

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ISSN 1997-0854

2015, № 4

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. Людмила Николаевна Шаймухаметова

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Д-р иск. **Галина Васильевна Алексеева**, Дальневосточный федеральный университет, Россия

Д-р иск. **Ирина Васильевна Алексеева**, Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова, Россия

Д-р иск. **Беслан Галимович Ашхотов**, Северо-Кавказский государственный институт искусств, Россия

Д-р иск. **Дмитрий Иванович Варламов**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Саволина Паисиевна Галицкая**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Владислав Эдуардович Девуцкий**, Воронежская государственная академия искусств, Россия

Д-р иск. **Александр Иванович Демченко**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Людмила Павловна Казанцева**, Астраханская государственная консерватория, Россия

Д-р иск. **Татьяна Ивановна Калужникова**, Уральская государственная консерватория (академия) имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р иск. **Михаил Григорьевич Кондратьев**, Чувашский государственный институт гуманитарных наук, Россия

Д-р иск. **Григорий Рафаэльевич Консон**, Российский государственный социальный университет, Россия

Д-р иск. **Алла Германовна Коробова**, Уральская государственная консерватория (академия) имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р культ. **Александра Владимировна Крылова**, Ростовская

государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Вера Ивановна Нилова**, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова, Россия

Д-р иск. **Ирина Викторовна Полозова**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Елена Евгеньевна Полоцкая**, Уральская государственная консерватория (академия) имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р пед. н. **Лариса Георгиевна Сухова**, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, Россия

Д-р иск. **Валерий Николаевич Сыров**, Нижегородская государственная консерватория, Россия

Д-р иск. **Галина Рубеновна Тараева**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Евгений Борисович Трёмбевельский**, Воронежская государственная академия искусств, Россия

Д-р иск. **Валентина Николаевна Холопова**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Д-р иск. **Анатолий Моисеевич Цукер**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Оксана Евгеньевна Шелудякова**, Уральская государственная консерватория (академия) имени М. П. Мусоргского, Россия

Д-р иск. **Борис Александрович Шиндин**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Александр Николаевич Якупов**, Государственный специализированный институт искусств, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

Д-р **Ильдар Ханнанов**, Университет Джона Хопкинса, США

Д-р **Антон Ровнер**, Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Д-р **Эдвард Грин**, Манхэттенская музыкальная школа (консерватория), Нью-Йорк, США

Проф. **Кателло Галлотти**, Консерватория им. Мартуччи, Италия

Д-р **Николас Меюс**, Сорбоннский университет, Франция

Д-р **Кеннет Смит**, Ливерпульский университет, Великобритания

Д-р **Людвиг Хольтмаер**, Фрайбургская Высшая школа музыки (консерватория), Германия

Д-р **Фарогат Азизи**, Таджикская национальная консерватория имени Т. Сагтарова, Таджикистан

УЧРЕДИТЕЛИ:

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова – 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

Адрес редакции и издательства Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова: 450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: +7 (347) 272-49-05.

Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.

ISSN 1997-0854

© Проблемы музыкальной науки, 2015, № 4

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).

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.

MUSIC SCHOLARSHIP

ISSN 1997-0854

2015, No. 4

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

Dr. **Liudmila N. Shaimukhametova**

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Dr. **Galina V. Alexeyeva**, Dal'nevostochnyy federal'nyy universitet (Far-Eastern Federal University), Russian Federation

Dr. **Irina V. Alexeyeva**, Ufimskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv imeni Zagira Ismagilova (Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov), Russian Federation

Dr. **Beslan G. Ashkhotov**, Severo-Kavkazskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Northern Caucasus State Institute for the Arts), Russian Federation

Dr. **Dmitri I. Varlamov**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Savolina P. Galitskaya**, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki (Novosibirsk State Conservatory named after Mikhail Glinka), Russian Federation

Dr. **Vladislav E. Devutsky**, Voronezhskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv (Voronezh State Academy for the Arts), Russian Federation

Dr. **Alexander I. Demchenko**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Liudmila P. Kazantseva**, Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Astrakhan State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Tatiana I. Kaluzhnikova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M. P. Musorgskogo (Ural State M. P. Musorgsky Conservatory (Academy), Russian Federation

Dr. **Mikhail G. Kondratiev**, Chuvashskiy gosudarstvennyy institut gumanitarnykh nauk (Chuvash State Institute for Humanitarian Sciences), Russian Federation

Dr. **Grigoriy R. Konson**, Rossiyskiy gosudarstvennyy sotsial'nyy universitet (Russian State Social University), Moscow, Russian Federation

Dr. **Alla G. Korobova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M. P. Musorgskogo (Ural State M. P. Musorgsky Conservatory (Academy), Russian Federation

Dr. **Alexandra V. Krylova**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rachmaninova (Rostov State Conservatory named after Sergei Rachmaninoff), Russian Federation

Dr. **Vera I. Nilova**, Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni A. K. Glazunova (Petrozavodsk State Conservatory named after Alexander Glazunov), Russian Federation

Dr. **Irina V. Polozova**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Elena E. Polotskaya**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M. P. Musorgskogo (Ural State M. P. Musorgsky Conservatory (Academy), Russian Federation

Dr. **Larisa G. Sukhova**, Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L. V. Sobinova (Saratov State L. V. Sobinov Conservatory), Russian Federation

Dr. **Valery N. Syrov**, Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya (Nizhni-Novgorod State Conservatory), Russian Federation

Dr. **Galina R. Tarayeva**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rachmaninova (Rostov State Conservatory named after Sergei Rachmaninoff), Russian Federation

Dr. **Evgeny B. Trembovelsky**, Voronezhskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv (Voronezh State Academy of the Arts), Russian Federation

Dr. **Valentina N. Kholopova**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Anatoly M. Tsuker**, Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni S. V. Rachmaninova (Rostov State Conservatory named after Sergei Rachmaninoff), Russian Federation

Dr. **Oksana E. Sheludyakova**, Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya (akademiya) imeni M. P. Musorgskogo (Ural State M. P. Musorgsky Conservatory (Academy), Russian Federation

Dr. **Boris A. Shindin**, Novosibirskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki (Novosibirsk State Conservatory named after Mikhail Glinka), Russian Federation

Dr. **Alexander N. Yakupov**, Gosudarstvennyy spetsializirovannyi institut iskusstv (State Specialized Institute for the Arts), Russian Federation

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD OF THE INTERNATIONAL DEPARTMENT

Dr. **Ildar Khannanov**, Johns Hopkins University (Baltimore, MD), United States

Dr. **Anton Rovner**, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo (Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Edward Green**, Manhattan School of Music, New York, United States

Prof. **Catello Gallotti**, "Giuseppe Martucci" Salerno State Conservatoire, Italy

Dr. **Nicolas Meeüs**, Université Paris-Sorbonne, France

Dr. **Kenneth Smith**, University of Liverpool, United Kingdom

Dr. **Ludwig Holtmeier**, Hochschule für Musik in Freiburg, Germany

Dr. **Farogat Azizi**, Tadjikskaya natsional'naya konservatoriya imeni T. Sattarova (Tajik National T. Sattarov Conservatory), Tajikistan

FOUNDERS:

The Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov – 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. Musorgsky Conservatory (Academy)

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan, Ufa, ulitsa Lenina 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05.

License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.

ISSN 1997-0854

© Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki, 2015, no. 4

The full-text version of the edition is placed in free access in the Russian Scholarly Electronic Library (RUNEB): 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.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Шаймухаметова Людмила Николаевна – академик, действительный член РАН, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Башкортостан
e-mail: lab234nt@yandex.ru

Выпускающий редактор

Карпова Елена Константиновна – кандидат искусствоведения, профессор

Научный редактор

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

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии

Международного отдела

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

Администратор журнала

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

Дизайн: Аскарлов Рашит Наилевич

Вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Liudmila N. Shaimukhametova – Academician, Active Member of the Russian Academy of Natural Sciences, Doctor of Arts (Dr. Sci.), Professor, Merited Activist of the Arts of the Russian Federation and the Republic of Bashkortostan
e-mail: lab234nt@yandex.ru

Executive Editor

Elena K. Karpova – Candidate of Arts (PhD), Professor

Academic Editor

Tatiana S. 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 A. Mingazhev
e-mail: journalpmn@yandex.ru

Design: Rashit N. Askarov

Coding: Yuliya V. Gritsaenko

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

За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.

Издание осуществляется на совокупные средства учреждений и авторские средства.

Выходит 4 раза в год.

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 27.11.2015 г. Формат 60 x 84¹/₈.
Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 11,8.
Усл.-печ. л. 17,9. Тираж 1000 экз. Заказ № 151008.
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 27.11.2015. Format: 60 x 84¹/₈.
Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 11,8.
Printing l. 17,9. Run of 1000 copies. Order No. 151008.
Publishing House of the Ufa State Academy for the Arts: 450008, Russian Federation, Ufa, ulitsa Lenin, 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

Музыкальная культура народов мира**6 Галицкая С. П.**

О профессионализме
в традиционной музыкальной культуре

Художественный мир
музыкального произведения**15 Консон Г. Р.**

Образ фатума в увертюре-фантазии
«Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского
как носитель личностного катастрофизма

Культурное наследие в исторической оценке**25 Демченко А. И.**

«Звёздное» десятилетие Георгия Свиридова

Международный отдел**38 Johnny Reinhard**

Howard Gardner's MULTIPLE
INTELLIGENCES
A Minority View: Musical Intelligence

43 Galina P. Ovsyankina

From Alexander Izosimov's Vocal Cycle
"Songs of the Wonderful Stranger" to
Paintings by Svetlana and Sabir Gadzhiyev

Музыкальный текст и исполнитель**49 Вартанов С. Я.**

Знаковая семантика и интеграция
концепции в фортепианной интерпретации

Музыкальный жанр и стиль**58 Андрущенко Е. Ю.**

Синтезирующие процессы в историческом
развитии мюзикла: 1910–1960-е годы

67 Сыпало Н. В.

Первый фортепианный концерт
Г. Гасанова и проблемы
национального композиторского стиля

75 Хусаинов Р. Т.

О стилевых взаимодействиях
в фортепианных сонатах Пауля Хиндемита

83 Субботин И. А.

Полистилистика в музыке
Владимира Мишле

Музыкальное образование**89 Калуженикова Т. И.**

Монолог как звуковая составляющая
творческих игр дошкольников

101 Крылова А. В.

Теория и практика
в образовании специалистов
по музыкальному менеджменту
(опыт Ростовской государственной
консерватории имени С. В. Рахманинова)

107 Селицкий А. Я.

Воспитывать на достойных образцах
(о методике преподавания
музыкальной критики)

115 Евдокимова Н. К.

Из истории исследовательской
деятельности российских музыкальных
вузов в 1920–1930-х годах:
интегративные научные направления

Из истории зарубежной музыки**124 Нилова В. И.**

Роза Ньюмарч – британский пропагандист
музыки Сибелиуса

132 Максимова А. С.

Формирование второго центра западной
музыки в США

138 Поздравляем с Юбилеем!Музыка в системе культуры**139 Кайнова И. А.**

Композитор Виктор Ульянич:
Христианское мировоззрение
и творческий стиль

148 Кисеева Е. В.

Художественное время
в постановках танца постмодерн

155 Романова Л. В.

Традиции бидермайера
в отечественном детском
фортепианном альбоме

164 Анонс

CONTENTS

Musical Culture of the Peoples of the World

- 6 **Savolina P. Galitskaya**
On Professionalism
in Traditional Musical Culture

The Creative Worlds of Musical Compositions

- 15 **Grigory R. Konson**
The Image of Fate in P.I. Tchaikovsky's
Overture-Fantasy "Romeo and Juliet"
As the Bearer of Personal Catastrophism

Cultural Heritage in Historical Perspective

- 25 **Alexander I. Demchenko**
The "Stellar" Decade of Georgiy Sviridov

International Division

- 38 **Johnny Reinhard**
Howard Gardner's MULTIPLE
INTELLIGENCES
A Minority View: Musical Intelligence
- 43 **Galina P. Ovsyankina**
From Alexander Izosimov's Vocal Cycle
"Songs of the Wonderful Stranger"
to Paintings by Svetlana
and Sabir Gadzhiyev

The Musical Text and its Performer

- 49 **Sergei Ya. Vartanov**
Sign Semantics and the Integration
of Conception in Interpretation on the Piano

Musical Genre and Style

- 58 **Elena Yu. Andrushchenko**
Processes of Synthesis in the Historical
Development of the Musical:
From the 1910s to the 1960s
- 67 **Natalia V. Sypalo**
Gottfried Gasanov's First
Piano Concerto and Issues
of the National Compositional Style
- 75 **Ruslan T. Khusainov**
About Stylistic Interactions
in Paul Hindemith's Piano Sonatas

- 83 **Ivan A. Subbotin**
Polystylistic Trends
in the Music of Vladimir Mishle

Musical Education

- 89 **Tatiana I. Kaluzhnikova**
The Monologue as a Sound Constituent
of Creative Games of Preschoolers
- 101 **Alexandra V. Krylova**
Theory and Practice in Education
of Specialists in Musical Management
(the Experience of the Rostov State
S. V. Rachmaninoff Conservatory)
- 107 **Alexander Ya. Selitsky**
Upbringing on Worthy Models
(On the Methodology of Instruction
of Musical Criticism)
- 115 **Nina K. Evdokimova**
From the History of Research of Activities
of Russian Musical Institutions
for Higher Education in the 1920s and 1930s:
Integrative Scholarly Trends

History of Western Music

- 124 **Vera I. Nilova**
Rosa Newmarch, the British Promoter
of the Music of Sibelius
- 132 **Antonina S. Maximova**
Forming a Second Center
of Western Music in the USA
- 138 Commemorating Anniversaries

Music in the System of Culture

- 139 **Irina A. Kaynova**
Composer Viktor Ulyanich:
Christian Worldview and Artistic Style
- 148 **Elena V. Kiseyeva**
Artistic Time in the Productions
of Postmodern Dance
- 155 **Larisa V. Romanova**
The Traditions of Biedermeier
in the Children's Album for Piano in Russia
- 164 Announcements



С. П. ГАЛИЦКАЯ

Новосибирская государственная консерватория
им. М. И. Глинки



УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.006-014

О ПРОФЕССИОНАЛИЗМЕ В ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

Ещё в начале XX века Х. Ортега-и-Гассет в своей знаменитой работе «Дегуманизация искусства» подчёркивал: «Самые укоренившиеся, самые бесспорные наши убеждения всегда и самые сомнительные. Они ограничивают и сковывают нас, втискивая в узкие рамки» [13, с. 236]. Это в определённой мере относится к ряду распространённых музыковедческих понятий, точнее, к способам их трактовки. На наш взгляд, в обозначенной связи особое внимание привлекает категория «профессионализм», а также сопряжённые с ней понятия. Они нередко встречаются в трудах, посвящённых как композиторской, так и традиционной музыкальной культуре.

Поэтому неудивительно, что в музыкально-энциклопедических изданиях (имеются в виду, например, «Музыкальная энциклопедия» [10], «Музыкальный энциклопедический словарь» [11], а также «Музыкальный словарь Гроува» [12]) это слово вообще отсутствует. Нет его и в энциклопедиях общего плана (БСЭ и т. п.), и ряде искусствоведческих, культурологических и т. п. изданий (см., например, «Современный философский словарь» [18]), «Религиоведение: энциклопедический словарь» [16], «Культурология: энциклопедия» [8] и др.). Исключение составляет «Краткая российская энциклопедия», где фигурирует следующее определение: «Профессионализм – высший уровень овладения какой-либо профессией» [7, с. 642]. Совершенно очевидно, что предлагаемая трактовка понятия со стороны содержания подразумевает достаточную узость, одномерность, тогда как сфера его объёма представляется безгранично широкой, по крайней мере в области художественной культуры.

В настоящей статье имеется в виду вполне конкретное – не свободное, но и не узкое – использование этого понятия в приложении к некой отдельной – профессиональной – сфере традиционного музыкального творчества. Здесь речь идёт о комплексе некоторых его свойств, имеющих глубинно-сущностный характер и определяющих упомянутую сферу традиционной музыки.

Важно подчеркнуть, что в большинстве музыковедческих трудов подобного рода традиционное музыкальное искусство без специальных оговорок (кроме богослужебных жанров, связанных как с монотеистическими, так и с некоторыми политеистическими религиями) длительное время именовалось (и сейчас продолжает именоваться) фольклором¹. Музыкальный же фольклор, и это хорошо известно, являет собой культуру устной природы непрофессионального типа. Этот момент справедливо подчёркивается, например, К. Б. Соколовым [14, с. 301].

Важно отметить также, что во множестве исследований вопросы профессионализма в традиционной музыкальной культуре затрагиваются косвенным образом, нередко на уровне упоминания термина, что само по себе свидетельствует о начальной стадии изучения проблемы как таковой. В лучшем случае речь идёт лишь о факте признания существования феномена: имеется в виду особая роль профессионализма как некоего ведущего аспекта определённых разновидностей традиционной музыки. Использование данного понятия в подавляющем большинстве случаев носит преимущественно декларативный характер, когда «... авторы ограничиваются интуитивным пониманием этого слова,



что порождает подчас обременительную путаницу ... смешиваются его разные значения, от узкого, бытового, до наиболее расширительного, культурологического» [15, с. 23]². Однако обычно этот аспект не подвергается специальному рассмотрению в концептуальном плане. Более того, «в контексте европейских историко-культурных проблем понятие устного музыкального, в особенности музыкально-поэтического профессионализма все ещё режет слух» [17, с. 23]; с этим более чем справедливым мнением М. А. Сапонова, фигурирующим в его монографии «Мене-стрели», нельзя не согласиться. Отнести это, впрочем, следует и к восточным культурам.

Тем не менее, имеется ряд русскоязычных трудов, где вопросы традиционного музыкального профессионализма как некоего целостного и многостороннего феномена, понимаемого не только и не столько в качестве высшего уровня овладения профессией (см. выше), выступают как самостоятельный, требующий специального углублённого рассмотрения проблемный комплекс. Имеются в виду прежде всего такие работы, как монографии М. А. Сапонова «Мене-стрели: очерки музыкальной культуры» [17], Н. Г. Шахназаровой «Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма» [20], И. Р. Еолян «Традиционная музыка Арабского Востока» [5], М. Г. Харлапа «Ритм и метр в музыке устной традиции» [19], Л. А. Мазеля «О природе и средствах музыки» [9], Э. Е. Алексеева «Фольклор в контексте современной культуры» [1], В. Д. Конен «Рождение джаза» [6] и некоторые другие. Отнюдь не предпринимая сколько-нибудь конкретного их анализа, в том числе сравнительного, отметим всё же, что общая картина традиционного профессионализма, устного по своей природе, представляется в них достаточно пёстрой и разнородной.

Прежде всего обращает на себя внимание чрезвычайная неустойчивость, вариативность, как бы незакреплённость русскоязычной терминологии³. На наш взгляд, это очень существенный, требующий уточнения

момент, поскольку в любой становящейся теории (речь идёт об отечественной теории устного традиционного профессионализма) терминологический аспект более чем значим. Недаром авторитетный учёный М. Блок в своей знаменитой «Апологии истории» писал: «Всякий анализ прежде всего нуждается в орудии – в подходящем языке, способном точно очерчивать факты ... в языке – и это главное – без зыбких и двусмысленных терминов. Это и есть наше слабое место» [3, с. 89]. В полной мере это относится к теории традиционного профессионализма.

Если попытаться обобщить сведения, фигурирующие в соответствующих по проблематике трудах, целесообразно остановиться на нескольких пунктах. Так, традиционное профессиональное искусство в целом трактуется в них как целостное, в чём-то универсальное явление, которое отличается, с одной стороны, от фольклора, а с другой – от системы композиторского творчества. Традиционный музыкальный профессионализм имеет место как в европейской, так и восточной музыкальных культурах. Правда, этот момент подан в некоторых работах не без противоречий. Ценными, однако, видятся некоторые детали сравнений между восточным и европейским традиционным профессионализмом, фиксирующие как сходство, так и различия между ними. Весьма важно настоятельное акцентирование устности как существеннейшего свойства природы традиционного профессионализма. Интересны также соображения историко-стадиального плана, предлагаемые в ряде работ: в хронологическом отношении устно-профессиональное музыкальное искусство занимает как бы промежуточное положение между предшествующим ему фольклором и последующей композиторской культурой. Проблемы же взаимодействия трёх названных видов музыкального творчества, в том числе под историческим углом зрения, как правило, находятся вне поля внимания авторов.

Особо следует остановиться на том, что авторы избегают обоснованных, всесторонне аргументированных определений,

которые должны иметь универсальное при-
ложение. Несомненно, это ещё раз свиде-
тельствует, с одной стороны, об общем – на-
чальном – состоянии проблемы, а с другой
– об особой сложности и многогранности
самого по себе изучаемого феномена. Нако-
нец, следует учитывать соображения, каса-
ющиеся таких явлений, как авторство и нот-
ная письменность, рассматриваемых в связи
с традиционной профессиональной музы-
кой. Эти феномены, за отдельными исклю-
чениями, затрагиваются сугубо попутно, что
также говорит, на наш взгляд, о начальном
этапе в освещении проблемы.

Отдельный вопрос, по нашему мнению,
чрезвычайно важный для дальнейшего раз-
вития проблематики, связан с сопряжением
и формулированием признаков, присущих
профессиональной музыке устной традиции.
По справедливому мнению Э. Е. Алексеева,
из комплекса свойств, её характеризующих,
каждый исследователь в чём-то произвольно
избирает те, которые кажутся ему существен-
ными. Поэтому неудивительно, что до сих
пор не зафиксирован ведущий критерий уст-
ного музыкального профессионализма, что,
по-видимому, в принципе вряд ли возможно.
«Действительной ... может быть лишь си-
стема критериев», – правомерно утверждает
Э. Е. Алексеев [1, с. 90]. Подчеркнём вслед за
учёным, что при обнаружении признаков тра-
диционного музыкального профессионализма
«наиболее существенными представляются
соображения социологического, психологиче-
ского и эстетического характера» [1, с. 89–90].

Не претендуя на исчерпывающую полно-
ту, ниже предлагаем систему, которая вклю-
чает десять признаков традиционной про-
фессиональной музыки. Отметим, что в ходе
описания каждый из них подразумевает дву-
стороннее сопоставление: с одной стороны,
с фольклором (то есть непрофессиональной
традицией), с другой – композиторским (про-
фессиональным) творчеством. Думается, это
позволит обогатить и уточнить само осмыс-
ление сущности того или иного признака (см.
ниже таблицу).

Первый принципиально важный признак
функционирования традиционной профес-
сиональной музыки – устность (бесписьмен-
ность) создания, воссоздания (то есть испол-
нения), равно как восприятия (слушания) и
дальнейшей передачи музыкальных ценно-
стей. Самоочевидно, что в сфере фольклора
имеет место аналогичная картина, тогда как
композиторская культура целиком базирует-
ся на письменной основе (впрочем, аспект
восприятия нуждается в специальных ого-
ворках).

Второй сущностный признак – карди-
нальная роль эстетическо-художественного
начала в традиционном профессиональном
искусстве. Именно это характеризует и ком-
позиторскую музыку. В фольклоре – по край-
ней мере во многих сферах его бытования –
эстетико-художественный аспект сам по себе
может играть в чём-то подчинённую роль.

Третий признак сопряжён с характером
функционального соотношения четырёх
основополагающих интонационных пара-
метров, определяющих, точнее, делающих
возможным музыкальное творчество любо-
го типа. Имеются в виду упомянутые выше
создание, воссоздание, восприятие и пере-
дача художественно-музыкальных явлений.
Поскольку вне их равноправного взаимо-
действия вообще не мыслится полноценное
живое существование музыкального твор-
чества, постольку эту тетраду, очевидно,
следует считать его ядром⁴. Как известно,
в фольклоре данная тетрада демонстрирует
свою синкретическую сущность, в культу-
ре же композиторского типа такой синкре-
зис распадается на вполне самостоятельно
действующие структуры (композитор – ис-
полнитель – слушатель). Что касается уст-
но-профессионального творчества, то в его
контексте налицо лишь частичное распа-
дение ядерной тетрады: создатель и испол-
нитель (исполнители) выступают как нечто
единое, сущностно-нерасчленимое, тогда
как слушатели (публика) функционируют
в качестве автономного, самостоятельного
элемента, в контексте которого наличеству-



ют и исполнители, в том числе учащие и учащиеся. Подчеркнём, что именно этот момент настоятельно акцентирует М. А. Сапонов в главе своей монографии, посвящённой общей постановке проблемы традиционного профессионализма на примере менестрельного искусства. Учёный отмечает «... наличие предприимчивой публики и общественной потребности в профессионалах», что естественным образом взаимосвязано [17, с. 25].

Четвёртый признак фиксирует специфику строения устно-профессиональных музыкальных текстов. Если фольклорной мелодике свойственна относительная простота структуры – в плане протяжённости, звукорядного амбитуса, мотивно-интонационного и композиционного устройства и т. п., то произведения традиционного профессионального искусства, как правило, отличаются немалой сложностью в тех же отношениях, что нередко обуславливает серьёзные трудности при исполнении. Эти же черты, как известно, в целом присущи подавляющему большинству композиторских опусов.

Обозначенный признак непосредственно порождает два последующих. Так, пятый признак, обеспечивающий полноценное функционирование устно-профессиональной музыки, обычно подразумевает весьма высокий уровень владения исполнительской техникой. Этого же требует и озвучивание композиторских сочинений, тогда как фольклорные образцы далеко не всегда нуждаются в совершенстве исполнения.

Шестой признак имеет в виду необходимость специального обучения под руководством мастера, которое продолжается иногда немало лет, нередко завершаясь чем-то сходным с выпускным экзаменом. Практически каждая традиционная профессиональная музыкальная культура имеет в своём контексте некую учебную систему, именуемую «учитель–ученик» (устод–шогирд у персоязычных и некоторых тюркоязычных народов, гуру–шишья в Индии, измото–сэйдо в Японии и др.). Сам факт существова-

ния подобной терминологии дополнительно свидетельствует об особой значимости, ясной культурной осознанности рассматриваемого явления. Следует добавить также, что система устно-профессионального обучения предполагает функционирование достаточно разветвлённой сети исполнительских школ с их тщательно сохраняемыми профессионально-художественными секретами и т. п. Естественно, сложно организованная структура музыкального обучения (образования) активно действует и в сфере композиторской культуры, но устроена она во многом принципиально иначе, чем в области традиционной. Их сравнение – отдельная и очень интересная тема. Что касается фольклора, то здесь усвоение, хранение и передача музыкальных ценностей осуществляется главным образом стихийно, вне специально организованного процесса обучения (подчеркнём, что речь идёт о фольклоре как таковом, но не о фольклоризме).

