanov-Kramskoy, the classical six-string guitar, the Russian guitar school, the repertoire of the six-string guitar

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.127-131

Финкельштейн Юлия Анатольевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории
и теории исполнительского искусства
E-mail: ula_df@mail.ru
Государственная классическая академия
им. Маймонида
Российская Федерация, 115035 Москва

Yulia A. Finkelstein

Candidate of Arts,
Associate professor at the Department of the History and
Theory of Performance
E-mail: ula_df@mail.ru
Maimonides State Classical Academy
Russian Federation, 115035 Moscow



Л. А. БАЖИЛИНА

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова*

УДК 786.8

ЭВОЛЮЦИЯ ГОТОВО-ВЫБОРНОГО АККОРДЕОНА И ПОТЕНЦИАЛ ЕГО РЕАЛИЗАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ

Аккордеонное исполнительство – относительно молодой вид музыкального искусства, долгое время существовавший как отрасль баянного, но впоследствии, благодаря активной деятельности профессиональных аккордеонистов-исполнителей и педагогов, приобретший свой вектор развития. Одним из важных этапов его становления в отечественном профессиональном музыкальном образовании и исполнительстве стало появление в конструкции аккордеона готово-выборной клавиатуры. К необходимости утверждения её в профессиональных кругах привело понимание ограниченности возможностей аккордеона с готовой левой клавиатурой.

Взросший исполнительский уровень способствовал стремлению к точному воспроизведению авторского текста, исполнению музыкального шедевра в подлинном виде. Система готовых аккордов левой клавиатуры не позволяла полноценно передать звуковысотный диапазон, полифоническую фактуру произведений, написанных для органа, фортепиано и других инструментов. Искажение нотного текста при переложении для готовой клавиатуры влекло за собой кардинальные изменения идеи и образной сущности оригинала. Этот факт негативно отражался и на воспитании профессионального музыканта. Выборная клавиатура позволила устранить этот недостаток.

Современный многотембровый готово-выборный аккордеон возник в результате реконструкции и совершенствования различных видов ручных гармоник с горизонтальным движением меха, которые активно изобретались и распространялись во многих странах Европы, в том числе и России, начиная с 30-х годов XIX века.

Возникновение, развитие и становление выборного аккордеона, а также утверждение нового инструмента в профессиональном обучении можно проследить в следующей хронологии.

Первая конструкция гармоники с мелодической (выборной) левой клавиатурой была изобретена в 1890 году венским мастером Матеусом Бауэром. Однако, в силу отсутствия массовой потребности среди исполнителей, данная модель не получила широкого распространения.

Позднее, в 1898 году, несколькими европейскими мастерами практиковалось изобретение гармоники,

в левом корпусе которой совмещались готовая и выборная клавиатуры. Существенный недостаток такой конструкции – громоздкие и массивные восьми-девятирядные системы, в которых три ряда предназначались для выборной клавиатуры и располагались ближе к меху, а остальные пять или шесть рядов – для басов и готовых аккордов. Подобные инструменты были широко задействованы в зарубежном концертном исполнительстве вплоть до второй половины XX столетия [7].

С аналогичной совмещённой системой в левом корпусе в 1900-е годы была создана гармоника с правой клавиатурой фортепианного типа, то есть *готово-выборный аккордеон*. Об этом свидетельствует фотография на почтовой открытке аккордеониста Рауля Луиса Легоффа, играющего на инструменте с двумя правыми мануалами фортепианного типа и девятирядной левой клавиатурой с шестью басо-аккордовыми и тремя выборными рядами (см.: [7, с. 175]). Все зарубежные новинки гармоник практически сразу после возникновения появлялись и в России. Распространялись как оригиналы инструментов, так и сделанные кустарными мастерами по их образцу аналогии. Примером этому могут служить гармоники с правой и левой клавиатурами фортепианного типа, которые в конце XIX века выпускались несколькими немецкими, австрийскими и итальянскими фирмами, а в 1900 году подобная экспериментальная модель была сконструирована московским мастером Бакановым. Позднее подобные инструменты с некоторыми конструктивными различиями были изготовлены в 1916 году А. Батищевым, а затем в 1950 году А. Глаголевым [9, с. 165]. Однако на практике такие аккордеоны не получили распространения в силу определённых конструктивных неудобств, поэтому остались известны лишь в качестве исторического факта в процессе развития и совершенствования моделей аккордеона. Они, однако, считаются прототипом аккордеона с выборной системой.