И ещё один момент. Три последние признака музыкального традиционного профессионализма – четвёртый, пятый и шестой – на наш взгляд, служат одновременно и следствием, и причиной по отношению ко второму признаку, сопряжённому с кардинальной ролью эстетико-художественного начала в устно-профессиональном музыкальном искусстве. Этот аспект заслуживает самостоятельного изучения.

Седьмой признак имеет по преимуществу социологическую подоплеку. В области устно-профессиональной культуры деятельность, связанная с музыкой, так или иначе, в той или иной форме и объёме обеспечивает материальные средства существования. Та же ситуация характерна и для культуры композиторского типа, причём в ещё более определённом и чётком виде. В фольклорной же системе дело обстоит прямо противоположным образом: фольклорные исполнители не ориентированы на систематическое получение материального вознаграждения (ещё раз напомним, что здесь не имеется в виду фольклоризм).

Восьмой признак устно-профессиональной культуры связан со специфическим местом в ней способов письменной фиксации музыкального звучания. Отнюдь не всеми этническими устно-профессиональными традициями в ходе их исторического развития были выработаны те или иные формы записи музыки (невменная, иероглифическая, буквенная, крюковая, табулатурная и др.). И это вполне понятно, ибо устная природа традиционного музыкального мышления сама по себе не требует обязательной письменной фиксации. Однако в контексте некоторого числа традиционных профессиональных культур сложились (подчас в древности) различные способы записи звучащей музыки в форме так называемой постфиксации. Последняя, как известно, в целом представляет собой некое напоминание о заранее известном исполнителем музыкальном тексте. Известно также, что запись типа постфиксации принципиально не даёт возможности исполнить незнакомую музыку. Нотная запись, функционирующая в композиторской культуре, принципиально имеет иной смысл: композиторскиеopus создаются в нотно-письменной форме; их исполнение всегда опирается на письменные нотные тексты. Музыкальный же фольклор, насколько известно, не породил внутри самого себя никаких способов записи, оставаясь сугубо устным во всех своих аспектах.

Девятый признак сопряжён с авторством. Не касаясь проблемы авторства как таковой – этот вопрос, по крайней мере по отношению к художественной культуре, в том числе к традиционному искусству, – исследован совершенно недостаточно, – необходимо подчеркнуть, что в настоящей работе речь идёт прежде всего об индивидуальном, личном авторстве, хотя известно, что формы авторства достаточно разнообразны. Если в связи с фольклором (подразумевается создание музыкальных образцов) подобный тип авторства практически не функционирует, то композиторское творчество ориентировано исключительно на личное (индивидуальное)

авторство. В сфере же профессионального традиционного музыкального искусства ситуация весьма сложна. Так, в целом здесь признаётся наличие индивидуального авторства. В истории почти каждой профессиональной традиционной музыкальной культуры сохранилось то или иное количество имён – авторов конкретных произведений. Однако в большинстве случаев (возможно, в подавляющем большинстве) имеется в виду анонимное авторство. Впрочем, как именно следует трактовать авторскую анонимность в приложении к устно-профессиональному музыкальному искусству, предстоит уточнить. Необходимо также упомянуть ещё один момент: имеется ввиду приписывание личного индивидуального авторства наиболее крупным деятелям традиционной культуры независимо от истинного положения вещей (папа Григорий I Великий 'VI–VII вв.; Зирьяб аль Мугани 'VIII – начало IX вв.; Борбади Марвази 'VI–VII вв. и др.). Подобные примеры имеют место в профессиональной традиционной музыкальной культуре как на Западе, так и на Востоке.

Наконец, последний – десятый признак. Он констатирует наличие/отсутствие в контексте конкретной разновидности музыкальной культуры научной рефлексии, то есть научного осмысления тех или иных её (культуры) параметров. Известно, что музыкальный фольклор внутри себя самого не сформировал какого-либо типа научной рефлексии (если в качестве таковой не воспринимать комплекс фольклорных музыкальных терминов). Подразумевается относительно недавно начавшееся исследование фольклорной музыкальной культуры как бы со стороны, осуществляемое, как правило, отнюдь не её носителями. Известно также, что композиторское творчество всегда сопровождалось его научным осмыслением. Что касается профессионального музыкального искусства устной традиции, то его функционирование, так же, как и композиторского, неизменно сопряжено было с научным постижением, конечно, в специфиче-



ской – трактатной – форме. Это имело место как в древности и эпоху средневековья, так и в сравнительно недавнее время. Естественно, что трактаты в методологическом, методическом, «объектно-субъектном» и «предметном» планах кардинально отличаются от современных исследований.

Предложенные – достаточно беглые – образы по поводу профессионализма в традиционной музыкальной культуре не только не исчерпывают проблему целиком, но, думается, пока даже не ставят её исчерпывающим образом. Бесспорно, рассматриваемая здесь система признаков устного музыкального профессионализма изначально подразумевает возможность её трансформации – как в количественном, так и качественно-содержательном аспектах. Представляется также, что развитие и углубление сформулированных положений способно во многом продвинуть дальнейшее изучение устно-профессионального музыкального искусства.

Приводим таблицу, иллюстрирующую изложенное (таблицу см. ниже).

Завершая статью, следует указать, что намеченные в ней признаки традиционного профессионализма в той или иной мере характеризуют различные виды и жанры соответствующего типа традиционной музыкальной культуры. В предварительном плане назовём следующие. Это, во-первых, традиционные богослужебные жанры, связанные с различными религиями, как монотеистическими (христианством, исламом, иудаизмом), так и политеистическими (индуизмом, буддизмом и т. п.); во-вторых, различные – «концертные» – светские виды традиционной «музыки для слушания» (типа макамата во всех его этнических вариантах, раги и многих других); в-третьих, имеется в виду эпос самых разных народов; наконец, в-четвёртых, шаманизм. В каждом из этих жанров традиционной музыкальной культуры обозначенные признаки профессионализма функционируют в особых конфигурациях и различных вариантах, что создаёт в каждом отдельном случае специфический результат.

№ Признака	Фольклор	Профессиональная музыка устной традиции	Композиторское творчество
1.	устность	устность	письменность
2.	подчинённость эстетического начала	ведущая роль эстетико-художественного начала	ведущая роль эстетического начала
3.	ядро – синкретического плана	ядро – частичное распадение синкретиза	ядро – полное распадение синкретиза
4.	простота музыкальных текстов	сложность музыкальных текстов	сложность музыкальных текстов
5.	уровень владения исполнительской техникой – несущественный момент	высокий уровень владения исполнительской техникой	высокий уровень владения исполнительской техникой
6.	отсутствие спец. обучения	необходимость спец. обучения	необходимость спец. обучения
7.	-	обеспечение средств материального существования	обеспечение средств материального существования
8.	отсутствие письм. фиксации	возможное наличие особого вида письм. фиксации (постфиксация)	обязательная письм. (нотная) фиксация
9.	отсутствие авторства	особые формы авторства	обязательное наличие авторства
10.	отсутствие автохтонной научной рефлексии	автохтонная научная рефлексия	развитая научная рефлексия

Отметим ещё раз, что в концептуальном ключе степень изученности профессиональной музыкальной культуры устной традиции отечественным музыковедением явно недостаточна. Дальнейшее её исследование – одна из наиболее важных задач как этномузыкологии, так и музыковедения в целом (при этом целесообразно задействовать достижения современного науковедения, его концепции и методологию; об этом

см., например: [4]). Думается, что решение этой задачи может способствовать углублению и усилению адекватности представлений и о традиционном музыкальном искусстве, взятом в обеих его разновидностях, и о композиторской музыкальной культуре, и о принципах взаимодействия между ними, наконец, и о музыкальной культуре в целом на различных этапах её исторического становления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например, недавно опубликованный труд, посвящённый традиционной музыкальной культуре одного из сибирских этносов [21].

² Подробнее об этом см.: [14].

³ Практически исчерпывающий набор сопряжённых с традиционным профессионализмом терминов, использованных в названных трудах, а также в работах Х. С. Кушнарёва, Ф. М. Кароматова, А. В. Кудрявцева, И. И. Земцовского, А. А. Банина, М. И. Стеблина-Каменского, К. В. Квитки и некоторых других, предлагается в дипломной работе Н. М. Полещук [15, с. 34–36]. Несомненно, фиксация и исследование

связанных с устно-профессиональной музыкальной культурой терминологических комплексов, функционирующих в иноязычных (западных и восточных) музыковедческих системах, заслуживают самостоятельного рассмотрения, в том числе и в сравнительном плане.

⁴ Временная и системно-структурная сущности обозначенных составляющих ядерной тетрады, подразумевающих весьма сложное их взаимодействие, как самостоятельная проблема концепционного плана, насколько известно, ещё не рассматривалась.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев Э. Е. Фольклор в контексте современной культуры. М.: Сов. композитор, 1988. 238 с.

2. Беляев В. М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. М.: Сов. композитор, 1971. 233 с.

3. Блок М. Апология истории, или Ремесло историка / пер с фр. Е. М. Лысенко. М.: Наука, 1973. 236 с.

4. Дрожжина М. Н. «Теория социальных эстафет» М. А. Розова и её значение для современного этномузыкознания // Идеи и идеалы. 2012. № 2 (12), т. 2. С. 136–141.

5. Еолян И. Р. Традиционная музыка Арабского Востока. М.: Музыка, 1990. 238 с.

6. Конен В. Д. Рождение джаза. М.: Сов. композитор, 1984. 229 с.

7. Краткая российская энциклопедия: в 3 т. М.: ОНИКС 21 век, 2003. Т. 2. 1135 с.

8. Культурология: энциклопедия: в 2 т. М.: РОССПЭН, 2007. Т. 2. 1184 с.

9. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки. 2-е изд. М.: Музыка, 1991. 80 с.

10. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1978. Т. 4. 976 стб.

11. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1991. 672 с.

12. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. Л. О. Аюпяна. М.: Практика, 2001. 1095 с.

13. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры / сост. В. Е. Багно. М., 1991. С. 218–260.

14. Первый всероссийский съезд фольклористов: сб. докл. / отв. ред. А. С. Каргин. М.: ГЦРФ, 2005. Т. 1. 448 с.

15. Полещук Н. М. К проблеме профессионализма в традиционной музыкальной культуре: диплом. раб. / науч. рук. проф. С. П. Галицкая. Новосибирск, 1999. 80 с. Рукопись хранится в библиотеке НГК им. М. И. Глинки.

16. Религиоведение: энциклопедический словарь. М.: Академический проект, 2006. 1256 с.

17. Сапонов М. А. Менестрели: очерки музыкальной культуры Западного Средневековья. М.: Прест, 1996. 360 с.

18. Современный философский словарь / под общ. ред. В. Е. Кемерова. 2-е изд. Лондон; Франкфурт-на-Майне; Париж; Люксембург; М.; Минск: Панпринт, 1998. 1064 с.

19. Харлап М. Г. Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. 104 с.

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

21. Шейкин Ю. Н. Жанры музыкального фольклора удэ. Новосибирск: Наука, 2011. 727 с.

REFERENCES

1. Alekseyev, E. E. *Fol'klor v kontekste sovremennoy kul'tury* [Folklore in the Context of Contemporary Culture]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1988. 238 p.

2. Belyaev, V. M. *O muzykal'nom fol'klоре i drevney pis'mennosti* [About Musical Folklore and Ancient Notation]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 233 p.

3. Blok, M. *Apologiya istorii, ili Remeslo istorika* [Bloch, Marc. Apology of History, or The Craft of the Historian]. Translated from the French by E. M. Lysenko. Moscow: Nauka, 1973. 236 p.

4. Drozhzhina, M. N. «Teoriya sotsial'nykh estafet» M. A. Rozova i yeyo znachenie dlya sovremennogo etnomuzykoznaniiya [“The Theory of Social Relays” of M.A. Rozov and its Significance for Modern Ethnomusicology]. *Idei i idealy* [Ideas and Ideals]. 2012, No. 2 (12), Vol. 2, pp. 136–141.

5. Yeolyan, I. R. *Traditsionnaya muzyka Arab-skogo Vostoka* [Traditional Music of the Arab East]. Moscow: Muzyka Press, 1990. 238 p.

6. Konen, V. D. *Rozhdenie dzhaza* [The Birth of Jazz]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1984. 229 p.

7. *Kratkaya rossiyskaya entsiklopediya* [A Concise Russian Encyclopedia]. In 3 Volumes, Volume 2. Moscow: ONIKS 21 vek, 2003. 1135 p.

8. *Kul'turologiya: entsiklopediya* [Culturology: an Encyclopedia]. In 2 Volumes, Volume 2 Moscow: ROSSPEN, 2007. 1184 p.

9. Mazel' L. A. *O prirode i sredstvakh muzyki* [On the Nature and Means of Music]. 2nd ed. Moscow: Muzyka Press, 1991. 80 p.

10. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Edited by Yu. V. Keldysh. Volume 4. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1978. 976 p.

11. *Muzykal'nyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Encyclopedic Dictionary of Music]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1991. 672 p.

12. *Muzykal'nyy slovar' Grouva* [The New Grove Dictionary of Music and Musicians]. Translated by

L. O. Akopyan. Moscow: Praktika, 2001. 1095 p.

13. Ortega-i-Gasset Kh. *Degumanizatsiya iskusstva* [José Ortega y Gasset. The Dehumanization of Art]. *Estetika. Filosofiya kul'tury* [Aesthetics. Philosophy of Culture]. Com. V. E. Bagno. Moscow, 1991, pp. 218–260.

14. *Pervyy vserossiyskiy s'yezd fol'kloristov: sb. dokl.* [First Russian Congress of Folklorists: Compilation of Presentations]. Edited by A. S. Kargin. Volume 1. Moscow: State Center of Russian Folklore, 2005. 448 p.

15. Poleshchuk, N. M. *K probleme professionalizma v traditsionnoy muzykal'noy kul'ture: diplomnaya rabota* [Concerning the Problem of Professionalism in Traditional Musical Culture: Diploma Thesis]. Academic advisor: Professor S. P. Galitskaya. Novosibirsk, 1999. 80 p. The manuscript is kept in the library of the Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory.

16. *Religiovedenie: entsiklopedicheskiy slovar'* [Encyclopedic Dictionary of Religious Studies]. Moscow: Akademicheskii proekt, 2006. 1256 p.

17. Saponov, M. A. *Menestrel'i: ocherki muzykal'noy kul'tury Zapadnogo Srednevekov'ya* [Minstrels: Essays on the Musical Culture of the Middle Ages in the West]. Moscow: Prest, 1996. 360 p.

18. *Sovremennyy filosofskiy slovar'* [Contemporary Philosophical Dictionary]. Under general edition of V. E. Kemerov. 2nd Edition London; Frankfurt; Paris; Luxemburg; Moscow; Minsk: Panprint, 1998. 1064 s.

19. Kharlap, M. G. *Ritm i metr v muzyke ustnoy traditsii* [Rhythm and Meter in the Music of the Oral Tradition]. Moscow: Muzyka Press, 1986. 104 p.

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

21. Sheykin, Yu. N. *Zhanry muzykal'nogo fol'klora ude* [Genres of Music Folklore of Ude]. Novosibirsk: Nauka, 2011. 727 p.

О профессионализме в традиционной музыкальной культуре

Как самостоятельная проблема профессионализма в традиционной музыкальной культуре начала ставиться относительно недавно – с конца предшествующего столетия. Автор подчёркивает её неизученность, а также особую сложность и многогранность феномена. На основе системно-сравнительного анализа в статье выделяются десять признаков устного профессионализма, сопряжённого с различными аспектами музыкального мышления. В срав-

нительном плане они подаются, с одной стороны, в контексте фольклора, с другой, – композиторского творчества. Наиболее существенными признаками профессиональной музыки устной традиции представляются: устная форма творчества, кардинальная роль эстетико-художественного начала, сложность музыкальных текстов, высокий уровень владения исполнительской техникой, необходимость специального обучения, особые формы авторства, возможное наличие особого вида письменной фиксации, обеспечение средств материального существования, автохтонная научная рефлексия, частичное распадение синкретиза (характерного для фольклора). Признаки традиционного профессионализма характеризуют различные виды и жанры соответствующего типа традиционной музыкальной культуры, как например: богослужебные жанры, связанные как с монотеистическими религиями, так и политеистическими; светские виды «музыки для слушания»; эпос разных народов; шаманизм. Исследование профессиональной музыкальной культуры устной традиции – одна из наиболее важных задач как этномусикологии, так и музыковедения в целом.

Ключевые слова: музыкальный фольклор, традиционная музыка, музыка устной традиции, признаки профессионализма традиционной музыки

On Professionalism in Traditional Musical Culture

Professionalism in traditional musical culture as a self-contained issue began undergoing its formation rather recently – since the end of the preceding century. The author emphasizes the fact that it has not been studied before, as well as the special complexity and multifaceted qualities of the phenomenon. On the basis of systemic-comparable analysis the article highlights ten traits of oral professionalism, interconnected with various aspects of musical thought. On the comparative plane they are presented, on one hand, in the context of folklore and, on the other hand – of compositional work. The most essential signs of professional music of the oral tradition present themselves are: the oral form of artistic creativity, the cardinal role of aesthetic artistic origins, the complexity of musical texts, a high level of possession of performance technique, the necessity of specialized instruction, special forms of authorship, a possible possession of a special type of fixation of notation, provision of means of material existence, autochthonous scientific reflection, and a partial dissolution of syncretism (characteristic for folklore). The features of traditional professionalism characterize the various styles and genres of the corresponding types of traditional musical culture, such as, for instance: church service genres connected with both monotheistic religions and polytheistic ones; secular types of “music for hearing”; the epos of various peoples; shamanism. Research of professional musical culture of the oral tradition is one of the most important tasks of ethnomusicology, as well as musicology in general.

Keywords: musical folklore, traditional music, music of the oral tradition, signs of professionalism in traditional music

Галицкая Саволина Паисиевна

доктор искусствоведения,
профессор кафедры этномусикознания
E-mail: info-nsglinka@yandex.ru
Новосибирская государственная
консерватория им. М. И. Глинки
Новосибирск, 630099 Российская Федерация

Savolina P. Galitskaya

Dr. Sci. (Arts),
Professor at the Ethnomusicology Department
E-mail: info-nsglinka@yandex.ru
Novosibirskaya gosudarstvennaya
konservatoriya im. M. I. Glinki
Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory
Novosibirsk, 630099 Russian Federation





Г. Р. КОНСОН

Российский государственный социальный университет



УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.015-024

ОБРАЗ ФАТУМА В УВЕРТЮРЕ-ФАНТАЗИИ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» П. И. ЧАЙКОВСКОГО КАК НОСИТЕЛЬ ЛИЧНОСТНОГО КАТАСТРОФИЗМА*

Когда возникает разговор о религиозных образах в творчестве П. И. Чайковского, то имеют в виду его Литургию св. Иоанна Златоуста, Всенощное бдение и отдельные хоры, то есть ту духовную музыку композитора, которая занимает почётное место в русской культуре. В этих произведениях выражено отношение Чайковского к церкви, которая для него, по признанию композитора в письме к Н. фон Мекк, «...сохранила очень много поэтической прелести. Я очень часто бываю у обедни; литургия Иоанна Златоуста есть, по-моему, одно из величайших художественных произведений. Если следить за службой внимательно, вникая в смысл каждого обряда, то нельзя не умилиться духом, присутствуя при нашем православном богослужении. Я очень люблю также всенощное бдение» [5, с. 156].

Такое отношение композитора к церкви Л. Корабельникова объясняет тем, что у него были причины «глубоко личного характера, относящиеся к области нравственных исканий», и что Чайковский «всё более – особенно в период создания Всенощной – тяготел к христианским ценностям» [9]. В доказательство своих слов она приводит следующее суждение композитора: «В душу мою всё больше и больше проникает свет веры, ... я чувствую, что всё более и более склоняюсь к этому единственному оплоту нашему против всяких бедствий. Я чувствую, что

начинаю уметь любить Бога, чего прежде я не умел». Особо Корабельникова выделяет отношение Чайковского к Христу, приводя дневниковую запись композитора: «Живым и реальным был для композитора образ Христа: “Хотя Он был Бог, но в тоже время и человек, Он страдал, как и мы. Мы жалеем его, мы любим в нём его идеальные человеческие стороны”» [там же].

Н. Берберова же пишет, что у Чайковского было весьма сложное отношение к Богу: «...людям, знавшим Бога и ждавшим иную жизнь, он с годами стал завидовать, потому что при слове “смерть” его охватывали – не старый страх, как было, когда он ходил искать смерть в Москве-реке, – а отвращение, ужас перед необъяснимым, неизвестным и, может быть, грозным. Он не мог с философским спокойствием ждать конца, не мог и наивно верить в райское блаженство. Как жизнь для него была путём одиночества и отчаяния, так смерть постепенно становилась пропастью того и другого, куда спокойно и неожиданно ринет его рука – Бога? Он в Боге уверен не был. Он не умел Его искать. Найти Его – ужасало сознание» [3, с. 207].

Однако Бога Чайковскому искать было незачем. В своём дневнике, высказываясь о Бетховене, он в середине 1880-х сделал запись: «Я преклоняюсь перед величиим некоторых его [бетховенских. – Г. К.] произведений... Моё отношение к нему напоминает мне то, что в детстве я испытывал насчёт

* Публикация подготовлена в рамках исследовательского проекта Российского гуманитарного научного фонда № 13-33-01021.

бога *Саваофа*. Я питал (да и теперь чувства мои не изменились) к нему чувство удивления, но вместе и страха...» [5, с. 385].

Видимо, не случайно и в некоторых произведениях Чайковского – его увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта», созданной по трагедии Шекспира (I ред. – 1869, II ред. – 1870, III ред. – 1880), опере «Пиковая дама» (1890), Шестой симфонии (1893) религиозные образы трактованы отнюдь не так умирительно, как воспринимал их Чайковский в церкви. При этом в симфонии он руководствовался своим собственным замыслом, сознательно вводя в разработку I части в качестве символа смерти тему «Со святыми упокой», а церковные образы в опере претворил так трагично, что дало повод Б. Асафьеву уподобить эпизод отпевания Графини вою ветра, а также вспомнить эффект звучащей на фортиссимо католической секвенции *Dies irae*. Музыка антракта к V картине «Пиковой дамы», – писал он, – «исходя из настойчиво влившейся в воображение Германа картины похорон, рисует на этом фоне полное смятение мыслей и чувств Германа» [2, с. 179]. Характерная для этого эпизода мозаичность тем, обрывки, «разорванность и искажённость их словно знаменуют тягостное душевное состояние, когда потрясённый и взволнованный, подавленный ужасом человек силится сбросить с себя путы наваждения и дать себе ясный отчёт в совершившемся» [там же].

В настоящей статье нас будет интересовать образ фатума как носителя личностного катастрофизма в увертюре-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта», где передан обобщённый образ церкви, оказавшейся, как явствует из музыки, не на стороне сил, способствующих, подобно брату Лоренцо, счастью влюблённых. Причину такого переосмысления трагедии Шекспира, видимо, следует искать в замысле самого Чайковского и его отношении к религии.

Однако к образу церкви в «Ромео и Джульетте» исследователи относились с известной долей инерции. Довольно устойчиво в

нём видели образ патера Лоренцо¹, который для влюблённых почему-то трансформировался во враждебную силу. Такая трактовка показательна для Ю. Келдыша: «...спокойная, отрешённая тема, характеризующая доброго и мудрого патера Лоренцо, приобретает грозное звучание, подобно позднейшим темам рока в Четвёртой и Пятой симфониях» [8]. Того же мнения придерживается и Г. Прибегина: «В развёрнутом прологе он [Чайковский. – Г. К.] даёт суровое и сдержанное молитвенное песнопение, характеризующее патера Лоренцо. Это обобщающий образ той силы, которая противостоит любви юных героев и предваряет появление грозной, неумолимой в своём стремительном движении темы смертельной вражды Монтекки и Капулетти» [11, с. 36].

А. Альшванг в анализе «Ромео и Джульетты» вместо образа церкви видел некие «объективные силы принуждения», с которыми противоборствует могущество любви [1, с. 188]. Тем не менее, он считал, что первые семь тактов разработки в увертюре-фантазии изображают картину «уличной схватки Монтекки и Капулетти», которая продолжается и дальше [там же, с. 186].

Возвращаясь к образу брата Лоренцо (как и брата Джованни, который в трагедии Шекспира тоже является представителем церкви), отметим, что Чайковский о его существовании в «Ромео и Джульетте» никогда не упоминал. Более того, в письме к А. Ф. Федотову незадолго до своей смерти он признался в том, что «средневековые герцоги, рыцари, дамы пленяют моё воображение, – но не сердце, а где сердце не затронуто, – не может быть музыки» [5, с. 546].

Думается, что поэтому не случайно кланы Монтекки и Капулетти в увертюре не конкретизированы. Да и сводить значение разработки к одной конкретной картине нам кажется недостаточным, поскольку конфликт в увертюре выражен не между двумя семьями, а содержится в узловом сплетении трёх образов. Один из них – отмеченный в музыковедении хорал, олицетворяющий

лик церкви, поскольку изначально представляет собой «общее название традиционных (канонизированных) одноголосных песнопений западно-христианской церкви... В отличие от разного рода песен, хорал исполняется в церкви и является важной составной частью богослужения, что определяет эстетические качества хорала» [15, стб. 42].

У Чайковского тема хорала во вступлении к «Ромео и Джульетте» необычайно мелодична и звучит в сопровождении диатонических гармоний, раскрывающих в нём типовые славянские истоки с характерным последованием минорной с после минорной d. Однако в этой теме заложена семантика скрытой агрессии. Несмотря на то, что тема в развитии насыщается «мотивами креста» (т. 21–27), она имеет восходящий «стрелобразный мелодический контур» или «стрельчатую структуру» мелодического движения (термины Г. Домбраускене), которая в своём глубоком сакральном значении хоральных мелодий ассоциируется с *контуром стрелы* [6, с. 145].

Такой смысл становится явным уже во втором разделе вступления, где хорал приобретает черты наступательного марша. Но даже ещё во вступлении, когда появляется новый образ – за тайно тихих, почти крадущихся шагов, возникает такой мелодический абрис, который, хотя и устремлён вниз, всё равно имеет прямую линейную направленность, зрительно ассоциирующуюся с летящей стрелой, недвусмысленно конкретизированной контекстом собственно звучащего хорала (т. 38–43, пример № 1).

Пример № 1 П. И. Чайковский. «Ромео и Джульетта»

[Andante non tanto quasi Moderato]

Таким образом, тема хорала в «Ромео и Джульетте» является своеобразной маской, скрывающей истинный характер темы-«убийцы». В разработке имитации этой темы в сжатом виде (шестнадцатыми) создают зловещую картину битвы, в которой гаммообразно взвивающиеся линии струнных есть не что иное, как модифицированные «стрелы» хорала, словно бесперебойно летящие в цель (пример № 2).

Пример № 2

«Ромео и Джульетта»

[Allegro giusto]

В таком выражении внешнего и внутреннего планов катастрофизма проявились своеобразные, по Л. Выготскому, психологические «замыкания фабулы и сюжета»², которые в содержании увертюры раскрывают трагический глубинный смысл происходящего.

Многоликая в своих вычленениях и рассредоточенных элементах, тема хорала оказывается губельной для лирических образов и является открытым носителем катастрофизма.

Другой образ – обобщённая тема вражды, которая, в отличие от хорала, носит декламационный характер, включающий в себя семантику разрушительной силы – зловещего сигнала, удара, выстрела. И третий образ – тема любви.

А над всем этим – лик стремящейся к поднебесью одинокой души (пример № 3). Об этом Чайковский сообщил в октябре 1870 г. в письме к Балакиреву, по чьей инициативе была написана увертюра-фантазия [5, с. 73].

Пример № 3

[Andante non tanto quasi Moderato]

«Ромео и Джульетта»

Исходя из взаимодействия этих образов, можно предположить, что в музыке Чайковского, скорее всего, могли найти отражение слова брата Лоренцо, в которых он выражает мысль о вражде и смерти:

Однако в тех, кто побеждает зло,
Зияет смерти чёрное дупло [19, с. 203].

Но такой победы композитор, скорее всего, не хотел, о чём может свидетельствовать его более поздняя запись в дневнике, ретроспективно проливающая свет на его переутомлённое состояние от напряжённой работы: «Совсем инвалид... А умирать, ох, как не хочется... Читать не могу» (цит. по: [5, с. 389]).

Исключив излишнюю конкретизацию в лице брата Лоренцо, отметим, что у Чайковского в отношении к церкви всё же проступает отмеченная ранее раздвоенность чувств. В цитированном письме к фон Мекк композитор пишет, что, с одной стороны, он ещё связан крепкими узами с церковью, а с другой, – «давно уже утратил веру в догматы. Догмат о воздаянии, в особенности, кажется мне чудовищно несправедливым и неразумным. Я, как и вы, пришёл к убеждению, что, если есть будущая жизнь, то только разве в смысле неисчезаемости материи и ещё в пантеистическом смысле вечности природы, которой я составляю одно из микроскопических явлений. Словом, я не могу понять личного бессмертия»³.

Чайковский как мыслитель отрицал загробную жизнь в качестве источника вечного наслаждения, считая, что для этого должна быть и вечная мука, во что он принципиально не хотел верить. По его разумению, «жизнь имеет только тогда прелесть, когда состоит из чередования радостей и горя, из борьбы добра со злом, из света и тьмы, словом, из разнообразия в единстве. Как же представить себе вечную жизнь в виде нескончаемого блаженства? По нашим земным понятиям, ведь и блаженство, если оно ничем и никогда не смущается, должно, в конце концов, надоеть.

Таким образом, в результате всех моих рассуждений я пришёл к убеждению, что вечной жизни нет»⁴.

Из приведённого высказывания Чайковского следует, что *один из самых главных церковных постулатов, на котором основана вера во спасение, композитор категорически отрицал*. Тогда что же он имел в виду, используя жанр хораля?

Для этого вновь обратимся к суждениям самого Чайковского. Известен его комментарий (по другому поводу) к увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта», высказанный в цитированном выше письме к Балакиреву. На его пожелание, чтобы её начало ассоциировалось с хоралями Листа, «с древнекатоллическим характером, подходящим к православия» (цит. по: [1, с. 181]), Чайковский ответил: «Вы желали, чтобы интродукция была вроде листовского религиозного места из “Фауста”. Этого не вышло. Я хотел в интродукции выразить одинокую стремящуюся мысленно к небу душу...» (цит. по: [5, с. 73]).

Следовательно, *Чайковского в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» интересовал некий одинокий образ, быть может, не лишённый автобиографических черт*⁵. В связи с этим проанализируем ответ Чайковского Балакиреву.

Во-первых, если душа стремится к небу, то не значит ли это, что она тянется к Богу и что это влечение Чайковским выражено именно в жанре хораля (в котором прихожане мысленно обращаются к Господу), его скорбно-интонационной атрибутике, устремлённой ввысь и растворяющейся в звучании верхнего регистра? Во-вторых, в «Фауст-симфонии» Листа хорал имеет сначала почти декоративное значение, а затем трансформируется в победный гимн. Чайковскому же нужно было выразить совсем иное – затаённо-суровый (возможно, связанный с образом Саваофа) характер.

Противоположным мрачному хоралу в увертюре Чайковского явился светлый по-

люс – образ любви, который для композитора всегда был необычайно притягательным. В письме к М. Чайковскому композитор о «Ромео и Джульетте» писал, что этот сюжет очень подходит для его музыкального характера: «Нет ни царей, ни маршей, нет ничего, составляющего рутинную принадлежность большой оперы. Есть любовь, любовь и любовь»⁶.

Значит, композитора в сюжете «Ромео и Джульетты» привлекала прежде всего возможность *отображения чувства любви, но, как видно из концепции произведения, во взаимодействии с чуждыми ей силами*. Недавно испытал чувство любви к Дезире Арто, Чайковский вновь пережил его именно во время создания «Ромео и Джульетты», в ноябре 1869 года, когда он впервые отослал Балакиреву главные темы будущего сочинения и в ноябре же пришёл в Большой театр слушать оперу «Фауст», где главную партию пела Арто. По свидетельству Н. Кашкина, Чайковский при выходе певицы на сцену «закрылся биноклем и не отнимал его от глаз до конца действия, но едва ли много мог рассмотреть, потому что у него самого из-под бинокля катились слёзы, которых он как будто не замечал» [5, с. 65].

Таким образом, *в «Ромео и Джульетте» Чайковского при столь сильных его воспоминаниях о своём собственном увлечении не могли не проявиться автобиографические черты*.

Спустя десять лет, когда Чайковский создавал третью редакцию «Ромео и Джульетты», в письме к Н. фон Мекк от 21 дек. 1880 г. он писал, как его растрогала опера Бизе «Кармен»: «Я не могу без слёз играть последнюю сцену; с одной стороны народное ликование и грубое веселье толпы, смотрящей на бой быков; с другой стороны, страшная трагедия и смерть двух главных действующих лиц, которых злой фатум столкнул и через целый ряд страданий привёл к неизбежному концу» (цит. по: [5, с. 237]).

В связи с этим откровением напомним, что одним из спутников ещё первой редакции «Ромео и Джульетты» была симфоническая фантазия Чайковского «Фатум» (1866, соч. 15), посвящённая символу Судьбы, который стал характерным топосом в его зрелом творчестве. И. Соллертинский справедливо считал, что «судьба, фатум, слепой рок – основная метафизическая идея в мировоззрении Чайковского и основная идея его симфоний – Четвёртой и Пятой. Последние годы Чайковский нашёл имя фатуму – смерть...» [13, с. 39].

Сам Чайковский под фатумом понимал роковую силу, «которая мешает порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережёт, чтобы благополучие и покой не были полны и безоблачны, которая как Дамоклов меч, висит над головой и неуклонно, постоянно отравляет душу. Она непобедима, и её никогда не осилишь» [5, с. 172].

Однако фатум – разве это не промысел божий, не гнев Саваофа, которого Чайковский так боялся с детства?

Подобное восприятие фатума, *когда зависший над головой меч устрашает душу, является, в сущности, феноменом ощущения личностного катастрофизма*, то есть такого отношения к миру, которое, по определению В. Кантора, характеризуется «реакцией ужаса на “бесподобие” новой ситуации, необычных дотоле событий, как мироощущение “конца света” (а именно “старого” света)» [7].

Понимание Чайковским образа фатума дополним его высказыванием в письме к Н. фон Мекк о современной ему жизненной трагедии, сделанным примерно за два года до создания 3-й редакции «Ромео и Джульетты»: «Мы переживаем ужасное время, и когда начинаешь вдумываться в происходящее, то страшно делается. С одной стороны, совершенно оторопевшее правительство, до того потерявшееся, что Аксаков ссылается за смелое, правдивое слово, с другой – несчастная молодёжь, целыми тысячами без суда ссылаемая туда, куда ворон костей не

заносил, а среди этих двух крайностей равнодушная ко всему, погрязшая в эгоистические интересы масса, без всякого протеста смотрящая на то и на другое. Счастье тому, кто может скрываться от созерцания этой грустной картины в мире искусства» [5, с. 188].

Такое высказывание Чайковского свидетельствует о его внимании к общественно-политическим процессам, которые он квалифицировал как трагические явления в стране. Н. Туманина пишет, что «усиление трагического начала в произведениях Чайковского 80-х и 90-х годов, углубление контрастов между светом и мраком обусловлены жизненными впечатлениями композитора, теми событиями, которые происходили на его глазах» [14, с. 8].

Кроме того, усилению трагического в творчестве Чайковского на рубеже 1870–1880-х годов способствовал и переживаемый им душевный кризис. По словам исследователя, «он мучительно стремится найти ответ на вопросы о сущности жизни, о религии, о нравственности. Хотя ему уже около сорока лет, в его взглядах на жизнь многое не выяснено, многие сомнения и вопросы не разрешены» [там же, с. 9]. Однако источником трагического в жизни человека, как известно, является он сам. Н. Чернышевский, рассматривая античное понимание трагического героя, приводит как образец существующую в древнегреческой философии истину: «...в характере великого человека ... всегда есть слабая сторона; в действовании замечательного человека есть всегда что-нибудь ошибочное или преступное. Эта слабость, проступок, преступление губят его. А между тем они необходимо лежат в глубине его характера, так что великий человек гибнет от того же самого, в чём источник его величия» [18, с. 35].

Вместе с тем из приведённых суждений Чайковского и суждений о нём становится очевидным, что в различных сферах действительности, как в личной,

так и общественной жизни композитор видел трагические судьбы, которые явились следствием репрессивной системы, объединявшей и государственные структуры, и церковные. Система эта для Чайковского как художника представлялась вторгающимся в личную реальность фатумом, масштаб которого композитор в совокупности всех жизненных проблем ощущал как вселенский и катастрофический. Только по такому гигантскому размаху ликов зла можно было судить о мощи борющейся с ними любви. В подобной трактовке конфликтных образов проявилась этическая концепция Чайковского, поскольку «у каждой катастрофы, – как пишет А. Мухин, – есть своя моральная сторона» [10]. О нравственной основе такой концепции на примере героев «Пиковой дамы» и Шестой симфонии писал И. Рыжкин, исходя из принципиально важных моральных факторов:

– препятствия на пути влюблённых должны быть большими, имеющими всеобщее значение;

– сила любви должна быть не менее великой, чем сами препятствия, иначе борьба с ними будет тут же прекращена, «и на место трагедии воли станет эпизод безволия» [12, с. 102];

– в борьбе героев с жизненными преградами должен проявиться не их каприз, а необходимость, имеющая основополагающее значение.

В музыке «Ромео и Джульетты» композитор также показал не пассивное к фатуму отношение, а отпор, противопоставив насилию над личностью высшие духовные ценности – любовь и волю к жизни. Тем самым он проявил себя как гуманист, убеждения которого в корне отличны от популярных тогда идей Шопенгауэра. Его пессимизм в письме к Н. фон Мекк Чайковский подверг критике: «Мне кажется, что всего несостоятельнее Шопенгауэр в своих окончательных

выводах. Пока он доказывает, что лучше не жить, чем жить, всё ждёшь и спрашиваешь себя: положим, что он прав, но что же мне делать? Вот в ответе на этот вопрос он и оказался слаб. В сущности, его теория ведёт весьма логически к самоубийству. Но, испугавшись такого опасного средства отделаться от тягости жизни и не посмеяв рекомендовать самоубийство как универсальное средство приложить философию к практике, он пускается в очень курьёзные софизмы, силясь доказать, что самоубийца, лишая себя жизни, не отрицает, а подтверждает любовь к жизни. Это и не последовательно и не остроумно» [8, с. 171].

Таким образом, в итоге наших наблюдений представляется, что тема репрессивной системы, вторгающейся в жизнь личности, выражена у Чайковского обобщённо – как «смерти чёрное дуло», образ фатума, судьбы, рока, за которым, возможно, скрыт лик Саваофа.

В поиске своего религиозно-философского отношения к действительности композитор наделил трагедию Шекспира новым экзистенциальным смыслом, который во многом прояснил взгляды композитора на жизнь. Несмотря на его двойственное отношение к церкви, он всё же, вопреки своему страху перед Богом, стремился к единению с ним. Об этом свидетельствует истаивающий в верхнем регистре образ, построенный на одном из отмеченных ранее лирико-возвышенных оборотов темы хорала. Этот фрагмент для Чайковского оказался настолько важным, что композитор дал его сначала во вступлении, а затем, наделив функциями скорбно-просветлённого эпилога, закончил им всё произведение. В подобной «видимой миру простоте», как писал о Чайковском Цуккерман, выявилась «невидимая миру смелость» [16, с. 244], в данном случае смелость обнажения своей души, стремящейся к единению с Богом.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Патер Лоренцо – это образ из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта». В трагедии Шекспира он существует как францисканский монах, брат Лоренцо. В отечественном же музыковедении, по всей видимости, сформировалась тенденция рассматривать его роль сквозь призму балета Прокофьева как патера Лоренцо. Однако ни отца, ни брата Лоренцо в увертюре-фантазии Чайковского не существует, как не существует вообще в францисканском ордене понятия патера.

² Л. Выготский определяет два взаимоисключающих композиционных направления: стремление к цели и уклонение от неё. Первое направление – внешнее, видимое. Оно представляет линию фабулы. Второе – внутреннее, часто зашифрованное, вуалирующее стремление к цели, складывается в линию сюжета. Столкновения их порождают конфликтные замыкания [4, с. 75, 188–189].

³ Поскольку в издании «Дни и годы П. И. Чайковского: летопись жизни и творчества...» [5] цитируемый нами текст сокращён, мы обратились к профильному сетевому portalу, где размещён более полный вариант данного источника: [17].

⁴ Там же.

⁵ На этот фрагмент в связи с желанием Чайковского выразить в интродукции одинокую душу обращал внимание Ю. Келдыш, осмысливая этот эпизод «как предчувствие трагических событий и выражение личного авторского отношения к судьбе героев» [8].

⁶ Цит. по: [5, с. 182]. И позже, когда Чайковский задумал создать оперу на сюжет трагедии «Ромео и Джульетта», он то же самое в 1881 году писал своему брату Анатолию [там же, с. 257].

ЛИТЕРАТУРА

1. Альшванг А. А. П. И. Чайковский. М.: Музыка, 1967. 928 с.
2. Асафьев Б. В. Симфонические этюды / общ. ред. и вступ. ст. Е. М. Орловой. Л.: Музыка, 1970. 264 с.
3. Берберова Н. Н. Чайковский. СПб.: Лимбус Пресс, 1997. 256 с. (Библиотека Александра Белоусенко). URL: <http://belousenkolib.narod.ru>. (Дата обращения 29.09.2015).
4. Выготский Л. С. Психология искусства / общ. ред. В. В. Иванова; коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова. М.: Искусство, 1968. 576 с.
5. Дни и годы П. И. Чайковского: летопись жизни и творчества / сост. Э. Зайденшур, В. Киселёв, А. Орлова, Н. Шеманин; под ред. В. Яковлева. М.; Л.: Музгиз, 1940. 744 с.
6. Домбраускене Г. Н. Метатекст протестантского хорала: семиотический континуум в музыкальной культуре Запада и Востока: монография. Изд. 2-е. Владивосток: Морской государственный университет им. адм. Г. И. Невельского, 2014. 328 с.
7. Кантор В. К. О кодах цивилизации // Цивилизации. М., 1993. Вып. 2. URL : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/Kant_KodCiv.php. (Дата обращения: 16.05.2013).
8. Келдыш Ю. В. Чайковский. «Ромео и Джульетта». URL: http://belcanto.ru/tchaikovsky_romeo.html. (Дата обращения: 20.07.2015).
9. Корабельникова Л. З. Духовная музыка [Чайковского]. URL: <http://www.tchaikov.ru/dukhovnaya.html>. (Дата обращения: 20.07.2015).
10. Мухин А. П. Мораль в условиях чрезвычайных ситуаций и катастроф: теоретический и эмпирический уровни анализа проблемы: дис. ... д-ра философ. наук. СПб.: СПбГУ, 1997. 323 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/moral-v-usloviyakh-chrezvychainykh-situatsii-i-katastrof-teoret-i-empirurovni-analiza-probl>. (Дата обращения 29.09.2015).
11. Прибегина Г. А. Пётр Ильич Чайковский. М.: Музыка, 1983. 192 с. (Библиотечная серия).
12. Рыжкин И. Я. Шестая симфония Чайковского // Советская музыка. 1946. № 2–3. С. 102.
13. Соллертинский И. И. Пиковая дама // Соллертинский И. И. Критические статьи / ред. и вступ. ст. М. Друскина; сост. и коммент. И. Белецкого. Л.: Музгиз, 1963. Т. 2. С. 35–43.
14. Туманина Н. В. Чайковский: Великий мастер: 1878–1893 / отв. ред. Б. М. Ярустовский. М.: Наука, 1968. 488 с.
15. Хорал // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1982. Т. 6. Стб. 42–44.
16. Цуккерман В. А. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 248 с.
17. Чайковский П. И. Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 23 ноября/5 декабря 1877 года. № 54. URL: <http://www.tchaikov.ru/1877-054.html>. (Дата обращения: 14.08.2015).
18. Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Чернышевский Н. Г. Собр. соч.: в 5 т. / сост. и общ. ред. Ю. С. Мелентьева. М.: Правда, 1974. Т. 4: Статьи по философии и эстетике. С. 5–117.
19. Шекспир У. Ромео и Джульетта // Полн. собр. соч.: в 10 т. / пер. Б. Пастернака. М.: Алконост; Лабиринт, 1994. Т. 3. С. 161–278.

REFERENCES

1. Alschwang A. A. *P. I. Chaykovskiy* [P. I. Tchaikovsky]. Moscow: Muzyka Press, 1967. 928 p.
2. Asafyev B. V. *Simfonicheskie etyudy* [Symphonic Etudes]. Edited and with an introductory by article E. M. Orlova. Leningrad: Muzyka Press, 1970. 264 p.
3. Berberova N. N. *P. I. Chaykovskiy* [P. I. Tchaikovsky]. St. Petersburg: Limbus Press, 1997. 256 p. (The Library of Alexander Belonenko). URL: <http://belousenkolib.narod.ru>. (29.09.2015).
4. Vygotsky L. S. *Psihologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Edited by V. V. Ivanov; Commentaries by L. S. Vygotskiy, V. V. Ivanov. Moscow: Iskusstvo, 1968. 576 p.
5. *Dni i gody P. I. Chaykovskogo: letopis' zhizni i tvorchestva* [The Days and Years of P. I. Tchaikovsky: the Chronicle of Life and Art]. Compiled by E. Zaydenshnur, V. Kiselev, A. Orlova, N. Shemanin; Edited by V. Yakovlev. Moscow; Leningrad: Muzgiz, 1940. 744 p.
6. Dombraskiene G. N. *Metatekst protestantskogo khorala: semioticheskiy kontinuum v muzykal'noy kul'ture Zapada i Vostoka: monografiya* [The Meta-text of the Protestant Chorale: the Semiotic Continuum in the Musical Culture of the West and East: Monographic book]. 2nd edition. Vladivostok: Admiral G. I. Nevelsky Maritime State University 2014. 328 p.
7. Kantor V. K. O kodakh tsivilizatsii [About the Codes of Civilization]. *Tsivilizatsii* [Civilizations]. Issue 2. Moscow, 1993. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/Article/Kant_KodCiv.php. (16.05.2013).
8. Keldysh Yu. V. *Chaikovskiy. «Romeo i Dzhul'etta»* [Tchaikovsky. "Romeo and Juliet"]. URL: http://belcanto.ru/tchaikovsky_romeo.html. (20.07.2015).
9. Korabelnikova L. Z. *Dukhovnaya muzyka* [Tchaikovskogo] [The Sacred Music of Tchaikovsky]. URL: <http://www.tchaikov.ru/dukhovnaya.html>. (20.07.2015).
10. Mukhin A. P. *Moral' v usloviyakh chrezvychaynykh situatsiy i katastrof: teoreticheskiy i empiricheskiy urovni analiza problemy: dis. ... d-ra filosof. nauk* [Morality in Emergencies and Disasters (The Theoretical and Empirical Levels of Analysis of the Issue): Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy] St. Petersburg: St. Petersburg State University, 1997. 323 p. URL: <http://www.dissercat.com/content/moral-v-usloviyakh-chrezvychaynykh-situatsiy-i-katastrof-teoret-i-empir-urovni-analiza-probl>. (29.09.2015).
11. Pribegina G. A. *Pyotr Il'ich Chaikovskiy* [P. I. Tchaikovsky]. Moscow: Muzyka Press, 1983. 192 p. (Library Series).
12. Ryzhkin I. Ya. *Shestaya simfoniya Chaikovskogo* [The Sixth Symphony of Tchaikovsky]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1946, No. 2–3, pp. 102.
13. Sollertinskiy I. I. *Pikovaya dama* [The Queen of Spades]. *Kriticheskie stat'i* [Critical Articles]. Edited and with an Introductory Article by M. Druskin; Compilation and Comments by I. Beleckiy. Volume 2. Leningrad: Muzgiz, 1963, pp. 35–43.
14. Tumanina N. V. *Chaikovskiy. Velikiy master: 1878–1893* [Tchaikovsky: The Great Master: 1878–1893]. Executive Editor B. M. Yarustovskiy. Moscow: Nauka, 1968. 488 p.
15. Khoral [Chorale]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Editor-in-Chief Yu. V. Keldysh. Volume 6. Moscow, 1982, column 42–44.
16. Tsukkerman V. A. *Vyrazitel'nye sredstva liriki Chaikovskogo* [The Expressive Means of Tchaikovsky's Lyricism]. Moscow: Muzyka Press, 1971. 248 p.
17. Chaikovskiy P. I. *Pis'mo k N. F. fon Meck ot 23 noyabrya/5 dekabrya 1877 goda. № 54* [Tchaikovsky P. I. Letter to N. von Meck, dated November 23/December 5, 1877, no. 54]. URL: <http://www.tchaikov.ru/1877-054.html>. (14.08.2015).
18. Chernyshevsky N. G. *Esteticheskie otnosheniya iskusstva k deystvitel'nosti* [The Aesthetic Relation of Art to Reality]. *Sobr. soch.: v 5 t. T. 4: Stat'i po filosofii i estetike* [Collected Works in 5 Volumes. Volume 4: Articles on Philosophy and Aesthetics]. Compiled and Edited by Yu. S. Melentyeva. Moscow: Pravda, 1974, pp. 5–117.
19. Shekspir V. *Romeo i Dzhul'etta* [Shakespeare W. "Romeo and Juliet"]. *Poln. sobr. soch.: v 10 t.* [Complete Works in 10 Volumes]. Volume 3. Translation by B. Pasternak. Moscow: Alkonost; Labirint, 1994, pp. 161–278.

**Образ фатума в увертюре-фантазии
«Ромео и Джульетта» П. И. Чайковского
как носитель личностного катастрофизма**

Предмет исследования в статье – отношение Чайковского к религии как выражению Бога, фатума (судьбы), воплотивших его мировосприятие, пронизанное личностным катастрофизмом. Научная новизна заключается в аналитическом ракурсе, позволившем выявить те стороны творчества композитора, которые ранее музыковедами замечены не были. Они проанализированы здесь с позиции «Чайковский – мыслитель», рассмотренной сквозь призму психолого-философской рефлексии композитора, раскрывающейся в его письмах и дневниковых записях, а также в музыке. Автор статьи приходит к выводу, что шекспировская трагедия «Ромео и Джульетта» послужила не программой к созданию одноименной увертюры-фантазии Чайковского

(как укоренилось в отечественном музыкознании), а лишь первоначальным импульсом, который композитор полностью переосмыслил. В основе мироотношения Чайковского, как и содержания данного произведения, лежит противоречие между его чувством страха перед Богом и вместе с тем – стремлением к единению с ним. Конкретным доказательством авторской концепции в анализе увертюры-фантазии служит тема хорала, в которой исследователь выявляет семантику скрытой агрессии и противопоставленной ей одинокой души. Исследование феномена личностного катастрофизма вследствие проблемных отношений с Богом в условиях тенденций общественного кризиса моральных ценностей является задачей необычайно актуальной. В изучении заявленной темы использован метод целостного анализа художественного текста с опорой на эпистолярное наследие композитора и его высказывания.

Ключевые слова: П. И. Чайковский, увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», Бог, церковь, фатум, хорал, жизнь и смерть, катастрофизм, художественный образ

The Image of Fate in P.I. Tchaikovsky's Overture-Fantasy "Romeo and Juliet" As the Bearer of Personal Catastrophism

The object of research in this article is Tchaikovsky's attitude towards religion as the expression of God and fate (destiny), which formed his world-perception, permeated with a personal catastrophism. Its academic novelty is in its academic perspective, which makes it possible to reveal those aspects of the composer's musical thought which were previously not observed by musicologists. They are analyzed here from the positions of "Tchaikovsky the thinker," examined through the prism of the composer's psychological-philosophical reflection, as disclosed in his letters and diary entries, as well as in his music. The author of the article comes to the conclusion that Shakespeare's tragedy "Romeo and Juliet" served not as the literary program for Tchaikovsky, so that he could create the overture-fantasy with the same name (as has been enrooted in Russian musicology), but merely as a preliminary impulse, which the composer revised thoroughly. At the basis of Tchaikovsky's world-view, as well as the content of the given composition, lies the contradiction between his feeling of fear of God and the aspiration for uniting with Him. A concrete proof of the author's conception in the analysis of the overture-fantasy is served by the theme of the chorale, in which the researcher discloses the semantics of hidden aggression and the lonely soul contradistinguished to it. In general, the research of the phenomenon of personal catastrophism which emerged as the result of problematic relations with God in the conditions of tendencies of a social crisis of moral values presents itself as an unusually relevant task. This research of the declared topic makes use of the method of integral analysis of an artistic text based on the composer's epistolary heritage and his utterances.

Keywords: P. I. Tchaikovsky, overture-fantasy "Romeo and Juliet," God, church, fate, chorale, life and death, catastrophism, artistic image

Консон Григорий Рафаэлевич

ORCID: 0000-0001-7400-5072

доктор искусствоведения,
начальник отдела прикладной докторантуры
и подготовки научных кадров в докторантуре,
профессор кафедры социологии
и философии культуры

E-mail: gkonson@yandex.ru

Российский государственный социальный
университет

Москва, 129226 Российская Федерация

Grigory R. Konson

ORCID: 0000-0001-7400-5072

Dr. Sci. (Arts),
Head of Department of Applied Doctoral Studies
and Preparation of Research Assistants,
Professor at the Department of Sociology
and Philosophy of Culture

E-mail: gkonson@yandex.ru

Rossiyskiy gosudarstvennyy sotsial'nyy
universitet

Russian State Social University

Moscow, 129226 Russian Federation





А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова



К 100-летию со дня рождения композитора

УДК 78.071.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.025-037

«ЗВЁЗДНОЕ» ДЕСЯТИЛЕТИЕ ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА

1935 год ознаменован для Георгия Свиридова, тогда ещё студента музыкального училища, появлением вокального цикла «Шесть романсов на стихи А. С. Пушкина». В преддверии 100-летия со времени гибели великого поэта музыкальных произведений на его тексты было написано огромное множество, но лучшее принадлежало перу безвестного 19-летнего юноши. Это оказалось серьёзной заявкой на гениальность дарования.