С 1935 года на Московской фабрике им. РККА, а с 1936 года – на Ленинградской «Красный партизан» выпускались готовые многотембровые аккордеоны [1, с. 108–109]. Массовая распространённость готовых инструментов как принципиально эстрадных, в большинстве случаев входивших в состав какого-



либо коллектива и вполне отвечающих требованиям эстрадного репертуара, способствовала налаженным серийным выпускам аккордеонов такой конструкции.

Несмотря на наличие производства и большой заинтересованности инструментом, в довоенные годы обучение по классу аккордеона ещё отсутствовало. Инструмент осваивали самостоятельно как музыканты-любители, так и представители смежных специальностей (пианисты и баянисты), ставшие впоследствии первыми педагогами по классу аккордеона в начальном, среднем и высшем звене музыкального образования. Уже после окончания войны аккордеон включается в образовательный процесс, его преподают в музыкальных и вечерних школах, кружках, клубах, техникумах и училищах.

К концу 40-х годов XX века в системе советской пропаганды исконно русских традиций и популяризации русского народа как великой освободительной нации вступила в силу идеологическая кампания «борьбы с космополитизмом», которая была направлена на искоренение всего, что было чуждо, по мнению правящей партии, русской национальной культуре. Воздействие кампании распространялось на все сферы жизни, включая культуру, науку и искусство. Реорганизации подвергались и музыкальные учебные заведения, в которых не только не поощрялось, но и запрещалось преподавать игру на инструментах иностранного происхождения, являвшихся, по бытующим в то время понятиям, недостойными для существования и развития исполнительства на них в России. К числу этих инструментов отнесли и аккордеон, вследствие чего он был надолго изъят из учебных планов образовательных учреждений [7, с. 247]. Подобная «дискриминация» длилась практически десять лет и, естественно, не прошла бесследно, существенно затормозив развитие профессионального аккордеонного исполнительства. Только с 1959 года аккордеон был вновь допущен в музыкальные школы, а с 1960 года стали открываться классы в музыкальных училищах.

В таких «западных» городах СССР, как Таллинн и Вильнюс, аккордеон начал преподаваться в консерваториях. Через некоторое время советские аккордеонисты получили возможность обучаться и в других музыкальных вузах, что дало качественный скачок в профессиональном исполнительстве. Это произошло во многом благодаря активной работе школ и средних специальных музыкальных учебных заведений с отделениями народных инструментов, разветвляющейся деятельностью народно-инструментальных любительских коллективов с участием аккордеона (ансамблей, оркестров), а также развитию концертно-филармонической практики. Однако ещё в течение долгого времени количество принимаемых абитуриентов-аккордеонистов было строго ограничено.

С начала 1970-х годов на Ленинградской фабрике «Красный партизан» началось освоение серийно-

го производства аккордеонов готово-выборной конструкции. Однако из-за низкого качества выпускаемые инструменты отрицательно зарекомендовали себя и в образовательном процессе, и в концертной среде. Большей популярностью среди исполнителей пользовались зарубежные модели аккордеонов, в левый корпус которых при необходимости монтировалась готово-выборная система. Подобные «сплавы» создавались кустарными мастерами. Так, А. А. Сизов является первым в России мастером, изготовившим в начале 70-х годов XX века подобный инструмент для Ю. П. Дранги (ныне народный артист РФ, композитор, профессор). Готово-выборный аккордеон постепенно всё более широко распространялся среди отечественных концертных исполнителей, а также студентов музыкальных училищ и вузов. Играющие на нём имели большие репертуарные возможности, могли на равных правах участвовать в конкурсах с баянистами.

Ярким подтверждением тому в частности служит пример творческой деятельности упомянутого выше Юрия Дранги. В 1974 году, ещё будучи студентом Ростовского музыкально-педагогического института (класс В. А. Семёнова), он исполнил сольный концерт в двух отделениях на готово-выборном аккордеоне в Большом зале филармонии Ростова-на-Дону (см.: [7, с. 322]). А в 1975 году первым среди советских аккордеонистов, играющих на многотембровом готово-выборном аккордеоне, Дранга стал лауреатом (третья премия) Международного конкурса аккордеонистов и баянистов «Фогтландские дни музыки» (Клингенталь, ГДР). В конкурсную программу, наряду с оригинальными сочинениями («Дивертисмент» и «Паганиниана» Г. Бреме, седьмая часть из концерта «Сказки» для аккордеона и симфонического оркестра В. Трояна), входили переложения органной, фортепианной, баянной и скрипичной музыки – Токката и fuga *d moll* И. С. Баха, «Новелла» Г. Титтеля, «Молдавская рапсодия» А. Двоскина, Токката № 2 О. Шмидта, «Цыганские напевы» П. Сарасате.