Казалось бы, в «Шести романсах...» обретоно всё необходимое для индивидуального почерка Свиридова и оставалось только идти вперёд, раздвигая найденное вширь и вглубь. Но вместо этого он начинает длительный поиск в иных направлениях – поиск, затянувшийся почти на целых два десятилетия. И преимущественно проходил он в сфере инструментальных жанров. Композитор работал тогда в данной сфере ярко, интересно, что вообще свойственно его манере. Особенно выделяются произведения военных лет с их жёсткой и суровой стилистикой, отразившей атмосферу батальных схваток и напряжённого психологизма (что с наибольшей концентрированностью представлено в Фортепианной сонате).

Однако, при всей впечатляющей силе этих сочинений, им часто недоставало отчётливой авторской индивидуальности, легко узнаваемого свиридовского почерка. К примеру, его Фортепианное трио явственно напоминает написанное за год до него произведение Д. Д. Шостаковича того же жанра и примерно той же направленности (1944). Именно у Шостаковича Свиридов завершил своё композиторское образование в Ленинградской консерватории, довольно долго находясь под его художественным влиянием.

Полное обретение своего стиля и своей жанровой системы произошло у Свиридова в середине 1950-х годов. Ровно двадцатилетие спустя после «Шести романсов на стихи А. С. Пушкина» он создаёт другой выдающийся вокальный цикл – «Песни на стихи Роберта Бёрнса» (1955). Первые исполнения произвели ошеломляющее впечатление. Исключительный резонанс вызвали свежесть художественного решения, покоряющая адекватность поэтическому источнику и необычайно талантливое воплощение темы, которая находилась тогда на переднем крае отечественного искусства: человек из народа.

Этой теме отвечал принципиальный демократизм музыкального языка, что высвечено обозначением жанра «Песни...». Однако простота выразительных средств сочетается здесь с объёмностью обрисовки воссоздаваемых типажей, что находит себя в многообразии и глубине мыслей и чувств, нравственной чистоте и высоких этических принципах людей из низовой среды.

Широкий спектр граней положительного народного характера складывается в ходе развёртывания цепи контрастных портретов и зарисовок. Среди портретов – старик (№ 3 «Джон Андерсон») и деревенский юноша (№ 4 «Робин»), солдат, парень с гор (№ 2 «Возвращение солдата», № 5 «Горский парень»).

Весьма контрастны разнохарактерные зарисовки, раскрывающие всевозможные ракурсы народного жизнеощущения. Так, в двух последних частях цикла соседствуют поэзия лирических чувств (№ 8 «Прощай») с его мягкой, плавной кантиленой, передающей настроение нежной мечтательности) и социально-обличительные мотивы (№ 9 «Честная бедность» с его ораторски-публицистическим зарядом и гневной отповедью в адрес власть предержащих).

Сильнейший контраст образуют номера предыдущей пары, находящейся в «точке золотого сечения». Первый из них (№ 6 «Финдлей») – мастерски разыгранная жанровая сценка, которая сплошь искрится неотразимо сочным, терпким юмором и представляет собой своеобразнейший вокальный «театр одного актёра», где посредством изобретательного «раздвоения» голоса передаётся буффонный диалог мужчины и женщины. И сразу же следует драматическая кульминация цикла (№ 7 «Всю землю тьмой заволочло»), поражающая амбивалентностью запечатлённого состояния: разгульное веселье застольной на грани трагизма как попытка утопить в чарке вина горе вечной нужды бедняка, горестный стон отчаяния и рвущаяся изнутри мрачная мятежно-бунтарская нота.

Формируя всесторонний образ человека из народа, Свиридов не ставил перед собой задачу воссоздания шотландского колорита. По этой части в «Песнях на стихи Роберта Бёрнса» встречаются только отдельные штрихи (например, волыночный бурдон в № 2). Композитор стремился придать циклу общечеловеческое звучание, опираясь прежде всего на

близкие направленности данного произведения традиции вокальной музыки Шуберта и Мусоргского (в том числе исходя в распеве из естественной речевой интонации).

При всём том Свиридов неукоснительно следует за шотландским поэтом в отношении того, что составляло пафос его творчества: возвеличение человека из народа, воспевание таких его духовных устоев, как мужество и прямодушие, стойкость духа и честность, верность и любовь. Прославляя тех, на ком, как говорится, земля держится, композитор широко вводит ресурсы эпической выразительности, будь то величавая заторможенность движения (№ 3), могучий размах и громогласие утверждаемых императивов чести и совести (№ 9) или даже заведомый гиперболизм мощной первоизданной силы (№ 5).

Всё это утверждалось в опоре на такие качества народной природы, как душевное здоровье и неисковеренное жизнелюбие. Однако оптимизм героя свиридовского цикла отнюдь не прямолинеен. Поэтому воспроизводимые здесь раздумья заключают в себе выношенную мудрость понимания мироустройства, они прошли горнило испытаний. И не случайно именно с этого начинается цикл (№ 1 «Осень») – трезвое осознание реалий, порождающих неизбежную противоречивость человеческого бытия: брэнность единичной жизни и нескончаемость жизни всеобщей; весенние упования и осеннее запустение; стремление к счастью, красоте и тусклой, безотрадней действительности; надежды, грёзы и разочарования, горечь несбыточности; разного рода печальные констатации и порыв к свету, неугасимая вера в лучшее.

Но, учитывая столь сложную вибрацию рефлексий, есть все основания утверждать, что определяющим модусом художественного высказывания здесь остаются отвечающие облику персонажей данного произведения ясность и простота. Эти свойства их жизнеощущения потребовали апелляции к фольклорным истокам, безыскусности ритмики и натуральных ладов, а порой самым элементарным и даже грубоватым мелодическим оборотам. «Тотальной» жанровой основой становится песня, однако представлена она чрезвычайно разнообразно: марш, баллада, рассказ, гимн, поэма. И, подобно тому, как все другие компоненты выразительности при внешней простоте обнаруживают внутреннее богатство, так и строфическая форма, как правило, предстаёт динамизированной, что делает её способной воплотить любое содержание.

Для примера можно сослаться на повороты музыкально-поэтического повествования в № 2. Эти повороты открывают всё новые и новые грани в облике участника только что отгремевшей войны. Внешне композитор самым непосредственным образом опирается на куплетную форму походной песни с чеканно-рубленным контуром вокальной линии и простейшим, неизменно «выстукивающим» маршевым ритмом бодрого шага в партии фортепиано. Но,

гибко следуя за словесной канвой, он привносит в это вроде бы однотипное изложение множество ракурсов, в сущности преодолевая музыкальную строфику, благодаря чему в конечном результате складывается поразительно многооттеночный портрет.

«Песни на стихи Роберта Бёрнса» открыли совершенно особую фазу в творческой биографии Свиридова: вторая половина 1950-х годов стала «звёздным часом» композитора – на данном отрезке времени по ряду позиций он оказался несомненным лидером отечественной музыки (это говорится с учётом того факта, что рядом с полной творческой отдачей работал его учитель Д. Д. Шостакович). Именно Свиридову удалось с наибольшей силой выразить царивший тогда в стране дух подъёма, раскрепощения и социального энтузиазма, возникший во времена так называемой «оттепели» (недолгий период, связанный с именем Хрущёва, когда преодолевался культ личности Сталина и ослаб диктат жёстких идеологических установлений).

Атмосфера больших надежд и ожиданий, процесс «распрямления» человеческих душ, мощный всенародный прилив сил породил в искусстве ярко выраженную эпическую настроенность, и Свиридов утверждал её как никто другой. Примечательно, что это удавалось ему даже в фактуре камерных сочинений – таких, как «Ворон к ворону» и «Рыбаки на Ладоге», написанных в 1958 году, где благодаря исполнскому рельефу обрётён поистине богатырский размах.

Конкретизируем сказанное на примере песни «Рыбаки на Ладоге». Прежде следует оговорить авторское обозначение жанра. Разумеется, как и в случае «Песен на стихи Роберта Бёрнса», это отнюдь не привычная для нас простая куплетная форма, а форма очень свободная по изложению. И словом этим композитор, помимо демократичности художественного изъяснения, стремился подчеркнуть его сугубо русскую национальную природу.

Что касается эпического начала, то используются здесь всего-навсего голос и фортепиано, а в тексте А. Прокофьева нет ничего исключительного (речь идёт об обыкновенных человеческих трудах – ловля рыбы). Тем не менее, в музыке передано ощущение беспредельной мощи. Максимальная укрупнённость вокального интонирования и мазка фортепианной фактуры (охват всех регистров, аккордовые глыбы, гулкий и грузный колокольный перезвон) выводят звучание в масштаб грандиозного действия, символизируя громаду общенародной жизни. Слушая эту «песню», необходимо заодно отметить преимущественное тяготение Свиридова к тембру баса как коренного, «кряжистого» русского голоса с его особой весомостью и фундаментальной основательностью (вспомним оперы Глинки и Мусоргского).

А в тех случаях, когда композитор включал ресурсы хора и оркестра, его музыка поднималась к выражению общенародных деяний и устремлений.



Фресковая манера письма, исключительный размах звуковых линий позволили воплотить гордое, могучее, величественное в отдельном человеке и народе, взятом как целое (словно напоминая хрестоматийное: «Человек – это звучит гордо»). С наибольшей впечатляющей силой передать подобное удалось в двух ораториях второй половины 1950-х годов.

Первая из них – «Поэма памяти Сергея Есенина» (1956), где в полной мере открылось гениальное дарование Свиридова в его ярко выраженной народно-национальной сути. Столь сильному творческому самопроявлению в данном случае сопутствовал необычайный всплеск вдохновения: в основе своей произведение было написано всего за две недели. По особенностям жанровой структуры оно содержит признаки вокального цикла (с этого начинались подступы к сочинению), кантаты и вокально-симфонической поэмы, но в конечном счёте масштаб и заведомо эпический контур формы дают все основания для обозначения его ораторией.

При кажущейся простоте «Поэма...» по внутреннему своему строю стоит в ряду глубинно-философских концепций, обнаруживая по меньшей мере четыре слоя содержания. Из них первый связан с фигурой поэта, а другие воплощают поданный в трёх измерениях образ России: 1) в ситуации начала XX века, 2) поднимая повествование в выси надвременных измерений и 3) наоборот, локализуя его проекцией на жизнь страны середины столетия, то есть на время создания произведения.

Первый из этих уровней концепции имеет принадлежность собственно к композитору в основном постольку, поскольку именно он осуществлял соответствующую подборку стихотворений. Когда «Поэму...» воспринимают сквозь призму есенинских текстов, идейный каркас произведения определяют в таких ракурсах, как судьба поэта в переломную эпоху, поэт и Родина, поэт и Революция. Личностный план в оратории, конечно же, присутствует, подчёркнут введением тенора *solo* и самим названием («... памяти Сергея Есенина»), но в музыкальном воплощении он неизбежно деперсонализован, приобретая сугубо обобщённый смысл. А в силу того, что в ряде частей произведения повествование ведётся от лица большой человеческой массы, то в лучшем случае этот содержательный пласт предпочтительно трактовать следующим образом: личность поэтического толка и громада общенародных событий.

Второй слой содержания «Поэмы...» также в определённой степени следует «по тексту», но в данном случае роль композитора неизмеримо активнее – он выступает отнюдь не как иллюстратор стихотворной канвы, а как её истолкователь, многое привносящий от себя и тем самым создающий качественно новое творение. С данной точки зрения, вслушиваясь в музыкально-поэтическое целое прежде всего с позиций его звукового наполнения, находим в качестве

главной проблемы драму России начала XX века, находящейся на коренном историческом переломе, в движении от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам. Композиционно это воссоздаётся посредством резко выраженного размежевания старого, изживаемого и нарождающегося, несущего в себе перспективу.

Образ Руси, «сходящей со сцены», разворачивается в три фазы. В экспозиции (I часть – «Край твой заброшенный») сразу же устанавливается неизменный тип воплощения этой сферы в чисто эмоциональном, лироэпическом ключе, что позволяет с максимальной обострённостью передать настроение горькой и неизбывной печали прощания, глубоко русской заунывно-стонущей тоскливости, характеризующей состояние потерянности, бессиленьности, душевной депрессии. Помимо оттенка сумрачной раздумчивости, неотступно сопровождающей ламентозное повествование, в разных пунктах его акцентируются ещё две образные грани: настроение мягкой грусти, неземной, возносящейся ввысь меланхолии и, напротив, состояние скорбной обречённости с приливами щемящей, пронзительной тоски.

Эти две образные грани становятся основополагающими соответственно в III и IX частях. Строй музыки III части («В том краю») определяет особая, «унывная» меланхолия – грусть русской души, затерянной в природном запустении. Здесь острота печали несколько вуалируется, чтобы с предельной силой, буквально смертельным приступом нахлынуть на завершающей фазе развития образа старой Руси (IX часть – «Я последний поэт деревни»), где с наибольшей интенсивностью разрабатывается вторая из отмеченных образных граней. Общая для всей сферы горестно-тоскливая настроенность достигает теперь открыто пессимистического выражения: подавленность, жгучая горечь безысходности, ощущение всеобщей опустошённости, гнетущее впечатление погребальной тризны.

Истинно философское постижение идеи Революции в «Поэме...» состоит, в частности, в том, что новая Русь поднимается как бы из самых глубин природы, словно зарождающаяся во всеобщей жизненной материи (II, V и VI части), затем конкретно-исторически раскрывается в VII и VIII частях, а в финале вновь возносится к высотам великих мятежей, понимаемых как вечная стихия. Части VII и VIII в двух гранях представляют грозное вторжение молодых, восходящих сил в реально-объективное бытие начала XX века и их могучее утверждение. Смысл VII части («1919 год») – новый мир, рождающийся в чреве неизбежных бедствий и пепелищ; поток бунтарски-экспансивной народной силы запечатлён здесь бушующим язычески шумно, диковато, угрожающе. Иной образный поворот даёт VIII часть («Крестьянские ребята»): праздничное буйство народной энергии, ступающей с размахистой удалью и боевитой весёлостью.

Ситуация слома времён инкрустирована в главенствующую по объёму и значимости сферу извечно-национального, непреходящего. Она не ограничивается половиной всего объёма оратории и простирает своё влияние на отмеченные выше образные линии, дополняя их конкретность большей или меньшей по интенсивности вневременной окраской, внося в их содержание дух нетленной идеи сосуществования двух неразрывных начал – старости, отмирания и молодости, обновления. Так, в I части дано не только воплощение образа уходящей Руси, но и нечто неизбывное в национальном характере: истоиво-элегическая заунывность, своеобразная эпическая меланхолия. В третьей то же настроение соединено с пейзажными ассоциациями, отражая ещё одну своеобразную черту русской природы – глубоко меланхолическое ощущение Родины, тоскливо-щемящее чувство любви к отчужденному краю.

Вечностные акценты хорошо ощутимы и в сфере восходящей Руси. Пафос всеобщих катастроф воссоздаётся в VII части с непреложностью закономерности объективно необходимых, периодически повторяющихся явлений исторического перелома, поэтому их воплощение осуществляется не в искажённо-экспрессионистском, а величаво-эпическом тоне, при этом вневременное звучание обеспечивается стилизованным синтезом варваристски-языческих и отчётливо современных элементов. В следующей части разбитной частушечный поток парадоксальным образом опирается на архаичную интонационную основу, что и этой музыкальной картине придаёт характер надвременного социального праздника.

Наконец, вечностное начало в обоих конкретнo-исторических образных сферах проявляется в заметной объективистской тенденции, которая реализуется и благодаря фольклорной насыщенности музыкальной лексики, и за счёт безраздельного господства эпического, всенародного, общезначимого. В наибольшей степени объективистский тонус, как одно из средств воплощения нескончаемости и неизбежности сущностных жизненных явлений, характерен для главенствующей сферы, которая раскрывается в двух мирных картинах (IV и V, объединённая с VI частью) и двух воинственных фресках (II, X).

В IV части («Молотья») воспроизводится процесс вечного труда, предстающий благодаря обобщающе-идеальным формам скорее в виде обряда созидательной жизнедеятельности вообще. Автор очень точен, «не отыскав» разных названий и «неудобно» обозначив V и VI части одинаковым образом («Ночь под Ивана Купала»), чем подчеркнул неразрывность воссоздаваемого явления – таинство зарождения жизни в лоне животворящей природы.

Если V–VI части, составляющие поэтический центр оратории, рисуют в подсознательно-фантастическом ключе слияние с природой и рождение из неё человеческого, то II часть («Поёт зима») служит

в концепции своего рода пантеистическим импульсом-первоначалом, олицетворяющим властный, неудержимый «экспансионизм» кряжистой, молодой, безграничной силы. Её контур складывается из могучих, укрупнённо-титанических призывов-кличей монолита мужских голосов и мощных гимнических ответов-утверждений женского хора. Этот исполинский рельеф, врезанный в непрерывное бурление клочкового фона, передаёт атмосферу героического порыва и разлома колоссальных природных материй.

X часть («Небо – как колокол») становится финальной прежде всего потому, что в ней пафос надвременных категорий доводится до предела. Здесь раскрывается для данной концепции последняя из вечных истин – нескончаемость, безграничность и нетленность жизни. Осуществляется это утверждение в характере гимна-славления колоссальной мощи, безмерно титанического, поистине планетарного размаха, в чём композитор отталкивался от несравненной поэтической метафоры есенинского стиха, придавая происходящему в России всечеловеческую масштабность.

В музыке «Поэмы» при всей значимости извечно-исконного явственно просматриваются и проекции на актуальную социально-историческую ситуацию России середины 1950-х годов. Для соответствующих аллюзий на революционные веяния начала века были достаточные основания. В приближении к финишу «сталинской эпохи» возникло расслоение психологических установок и типов мировосприятия. В оратории Свиридова это получило художественное выражение через поляризацию двух образных сфер.

Первая из них связана с настроениями «слабости», глубокой меланхолии, наболевшей горечи, печали, тоскливости, скорби – за всем этим в конечном счёте стояла былая скованность, закрепощённость и приниженность человека времён тоталитаризма. Характерное для этой лириэпики состояние подавленности осложняется и обостряется тем, что за прошедшие десятилетия Советской власти были в корне подорваны основы векового крестьянского уклада. Явью становилось то, о чём пророчествовал «последний поэт деревни»: «Скоро явится *железный* гость».

Вторая образная сфера, как она может быть истолкована с точки зрения переключек с событиями начала XX столетия, – это и есть героико-драматический эпос. В «Поэме» он нацелен на всемерное утверждение «сильного», мужественного, могучего в народе и человеку. Если довериться художественному видению композитора, неисчислимое людское множество вставало в мощном развороте энергии, с исполинским размахом, исполненное оптимизма и воодушевления (надо признать, что и в действительности тот этап был кульминационным в социальной истории Советского Союза). Гордый, раскрепощённый человеческий дух, устремлённый вперёд, вдаль и ввысь, способный к

грандиозным дерзаниям и готовый для их осуществления пройти через горнило суровых испытаний и драматических преодолений – вот на что был нацелен конечный пафос свиридовского творения.

И «Патетическая оратория» (1959) может, на первый взгляд, произвести впечатление открыто демократического в своей простоте и доступности музыкального полотна. Но и здесь в полной мере сказалась способность Свиридова к самому широкому охвату и глубинному художественному исследованию избранной темы. Однако поэтико-философское осмысление Революции сложилось в «Патетической оратории» во многом иначе, чем в «Поэме памяти Сергея Есенина». Если в «Поэме» сделан весьма сильный акцент на образе уходящей Руси, то в «Патетической» он практически целиком перемещается в сферу обновляющейся России.

Наконец, раскрытие идеи Революции осуществляется в «Патетической» в совершенно иных образных ракурсах, которые можно определить как действенно-ораторскую сферу, медитативную линию и величальное начало. Причём облик этой оратории формирует доминирующая опора на различные аспекты действенно-ораторской сферы, которая активно воздействует на медитативную линию и величальный слой, что обеспечивает диалектику гибкого взаимодействия воссозданных в оратории образов и состояний.

Эта диалектичность внутренне присуща и ведущей образной сфере, отражаясь в непрерывном переплетении действенного и ораторского проявлений. В I части («Марш») она начинается, казалось бы, с формального, но очень важного для стиля Свиридова момента – свободной и оригинальной трактовки формы: трёхчастная с кодой оказывается в то же время строфической, «запевно-припевной».

В «запевах» солирующий бас определяется в роли трибуна, и ораторское начало с первых же тактов выявляется с исключительной мощью. Истинно революционный темперамент страстных, открыто публицистических обращений состоит не только в обнажённо-мятежном духе вызова, не только в гиперболизированно-укрупнённой призывной декламационности и героическом титанизме, но и в особом строе оптимистического драматизма, когда колоссальное напряжение жизненного преодоления, могучий богатырский разворот социального разлома соседствуют с абсолютной уверенностью в исходе борьбы.

«Припевы» трактуются как действие, возникающее в ответ на призыв «запевов». Голос масс, монолитная воля бойцов Революции зафиксированы здесь средствами хоровой песни. Чеканные, рубленные, плакатно-выпрямленные интонации, тяжёлые, «стальные» маршевые ритмы, суровая строгость «ощетинившихся» гармоний, массивное оркестрово-хоровое *tutti* – всё это осязаемо рисует грозное шествие сомкнутых повстанческих колонн, их

грандиозное неумолимо-наступательное движение.

I часть выступает в качестве своего рода программы оратории, экспозиции её героической сферы, соединяющей в себе ораторское и действенное начала. В других частях диалектика их взаимодействия раскрывается в иных ракурсах. Так, во II части («Рассказ о бегстве Врангеля») меняется метод воплощения, основанный здесь на сопряжении сил действия и контрдействия, что реализуется путём сопоставления двух стилевых планов. Первый – обряд отпевания, стилизованный в характере «ветхозаветной» панихиды, причём имитация архаично-православной заупокойной молитвы интонационно и акустически выполнена таким образом, что создаётся впечатление не столько звучания, идущего из-под сводов храма, сколько голосов, как бы доносящихся «с того света».

План прямо противоположный выражен в двух гранях: с одной стороны, победно-лучезарные фанфары несомненно позитивного и именно красноармейского склада, с другой – играющее чрезвычайно важную роль насмешливое отношение рассказчика, который набрасывает картину всеобщей паники в стане белогвардейцев с иронией, комедийным оттенком и карикатурными штрихами.

Но там, где рассказ переходит к личности генерала, сарказм и карикатурность уступают место глубокому психологизму. Врангель – белый, враг, но он и русский, утрачивающий Родину. Поэтому композитор вслед за поэтом воссоздаёт здесь высокую человеческую драму и при всей сдержанности повествования находит возможности внести в него проникновенную ноту, выявить авторское сопереживание. Затаённый трагизм происходящего только единожды взрывается патетическим всплеском, в котором обнажается смертельная тоска по уходящей Отчизне, пронзительный крик души, катастрофа личности.

Действенно-ораторская сфера, раскрытая поначалу в конфликтно-драматическом плане (I и II части), далее воплощается уже не самостоятельно, а в различных сопряжениях с медитативной линией (IV и VI части) и величальным слоем (III, V и VII части).

Ещё одно по-свиридовски оригинальное истолкование строфической формы встречаем в IV части («Наша земля»). Каждая из строф открывается своего рода оркестровым «припевом», в котором сконденсировано музыкально-поэтическое ощущение Родины – необычайно чистое и возвышенное. Это ощущение возникает на основе превосходно воссозданной пейзажности. Композитор обращается здесь к своеобразно трактованной импрессионистичности: окружающее видится как бы сквозь трепет земных испарений, в дымке вибрирующего воздуха. За этим чудесным русским пленэром встаёт нежный и хрупкий образ восторженной души, сливающейся в мечтательном упоении с отчим краем.

В VI части («Разговор с товарищем Лениным») влияние действенно-ораторской сферы ограничивает-

ся только второй стороной (ораторской). Этот *quasi*-диалог (с «портретом на стене») оказывается на деле монологом-размышлением о судьбах Революции и время от времени переходит в пламенно-публицистическое ораторское обращение. Данная часть становится кульминацией раздумий героя оратории, и медитативность обретает здесь подлинно философское звучание.

Третий, величально-гимнический план произведения также выступает в постоянном переплетении с действенно-ораторской сферой. Действенное начало наиболее активно проецируется на V часть («Город-сад»). Интонационно-гармонический фонд ведущей темы этой части очень близок к тематизму «припевов» I части. Но как всё переосмыслено! Там – глобальный разворот социального противоборства, экспансивно-вздыбленный марш Революции, устанавливающей новый жизненный строй. Здесь – суетный бег трудовых будней, мельтешение дней в их повторяющейся череде, почти обычная людская работа.

Однако цель этой созидательной жизнедеятельности, высокая идея, поддерживающая тружеников нового типа, настолько значима, что постепенное раскручивание энергетического потока, общее фактурно-динамическое нарастание, передающее дух одержимости и энтузиазма, приводит в конце каждого из двух разделов, составляющих данную часть, к прорывам из настоящего, прозаического в будущее, несказанное желанное.

В III и VII частях наиболее ощутимо влияние ораторского начала. Соединяясь в III части («Героям Перекопской битвы») с величальностью, оно формирует весьма своеобразный вид здравицы в честь Красной Армии. С одной стороны, это суровость, сдержанность, мужественность тона (в духе красноармейских песен), преобладающая опора на партию мужского хора, а также особый величаво-размашистый склад интонирования, создающий впечатление «орлиного пения». Это также необычайная широта и «просторность» напева, всенародность проявления (запев мужской группы подхватывается всем хором), что дополняется краской звонкой победности (блестящие фанфарные реплики высокой меди). С другой стороны, это внутренний лиризм, задушевная теплота и нежность, идущие от лироэпической песенности, приволье плавного распева, отмеченное даже графически – размером 3/2. Так рождается могучий и в то же время глубоко проникновенный гимн в честь свершивших воинский подвиг.

Если в III части ораторское начало проступало сквозь величальность незримо, завуалированно, то в финале («Солнце и поэт») оно проявляет себя в открытых и действенных формах. Аркой к I части здесь вновь в полный рост поднимается величественная фигура Поэта, трибуна-глашатая, обращающегося к миру с ораторской речью, основанной на необычайно весомых интонациях. Эпилоговая функция VII части состоит и в том, что здесь в равной пропорции со-

единяется всё характерное для оратории: повествовательность, медитативность и героическая действенность, выраженные в форме активного ораторского призыва – всё это под эгидой величальности, которая по классической традиции финалов обобщающих художественных концепций выливается в радостное празднество всенародного жизнеутверждения.

Есть произведения искусства, которые отражают самое главное и существенное для своего исторического периода. В них как в призме сходятся важнейшие проблемы, узловые темы времени и они концентрированно, всеохватно разрешаются. К числу таких обобщающе-концентрирующих концепций музыкального искусства второй половины 1950-х годов несомненно принадлежит и «Патетическая оратория» Свиридова. Наибольший интерес с точки зрения определения черт обобщающей концепции представляют части, в которых Революция возносится на уровень вечных и всеобщих явлений. Характерно, что именно такими номерами Свиридов обрамляет монументальное повествование, создавая глобально-надвременные пролог и эпилог Революции. В «Марше» возникает ощущение вселенского разлома. Слово бы весь мир повергается в грандиозно-конфликтную оптимистическую катастрофу, в которой рождается победный шаг Революции. Ораторские кличи и утверждения Поэта – воззвание ко всей планете – в маршевых монолитах оркестрово-хоровой массы – поступь самой Истории. Этот космизм подхватывается в празднестве финала. Отталкиваясь от фантастической метафоры Маяковского, композитор выносит ликующее действо на необычайно широкие, поистине планетарные просторы и создаёт вневременной обряд славления Революции в масштабах всего человечества с вознесением её в запредельные миры.

Трудно представить, что произведение, ставшее одним из высших достижений отечественного музыкального искусства XX века, возникло «само по себе», сугубо «по соизволению» творческого гения Георгия Свиридова. Тем более, что это не лирический опус, а сочинение монументального жанра, принадлежащее сфере социума. Более того, оно изначально воспринималось как явление большого гражданского искусства, получило широчайший резонанс и сразу же было удостоено высшей тогда награды – Ленинской премии. Следовательно, можно утверждать, что появление данной оратории во многом инспирировано соответствующими импульсами, исходящими извне, из актуального состояния страны тех лет, и Свиридов сумел отреагировать на них вдохновенно, как никто другой.

Актуализируя тему Революции в приложении к ситуации конца 1950-х годов, он мобилизовал все мыслимые ресурсы своего искусства, чтобы запечатлеть свойственные переживаемому историческому этапу исключительную мощь, грандиозный размах,

титанизм дерзаний и созидательных устремлений. Пафосу победоносных свершений сопутствовал дух раскрепощения: через образы прошлого могучая страна и могучий человек представляли в свободном развороте своих сил, в сурово-мужественном, величественном облике. Громада великой державы, находящейся на высоком подъёме, в максимуме своих возможностей – вот что прежде всего стояло за этой музыкой. Сквозь призму событий начала века (поэтическая канва) здесь был воплощён могучий монолит Советского Союза конца 1950-х годов в его победоносной поступи.

Вскоре после завершения «Патетической оратории» композитор пишет кантату *«Песня о Ленине»* (1960, нередко фигурирует под названием «Нет! Не верим!»), где предвещалось крушение того державного монолита, о котором только что говорилось.

По форме кантата представляет собой скромную с точки зрения масштабов композицию неконтрастного строения. И эта неконтрастность – один из факторов, придающих вокально-симфонической фреске впечатляющую цельность, определяющих её полную сосредоточенность на обрисовке состояния народа перед лицом всеобщей трагедии. Характерно, что композитор изменил первую строку в использованном стихотворении В. Маяковского «Мы не верим» («Темья истемья январский день» вместо «Темью истемья весенний день»), переместив этим смысл повествования с болезни Ленина (стихотворение написано в апреле 1923 года) на его смерть (январь 1924-го) и тем самым доводя до предела силу переживаемого.

Важная особенность кантаты состоит в соединении двух, казалось бы, противоположных состояний. С одной стороны, – глубокая, безмерная скорбь без единого отклонения от этого всепоглощающего чувства (от начала до конца музыка пронизана тяжело-весно-мерным, фатально-надличным ритмом траурной поступи). С другой стороны, – при всём скорбном настрое и даже болевом ощущении сохраняется тонус мужественного стоицизма. Величаво-горестной патетике приданы внутренний динамизм, мятежное противление, выраженные в сквозной линии гневно-протестующих кличей хора «Нет! Не верим!». В результате взаимодействия столь различных начал рождается своеобразнейший эмоциональный симбиоз: всенародное трагическое чувство, обжигающее пламенностью выражения, почти яростное в своём порыве, но в то же время прочно закованное в сурово-эпический гранит «железной» революционной дисциплины.

Внутренний смысл трагедийного звучания кантаты видится в следующем. На выходе в 1960-е годы, когда исподволь начиналось всеохватывающее брожение умов и в советском обществе ширились оппозиционные настроения, Георгий Свиридов интуитивно чувствовал, что приближается закат державы,

выпестованной в 1930–1950-е годы. Формально ей предстояло существовать ещё целое тридцатилетие, но уже не могло быть былого всенародного монолита, оптимистической настроенности и грандиозности свершений. Поколение Свиридова, прожившее три десятилетия в условиях сталинской эпохи, имевшей свои импозантные и сильные стороны, подчас болезненно переживало симптомы надвигающегося кризиса. Тем не менее, это прощание наполнено в «Песне о Ленине» сознанием того, что уходящее время было для страны великим, могучим, грандиозным и не смотря ни на что вера в коммунистическую идею ещё жива. Вот почему траур перерастает в коде в поистине всепобеждающий гимнический апофеоз.

Как можно было убедиться, рассмотренные сочинения композитора были выполнены в столь отвечающих духу времени формах героико-драматического эпоса, который со времён Бетховена выдвинулся как высший художественный сплав социальной направленности. Героико-драматический эпос Свиридова – это всемерная укрупнённость общего штриха, широкий размах линий и массивность фактуры, что позволяет передать могучее в облике народа и отдельно взятого человека, это счастливое сочетание монументальности и лаконизма, это мощный волевой посыл и гражданственно-публицистический нерв, это суровость и высокое внутреннее напряжение, пронизывающие даже эпизоды победоносного ликования. Удельный вес героико-эпического начала мог варьироваться, по-разному складывалось его взаимодействие с другими образными компонентами, но оно обязательно подчиняло себе всё остальное, определяясь в качестве стержневого фактора и непременно выступая на первый план в узловых пунктах идейно-художественной структуры. Классическим эталоном в данном отношении может служить «Патетическая оратория» – венец и кульминация героического эпоса в творчестве Свиридова и во всей отечественной музыке середины XX века.

Поставив в кантате «Нет! Не верим!» печальный диагноз уходящему периоду «страны Советов», Свиридов, разумеется, не сомневался в том, что *«конец прекрасной эпохи»* (ироничное выражение И. Бродского) отнюдь не означает некоего конца вообще. Государство выходило на следующий виток своей эволюции, и своеобразие этого витка состояло в скрытом конфликте: формально сохранялся прежний социально-политический уклад, но внутренне происходили большие перемены в миропредставлениях и нравственно-психологической основе. И композитор внёс свой весомый вклад в художественное осмысление этих перемен, не раз «задавая тон» по той или иной линии развёртывания музыкального процесса.

В свою очередь, присущая Свиридову чуткость к веяниям времени повлекла за собой закономерное и весьма радикальное преобразование его художественной системы. Причём в ряде случаев он был спо-

собен дать более впечатляющее претворение новых веяний, основными носителями которых были тогда молодые авторы, составившие следующее поколение отечественных композиторов. Одна из самых ярких творческих инициатив была выдвинута Свиридовым в русле возникшего в 1960-е годы чрезвычайно представительного художественного направления, которое получило название «новая фольклорная волна» и ставило перед собой цель с подчеркнутой свежестью и острой выявить самобытное, неповторимое в облике своего народа.

Именно Свиридову удалось создать произведение, ставшее знаковым для фольклорного движения той поры – «*Курские песни*» (1963, на материале песен, записанных на родине композитора). Вслед за ними, а подчас и в подражание им, появилось множество всевозможных «песен», в том числе на иной национальной почве: в Грузии – «*Гурийские песни*» и «*Мегрельские песни*» Отара Тактакишвили, в Эстонии – «*Мужские песни*», «*Кихнуские песни*» и «*Эстонские календарные песни*» Вельо Тормиса, в Дагестане – «*Лакские песни*» Ширвани Чалаева и т. д.

Согласно сюжетной канве народных текстов, подобранных композитором, в «*Курских песнях*» прослеживается судьба крестьянки от девических лет к замужеству, материнской доле и неурядицам семейной жизни. Однако Свиридов в определённом роде поднимается над вербальным рядом к фундаментальным музыкально-художественным обобщениям, которые касаются коренной сущности человеческого бытия.

Прежде всего, имеется в виду заложенный природой естественный контраст мужского и женского начал. Раскрывая этот контраст сквозь призму народного мирозерцания, композитор предельно заостряет соответствующие характеристики, доводя их сопоставление практически до поляризации. Драматургически данная идея реализуется через непосредственное «столкновение» контрастных ипостастей в парах частей: I – II, IV – V, VI – VII. Причём с движением от начала к концу произведения степень контраста нарастает.

Женские песни – «тихие», в медленном движении и преимущественно в прозрачной фактуре. Лиризм соответствующих частей покоится на распевах с мягкой пластикой очертаний и их «округлостью». Нежность, ласковость, теплота тона зримо и незримо связаны с колыбельными. Пропеваемые с интимной доверительностью, эти песни несут в себе поэтику манящей притягательности женственности как таковой.

Кроме того, на I и VI частях («*Зелёный дубок*» и «*Соловей мой смутный*») лежит волшебная печать той особой истомы и того потаённо-загадочного, что идёт от чародейства девических гаданий и ворожбы. Причём во второй из этих частей переданные в тексте раздумья о мытарствах замужней женщины (её жизнь уподобляется неволе соловья в золочёной клетке) замещаются в музыкальном истолковании грёзами о «воле

вольной». Своё несовпадение со словом и в IV части («*Ой, горе, горе*»): речь идёт о молодой, которой уже «не придётся больше гулять», а предстоит «дита малое кольхатъ», музыка же разыгрывает девичник или деревенские посиделки с частушками-припевками и «подтанцовкой» балалаечного трезвона.

Мужские песни – «громогласные», в стремительных темпах, с грузной фактурой и форсированной динамикой. Упругий, размашистый ритм, угловатые интонационные обороты, острые тембровые краски, полифункциональные наслоения и аккордовые «кляксы» – всё это служит обрисовке грубовато-прямолинейного «*мужицкого норова*» с характерной для него зычной, гортанной манерой говора и властной, грозной поступью. Но самое важное коренится в идущем от молодецких и «разбойных» песен выражении недюжинной силы, удали, не знающей удержу, и шумной раскованности вплоть до бесшабашного разгула.

И опять приходится констатировать разноречие текста и музыки. Веснянка II части с обращением к малой нежной пташке («*Ты воспой, жаворóночек*») обернулась лихим пронзительным посвистом настоящего «*соловья-разбойника*» (высокие деревянные и труба), причём этот оркестровый мотив-*ostinato* повторяется в различных комбинациях 62 раза.

В V части («*Купил Ванька себе косу*») рассуждения о неверности мужа переросли в сценку народной сродки с горячими пересудами и руганью (переключки *solo*, групп хора и *tutti*), когда приходится, что называется, «братъ на горло», так что конфликтный накал завершается мятежным режюме: «*Сукин сын Ванька!*» с обрывом на септима лада.

Происходящая в этих частях эскалация воинственных побуждений приводит к тому, что праздничность финала («*За речкою, за быстрою*») превращается в игрище-выплясывание, буйство которого приобретает открыто фовистские формы – это язычески-скифское бушевание опирается в коде на насыщение вертикали почти до двенадцатитоновости.

Тем самым в «*Курских песнях*» отчётливо заявляет о себе свойственный радикальным течениям фольклоризма XX века парадоксальный синтез «архаика-модерн». «Модерн» более всего ощутим в терпких гармонических напластованиях кластерного типа, а также в колористических исканиях, соприкасающихся с сонорикой (любование звуком как таковым или сказочная звончатость, усиливающая эффект заповедного).

Что касается «архаики», то наиболее очевидна она в ладовой организации, поскольку даже на фоне своеобразия ряда ладов народной музыки и пентатоники совершенно особая роль принадлежит в этой кантате «диковинной» конструкции из четырёх целых тонов – этот увеличенный тетрахорд лидийского наклона воспринимается как некий пралад, и он становится интонационной лейтструктурой цикла, придавая ему колорит экзотической свежести и первозданности.



«Язычество» рассматриваемой партитуры состоит и в активном вовлечении обрядовых элементов. Они присутствуют в каждой из частей, но особенно выпукло представлены в третьей («В городе звоны звонют»), которая является единственной «общей песней», сводящей вместе столь категорически сопоставляемые ипостаси национальной природы – мужское и женское начала.

По внешности здесь община совместно творит молитву (отдельные мелодические обороты действительно ведут своё происхождение от духовного стиха и церковной псалмодии), однако по сути перед нами разворачивается магическое действие, отсылающее к далёким первоистокам народного бытия. Способ разработки краткой попевки на основе вариантной многоповторности напоминает шаманское заговаривание, а глухие, таинственно-ирреальные удары колокола сопровождают почти колдовской ритуал, рисуя в своей сумрачной красочности «дремучие» потёмки души.

Следовательно, приходится в очередной раз наблюдать определённое несоответствие звукового образа песенному тексту (церемония свадебного венчания). В «оправдание» композитора необходимо заметить следующее. При всей обычно отличавшей Свиридова исключительной чуткости к слову, в данном произведении его не столько занимали внешние контуры вербального ряда, сколько волновали принципы собственно музыкально-художественной поэтики, что позволило ему вскрыть глубинные особенности народно-национального духа и создать одну из самых драгоценных жемчужин русского искусства.

В русле «новой фольклорной волны» позднее возникли несколько других сочинений Георгия Свиридова, из которых особенно показательна «Русская песня» (1965). Подобно «Курским песням», перед нами ещё один превосходный образец свободного творчества по канве фольклорного источника (в данном случае в опоре на протяжную «Подле речки на бережку»), но в более скромном фактурном оформлении (только голос и фортепиано) и совершенно ином ракурсе преобразования исходного материала.

Это иное можно обозначить понятиями *фольклорный изыск* или *фольклорный эстетизм*. Ощутимее всего эстетизация представлена в затейливо-узорчатой орнаментике партии фортепиано, своеобразии которой начинается с необычного синтеза колокольных звонов и имитаций птичьего клёкота. Столь же прихотлива лирика, преподносимая голосом: то загаённо-интимная, то шумная, полыхающая сполохами открытых эмоций; то целомудренная, то чувственная; то задушевная, то с сильным привкусом иронии. В этой непрерывной смене настроений таится и сложная игра психологических оттенков, и витийственность писаний «высокого слога», и признаки «украшенного стиля» русского декора. Как бы через призму подобных ассоциаций композитор

любуется извивами национальной природы, попутно трансформируя песню в особую разновидность «народного ромansa».

Как видим, в своих фольклорных сочинениях Свиридов преподносил народно-национальные архетипы в ярко выраженном романтическом ключе. Сказанное подводит нас к серьёзнейшей интерпретологической проблеме, до сих пор остающейся дискуссионной. Дело в том, что понятие *романтизм* до сих пор традиционно соотносят с художественной культурой XIX века, хотя точнее и с наибольшей определённоностью оно составляет принадлежность искусства в основном первой половины этого столетия. Однако уже давно установлено, что романтизм как творческий метод обнаруживает себя практически на любом этапе мирового художественного процесса, причём время от времени и с определённой периодичностью он выдвигается на передний план.

Подобное с достаточными основаниями можно отметить и на исторической фазе второй половины XX века, когда со всей отчётливостью проявлялось действие таких базовых принципов романтизма, как тяготение к экстремальному (исключительному) и обострение контрастов с их поляризацией, доводимой до уровня антитез.

Георгий Свиридов, который длительное время (с середины 1930-х до конца 1950-х годов) придерживался в целом достаточно объективной, уравновешенной манеры письма, на выходе в 1960-е осуществляет весьма резкую переориентацию своей эстетической платформы. И если он делал это, минуя соблазны художественного радикализма (тем более в варианте авангардистских крайностей), тем не менее подчеркнутая новизна его творческих проектов была совершенно очевидной, что базировалось на доминанте импульсивно-взрывных художественных решений и на отчётливо выраженных субъективных предпочтениях. Вот несколько конкретных примеров заведомо романтической идентификации.

Одна из таких тенденций состояла в выдвигании урбанистической стихии, что было связано с очередным витком бурного развития индустриальной эры. И самый яркий звуковой символ мощного самоутверждения НТР (научно-техническая революция 1960-х годов) принадлежит Свиридову – это центральный образ его музыки к фильму с симптоматичным названием «*Время, вперед!*» (1966).

Попытаемся конспективно зафиксировать определяющие параметры данного образа. Основной материал отличается исключительной, взрывчатой импульсивностью. Базируется он на «ударных» ритмоформулах, излагаемых краткими, нарочито «рваными» фразами. Острота ритма частично идёт от танцевальных фигур «Румбы» – таково название данного номера в сюите из музыки к этому фильму. Звучание «металла» медных инструментов – подчеркнуто жёсткое, скрежещущее, пронзительное. Резкие

удары *tutti* создают впечатление буквально выстреливающих акцентов оркестровой массы.

Всемерная сосредоточенность и целеустремлённость звукового потока, его экспансивность и сверхмощный силовой напор рождают ощущение kloкочущей энергетической магмы. В её яростном, огнедышащем динамизме чувствуется драматизированный пульс индустриального созидания, представляющего как своего рода грозная битва труда и находящегося на грани самосжигания. Попутно возникают ассоциации с бешено мчащимся локомотивом современной цивилизации, бушующей «высоковольтными» напряжениями и разрядами. Наряду с передачей общего, интернационального здесь присутствуют и флюиды «советского» (в призывно-публицистических тирадах фанфарного эпизода).

И наряду с подобным отмечаем тенденцию прямо противоположного свойства. Вместе с молодыми коллегами по «русофильству» 1960-х годов Георгий Свиридов широко раздвигал горизонты представлений о гранях и проявлениях национального. Ощущалось это в том числе и путём обращения к тому, что прежде в искусстве казалось сомнительным или даже недопустимым с точки зрения строгого академического вкуса. К примеру, в актив профессионального творчества вовлекалось идущее от слободского и мещанского обихода – то, что тогда ещё гнездилось в современном быту. И композитор при сохранении «подлинности» жанрового прототипа умел раскрыть его внутренние ресурсы с большой художественной силой.

Убедительной иллюстрацией этому может послужить «Романс» – один из «шлягеров» знаменитой музыки к фильму «Метель» (1965). Жанровым прототипом в данном случае стал так называемый жестокий романс, преподносимый со всей откровенностью. Передаётся абсолютно открытая эмоция, и «жар-пыл» страстного признания наполнен соответствующими ситуациями экспрессивными «придыханиями». Что называется, играя на сердечных струнах и пронимая душу, композитор силой гения как бы убеждает нас, что в жизни встречается и такое, ничем не стесняемое выражение чувств, и оно имеет право на существование.

А рядом с подобным выражением открытой чувственности и едва ли не демонстративного сентиментализма и в противоположность этому – целомудренная чистота по-детски наивного и незамутнённого жизнеощущения. Именно рядом, поскольку имеется в виду кантата «Снег идёт» на стихи Бориса Пастернака, написанная в том же 1965 году, что и музыка к фильму «Метель». Насколько в Романсе были точно схвачены «жгуче-душещипательные» настроения взрослых, настолько здесь убедительно обрисована игровая атмосфера детских лет с соответствующим отпечатком игривости и озорства. И, к примеру, в III части всё это воспроизводится средствами куплет-

ной песенки хора мальчиков с весёлым ритурнелем забавно высвистывающей «дудочки» (флейта пикколо). Так из самого элементарного рождается подлинная поэзия чуда жизни с его безыскусной прелестью.

Но в контексте романтического мироощущения даже в рамках этой «маленькой кантаты» (авторское обозначение) возможно возникновение омрачающей антитезы. В соотношении с крайними частями средняя, наиболее продолжительная (по времени звучания она чуть ли не вдвое протяжённое остальных, вместе взятых), с её блёклым, потухшим колоритом «траурного» *h moll*, гнетёт своей сумрачной раздумчивостью, передавая тягучую обыденность существования «без солнца».

Тем не менее, в силу исключительно яркой образности крайних частей определяющим впечатлением от кантаты «Снег идёт» остаётся искрящаяся радость жизни и лучезарное сияние света. Но в те же годы Свиридов способен был и на запечатление кромешного мрака бытия. Когда-то Александр Блок в страшную минуту жизни написал стихотворение «Голос из хора». Написал и в ужасе отшатнулся, но не отрёкся – потому что прозрел истину грозящей перспективы жизни человечества. Вот несколько строк из этого пророчества:

И век последний, ужасней всех,
Увидим и вы, и я.
Всё небо скроет гнусный грех,
На всех устах застынет смех,
Тоска небытия...

Свиридов мог положить на музыку и такое, и фатальность стихов умножить силой своей музыки. Вслед за Блоком перед ним словно бы разверзлись бездны трагизма в его последней грани – как устрашающий апокалипсис человеческой цивилизации. Так воспринимается вокальный монолог «Голос из хора» из цикла «Петербург» (1964), пронизанный интонациями стоны-крика, передающими нестерпимую душевную муку, безысходное отчаяние, бездонный пессимизм. Столь сгущённую экспрессию вокала усугубляют аккордовые глыбы фортепиано с их богатным звучанием погребальных колоколов.

Вот какими представали предельно разведённые между собой образные сущности и поистине поляризованные контрасты. Примеры подобных противостояний были приведены из музыки Свиридова первой половины 1960-х годов, когда в его творчестве этого этапа «бури и натиска», как и у ряда других композиторов, такого рода направленность была особенно явственной.

Уже начиная с «Поэмы памяти Сергея Есенина» определилась художественно-историческая миссия Свиридова сильнее и значительнее, чем кто-либо, раскрывать в музыкальных образах суть национально-русского начала. Ярким примером подобного миссионерства может служить партитура, завершавшая

траекторию «звёздного» десятилетия. Речь идёт об оркестровой композиции под названием «*Маленький триптих*» (1964), написанной по музыке к фильму «Русский лес». В её первых частях резко сопоставлены две коренные сущности извечной российской ментальности. С одной стороны, кроткое, смиренное, покорное и даже согбенное, с неизбывной печалью-тоской в молитвенном взоре. С другой – крутой, грозный, тяжёлый, «самочинный» нор с силищей беспредельной, не знающей удержу, идущей на разлом. И как бы вознося над этими крайностями, финал выводит к единению всего и вся в высях сокровенного.

Здесь сливаются вроде бы «несовместные» образные ипостаси: громкая, взывающая, истовая звонница и «ситцевая» прелесть ландшафта среднерусской полосы, которому вторит «синий плат небес» (как выразился Есенин, один из любимых поэтов Свиридова); горячее биение праздничной славы и чувство щемящей, но сладкой ностальгии по «нездешнему»; характерно национальная нарядность затейливой цветистости (бряцание «колокольцев», которые сродни декору старинных народных промыслов) и ударный, «битовый» пульс сопровождающих голосов, идущий от современной фоники. Так складывается многомерный, полихромный симбиоз, вырастающий в ёмкий символ Отечества.

После середины 1960-х годов Георгию Свиридову предстоял ещё длительный жизненный и творческий путь протяжённостью в треть столетия – путь, отмеченный новыми веками. Одна из них состояла в следующем. К концу 1970-х годов в художественной системе Свиридова намечается перелом в направлении более объективного видения внутреннего мира человека и его жизненных связей. При этом важной стороной происходившей переориентации стало то, что от имевших место трагических прозрений он переходит к утверждению света и гармонии бытия.

Данный процесс вызвал к жизни примечательное течение, получившее название *неоромантизм*. Оно коренным образом отличалось от художественной платформы романтических тенденций, под эгидой которых развивалось творчество 1960–1970-х годов. Там – максимализм и «экстремальность» устремлений, тяготение к радикализму, что подчёркивалось широким использованием новейших средств выразительности. Здесь – лирическая настроенность, мягкость и теплота тона, зримые и опосредованные связи с различными стилями музыки XIX века.

Неоромантические веяния явственно сказались в хоровом концерте «*Пушкинский венок*» (1978). Опираясь на беспредельный спектр содержания стихов великого поэта, композитор создаёт мир музыкальных образов в самом широком диапазоне. Но при всей их разноплановости и многокрасочности безусловной смысловой доминантой остаётся всемерное утверждение бодрого, радостного жизневоприятия. Отсюда широкая апелляция к гимничности с характерным для

неё обилием квартовых интонаций и к открыто дифирамбическим восклицаниям, а также отсылки к традициям русской кантовой культуры (всё это, начиная с № 1 «Зимнее утро»). Нередко слышны заздравные провозглашения вакхического склада, звучащие среди застольного «шумства» (№ 3, «Мери») или в атмосфере гедонистических услад (№ 5 «Греческий пир»).

Кстати, во втором из только что указанных номеров, как и в следующей за ней экзотической ориенталии (№ 6 «Камфара и муксус»), по-особому праздничную красочность придаёт эпизодическое введение инструментального ансамбля (арфа, челеста, вибрафон, колокольчики) с его звончато-ударными бряцаниями. Хоровод жизнелюбия венчает «развесёлое» народное игрище финала (№ 10 «Стрекотунья-белобока»), наполненное задором плясовых ритмов и бойких «выкриков» толпы, озорством того, что идёт от частушек «под язык», и сочной нарядностью имитаций балалаечных переборов.

Но даже в последнем из названных номеров при всей его терпкой раскованности хорошо ощутим общий для цикла классический дух, который в том числе поддержан стройной и ясной архитектурной. Этот дух своей наивысшей выразительности достигает в двух соседних частях, составляющих кульминацию концерта, где неоромантические веяния предстают в таких ипостасях, как красота мысли (№ 7, «Збрю бют») и красота женственности (№ 8 «Наташа»).

Первый из отмеченных номеров вздымается, подобно утёсу, среди близких по своему медитативному складу частей: восходящий к протяжным песням распев, воспринимаемый как опечаленный сказ о народной жизни (№ 2, «Колёчушко, сердёчушко»); сосредоточенное раздумье, выдержанное в эпическом наклонении (№ 4 «Эхо»); не лишённые пафоса возвышенные рассуждения, вырастающие в нравственную проповедь (№ 9, «Восстань, боязливый» – с точки зрения классических предпочтений показателен тот факт, что здесь впервые в композиторской практике Свиридова задействованы ресурсы фугато).