В 1991 году готово-выборные многотембровые аккордеоны стали выпускаться Воронежской фабрикой баянов и аккордеонов «Акко». Благодаря применению новых технологий, использованию в конструкции итальянских голосовых планок, качество производимой продукции значительно повысилось, что увеличило её востребованность. Однако лидерами в создании высококачественных инструментов по-прежнему остаются иностранные фирмы, такие как: Pignini, Vignoni, Bugari, Victoria и другие.

История становления готово-выборного аккордеона показывает, что инструмент новой конструкции является ещё сравнительно молодым. Его существование как профессионального концертного инструмента насчитывает чуть более сорока лет. Но очень важно, что появление выборной системы во многом явилось новаторством, открывшим широкие репертуарные горизонты и новые возможности инструмента,

что впоследствии привлекло внимание отечественных и зарубежных композиторов, подвигло их на создание произведений «серьёзного» жанра. Всё это послужило дополнительным положительным стимулом внедрения современной конструкции аккордеона в систему профессионального образования аккордеонистов, как обязательного фактора их исполнительского мастерства.

Однако за прошедшее время ещё не сформировалась стандартизированная модель готово-выборного аккордеона. Совершенствование продолжается и сегодня: расширяется диапазон правой клавиатуры (45, 47 клавиш), возрастает количество голосов в басу (пятиголосный бас), применяется регистровая оснащённость левого полукорпуса, три дальние от меха ряда кнопок на левой клавиатуре размещаются ступенчато, уменьшается вес инструмента и увеличивается его компактность. Как известно, в 2007 году Б. М. Егоровым была разработана новая конструкция баяна (аккордеона), принципиально влияющая на акустические возможности инструмента. Звукообразующее устройство имеет резонаторный канал с раструбом, на котором расположены язычковые планки с клапанами. Доступ к ним обеспечивается через систему гибких тросиков [6, с. 251]. За счёт единого звукоряда, состоящего из 12-и язычковых блоков, как для правого, так и для левого мануалов, вес инструмента значительно сокращён (менее 10 кг). Изобретаются новые модели и системы клавиатур (двухмануальный аккордеон конструкции Э. А. Борисенко, модернизированная правая клавиатура системы Н. А. Кравцова), конструкции меха (баян с двумя мехами и дифференциалом, созданный на фабрике «Акко») [7, с. 324–325].

Многообещающей перспективой использования в современной исполнительской практике обладает клавиатура системы Н. А. Кравцова, которая, благодаря оригинальности конструкции, имеет большую компактность в сравнении с традиционной рояльной, лежащей в её основе, и существенно расширяет фактурные возможности инструмента. Помимо этого, данная конструкция оказала влияние на создание подобной левой клавиатуры готово-выборного аккордеона, то есть инструмента «с едиными для левой и правой руки системами клавиатурных устройств. ... Выборная система выстроена по зеркальному принципу относительно правой клавиатуры» [8, с. 121]. Консервативность мышления, отсутствие налаженного качественного производства такого инструмента существенно тормозит его распространение.

Определённым новаторством в изобретении аккордеонов является создание цифровых (электронных) инструментов, являющихся популярными в России и за рубежом. Первые разработки по созданию электронных аккордеонов, начиная с 1965 года, принадлежат французской фабрике Savagnolo. В 1992 году была выпущена первая модель цифрово-

го инструмента – Odyssee 1, которая в последующие годы постоянно совершенствовалась, как конструктивно, так и функционально.