При всей свойственной этим частям серьёзности настроений, они отступают в тень перед тем откровением, глубины которого открываются в номере, получившем название «Збрю бют» (бить збрю – так в старину называли вечерние фанфары армейской трубы, означающие время отбоя). Номер этот выделен тем, что в массиве большого десятичастного произведения только здесь введён солирующий бас. И композитор выбирает в данном случае редкое по своей настроенности стихотворение Пушкина – с выходом за пределы привычных человеческих измерений:

Збрю бют... из рук моих
Ветхий Данте выпадает,
На устах начатый стих
Недочитанный затих –
Дух далёко улетает

У Пушкина здесь *далече*, которое Свиридов заменил на *далёко* – вероятно, из соображений более мягкой вокальной фоники. При всём пиетете к поэтическому слову, он иногда позволял себе подобное «вмешательство», чтобы уточнить смысловой акцент или усилить музыкальность звучания.

Композитор строит насыщенную, многоплановую фактуру из трёх пластов: хоровая педаль – фон-фундамент, создающий атмосферу ноктюрна, остигатные реплики сопрано с имитацией трубной фанфары («*Зорю бьют...*») и медитация «органного» баса *solo*. Эта необычайная объёмность, стереофоничность звучания создаёт особую ауру, в которой величавый мыслительный поток течёт волна за волной и которая так отвечает тону с особой одухотворённости сокровенного состояния. В подобных страницах мы вновь и вновь становимся свидетелями редкой способности Свиридова добиваться органичного сопряжения сложности и простоты, доступности и глубины.

Номер «Наташа» можно считать эталоном представлений о сущности неоромантизма. Очевидно, в натуре композитора было что-то идущее от культуры XIX столетия, если он смог вложить в эту музыку такое благородство и чувство подлинной интеллигентности. Известно, что его мать воспитывалась с детьми потомственных дворян и стремилась дать достойное воспитание сыну, пригласив учительницу французского языка и музыки.

В «Наташе» вслед за текстом во всей своей неизъяснимой прелести воссоздаётся аромат пушкин-

ской эпохи. По интонационному складу эта часть сродни романской стилистике отдельных вещей Глинки, обнаруживая прямую близость к его «Венецианской ночи» с тождественным триольным ритмом баркаролы. Подчёркнутой гармоничности образа и высветленности колорита сопутствует чарующая гибкость и прихотливость звуковых линий, в которых нашли своё преломление пленительное изящество, грация девического облика. Таков только один из примеров вообще свойственной хоровому письму «Пушкинского венка» особой пластичности, тонкости и деликатности певческого звуковедения, его свободы, красочности и многообразной светотемновой нюансировки.

Как видим, это совершенно иной «романтизм», и параллельно ему развивалась линия, которой суждено было стать магистральной в позднем творчестве композитора. После ряда предварительных опытов (включая музыку к драме «Царь Фёдор Иоаннович») он становится с середины 1980-х годов одним из ведущих зачинателей возрождения духовных жанров, что было увенчано созданием грандиозного цикла «Песнопения и молитвы». И тем не менее, всё более оказываясь к этому времени общепризнанным патриархом отечественного искусства, Георгий Васильевич уже не мог претендовать на роль безусловного лидера, и тот «массированный обстрел» шедеврами, которым было отмечено его творчество с середины 1950-х до середины 1960-х годов, вошёл в анналы художественной летописи в статусе высокой легенды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / сост. и коммент. А. Б. Вульф; авт. предисл. В. Г. Распутин. М.: Молодая гвардия, 2006. 763 с.
2. Георгий Свиридов: сб. ст. и исследований / сост. Р. С. Леденёв. М.: Музыка, 1979. 460 с.
3. Книга о Свиридове / сост. А. А. Золотов. М.: Сов. композитор, 1983. 282 с.

4. Музыкальный мир Свиридова. Статьи. Исследования / сост. А. С. Белоненко. М.: Сов. композитор, 1989. 450 с.
5. Свиридов Г. В. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.
6. Сохор А. Н. Г. В. Свиридов. М.: Сов. композитор, 1972. 345 с.

REFERENCES

1. *Georgiy Sviridov v vospominaniyakh sovremennikov* [Georgiy Sviridov in the Memoirs of Contemporaries]. Compilations and commentaries by A. B. Wulf; auth. foreword by V. G. Rasputin. Moscow: Molodaya gvardiya, 2006. 763 p.
2. *Georgiy Sviridov: sb. st. i issledovaniy* [Georgiy Sviridov. Compilation of Articles and Research Works]. Compiled by R. S. Ledenyov. Moscow: Muzyka Press, 1979. 460 p.
3. *Kniga o Sviridove* [A Book about Sviridov].

- Compiled by A. A. Zolotov. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. 282 p.
4. *Muzykal'nyy mir Sviridova. Stat'i. Issledovaniya* [The Musical World of Sviridov. Articles. Research Works]. Compiled by A. S. Belonenko. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 450 p.
 5. Sviridov G. V. *Muzyka kak sud'ba* [Music as Destiny]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2002. 798 s.
 6. Sokhor A. N. *G. V. Sviridov* [G. V. Sviridov]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972. 345 p.



«Звёздное» десятилетие Георгия Свиридова

Окончательное обретение своего стиля произошло у Георгия Свиридова в середине 1950-х годов, начиная с вокального цикла «Песни на слова Роберта Бёрнса» (1955). Произведение открыло совершенно особую фазу в творческой биографии композитора, когда по ряду позиций он оказался несомненным лидером отечественной музыки. Именно Свиридову удалось с наибольшей силой выразить царивший тогда в стране дух социального энтузиазма, возникший во времена так называемой «оттепели», что получило яркое выражение в «Поэме памяти Сергея Есенина» (1956) и «Патетической оратории» (1959). В первой половине 1960-х годов присущая Свиридову чуткость к веяниям времени повлекла за собой закономерное и весьма радикальное преобразование его художественной системы. Причём в ряде случаев он был способен дать более впечатляющее претворение новых веяний, основными носителями которых были тогда молодые авторы, составившие следующее поколение отечественных композиторов. Так, одна из самых ярких творческих инициатив была выдвинута Свиридовым в русле возникшей «новой фольклорной волны» – её знаковым произведением стали «Курские песни» (1963). Вместе с молодыми коллегами по «руссофильству» 1960-х годов Георгий Свиридов широко раздвигал горизонты представлений о гранях и проявлениях национального, сильнее и значительнее, чем кто-либо, раскрывая в музыкальных образах его суть, примером чему может служить партитура, завершавшая траекторию «звёздного» десятилетия – «Маленький триптих» (1964).

Ключевые слова: Георгий Свиридов, музыкальная культура России, новая фольклорная волна, вокальный цикл, оратория

The “Stellar” Decade of Georgiy Sviridov

Georgiy Sviridov’s ultimate attainment of his style took place in the mid 1950s, starting from his vocal cycle “Songs to the Texts of Robert Burns” (1955). This composition opened up an absolutely new phase in Sviridov’s creative biography, when in a number of positions he turned out to be an undoubted leader in Russian music. It was Sviridov, in particular, who was able to express with the greatest power the spirit of social enthusiasm prevalent in the country at that time, which appeared during the time of the so-called “cultural thaw,” which received vivid expression in the “Poem in Memory of Sergei Yesenin” (1956) and the “Pathetic Oratorio” (1959). In the first half of the 1950s Sviridov intrinsic responsiveness to the influences of the time gave rise to a regular and extremely radical transformation of his artistic system. At that, at a number of instances he was able to give a more impressive putting into practice of new influences, the main bearers of which at that time were new authors, who comprised the following generation of Russian composers. Thus, one of the most vivid artistic initiatives was put forward by Sviridov in the vein of the “new folkloristic wave” that appeared at that time – the significant composition representing it was the “Kursk Songs” (1963). Together with his young “Russophile” colleagues from the 1960s Georgiy Sviridov broadly extended the horizons of perceptions about boundaries and manifestations of national traits, stronger and more significantly than anybody else, disclosing in his musical images his essence, an example of which may be served by the musical score that concluded the trajectory of the “stellar” decade – the “Little Triptych” (1964).

Keywords: Georgiy Sviridov, musical culture of Russia, new folkloristic wave, vocal cycle, oratorio

Демченко Александр Иванович

ORCID: 0000-0003-4544-4791

доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки

E-mail: alexdem43@mail.ru

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

Alexander I. Demchenko

ORCID: 0000-0003-4544-4791

Dr. Sci. (Arts),
Professor at the Music History Department

E-mail: alexdem43@mail.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. L. V. Sobinova
Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Saratov, 410012 Russian Federation





JOHNNY REINHARD



UDC 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.038-042

Howard Gardner's MULTIPLE INTELLIGENCES A Minority View: Musical Intelligence

Education has been shaken by the insights presented by Harvard professor Howard Gardner. No longer can educators see intelligence as exclusively divided between the verbal and the mathematical domains. With a range of different semantic realms, human evolutions moved into ever finer gradations. "Intelligence refers to the human ability to solve problems or to make something that is valued in one or more cultures," proclaimed Gardner regarding his theory (Educational Leadership/September 1997, p. 12). Whether and in what respects an individual may be deemed intelligent is a product in the first instance of his or her genetic heritage and his or her psychological properties, ranging from his cognitive powers to his personality dispositions [3, p. 51]. Gardner believes, "Intelligence is a biopsychological potential."

Howard Gardner found himself living in an America employing a paradigm of two recognized intelligences in its education philosophy, both of which have been exhaustively described in the literature. Gardner described seven distinct intelligences in his book *Frames of Mind* as a response. He would add an eighth intelligence. In a speculative final analysis, Gardner imagined many yet to be discovered, perhaps as many as 7,000, to be defined and to be explored, and to be useful in the education of youth. Linguistic intelligence (1) and logical-mathematical intelligence (2) are the new streamlined categories to survive the old dichotomy. Spatial intelligence (3) generalizes the sculptor's sense, as well as anatomy and topography expertise. Bodily kinesthetic intelligence (4) brings in the dancers and actors. Musical intelligence (5) is included in all its apparent inscrutability. Interpersonal

intelligence (6) gains information from other people, while intrapersonal intelligence (7) is a kind of metacognition, a deep knowledge of self, of limitations, and of abilities. Naturalist intelligence (8) takes stock of the constant variations of nature with clear interpretation and sharp analysis and memory skills.

Verbal -
LinguisticLogical -
MathematicalVisual -
SpatialBody -
Kinesthetic

Intrapersonal



Interpersonal

Musical -
Rhythmic

Naturalist

Gardner's first book, *Frames of Mind*, listed musical intelligence second, after verbal intelligence, admittedly to distinguish them from each other. In other words, they are paired.

"Indeed, recent studies converge on the right anterior portions of the brain with such predictability as to suggest that this region may assume for music the same centrality as the left temporal lobe occupies in the linguistic sphere" [2, p. 120]

In his second book, *Multiple Intelligences*, Gardner starts with a focus on musical intelligence. Gardner nevertheless writes, "Musical intelligence is the fourth category of ability we have identified" [3, p. 9], presumably reflecting the chronological order in which Gardner, himself recognized each of the distinguishable intelligences. The order of these eight different demarcations of intelligence should not be placed in any definitive for they do not signify hierarchy. In fact, any one of the intelligences could be dominant for an



individual. Music intelligence is recognized by Gardner as often appearing earliest in young children.

It is important to emphasize that everything Howard Gardner says or writes about music exclusively uses verbal intelligence. Gardner immortalized the “highly articulate” composer Roger Sessions’ comments in a perhaps inadvertent emphasis of verbal intelligence: “Sessions goes to great pains to indicate that language plays no role in the act of composition” [2, p. 102–103]. He also referenced serialist composer Arnold Schoenberg, a pedagogue who provided the method for music composition taught at many American universities, largely because it was among the only published writings on the subject (e.g., Princeton University, Columbia University).

Music intelligence understanding is widely considered ineffable by musicians. Good ensemble playing, whether in a string quartet or a rock band, is largely non-verbal. Musical cues are initiated by head bobs and instrument movements in the air. There is a popular saying – talking about music is like dancing about architecture. Music intelligence provides the necessary immersion for interpersonal skills development in that deeply communicating nonverbally with others improves social interaction, strengthens communication, and encourages empathy. Intrapersonal skills are developed significantly through regular practice, for the mind is set free during practice sessions. (It has been said that Stalin went after the instrumentalists because their minds were unavoidably freed up to contemplate true freedom for the Russian people, and thus deemed too dangerous to continue, leading to arrests.)

A stark preference exists in American society represented by the saying, “you have to see it to believe it.” Although sound is both music producing and word producing, we have the admonition, “you must be hearing things!” The American school system (except in very few cases) favors verbal over music seemingly for obvious reasons. However, after studying

the experiences and outcomes of children with disabilities, music (as well as dance) led the way in making a quantum leap for such children. Ironically, music is being eroded at this time, or dropped in schools all over the nation. Contrary to the practice of teaching the elements of music, one element after another, musical intelligence asserts that the elements of music proper must not be taught independently, to the exclusion of the others. The study of music linearly, one element after another, actually delays the music sense. Experience teaches all music educators that one must strive to be “musical” in working with the elements (e.g., rhythm, notation, theory, fingerings, pitch accuracy, etc.) from the beginning of the instructions in order to progress further afield at a faster rate.

The explanation for the ability of children with disabilities to enlist music making as a catalyst to greater success is considerable. Firstly, only in instrument playing does a person use both hemispheres so equally, as both hands must be independent of the other (e.g., piano, violin, clarinet, drums). It is difficult to think of another profession that uses both hands with such intricacy, and simultaneously. Secondly, music provides a conduit for emotional expression. Even when there is clear brain damage, a part of both hemispheres works together in real time during instrumental playing. Thirdly, due to the increasing blends between intelligences, music achievement converts to other intelligences. In my case, music taught me how to hear number relationships (originally training with a Korg 212 tuning machine). Working as a microtonalist (founder and director of the American Festival of Microtonal Music since 1981), I regularly compose and perform in 1200 notes per octave temperament. As it happens, my life’s work is on temperament, albeit musical temperament (Reinhard, Bach and Tuning). Ratios represent specific musical intervals to me that I have learned to produce. My math intelligence has significantly improved as a result of my music accomplishment, so that I am now a successful teacher of math in public schools and in colleges. (In Autumn 2009, I taught The Mathematics of

Music at Bard College to cover the sabbatical of a professor, his name, “Kyle Gann”.)

It should be underscored that the philosophy espoused by Gardner is pedagogically based, and it is equally important to point out is that there are always blends with different proportions of the other designated intelligences. Gardner is crystal clear,

“...we do not wish to imply that in adulthood intelligences operate in isolation. Indeed, except for abnormal individuals, intelligences always work in concert, and any sophisticated adult role will involve a melding of several” [3, p. 17].

At the same time, Gardner determined that these multiple human faculties, the intelligences, are to a significant extent independent [3, p. 27] based on his criteria, and based on a neurological basis in the brain.

“In fact, however, nearly every cultural role of any degree of sophistication requires a combination of intelligences” [3, p. 26].

It is a misunderstanding to think here of “skills” in the abstract. Nor are we speaking of visual learners, or audio learners, per se. The perspective is from Gardner’s definition of the concept of intelligence, of cultural problem solvers of evident value, who draw their sense of reality from their greatest strengths. In *Frames of Mind*, Gardner announced that he had nailed a spot in the pantheon of intelligences for musical intelligences based essentially on skills.

“A brief consideration of the evidence suggests that musical skill passes the other tests for an “intelligence.” For example, certain parts of the brain play important roles in perception and production of music. These areas are characteristically located in the right hemisphere, although musical skill is not as clearly ‘localized,’ or located in a specific area, as language” [3, p. 17–18].

Gardner gives further evidence for musical intelligence, besides skills and physiognomy, as core to the MI theory. “Even though musical skill is not typically considered an intellectual skill like mathematics, it qualifies under our criteria. By definition it deserves consideration, and in view of the data, its inclusion is

empirically justified” [3, p. 18]. The right hemisphere of the brain is held responsible for the holistic relationship of tones into chords, or harmony. The left hemisphere generates melodies and direction. This is stated as music intelligence, not necessarily as published science.

If I was to grade myself in terms of the prodigiousness of my eight intelligences (using general descriptors), they would appear in the following order, with music clearly dominant:

Music
Verbal
Intrapersonal
Interpersonal
Spatial
Natural
Math
Kinesthetic

As a result, from a music intelligence point of view, all the other intelligences can be enhanced through consistent development. For example, learning to hear numbers as representative of a myriad of microtonal intervals in music helped improve my math understanding. Music transposition, the moving from one key to another, is an example of spatial intelligence, in that the music ability to circumnavigate musical keys brings knowledge of form and geometry, a sense of having “hands on” experience. A ratio is experienced as a musical interval, and each ratio has a single unique sound, a character onto itself.

Creativity, as the attacking of problems from many different directions simultaneously, when applied deeply in any single intelligence, is applicable to other intelligences. Maybe this will be described neurologically someday soon. This is analogous to the idea that a PhD in one field joins a club with all other PhD’s in other fields as a result of the level of study they endured successfully. My fingers on a bassoon, as a virtuoso improviser, are dancing at the highest levels of precision and grace. In music performance, I do not think of “where” to put my fingers, they appear to know for

themselves. I cannot merely press and blow to elicit a proper musical sound; I must first imagine the sound I want to produce in my mind – for seconds – before it can be initiated to audibility. As an educator reading stories to grade school children, I look ahead to the punctuation mark at the end of the sentence so I know how best to express the intent of the writer. This necessary aspect to sight reading a book for children may seem obvious, but it is much more advanced in music making. A player learns to hear the music in his or her heads for some seconds before actually starting to play. Imagination development is tangible to the music maker because the performer must hear music “in the head” before sound is emitted for another person to hear. The longer the line that is auditioned in the mind before it is played, the greater the canvas for improvisatory play.

“The aural imagination is simply the working of the composer’s ear, fully reliable and sure of its direction as it must be, in the service of a clearly envisaged conception” [2, p. 101].

Of course, this could be transposed to an “architect’s mind” or a “choreographer’s composition.” Try to answer this question to a student: How do you play a dissonance – the playing of two adjacent notes on the piano simultaneously? (harder or softer?)

The answer is harder. Attempting an explanation to a student, I would say that the risk of the dissonance being heard as a mistake is too great not to play it louder in order to distinguish its intent. Admittedly, this explanation is torturous. But the musically intelligent accept this definition as necessary for a phenomenon they feel assuredly, but find largely ineffable. The only other alternative for the teacher is to simply demand the student play it louder, bring their attention to the result, and pretend ask, “Sounds better, yes?”

According to Gardner, musical intelligence is “another autonomous intellectual competence” [2, p. 98]. However, verbal ability is somewhat rare among professional musicians. John Lennon may be considered exceptional in this regard, although he never learned to read music notation.

This conditions results in few defenders for music education in the schools, since an argument fought in the public arena requires exceptional verbal intelligence to make any difference.

Howard Gardner’s explanations are excellent in large part because he recognized that children often exhibit music intelligence before all the others. Music intelligence dictates that it is the musical intervals that signals meaning in music expression, but Gardner speaks of musical tones as particular points of reference to land on, quite different from the space between said tones, and this represents a completely different perspective on the facts [2, p. 102]. Throughout his oeuvre, Gardner refers only to a series of tones, fooled by the theory of equal temperament wherein each major scale is identical with every other, lowered or raised by preset equally distant semitone intervals measured at 1/120th of an octave the doubling of a pitch frequency. No musician of variable intonation would play 12-tone equal tempered semitone interval that exactly. But it is not because it is so difficult, but because it is unmusical. Its inherent difficulty can be navigated. The piano suffers a compromise when it is tuned thus. Special education is all about setting up relationships, and this is the very metaphor of a musical interval.

The education world’s understanding of a child’s temperament with its nine distinctions is represented in music by the compromises that are made between what is produced independently in nature as with the harmonic series, for greater ease in modulation. The harmonic series is a mode in the mathematical sense in that the fundamental generates all other frequencies, well beyond human hearing range. Modulation shifts the mode to begin at a new pitch frequency, but the explicit relationships remain the same. 12-tone equal temperament offers the redundancy of 12 different pitch heights that are useable in a piece of music, reproducible throughout seven octaves, but it is the most restricted environment. Therefore, it is not the theory to use to measure musical intelligence.

It was once thought that the Flathead Indians did not have a music theory (because the music theorists in the tribe had decided not to share the information with the ethnomusicologist). It was once thought that the Maori of New Zealand were incapable of singing in unison and in homophony (which was the basic style of their indigenous

music). Thanks to Steven Feld, we know that the Kaluli tribe in New Guinea use metaphors of nature to describe all of their musical terms. We can learn from different peoples to better understand our own musical intelligences for some of the same reasons that anthropologists use, to better understand ourselves.

BIBLIOGRAPHY

1. Checkley, Kathy. The First Seven and the Eighth: A Conversation with Howard Gardner. *Educational Leadership*. September, 1997, p. 12.

2. Gardner, Howard. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books, 1984. 440 p.

3. Gardner, Howard. *Multiple Intelligences: The Theory in Practice*. New York: Basic Books, 1993. 304 p.

4. Reinhard, Johnny. *Bach and Tuning. American Festival of Microtonal Music*. New York, 2010.

Howard Gardner's MULTIPLE INTELLIGENCES: A *Minority View*: Musical Intelligence

Perhaps there is no more important time to think critically about what makes music unique among disciplines than the present era. Intelligence, long subsumed by the duality of language and mathematical skills in the United States and elsewhere, has been found to be myriad. Harvard professor Howard Gardner has profoundly changed the landscape of our understanding of the different modes for getting and interpreting data. Colleges always include Gardner's multiple intelligences divisions in their curricula. And while Gardner encouraged the increasing of recognized intelligences, shared by all but in different proportions, musical intelligence is often deemed a mystery. And while it is acknowledged as a full member of the pantheon of intelligences, musical intelligence's uniqueness requires special attention.

Keywords: musical intelligence, intelligence, Howard Gardner, learning, pedagogy, music, education

«Множественный интеллект» Говарда Гарднера. Музыкальный интеллект

По всей видимости, нет более подходящего времени для того, чтобы задуматься над вопросом, какие параметры выделяют музыку как уникальнейшую из дисциплин. Существует множество типов интеллекта, которые в Соединенных Штатах и других странах в течение длительного времени относили к языковым и математическим способностям. Профессор Гарвардского университета Говард Гарднер существенно изменил перспективу понимания различных модусов приобретения и интерпретации информации. Вузы непременно включают в свои учебные программы теорию «множественных видов интеллекта», разработанную Гарднером. Несмотря на то, что Гарднер стремился расширить круг признаваемых видов интеллекта, музыкальный интеллект по-прежнему воспринимается как загадка. Хотя он и является полноправным членом пантеона различных типов интеллектов, музыкальный интеллект и его уникальные качества требуют особого внимания.

Ключевые слова: музыкальный интеллект, интеллект, Говард Гарднер, педагогика, музыка, образование

Johnny Reinhard

Master of Music Degree (MM)
(Manhattan School of Music),
Director of the American Festival
of Microtonal Music

E-mail: afmmjr@aol.com

New York, 10021 USA

Джонни Райнхард

Магистр Музыки
Манхэттенской школы музыки,
директор Американского фестиваля
микротоновой музыки

E-mail: afmmjr@aol.com

Нью-Йорк, 10021 USA



G. P. OVSYANKINA

Herzen State Pedagogical University of Russian

UDC 78.087.62/.67

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.043-048

**FROM ALEXANDER IZOSIMOV'S VOCAL CYCLE
"SONGS OF THE WONDERFUL STRANGER"
TO PAINTINGS BY SVETLANA AND SABIR GADZHIYEV*¹**

Saint-Petersburg composer *Alexander Izosimov* (b. 1958)² composed the "Songs of the Wonderful Stranger" for four solo vocalists – *soprano, mezzo-soprano, tenor and bass and piano*. The cycle consists of eighteen parts. At present, it is possible to consider this work to be the sum total of the composer's artistic reflections and searches, a presentation of his living and artistic credo. This work accumulates the composer's most typical imagery and his preferences of genre, structure and musical language. In addition, the cycle reflects the details and stages of the long creative process of writing it, which took twenty-five years (1979–2004). The role of the verbal text is extremely important in these "Songs". The composer's sense of the text, revealing subtle aspects of meaning, emotional gesture and general atmosphere "encoded" by the poems he set to music, generated the entire texture of the "Songs". Thereby, the combination of the vocal and piano parts is so integral and organic here, and the very genre, notwithstanding the composer's title, should be defined as *poetry with music* rather than merely *songs*.

The selection of the literary sources for this cycle could hardly be called trivial. The focal point of the cycle is formed by the poetry of Arseny Tarkovsky (thirteen movements out of the eighteen), joined with poems by German Romantic poets – Novalis (№1 "Hymns to the Day", № 18 "Hymns to the Night"), Ludwig Uhland (№ 5 "Song of the Flute"), Eduard Moerike (№ 2 "My Sweet Land") – and Alexander Blok (№ 16 "The

Song of Daybreak"). The points of unity here are presented by a pantheistical perception of Nature, admiration for its beauty and variety, prevalence of spirituality (not necessarily of the religious type) over earthly materialism, and a positive, noble, poetical outlook, even towards the dark sides of life. In addition, the "German motives" in Arseny Tarkovsky's poetry provide an intertextual type of communication between the verses, which can be described as moving and, in some ways tragic, as can be seen in the movement titled "Rumpelstilzchen" (the gnome from the German fairy tales, № 7) and the tragic movement "The Artist Paul Klee" (№ 17).

The cycle has no plot. Izosimov does not focus on the world's outward changes; he rather immerses into the depths of the human soul, exploring both its responses to the beauty of the external world and the labyrinths of the inevitable tragic reflections caused by life. Therefore, with a predominance of the atmosphere of intense musical meditation, the composition lacks either fast tempi or active motor rhythms. This music causes us to listen and reflect.

The "Songs of the Wonderful Stranger" represent an unique genre – a vocal relay for four soloists with piano. According to the composer's concept, *'the soloists seem to pass a baton from one to another'*³. With the diverse voices (soprano, mezzo-soprano, tenor and bass) creating a drama of timbres, the entire composition presents a psychological meditative performance.

* Translated by Alexander Dyachkov, edited by Dr. Anton Rovner.

The eighteen “Songs” form a unified type of action and reflection, which can be divided into two large parts, where the first one (from № 1 “Hymns to the Day” to № 10 “The Spelling Book of the Summer Months”) celebrates the Daytime and blossoming of Nature.