Одной из крупнейших и лидирующих на сегодняшний день компаний по производству электронных инструментов и музыкальной продукции является международная корпорация Roland, основанная в Японии (Осака) в 1972 году. Аккордеоны этой фирмы обладают практически всеми возможностями традиционных акустических, включая аутентичное звучание и естественные игровые ощущения исполнителя. Однако главной причиной большой популярности цифровых инструментов являются их специфические особенности: большое тембральное разнообразие правой и левой клавиатур, включающее звучание как различных традиционных моделей аккордеонов, так и палитру оркестровых инструментов, а также тембры электрооргана и ударных; наличие аудиоплеера с прямым доступом к USB-накопителю; транспозиция для исполнения произведений в других тональностях без смены аппликатуры; подключение и управление внешними MIDI-устройствами; чувствительность клавиатур инструмента к скорости нажатия; наличие различных систем выборных клавиатур с переключением функции расположения звуков; небольшой вес инструмента по сравнению с акустическими моделями; стабильность настройки и долгий срок службы механических частей инструмента; ценовая доступность. С появлением в продаже подобных аккордеонов стало интенсивно развиваться и исполнительство на них. Инструментом заинтересовались профессиональные музыканты – как исполнители, так и педагоги. С 2010 года проводится Всероссийский конкурс исполнителей на электронных баянах и аккордеонах Roland V-Accordion Festival, являющийся отборочным для участия в аналогичном международном конкурсе в Италии. Помимо этого, цифровой аккордеон постепенно включается в образовательный процесс музыкальных учебных заведений. В частности, обучение, создание репертуара, а также разработка методики освоения электронного инструмента осуществляется профессором РАМ им. Гнесиных В. А. Семёновым, а также преподавателем Московского областного колледжа искусств А. В. Селивановым.

Применение электронного инструмента на любой ступени музыкального образования способствует повышению мотивации учащихся, интенсификации и обогащению процесса обучения. Благодаря наличию широкого модельного ряда инструментов, адаптированных к разным возрастным особенностям и покупательским возможностям исполнителей, электронные аккордеоны вполне могут использоваться и в музыкальной школе. Причём, речь здесь может идти не только об ознакомлении учащихся с современными разработками в области цифровых технологий, но и о представлении альтернативы акустическому инструменту при изучении выборной системы. Помимо



этого, тембровые возможности виртуальных аккордеонов позволяют легче воспитать навык оркестрового мышления у юных музыкантов.

На сегодняшний день в сложившейся трёхступенчатой системе обучения аккордеонистов (школа – колледж – вуз) готово-выборный аккордеон преподаётся только в средних и высших профессиональных музыкальных учебных заведениях страны. В музыкальных школах и школах искусств обучение ведётся в основном на готовом инструменте и в редких случаях на готово-выборном, что нарушает преемственность в образовании и является одной из наиболее существенных проблем. Изучение аккордеонистами выборной системы начинается лишь в музыкальных колледжах, и происходит это в основном эмпирически. Кроме того, развитие исполнительских навыков игры в колледже и институте довольно часто становится проблематичным из-за пробелов в базовых знаниях и умениях, идущих от начального звена. Эти факторы существенно тормозят развитие исполнительства на аккордеоне.

Изучение выборной клавиатуры актуально начинать с самых первых шагов освоения аккордеона в музыкальной школе, однако существует ряд при-

чин, в силу которых этого не происходит. Наиболее заметными из них являются: отсутствие специальной методики освоения выборной клавиатуры в классах аккордеона и на следующих ступенях профессионального образования; узкий репертуарный круг изданных оригинальных сочинений для выборного аккордеона, а также отсутствие в общей доступности выборного инструмента, адаптированного для 6–7-летнего ребёнка.

Необходимость решения обозначенных проблем подтверждается и изменениями в законе об образовании, в соответствии с которым обучение в учреждениях дополнительного образования должно осуществляться по двум программам — предпрофессиональной и общеобразовательной. Наличие этой дифференциации в обучении влечёт за собой создание новых учебных программ, прежде всего предпрофессиональных, которые позволили бы воспитать компетентного и перспективного специалиста. Указанные внутренние и внешние предпосылки подтверждают необходимость разработки решений для совершенствования процесса подготовки юных аккордеонистов с учётом современных тенденций в аккордеонном исполнительском искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверин В. А. История исполнительства на русских народных инструментах: курс лекций. Красноярск: КрасГУ, 2002. 293 с.
2. Аккордеоны Roland. URL: <http://www.rolandmusic.ru/products/productlist.aspx?c=32> (дата обращения 02.01.2015).
3. Аракелова А. О. О развитии начального музыкального образования в России // Проблемы музыкальной науки. 2012. №1 (10). С. 176–181.
4. Бажилин Р. Н. Пропедевтический период в обучении музыке: цели, задачи, содержание и методы работы: дис. ... канд. пед. наук. Тамбов, 2010. 146 с.
5. Бычков В. В. Формирование и развитие баянно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры, начало XIX – конец XX вв. (Исполнительство, музыка, инструментарий): автореф. дис. ... д-ра искусств. СПб., 1999. 53 с.
6. Егоров Б. М. Перспективы дальнейшего конструктивного и акустического совершенствования современного баяна // Вопросы современного баянного и аккордеонного искусства: сб. тр. М., 2010. Вып. 178. С. 247–254.
7. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного

- искусства: учеб. пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
8. Кравцов Н. А. Аккордеон XXI века. СПб.: МСТ, 2004. 124 с.
9. Мирек А. М. Из истории аккордеона и баяна. М.: Музыка, 1967. 195 с.
10. Мирек А. М. Аккордеон XXI века // Народник. 2004. № 2. С. 21–22.
11. Показанник Е. В. Начальный этап обучения баяниста, аккордеониста: дидактические принципы // Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах: сб. мат. науч.-метод. конф. Ростов н/Д, 1998. С. 54–71.
12. Показанник Е. В. Эволюция пиано-аккордеона: функционирование, конструкция, репертуар: дис. ... канд. искусств. Ростов н/Д, 1999. 252 с.
13. Спешилова О. И. Особенности развития аккордеонного искусства в России: дис. ... канд. искусств. Магнитогорск, 2006. 215 с.
14. Федеральный закон от 29.12.2012 N 273-ФЗ (ред. от 21.07.2014) «Об образовании в Российской Федерации».
15. Sivakova A. 6–7 gadigo berny acordeona speles macibu metodikas dazi aspekti. Daugavpils: Saule, 2002. 108 lpp.

REFERENCES

1. Averin V. A. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh: kurs lektsiy* [History of Performance on Russian Folk Instruments: a Course of Lectures]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University, 2002. 293 p.
2. *Akkordeony Roland* [Accordions of the 'Roland' Brand]. URL: <http://www.rolandmusic.ru/products/productlist.aspx?c=32> (02.01.2015).
3. Arakelova A. O. O razvitii nachal'nogo muzykal'nogo obrazovaniya v Rossii [On the Development of Beginning Musical Education in Russia]. *Problemy muzykal'noy nauki*

- [Music Scholarship]. 2012, No. 1 (10), pp. 176–181.
4. Bazhilin R. N. *Propedevticheskiy period v obuchenii muzyke: tseli, zadachi, sodержanie i metody raboty: dis. ... kand. ped. nauk* [The Propaedeutic Period in Music Education: Goals, Objectives, Content and Methods of Work: Dissertation for the Degree of Candidate of Pedagogical Sciences]. Tambov, 2010. 146 p.
5. Bychkov V. V. *Formirovaniye i razvitiye bayanno-akkordeonnogo iskusstva kak yavleniya otechestvennoy i evropeyskoy muzykal'noy kul'tury, nachalo XIX – konets XX vv.* (Ispolnitel'stvo, muzyka, instrumentariy): avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya

[The Formation and Development of the Art of Playing the Accordion and Piano-Accordion as a Phenomenon of Russian and European Musical Culture from the Beginning of the 19th to the End of the 20th Century (Performance, Music, Instrumental Groups): Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. St. Petersburg, 1999. 53 p.

6. Egorov B. M. Perspektivy dal'neyshego konstruktivnogo i akusticheskogo sovershenstvovaniya sovremennogo bayana [Prospects for Further Constructive and Acoustic Perfection of the Modern Accordion]. *Voprosy sovremennogo bayannogo i akkordeonnogo iskusstva* [Questions of the Modern Accordion and Piano-Accordion Art: Compilation of Works]. Issue 178. Moscow, 2010, pp. 247–254.

7. Imkhanitskiy M. I. *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva: ucheb. posobie* [The History of the Art of Playing the Accordion and Piano-Accordion: Tutorial Manual]. Moscow: Russian Academy Gnessin, 2006. 520 p.

8. Kravtsov N. A. *Akkordeon XXI veka* [The Accordion of the 21st Century]. St. Petersburg: MST, 2004. 124 p.

9. Mirek A. M. *Iz istorii akkordeona i bayana* [From the History of the Accordion and the Piano-Accordion]. Moscow: Music, 1967. 195 p.