1. *Hymns to the Day* (Novalis)
2. *My Sweet Land* (Eduard Moerike)
3. *Under the Heart of Grass* (Arseny Tarkovsky)
4. *The Poor Fisherman* (Arseny Tarkovsky)
5. *Song of the Flute* (Ludwig Uhland)
6. *Grasshoppers* (Arseny Tarkovsky)
7. *Rumpelstilzchen* (Arseny Tarkovsky)
8. *The Cricket at Home* (Arseny Tarkovsky)
9. *The Cradle* (Arseny Tarkovsky)
10. *The Spelling Book of Summer Months* (Arseny Tarkovsky)

People (“The Poor Fisherman” and “Cradle”) appear inseparable from the landscape. Even the fantastic Rumpelstilzchen acts primarily as a child of nature. As for the second part (from № 11 “The Sugakleja River” to № 18 “Hymns to the Night”), it concentrates on inner reflections on human destiny, which is mostly burdensome and dramatic where Arseny Tarkovsky’ confessional triptych forms its lyrical culmination (№ 13 “I was Born so Long Ago”, № 14 “Wherein is my Guilt”, № 15 “The Rainy Day”).

11. *The Sugakleja River* (Arseny Tarkovsky)
12. *The First Meetings* (Arseny Tarkovsky)
13. *I was Born so Long Ago* (Arseny Tarkovsky)
14. *Wherein is my Guilt* (Arseny Tarkovsky)
15. *The Rainy Day* (Arseny Tarkovsky)
16. *The Song of Daybreak* (Alexander Blok)
17. *The Artist Paul Klee* (Arseny Tarkovsky)
18. *Hymns to the Night* (Novalis)

The central idea, similarly to a magnificent epigraph, stands out as early as in the first “song”, “Hymns to the Day” where the mystical symbolist verses by Novalis hint at the Savior – “*the Wonderful Stranger*”. However, this idea is only outlined and not presented in a traditional religious manner. Novalis depicts the bearer of light and spirituality, whose mission is

to show people the beauty of the world, as concentrated in Nature: “*But above all is the wonderful stranger with his Divine look, light step and marvelously closed lips. As the Lord of the terrestrial nature, he calls Force for uncountable changes... He gives his heavenly appearance to every living being*”²⁴. Novalis’s “Hymns to the Night” concludes the cycle as an antipode to the opening song. The literary stylistic and semantic interchange between the two juxtaposed “songs” creates a dramaturgic arch in the context of the entire composition, forming its prologue and epilogue, respectively.

However, the entire set features no excess of laments or pathos. The “Songs” stand out, when sung *a cappella*, as they make a special emphasis on lyrics and voice color. These “songs” seem to form two micro-cycles in the context of the entire cycle (№ 2 “My Sweet Land”, № 5 – “Song of the Flute”, № 11 “The Sugakleja River” and № 12 “The First Meetings”). The occurrence of the micro-cycles within both of the respective parts resembles the compositional structure of epic literature (we shall recollect the fairy tales of “The Thousand and One Nights” or the ancient Russian epos).

One of the main features of this musical composition is that it combines many different vocal genres to express a profound semantic meaning. Here we can find monologues conveying lyrical confessions (the aforementioned Arseny Tarkovsky’s triptych), the objectivity of an epic story (“The Daybreak Song”), a song (“Grasshoppers”), a melody (“Song of the Flute” and “The Sugakleja River”), a dance song (“The Artist Paul Klee”), a hymn, and a recitative.

In its melodic and harmonic aspects, the musical language of the “Songs of the Wonderful Stranger” is complex, at the same time, featuring an elevated kind of simplicity. As typical of Izosimov, each sound, as well as each pause is significant, both in the vocal and the piano parts. At times, the principal melodic line is highlighted (“The Domestic Cricket” and “Grasshoppers”), at times presenting a self-sufficient language monad (in the “songs” sung



a cappella), at other times dissolving into a sophisticated multilayered texture (“The Rainy Day” and “The Song of Daybreak”). At times his music charms by its color, at other times – by its graphic conciseness and clearness of its lines. Nonetheless, the composer always avoids congested texture and does not emphasize dissonant musical vertical sonorities. Hints of the Austro-German Expressionistic musical textural patterns (in “The Song of Daybreak” and “Hymns to the Night”) are organically combined with melodically rhythmic features characteristic of Mussorgsky, as well as with Russian melodic outlines in the “songs” that are sung *a cappella* (“Under the Heart of Grass” and “Song of the Flute”).

The piano part features a richness and diversity of texture. At times, it functions as a traditional accompaniment; however, it can grow to be so thematically self-sufficient as to make the vocal part appear as merely another component of the integral score (“Hymns to the Day”, “I was Born so Long Ago”). The *a cappella* episodes introduce marked contrast of timbre and dramaturgy, highlighting the beauty of the voice, as its texture transforms into an infinite horizontal line. Nevertheless, the composer’s sophistication always aims at expressing a particular moral concept.

According to the composer, the “Songs of the Wonderful Stranger” narrate: «...About the best aspects of each human being, when his or her radiant center of spiritual forces opens like a small sun, presenting its love to the world and revealing its own, True, Eternally Good Essence. At this moment, an angel-like consciousness is obtained, and everyone, at least for a short while, becomes Human with a capital H”⁵.

Having been generated from the literary texts, the “Songs of the Wonderful Stranger” inspired the creation of a number of paintings, thereby generating a trilateral alliance of the arts. Saint-Petersburg-based artists Svetlana and Sabir Gadzhiev created their paintings after hearing Izosimov’s vocal cycle. It is difficult to attribute those paintings to a particular

stylistic trend. They feature a light palette with a prevalence of tints of yellow and gold color, in correspondence with the atmosphere of Izosimov’s musical composition, and also a transparency of colors and illusiveness which make the imagery elements appear as if through the veil of time or dreams (“The Song of Daybreak,” depicting the serene portrait of a prince). They are permeated with various symbols (“The Sugakleja River”). The Gadzhievs’ artistic manner suggests the spontaneity of children, in portraying such images as, for instance, “Rumpelstilzchen”.

The paintings by the Gadzhievs combine reality with fantastic phantomlike images. Their style is colorful and decorative; it features unusual techniques such as, for instance, the use of *kneaded paper* or white paper *glittering through* oil paintings. Svetlana and Sabir described their artistic manner as “*the interior design*”⁶. Nonetheless, with a subtle psychology placed onto the foreground, each of their art works, whatever the imagery may be, spurs our reflections and various interpretations of that imagery to a greater degree than endowing us with purely visual pleasure. All the above constitutes a strong feature of the Gadzhievs’ paintings, which proved to be concordant with the imagery of Izosimov’s vocal cycle.

Personal interpretation of classical works of literature demonstrates one of the chief aspects of the artists’ creative work. Notwithstanding this, their works in the field present psychological fantasies on the subject matter introduced by the writers or poets who influenced them, rather than meticulously precise depictions of their literary plots. The paintings inspired by Izosimov’s compositions are interpretations of music and poetry in their combination. The poems by Novalis, Arseny Tarkovsky and other poets set to music by Izosimov did not present a direct inspiration for the Gadzhievs. Nonetheless, the aforementioned poems selected by the composer in accordance with his individual concept, arranged in a certain order and interpreted in the genre of *poems with music*, provoked their imagination.

One of the unique features of the expressive language in Izosimov's cycle is the use of an innovative modal structure – “*the breathing mode*,”⁷ as the composer calls it. He discovered it in 1993 as a means of reflecting a positive view of the world and expressing the opposition of *light* and *dark*. The anthroposophy of Rudolf Steiner, which created a great impact on the composer's perception of the world, played an important role in this process. This modal structure is based on combinations of major and minor seconds within a fifth. An increased number of major seconds (MMMM, MmMM, MMMM etc.) typical of perfect and augmented fifth produces the ‘light’ set on intervals. In the case of diminished fifths, there appears a greater number of minor seconds (MmMm and mmMM), producing the “dark” set. In other words, the “dark” set is dependent on minor seconds, while the major intervals provide for the aspect of light. Within a composition, the composer gently leads the listener forth from “darkness” to “light”. As he himself expressed it, “the breathing mode is the result of a synthesis of pentachords with a rotation of minor and major seconds” (A. Izosimov [2, p. 42]). The confrontation of “darkness” with “light,” expressed by means of this mode, “provides the maximal tension of the modal elements in their lightest and darkest, dismal versions” (A. Izosimov [2, p. 43]).

In our opinion, it was the modal color of the “Songs of the Wonderful Stranger” that gave the Gadzhievs an impetus to create their paintings. As the result of “the breathing mode”, the world-perception of the composer appeared to be akin to the imaginative world of the artists. That is why the transitions from dark to bright colors are so expressive in their paintings, bringing, finally, the exuberance of light and bright tints.

Despite the prominent figurative component in the Gadzhievs' art, their colors often function independently from other elements. In the music of Izosimov we observe similar processes. Despite the presence of the melodic horizontal line, the coloristic functions of

textural and modal-harmonic complexes sometimes acquire a self-sufficient imaginative significance. Thereby the composition becomes a symbol of a triple concordance of poetry, music and art, with the philosophy of Steiner serving as the unifying factor.

The history of art has witnessed numerous examples of illustrations made by artists to musical compositions, especially programmatic ones (it suffices to mention the drawings made for publications of Liszt's “*Les années du pèlerinage*” or Berlioz's “*Symphonie Fantastique*”). In the given case, the artists' original idea was not to provide a visual representation of the music. The impressions received by them from the music activated the synesthetic mechanisms of their psychology, urging them to create a high-quality set of paintings.

As a result, color provides the principal expression for the composer's and the artists' world-perceptions, namely, the modal play of musical colors in the music and the palette of colors in painting. The process of connecting music with painting or, more generally – with visual element – became especially characteristic for the final decades of the 20th century, reflecting *the cultural turn* (*F. Jamison's term*) in the artistic consciousness of both composers and listeners.

Modest Mussorgsky's outstanding cycle, *Pictures at an Exhibition* was composed as the result of the composer's impression of the paintings of A. F. Hartmann. In this case we observe a recurrence of the selfsame phenomenon. Having been generated from the artists' perception of a musical composition, the Gadzhievs' paintings become inseparable from their favorite stylistic palette. They possess an independent depictive world, inseparable from the fanciful palette of their artistic style.

The similarity between the artistic impulses of Izosimov and the Gadzhievs will most likely give way to a subsequent new combined project: the composer has requested Svetlana and Sabir to act as scene designers of his opera “*Paradise Lost*” based on the famous long poem by John Milton.

NOTES

¹ This article was written on the basis of a report read on 15 November 2014 at the International Conference *Music and Figurative Arts in the Twentieth Century*. Italy, Lucca, Complesso monumentale di San Michele.

² *Alexander Izosimov* was born on 15 September 1958 in the Central Russian region in the picturesque vicinities of Tambov city – in Kochetovka village. He studied at the Tambov Musical College, the Saratov State L.V. Sobinov Conservatory and The Leningrad (Saint-Petersburg) State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory with the famous composer, Professor Boris Tishchenko. His music presents a creative contribution to the traditions of the classical composers: Modest Mussorgsky, Claude Debussy and Dmitri Shostakovich, and to his outstanding contemporaries: Alfred Schnittke, Galina Ustvolskaya and Boris Tishchenko. Izosimov's musical thinking was influenced by the philosophy of Rudolf Steiner. His musical compositions include the ballet: *The*

Chosen One, Images for mezzo-soprano and symphony orchestra, *Gratitude to the Giver of Life* for chorus, organ and chamber orchestra, *When my Soul was a Cloud* for six instruments, a Sonata and *Transformations* for piano, a Cello Concerto, a Piano Concerto, a Violin Concerto and numerous other works.

³ From conversation of the author of this article with the composer in 2005 in St. Petersburg. The subsequent footnotes do not make any reservation.

⁴ These words of the composer are quoted in the summary to the *Songs of the Wonderful Stranger* written by the author of article [4] and in dissertation *Light as a Spiritual Paradigm of the Musical Works by Composer Alexander Izosimov* by N. V. Klimova [3].

⁵ Epigraph by Alexander Izosimov to the edition of the vocal cycle *Songs of the Wonderful Stranger* [1, p. 4].

⁶ From a conversation with Svetlana and Sabir Gadzhiyev. 2011, October, St. Petersburg.

⁷ In Russian – *дышащий лад* [*dyshashchiy lad*].

REFERENCES

1. Izosimov A. M. *Pesni prekrasnogo prishel'tsa: vokal'nyy tsikl-estafeta dlya soprano, metstso-soprano, tenora, basa i fortepiano na stikhi A. Tarkovskogo, Novalisa, E. Merike, L. Ulanda, A. Bloka* [Songs of the Wonderful Stranger. Vocal cycle for soprano, mezzo-soprano, tenor, bass and piano set to poems by Arseny Tarkovsky, Novalis, Ludwig Uhland, Eduard Moerike and Alexander Blok]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2007. 104 p.
2. Klimova N. V. *Muzyka Aleksandra Izosimova: paradigma Sveta: monografiya* [Alexander Izosimov's Music: The Paradigm of Light. Monographic Work]. S. V. Rachmaninoff Tambov State Music Pedagogical Institute. Tambov, 2013. 130 p.
3. Klimova N. V. *Svet kak dukhovnaya paradigma tvorchestva kompozitora Aleksandra Izosimova: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Light as a Spiritual Paradigm in the Musical Oeuvres of Composer Alexander Izosimov: Diss. ... Doc. of Art]. Saratov, 2013. 150 p.
4. Ovsyankina G. P. «*Pesni prekrasnogo prishel'tsa*» Aleksandra Izosimova – tvorcheskaya ispoved'» [Alexander Izosimov' "Songs of the Wonderful Stranger" as an Artistic Confession?]. <The Summary> St. Petersburg: Dom muzyki UC, Records, 2005.

ЛИТЕРАТУРА

1. Изосимов А. М. Песни прекрасного пришельца: вокальный цикл-эстафета для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баса и фортепиано на стихи А. Тарковского, Новалиса, Э. Мёрике, Л. Уланда, А. Блока. СПб.: Композитор, 2007. 104 с.
2. Климова Н. В. Музыка Александра Изосимова: парадигма Света: монография / Тамбовский гос. музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2013. 130 с.
3. Климова Н. В. Свет как духовная парадигма творчества композитора Александра Изосимова: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2013. 150 с.
4. Овсянкина Г. П. «Песни прекрасного пришельца» Александра Изосимова – творческая исповедь? [аннотация]. СПб.: Дом музыки муз. фонда Союза композиторов; М-Records, 2005.

From Alexander Izosimov's Vocal Cycle "Songs of the Wonderful Stranger" to Paintings by Svetlana and Sabir Gadzhiev

The «Songs of the Wonderful Stranger» by St. Petersburg-based composer Alexander Izosimov (b. 1958) represent a special genre – a vocal relay for four soloists with piano. According to the composer's plan "the soloists mimic passing a baton from one to another," while performance by voices varying from each other in timbre and tessitura (soprano, mezzo-soprano, tenor and bass) create a dramaturgy of timbre, bringing the vocal cycle closer to a psychological performance-reflection or narrative.

The vocal cycle was composed during the course of twenty five years (1979–2004). The eighteen songs comprising it form a unified reflective action, which may be divided into two large-scale parts. Its core is formed by settings of poems of Arseny Tarkovsky (thirteen movements), which are joined by settings of poems by German Romanticist poets – Novalis, Ludwig Uhland and Eduard Moericke – as well as a setting of a poem by Alexander Blok.

Having been generated by the poetic word, the «Songs of the Wonderful Stranger» inspired the creation of a number of picturesque canvases, generating a ternary synthesis of the arts. The St. Petersburg-based artists Svetlana and Sabir Gadzhiev created a number of paintings depicting this relay vocal cycle. It would be difficult to classify their stylistic personalities to any single trend. They correspond to the vocal cycle by their bright scale of colors, original symbolism and a joyful world perception.

Keywords: vocal genre, vocal cycle, song, poem with music, dramaturgy of timbre, musical language, painting, stylistic trend

От вокального цикла «Песни прекрасного пришельца» Александра Изосимова – к полотнам Светланы и Сабир Гаджиевых

«Песни прекрасного пришельца» петербургского композитора Александра Изосимова (р. 1958) представляют собой особый жанр – вокальный цикл-эстафету для четырёх солистов и фортепиано. По замыслу автора, «солисты как бы передают друг другу слово», а исполнение различными по тембру и тесситуре голосами (сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас), создаёт тембровую драматургию, сближая цикл с психологическим спектаклем-размышлением, рассказом.

Цикл создавался в течение двадцати пяти лет (1979–2004). Восемнадцать «песен» образуют единое действие-размышление, которое делится на две крупные части. Центром является поэзия А. Тарковского (тринадцать частей), ансамбль с ней составляют стихи немецких поэтов-романтиков – Новалиса, Л. Уланда, Э. Мёрике – и стихотворение А. Блока.

Зародившись из слова, «Песни прекрасного пришельца» вызвали к жизни живописные полотна, породив тройственный союз искусств. К циклу-эстафете петербургскими художниками Светланой и Сабиром Гаджиевыми созданы картины. Их стилистический облик трудно отнести к какому-либо одному творческому направлению. Они перекликаются с вокальным циклом светлой гаммой красок, своеобразной символикой, радостным мировосприятием.

Ключевые слова: вокальный жанр, вокальный цикл, песня, стихотворение с музыкой, тембровая драматургия, музыкальный язык, живопись, стилистическое направление

Galina P. Ovsyankina

ORCID: 0000-0003-3606-288X

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Department
of Musical Education

E-mail: galkax@mail.ru

Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy
universitet im. A. I. Gertsena

Herzen State Pedagogical University of Russia
St. Petersburg, 191186 Russian Federation

Овсянкина Галина Петровна

ORCID: 0000-0003-3606-288X

доктор искусствоведения,

профессор кафедры музыкального воспита-
ния и образования

E-mail: galkax@mail.ru

Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена

Санкт-Петербург, 191186 Российская Федерация





С. Я. ВАРТАНОВ

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова



УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.049-057

ЗНАКОВАЯ СЕМАНТИКА И ИНТЕГРАЦИЯ КОНЦЕПЦИИ В ФОРТЕПИАННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Проблема знаковой семантики – одна из дискуссионных в музыкальном искусстве. Существует известный антагонизм в подходе к ней практиков – композиторов и исполнителей – и представителей музыкознания. Академическое музыкознание сложилось на основе приоритета автора и текста, в нём преобладает изолированное рассмотрение отдельных сторон (гармония, полифония, форма), не имеющее целью помочь исполнителям в охвате целого и рассмотрении коммуникативных факторов сочинения. Музыковеды скептически относятся к теории исполнения, руководствуясь соображением: «там, где есть интерпретация, нет места для теории». Однако в последнее время феномен индивидуальной интерпретации – как противовес обезличенному истолкованию – становится актуальным для всех областей знания. Так, академик Д. С. Лихачёв утверждает: если даже в науке XX века познание реальности зависит от точки зрения наблюдателя, то в искусстве познание немислимо вне личности интерпретатора. «Это объективное наблюдение, исходящее из положений совсем другой науки – квантовой теории в физике. *Картина мира в значительной мере зависит от введения в неё наблюдателя.* Нильс Бор подчёркивал, что могут существовать две явно противоречащие друг другу физические картины мира, которые в равной степени верны: допустим, “корпускулярная”, в которой реальность выступает в виде частиц, и “волновая”, в которой та же самая реальность определяется как волны. Обе картины мира являются, по Бору, “дополнительными”. Не-

что подобное было открыто в лингвистике. Формальная структура высказывания может быть различной в зависимости от того, с какой точки зрения мы к ней подходим... Мир двоятся и в том, что мы определяем как знак и как смысл» [12, с. 36–37].

Наиболее прозорливые музыкальные учёные всегда ощущали потребность в целостном истолковании смыслов сочинения. Так, Э. Курт пишет: «Как бы подробно ни изучать, главной загадкой остается эффект целостной структуры, то есть процесс объединения элементов. Он постигается не разделением представлений, не их сложением, не каким-нибудь объективным анализом, а лишь непосредственно, не иначе, как через самого себя – как психическое “отражение”. Подобно зримому облику человека, музыкальное впечатление невозможно “составить” путём перечисления его отдельных форм и черт. Тайна его специфичности как раз и заключается в таком “строении”, в том, “каким образом всё это сплетается в целое”» [11, с. 40].

Характерна в этом плане эволюция взглядов на музыкальную семантику М. Арановского. С одной стороны, учёный считает: «в музыкальном языке знаков нет вообще. Они в нём не предусмотрены (хотя порой встречаются в иных текстах, например в виде лейтмотивов, лейттем)» [1, с. 30]. С другой стороны, он признаёт: «там, где имеется интерпретация, уже возникает сфера семантики... аксиоматика музыкальной логики потенциально семантическая, и именно она формирует тип содержания». Здесь важно разграничение сфер музыкального языка,

фиксированного в нотном тексте, и речи – звукового воплощения сочинения в исполнительской интерпретации. Арановский приходит к пониманию роли реляционной семантики в сочинении: «...есть все основания считать, что музыкальное мышление работает в первую очередь с отношениями звуков, что именно отношения являются теми операндами, которые музыкальная мысль выстраивает в упорядоченный текст... Важны не звуки, а отношения между ними... протекающая психическая энергия приводит в движение не сами звуки, а те отношения, которые видоизменяются под влиянием контекста»; «Ю. Лотман был фактически первым, кто сказал, что музыке свойственна реляционная семантика, т. е. семантика отношений» [1, с. 28–29]. Наконец, Арановский утверждает основной постулат проблемы семантики знаков, адекватный представлениям музыканта-исполнителя: «Смысл рождается именно из сопоставления значений и потому не принадлежит ни структурам, ни тексту, он не поддаётся локализации. Он целиком является достоянием духовного мира воспринимающего. Это его вывод, его реакция, его интерпретация» [2, с. 337]. Красивую метафору предлагает Н. Валгина: «Художественные тексты в литературе и в музыке устроены по законам ассоциативно-образного мышления, в котором жизненный материал преобразуется в своего рода “маленькую вселенную”, увиденную глазами данного автора» [5, с. 105]. В этой модели отношений музыканта с сочинением очевидна огромная роль, которую играют культурный опыт и воображение исполнителя, связующие все уровни смыслоположения текста в единую концепцию интерпретации.

Комплекс фундаментальных проблем исполнительской интерпретации рассматривается в монографии автора настоящей статьи «Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Ф. Листа и С. Рахманинова» [6]. Сердцевиной проблемы интерпретации является поиск концепции, определяющей целостную дешифровку исполнителем зна-

ков и символов, которые он находит в сочинении. Именно такую иерархию ценностей наметили Бетховен, Лист (XIX в.) и Рахманинов (XX в.) – не только великие композиторы, но и артисты-универсалы (дирижеры, пианисты), прожившие жизнь на концертной эстраде.

Бетховен выступил глашатаем эпохи интерпретации (его артистической карьере воспрепятствовала глухота). Он заложил основы *диалектического мышления* в музыке; театрализация представлений у Бетховена воплощается в диалоге персонажей-антиподов, которые автор обозначил как «*два принципа*»: «*молящее*» и «*противящееся*» начала [19]. Новаторские открытия Бетховена – мелодия широкого дыхания, речевая экспрессия кантилены – преобразили музыкальное искусство. По воспоминаниям современников, «любая музыка, исполняемая его руками, как будто переживает новое рождение. Эти поразительные эффекты достигаются в изрядной степени благодаря его постоянному *legato*, составлявшему одну из самых замечательных особенностей его игры» [20, с. 75].

Лист (XIX в.) боготворил Бетховена, он придал новый импульс искусству интерпретации: утвердил коммуникативную основу системы фортепианной (клавирной) культуры. Свой сольный концерт он назвал *Recital*: “музыкальный монолог артиста”. Лист расширил рамки звуковых идеалов пианистов: «Я оркеструю для фортепиано»; «фортепианная партитура» – так характеризовал он принципы симфонической трактовки рояля. Идея «синтеза искусств» позволила Листу в программных сочинениях отразить всё многообразие мира, претворять в драматических сюжетах романы, философские идеи, картины и скульптуры. Идея монотематизма нацеливает на активность принципа образности в интерпретации: пианист выступает как режиссёр-постановщик, мотивы сочинения для него – актёры-персонажи, живущие в «предлагаемых обстоятельствах».

Рахманинов (XX в.) поставил понятие концепции во главу угла интерпретации,



сформулировал необходимость целостности представлений исполнителя: «Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его общую концепцию, проникнуть в основной замысел композитора..., до тех пор, пока студент не сможет воссоздать основную идею сочинения..., его игра будет напоминать своего рода музыкальную мешанину» [14, с. 232]. Концепцию он понимает как имманентную внутреннюю программу исполнителя, независимую от наличия / отсутствия авторской. По Рахманинову, концепция во многом опирается на идею преемственности и актуализации многосторонних связей сочинения с системой культуры. Он пишет: «Прежде, чем мы сможем создать что-либо, хорошо бы ознакомиться с тем лучшим, что нам предшествовало. Это относится не только к сочинению, но также и к фортепианному исполнительству. Великие пианисты Рубинштейн и Лист обладали необычайно широким диапазоном знаний. Они изучили фортепианную литературу во всех возможных её ответвлениях. Им была известна каждая ступень музыкального развития. Вот в чём заключается причина их гигантского музыкантского взлёта. Их величие заключалось не в пустой скорлупе приобретённой техники. Они знали» [там же, с. 237]. Таким образом, Рахманинов, впитавший в себя всю мировую и фортепианную культуру, одним из первых провидел нужду в понятии интертекстуальности¹ – одной из основ смыслопродуктивности текстов в современной гуманитарной науке.

Концепция генерируется исполнителем как имманентная внутренняя программа сочинения — вне зависимости от наличия (отсутствия) авторской программы. Как и в программной музыке, концепция интерпретации опирается на знаковый характер представлений исполнителя, опирается на «означивание» семантики текста с точки зрения целостного охвата сочинения. Музыканты-исполнители – лидеры в осмыслении проблем семантики: при всей уникальности и специфичности языка музыки для мыш-

ления нет иной опоры, кроме знаков. Первопроходцем в изучении семантики стал А. Швейцер, показавший общность мотивов И. С. Баха в кантатно-ораториальных сочинениях с вербально обозначенными смыслами их аналогов в «чистой» инструментальной музыке. Новаторством отмечено изучение символики языка И. С. Баха Б. Яворским, наиболее ценное его открытие – дешифровка библейских сюжетов в цикле WTK.