10. Mirek A. M. Akkordeon XXI veka [The Accordion of the 21st Century]. *Narodnik* [People's Journal]. Moscow, 2004, No. 2, pp. 21–22.

11. Pokazannik E. V. Nachal'nyy etap obucheniya bayanista, akkordeonista: didakticheskie printsipy [The Initial Stage of Training an Accordionist and Piano-Accordionist: Didactic Principles]. *Voprosy metodiki i teorii ispolnitel'stva na narodnykh instrumentakh: sb. mat. nauch.-metod. konf.* [Issues of the Methodology and Theory of Performance on Folk Instruments: Compilation of Materials of Scholarly-Methodical Conference]. Rostov-on-Don, 1998, pp. 54–71.

12. Pokazannik E. V. *Evolutsiya piano-akkordeona: funkcionirovanie, konstruktivnaya, repertuar: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Evolution of the Piano Accordion: Its Functioning, Construction and Repertoire: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Rostov-on-Don, 1999. 252 p.

13. Speshilova O. I. *Osobennosti razvitiya akkordeonnogo iskusstva v Rossii: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Features of Development of the Art of Playing the Piano-Accordion in Russia: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Magnitogorsk, 2006. 215 p.

14. Federal'nyy zakon ot 29.12.2012 N 273-FZ (red. ot 21.07.2014) «Ob obrazovanii v Rossiyskoy Federatsii» [Federal Law Issued on 29.12.2012 N 273-FZ (Revised from 21.07.2014) "On Education in the Russian Federation"].

15. Sivakova A. *6–7 gadigo berny acordeona speles macibu metodikas dazi aspekti*. Daugavpils: Saule, 2002. 108 lpp.

Эволюция готово-выборного аккордеона и потенциал его реализации в музыкальном образовании

Статья посвящена рассмотрению истории появления современного готово-выборного аккордеона и его становления в отечественной системе профессионального музыкального образования. Автор прослеживает конструктивную эволюцию, роль инструмента в профессиональном обучении, определяет причины нарушения принципа преемственности в образовании аккордеонистов. Затрагиваются вопросы перспектив развития методической мысли в аккордеонной педагогике. Помимо модели готово-выборного аккордеона, рассматриваются новые отечественные и зарубежные конструкторские разработки, а также возможность их применения в испол-

нительском искусстве. Обосновывается целесообразность использования электронного инструмента в обучении юных музыкантов, необходимость создания новых учебных программ в системе предпрофессиональной подготовки аккордеонистов. Это будет способствовать воспитанию музыканта, обладающего комплексом необходимых актуальных профессиональных знаний и умений.

Ключевые слова: музыкальное образование, многотембровый готово-выборный аккордеон, выборная клавиатура, предпрофессиональное обучение музыке

The Evolution of the Ready-Sample Accordion and the Potential of its Realization in the Russian System of Professional Musical Education

The article is devoted to examining the history of the appearance of the contemporary ready-sample accordion and its formation in the Russian system of professional musical education. The author traces the constructive evolution, the role of the instrument in professional education, determines the reasons for the violation of the principle of continuity in the education of accordionists. Questions of the perspectives of development of methodological thought in pedagogy of accordion are touched upon. In addition to the model of the ready-sample accordion, new constructive developments in Russia and in other countries, as well as the

possibility of their application in the art of performance are examined. The expediency of use of electronic instruments in instruction of young musicians and the necessity of creating new tutorial programs within the system of the pre-professional preparation of accordionists are substantiated. This will enhance the upbringing of a musician possessing a complex of indispensable, relevant, professional knowledge and skill.

Keywords: musical education, multi-timbre ready-sample accordion, sample keyboard, pre-professional musical education

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.132-136

Бажилина Людмила Александровна

аспирантка кафедры музыкальной педагогики

и художественного образования,

преподаватель кафедры народных инструментов

E-mail: liudmilabazhilina@gmail.com

Тамбовский музыкально-педагогический институт

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 392000 Тамбов

Liudmila A. Bazhilina

Post-graduate student at the Department

of Musical Pedagogy and Artistic Education,

Faculty member at the Department for Folk Instruments

E-mail: liudmilabazhilina@gmail.com

Tambov S.V. Rachmaninoff Musical-Pedagogical Institute

Russian Federation, 392000 Tambov