Обобщая принципы великих музыкантов-универсалов, развивая идеи концептуального мышления в интерпретации, мы обнаруживаем определённую модель генерации концепции исполнителя-пианиста в системе фортепианной культуры. Мы выдвигаем *метод концептуальной интеграции* – авторское претворение идей *теории концептуальной интеграции* (Conceptual Integration), или *концептуального смешения* (Conceptual blending), предложенных М. Тёрнером и Ж. Фоконье [22]. Она появилась в сфере когнитивного литературоведения и сегодня рассматривается в качестве модели общей теории познания. Метод концептуальной интеграции предполагает смешение разных видов восприятия пианиста: слухового, зрительного, сенсорно-тактильного, интеллектуального (его тезаурус). На этой основе в сознании исполнителя образуется итоговое ментальное пространство: интеграция концепции обеспечивает новый, театрально-игровой уровень интерпретации. Прототипом концептуальной интеграции выступает универсальный *принцип дополнительности Н. Бора*, согласно которому в исследовании сложных систем – в природе и ноосфере – нужно совмещать взаимодополняющие подходы: «Описать процессы, протекающие в окружающем нас мире, с помощью одного языка невозможно. Необходимы разные описания, в каждом из которых яснее проявляются те или иные особенности изучаемого явления» (цит. по: [9, с.10]).

М. Бахтин также определяет процесс познания в искусстве как длящийся диалог

между произведением и познающей личностью: «Это всегда стенограмма диалога особого вида: сложное взаимоотношение текста (предмет изучения и обдумывания) и контекста (вопрошающего, возражающего и т. п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль ... Это встреча двух текстов — готового и создаваемого, реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов» [4, с. 281]. И далее: «Диалогическая природа сознания, диалогическая природа самой человеческой жизни... Жить – значит участвовать в диалоге: вопрошать, внимать, ответствовать, соглашаться и т. п. В этом диалоге человек участвует весь и всю жизнь: глазами, губами, руками, душой, духом, всем телом, поступками. Он вкладывает всего себя в слово, и это слово входит в диалогическую ткань человеческой жизни, в мировой симпозиум» [там же, с. 318]. Идеи Бахтина в полной мере относятся к фортепианной (клавирной) культуре. Пианист познаёт музыкальное произведение в диалоге, в котором участвует всеми органами чувств, всем телом. Индивидуальная концепция – итог диалога, продукт его мышления и восприятия – входит в «мировой симпозиум». Понятие «многосторонний диалог» мы разворачиваем в коммуникативную цепочку – с точки зрения пианиста, в неё входят: сочинение, образ его автора, система фортепианной и мировой культуры, инструмент и аудитория.

Метод концептуальной интеграции не только универсален в системе фортепианной культуры, но и способен служить базой общей теории исполнительской интерпретации. Метод апеллирует к индивидуальному восприятию сочинения исполнителем – концепция, подобно нервной системе, пронизывает все ткани живого организма, позволяет охватить текст как целое, воссоздать процессуальную модель интерпретации как динамического развёртывания идеи.

Интеграция концепции исходит из специфики представлений о тексте исполнителя. Мы вводим понятие пяти видов текста

в интерпретации, дифференцируем пять видов восприятия сочинения пианистом: 1. Акустический текст: звучащий в сознании пианиста идеальный облик сочинения; 2. Визуальный текст: особенности нотной записи сочинения – графика фактуры и система авторских ремарок; 3. Сенсорно-тактильный текст: двигательное-пластическое воплощение сочинения на клавиатуре – поиск выразительных средств исполнения за инструментом; 4. Интертекст: каждый текст, по современным воззрениям, является мозаикой цитаций других текстов, потенциально связан со всей культурой; 5. Ментальный текст интерпретации – интеграция концепции как прочтение пьесы пианистом-режиссёром в «театре одного актёра». Диффузное взаимопроникновение пяти видов текстов генерирует театрализацию воображаемой имманентной программы сочинения на основе сценария.

При опоре на принцип дополнительности проясняется необходимость совмещения в науке об искусстве фортепианной интерпретации элементов точного знания и художественной интуиции. Одна из основ интерпретации – стратегия понимания, аналитический подход, формальная логика. Другая основа – стратегии воображения: наука об искусстве не может существовать вне индивидуального образно-ассоциативного мышления, возводящего элементарное обобщение до уровня целостной концепции. Не случайно А. Эйнштейн считает, что «воображение важнее, чем знание. Знания ограничены, тогда как воображение охватывает целый мир, стимулируя прогресс, порождая эволюцию» [23, р. 3].

В системе фортепианной культуры используются обширные пласты вербальной информации, однако «говорит» пианист звуками, а решения он «принимает» руками на клавиатуре. Л. Выготский выделяет два типа мышления: *понятийное и предметное*. Развивая идею «мышление – это интеллект в действии», М. Арановский отмечает: «В рамках конкретного вида деятельности



фигурирует и функционирует отвечающий её специфике и целям тип мышления... мысль есть принятое решение, а мышлением является процесс поиска (выбора) решения» [2, с. 22]. В дихотомии «музыкальная мысль» Арановский указывает два типа отношений: можно «либо помыслить о музыке, либо мыслить музыкой». Первый тип отношений даёт всю область теоретического осмысления музыки, включая как, собственно, музыкальную теорию, так и область философской рефлексии. Это взгляд на музыку со стороны – как на объект наблюдения, познания, и в данном случае музыка ничем не отличается от всех иных объектов, подвергающихся осмыслению, оценке, классификации и т. д. Второй тип постулирует мышление музыкой в качестве специфических операндов. Именно этот тип отношений и получил отражение в приведённых выше понятиях музыкальная мысль, музыкальная идея как свидетельство возможности совершать мыслительные действия над музыкальными феноменами» [там же]. В основе работы пианиста – «предметное мышление» на клавиатуре; *операндом* является пластический текст – сенсорно-тактильное восприятие. Этот важнейший канал информации определяет особую близость, сотворчество автора и исполнителя в лепке образов. С. Фейнберг напоминает о двойной жизни музыкального образа – в воображении и на клавиатуре: «композиторы-пианисты – такие, как Бетховен, Шопен, Рахманинов, Скрябин, почти все свои произведения создавали за инструментом. Иногда чисто осязательное ощущение – характер касания клавиатуры – может иметь значение и входить в комплекс, определяющий творческий результат» [17, с. 154].

Прекрасной иллюстрацией к проблеме взаимодействия ассоциативного мышления и знаковой семантики текста – соответствия произношений звука и прикосновения рук к клавишам – служат отзывы современников об игре великих артистов. Ученица Листа Э. Фэй вспоминает игру своего учителя: «Музыка для него настолько реальна, на-

столько видима, что он моментально находит *символ* в материальном мире для выражения своей идеи» [21, S. 204]. Н. Метнер подчёркивает в игре Рахманинова способность *мыслить знаками*: «Нам ценна не одна его природная связь с музыкальной материей, но, главным образом, связь с основными смыслами музыки, с её образами и со всем её существом. ...он во всех своих проявлениях поражает нас главным образом *одухотворением знаков*, оживлением музыкальных элементов» [7, с. 360]. Сочинения Рахманинова буквально насыщены примерами, апеллирующими к ассоциативному знаковому мышлению – остановимся на тех из них, которые характеризовал сам автор.

Для Рахманинова концепция равносильна авторской программе. Как Бетховен и Шопен, он стоит перед дилеммой: открыть или же скрыть программу? Рахманинов признаётся: «В процессе сочинения мне очень помогают впечатления от только что прочитанного (книги, стихотворения), от прекрасной картины. Иногда я пытаюсь выразить в звуках определённую идею или какую-то историю, не указывая источник моего вдохновения. Но всё это не значит, что я пишу программную музыку. И так как источник моего вдохновения остаётся другим неизвестен, публика может слушать мою музыку совершенно независимо ни от чего. Но я нахожу, что музыкальные идеи рождаются во мне с большей лёгкостью под влиянием определённых внемузыкальных впечатлений. Это особенно верно, если иметь в виду небольшие фортепианные пьесы» [15, с. 147]. Подобно Листу, он объявляет программы своих сочинений для оркестра: «Утё», «Остров мёртвых». Подобно Шопену, он утаивает программу Первой сонаты ор. 28 *d moll* – лишь год спустя признаётся К. Игумнову: «При сочинении 1-й сонаты имел в виду гётевского Фауста ... 1-я часть сонаты соответствует Фаусту, 2-я Гретхен, 3-я – полёт на Брокен и Мефистофель» [8, с. 85].

Рахманинов мог задним числом обнаружить возможность сюжетного истолкования своих ранее созданных сочинений. В ответ

на просьбы М. Фокина написать балет он предлагает ему подробный сценарий к своей «Рапсодии на тему Паганини», написанной три года назад («Литературное наследие», т. 3, с. 144). Особенно интересны программные разъяснения – знаковые подсказки Рахманинова в письме к О. Респиги, который взялся в 1930 г. оркестровать его этюды [16, с. 270–271].

1. Этюд-картина ор. 39 № 2 *a moll*: «Море и чайки». Само название подтверждает интертекстуальные связи с симфонической поэмой «Остров мёртвых», в текстах общие знаки. 1) Мотивы «Dies Irae» – символы смерти; 2) Мотивы волн – сумрачно-свинцовый колорит триолей аккомпанемента; 3) Мотивы криков чаек – квартово-квинтовые восклицания свободно «перелетают» из верхнего в нижний регистр. Дифференциация этих трёх мотивно-пластических знаков характеризует задачу пианиста-интерпретатора. За общими мотивами-символами открывается единая концепция этюда и поэмы: *жажда жизни (чайки) и неотвратимость смерти (смертный хлад вод вокруг острова мёртвых)*.

2. Ор. 39 № 6 *a moll* «вдохновлён образами Красной Шапочки и волка». Эти фольклорные персонажи Рахманинов переосмыслил в обобщённые символы антиподов XX века: наглая агрессия и панический страх. Тема «волчьего рыка» охарактеризована хроматической восходящей гаммой *crescendo*, в броске заключительной триоли к яростному *sf* воспроизведена бетховенская ритмоформула судьбы. Красная Шапочка – типичный образ «маленького человека»: «Мне на шею кидается век-волкодав, но не волк я по крови своей» (О. Мандельштам). Испуг воплощён в торопливых пассажах *p* и «дрожжи» репетиций, прерывистом дыхании лиг и причитаний в фигурациях, близких пассажам финала Четвёртого концерта ор. 40.

3. Ор. 33 № 7 *Es dur* – «ярмарочная сцена», масленица; её неперемненные знаки – атрибуты праздника: гулкий перезвон колоколов, народные гуляния, весёлые шутки-прибаутки скоморохов в имитациях мотивов, удаль молодецкая –

в крутых восходящих пассажах. Концепция – *полный поэзии, отходящий в прошлое идеализированный мир патриархальной Руси*.

4. Ор. 39 № 7 *D dur* – «того же характера, напоминающий восточный марш». «Восточный» колорит используется, скорее, как элемент декоративной пестроты сцены. Колокольность в этюде – отнюдь не знак праздника, концепции пьес различны. Вместо скерцозной, игровой стихии ор. 33 № 7 – организованная поступь, внушающая тревогу. *Жанр марша* (Tempo di marcia) выступает знаком наступательного механического токатного движения. Интертекстуальные связи этюда ведут к прелюдии *g moll* ор. 23 № 5, имеющей аналогичное указание: *Alla marcia*. В обоих случаях движущей силой выступает мрачная угрожающая энергия упругих моторных остинатных мотивов-ячеек. Близка этюду по ритму, характеру и времени создания пьеса Рахманинова «Восточный эскиз» (1917) – воплощение подспудного брожения неведомых деструктивных сил, готовых вот-вот вырваться на волю. В маршеобразном натиске токатной стихии – предвидение новых, отнюдь не благодатных времен – эпохи грядущих потрясений.

5. Ор. 39 № 7 *c moll* – «похоронный марш, на котором мне хотелось бы остановиться более подробно»: Рахманинов намечает сценическое членение текста, при этом смены жанров выступают в роли «пограничных знаков». На этой основе выделяются следующие разделы: 1) *Lento lugubre*: *жанр «похоронного марша»*; 2) «Хоровая песня»: (*жанр хорала*), *ppp legatissimo*; 3) *Poco meno mosso*: «в части, начинающейся движением шестнадцатыми в *c moll*, и немного далее в *es moll* я представляю себе мелкий, непрерывный и безнадежный дождик»; 4) «Развитие этого движения» («шестивия» под «морозящий дождик») достигает кульминации в *c moll (ff)*: «это церковный колокольный звон» (*жанр колокольного действия*), который «переходит в репризу»; 5) «Наконец, финал – это начальная тема или марш» (*жанр марша*). Колокольность вплетена в

ткань музыки, определяет особенности ритма и фактуры и становится обобщающим символом размышлений Рахманинова на глубоко выстраданную им во многих сочинениях тему: *человек и смерть*.

Метод концептуальной интеграции отражает суть подхода музыканта-исполнителя к проблеме семантики знаков – по мысли С. Мальцева, «именно из выразительности

музыки и вытекает её информативность или, иначе говоря, знаковость» [13, с. 7, 8]. Ценность метода – в возможности повысить уровень мышления: профессиональной компетенции, художественной эрудиции и воображения пианиста. Предложенный нами метод позволяет вписать науку о фортепианной интерпретации в контекст системы современного гуманитарного знания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ю. Кристева – основоположник теории интертекстуальности, принципиально важной для современной культуры, формулирует в 1967 г. её центральный тезис: *смысл художественного произведения раскрывается благодаря операциям интерпретирующего сознания*. «Любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-либо другого текста...» [10, с. 435]. Интертекстуальность утверждается в качестве основания самой идеи текстопроизводства, а интертекст – в качестве способа построения художественного текста. При этом авторское произведение неизбежно воспринимается как пространство пересечения.

² А. Швейцер утверждает: «Музыкальная восприимчивость до известной степени есть способность звукового видения, какого бы рода оно ни было: видение линий, идей, образов или событий. И даже там, где мы не подозреваем, присутствуют ассоциации идей»; «“чистая” музыка даёт знаки образов, письменна, пользуясь которыми, конкретная фантазия рисует картины, наделённые определённым эмоциональным содержанием. Они требуют обратного перевода драмы чувств в конкретное действие, дабы слушатель снова прошёл тот путь, по которому шла фантазия композитора» [18, с. 332–333].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. М., 2009. С. 6–38.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
3. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сб. ст. М., 1974. С. 90–125.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 344 с.
5. Валгина Н. С. Теория текста: учеб. пособие. М.: Мир книги, 1998. 110 с.
6. Варганов С. Я. Концепция в фортепианной интерпретации: под знаком Ф. Листа и С. Рахманинова. М.: Композитор, 2013. 584 с.
7. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. М.: Музыка, 1974. Т. 2. 576 с.
8. Из архива К. Н. Игумнова // Советская музыка. 1946. № 1. С. 64–98.
9. Копцик В. А. От редактора // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве: сб. науч. тр. / сост. и отв. ред. В. А. Копцик; РАН, Ин-т философии. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 7–15.
10. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
11. Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология // *Nomus musicus*: альманах музыкальной психологии / ред.-сост. М. С. Старчеус. М., 2001. С. 7–54.
12. Лихачёв Д. С. Принцип дополнительности в изучении литературы // Лихачёв Д. С. Очерки по философии художественного творчества. СПб., 1996. С. 36–40.
13. Мальцев С. М. Семантика музыкального знака: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1980. 24 с.
14. Рахманинов С. В. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры // Рахманинов С. Литературное наследие: в 3 т. / сост. З. Апетян. М., 1980. Т. 3. С. 232–240.
15. Рахманинов С. В. Музыка должна идти от сердца // Там же. 1978. Т. 1. С. 144–151.
16. Рахманинов С. В. Письмо О. Респиги // Там же. 1980. Т. 2. С. 270–271.
17. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1965. 516 с.
18. Швейцер А. И. С. Бах. М.: Музыка, 1965. 728 с.

19. Шмитц А. «Два принципа» Бетховена // Проблемы бетховенского стиля: сб. ст. / под ред. Б. Пшибышевского. М., 1932. С. 127–207.

20. Шонберг Г. Великие пианисты / пер. В. Бронгулеева. М.: Аграф, 2003. 416 с.

21. Fay A. Musikstudien in Deutschland. Berlin, 1882. 204 S.

22. Turner M., Fauconnier G. Conceptual integration and formal expression // *Metaphor and symbol activity*. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum associates, 1995. Vol.10, #3, pp. 183–203.

23. What Life Means to Einstein // *Saturday Evening Post*. 1929. 26.10.

REFERENCES

1. Aranovsky M. G. Muzyka i myshlenie [Music and Thinking]. *Muzyka kak forma intellektual'noy deyatel'nosti* [Music as a Form of Intellectual Activity]. Ed. M. G. Aranovskiy. Moscow, 2009, pp. 6–38.

2. Aranovsky M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor Press, 1998. 344 p.

3. Aranovsky M. G. Myshlenie, yazyk, semantika [Thinking, Language, Semantics]. *Problemy muzykal'nogo myshleniya: sb. st.* [Issues of Musical Thinking: Compilation of Articles]. Moscow, 1974, pp. 90–125.

4. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 344 p.

5. Valgina N. S. *Teoriya teksta: ucheb. posobie* [The Theory of the Text: a Tutorial Manual]. Moscow: Mir knigi, 1998. 110 p.

6. Vartanov S. Ya. *Kontseptsiya v fortepiannoy interpretatsii: pod znakom F. Lista i S. Rakhmaninova* [The Concept in Piano Interpretation: Under the Sign of F. Liszt and S. Rachmaninoff]. Moscow: Kompozitor Press, 2013. 584 p.

7. *Vospominaniya o Rakhmaninove: v 2 t.* [Reminiscences of Rachmaninoff: in 2 Volumes]. Compilation, Revision, Commentaries and Preface by Z. Apetyan. Moscow: Muzyka Press, 1974. Volume 2. 576 p.

8. Iz arkhiva K. N. Igumnova [From the Archive of K. Igumnov]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1946, No. 1, pp. 64–98.

9. Koptsik V. A. Ot redaktora [From the Editor]. *Sinergeticheskaya paradigma. Nelineynoe myshlenie v nauke i iskusstve: sb. nauch. tr.* [The Synergetic Paradigm. Nonlinear Thinking in Science and Art: a Compilation of Scholarly Papers]. Edited by V. A. Koptsik; Russian Academy of Sciences, Institute of Philosophy. Moscow: Progress-Traditsiya, 2002, pp. 7–15.

10. Kristeva Yu. Bakhtin, slovo, dialog i roman [Bakhtin: the Word, the Dialogue and the Novel]. *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: from Structuralism to Post-Structuralism]. Translated from the French, compiled and with an introduction by G. K. Kosikov. Moscow: Progress, 2000, pp. 427–457.

11. Kurt E. Tonpsikhologiya i muzykal'naya psikhologiya [Tone-Psychology and Music Psychology].

Homo musicus: al'manakh muzykal'noy psikhologii [Homo Musicus: Almanac of Musical Psychology]. Ed. M. S. Starcheus. Moscow, 2001, pp.7–54.

12. Likhachev D. S. Printsip dopolnitel'nosti v izuchenii literatury [The Principle of Subsidiarity in the Study of Literature]. Likhachev D. S. *Ocherki po filosofii khudozhestvennogo tvorchestva* [Essays on the Philosophy of Art]. St. Petersburg, 1996, pp. 36–40.

13. Mal'tsev S. M. *Semantika muzykal'nogo znaka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Semantics of the Musical Sign: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Leningrad, 1980. 24 p.

14. Rakhmaninov S. V. Desyat' kharakternykh priznakov prekrasnoy fortepiannoy igry [Rachmaninoff, Sergei, Ten Characteristic Features of Artistic Piano Performance]. Rakhmaninov, S. *Literaturnoe nasledie: v 3 t.* [Rachmaninoff, Sergei, Literary Heritage: in 3 Volumes]. Compiled by Z. Apetyan. Moscow, 1980. Volume 3, pp. 232–240.

15. Rakhmaninov S. V. Muzyka dolzhna idti ot serdtsa [Music should Proceed from the Heart]. *Ibid.* 1978. Volume 1, pp.144–151.

16. Rakhmaninov S. V. Pis'mo O. Respigi [Letter to Ottorino Respighi]. *Ibid.* 1980. Volume 2, pp. 270–271.

17. Feinberg S. E. *Pianizm kak iskusstvo* [Pianism as an Art]. Moscow: Muzyka Press, 1965. 516 p.

18. Shveytser A. I. S. *Bakh* [Schweitzer A. Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka Press, 1965. 728 p.

19. Shmits A. “Dva printsipa” Betkhovena [Schmitz A. “Two Principles” of Beethoven]. *Problemy betkhovenskogo stilya: sb. st.* [Issues of Beethoven's Style: a Compilation of Articles]. Edited by B. Przybyszewski. Moscow, 1932, pp. 127–207.

20. Shonberg G. *Velikie pianisty* [Schonberg H. Great Pianists]. Translation by B. Branguleev. Moscow: Agraf, 2003. 416 p.

21. Fay A. *Musikstudien in Deutschland*. Berlin, 1882. 204 S.

22. Turner M., Fauconnier, G. Conceptual integration and formal expression. *Metaphor and symbol activity*. Hillsdale (NJ): Lawrence Erlbaum associates, 1995. Volume 10, #3, pp. 183–203.

23. What Life Means to Einstein. *Saturday Evening Post*. 1929. 26.10.



Знаковая семантика и интеграция концепции в фортепианной интерпретации

Цель статьи – показать противоречие в подходах к проблеме знаковой семантики. С одной стороны существует знаковое мышление музыкантов-практиков (композиторов, исполнителей) в индивидуальной концепции, охватывающей целостное сочинение, повышающей его коммуникативное воздействие. С другой стороны – академическое музыкознание, сложившееся на основе приоритета автора и текста, с преобладающим вниманием к его отдельным сторонам и недооценкой эффекта воздействия целого сочинения. Его представители скептически относятся к теории исполнения («там, где есть интерпретация, нет места для теории»). В то же время великие композиторы, дирижёры и пианисты Лист и Рахманинов исходили из того, что именно внутренняя программа сочинения, концепция интерпретации определяет дешифровку знаков текста исполнителем.

В исполнительской интерпретации сочинения семиотические представления претворяются в виде знаков и символов, которые становятся операндами музыкального и предметно-пластического мышления. На примере авторских программных комментариев С. Рахманинова к пяти этюдам-картинам (изложенных в письме к О. Респики, работавшему над их оркестровкой) показана роль знаковых представлений пианиста в становлении концепции интерпретации. Важным ресурсом в интеграции концепции становится тезаурус исполнителя; осознание интертекстуальных связей позволяет проследить генезис смысловых параллелей – как внутри сочинения, так и в его взаимодействии с миром культуры.

Ключевые слова: фортепианная музыка, фортепианная интерпретация, интеграция концепции, семантика знаков

Sign Semantics and the Integration of Conception in Interpretation on the Piano

The aim of the article is to show the contradiction in the approaches towards the issue of sign semantics. On the one hand, there exists the sign-related type of thinking on the part of practicing musicians (composers, performers) in an individual conception, embracing an integral musical composition and raising its communicative impact. On the other hand, there exists academic musicology, which was formed on the basis of the priority of the composer and the musical text, with its prevailing attention to its separate sides and an underestimation of the effect of impact of the entire musical composition. Its representatives have a skeptical attitude towards the theory of performance (“where there is interpretation, there is no room for theory”). At the same time, the great composers, conductors and pianists Liszt and Rachmaninoff stemmed from the position that it is particularly the inner program of the musical composition, the conception of interpretation that determines the deciphering of the signs of the musical text by the performer.

In interpretation of musical compositions based on performance semiotically related perceptions are interpreted as signs and symbols, which become the operands of musical and object-related figurative thought. On the example of Sergei Rachmaninoff's personal programmatic commentaries to five of his Etudes-Tableaux (expounded in his letter to Ottorino Respighi, who was working on orchestrating them) the role is shown of the pianist's perceptions of signs in the formation of the conception of interpretation. An important resource in the integration of the conception is formed by the performer's thesaurus; the understanding of intertextual connections makes it possible to trace the genesis of semantic parallels, both within the composition and in its interaction with the world of culture.

Keywords: piano music, piano interpretation, integration of conception, semantics of signs

Варганов Сергей Яковлевич

ORCID: 0000-0002-4936-7132

доктор искусствоведения, профессор кафедры
специального фортепиано

E-mail: varser@mail.ru

Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

Sergei Ya. Vartanov

ORCID: 0000-0002-4936-7132

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Specialized Piano Department

E-mail: varser@mail.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Saratov, 410012 Russian Federation





Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

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



УДК 782.9

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.058-066

СИНТЕЗИРУЮЩИЕ ПРОЦЕССЫ В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ МЮЗИКЛА: 1910–1960-е ГОДЫ

Как известно, в современной музыкально-ведческой литературе представлен целый ряд дефиниций музыкально-театрального жанра, именуемого мюзиклом: от «разновидности оперетты, характерной для стран английского языка» [7, с. 594] до «...концептуальной театральной формы, выразительным средствам которой доступен почти любой сюжет, любой музыкальный стиль и любой принцип объединения целого...» [10, с. 95]. По мнению исследователей, упомянутая «разногололица» мотивируется, с одной стороны, впечатляющей драматургической эволюцией жанра на протяжении XX столетия, с другой, – устремлённостью «...к обогащению, усложнению, большему стилистическому разнообразию музыкального компонента... к расширению круга сюжетов...» и т. д. [1, с. 367]. Иными словами, постижение сущностных черт мюзикла закономерно предопределяется его исторической эволюцией, неизменно связанной с доминантной ролью синтезирующих процессов – на уровне драматического первоисточника, музыкально-театральных внутри- и междужанровых диалогов, симбиоза и взаимопроникновения различных стилей и стилистических элементов. Исходя из этого, обстоятельное рассмотрение синтезирующих процессов как своего рода «катализатора» исторического развития мюзикла представляется весьма актуальным – речь идёт о фактологической основе для последующих теоретических обобщений по поводу указанного жанра как неотъемлемой составной части «популярного» музыкального театра.

В истории последнего 1900–1910-е годы характеризуются активной интеграцией различных элементов балладной оперы, менистрельного театра, бурлеска, экстраваганцы, несколько позже – водевиля, ревю и оперетты. На протяжении данного периода в музыкальных комедиях Дж. М. Коэна («Малыш Джонни Джонс», «В сорока пяти минутах от Бродвея», «Джордж Вашингтон младший», «Маленький миллионер») и Дж. Керна («Девушка из Юты», «Прекрасный Эдди», «Имей же сердце», «О, парень!», «Салли»), отдельных постановочных ревю Ф. Зигфелда и И. Берлина формировались такие специфические черты мюзикла, как злободневность содержания, подчёркнутая американизация сюжета и литературной стилистики, опора на живую разговорную речь и музыкальный язык современной городской песни.

Вопреки разнородности используемых элементов спектакля, их тяготение к единству зачастую обнаруживалось благодаря универсализму авторов – сценаристов, поэтов, композиторов, режиссёров-постановщиков, исполнителей главных ролей и продюсеров в одном лице (наиболее показательный пример – Дж. М. Коэн). Подобная творческая многогранность была присуща и «звёздам» музыкальной комедии – певцам, драматическим актёрам, танцовщикам, активно участвовавшим в постановочном процессе, «шлифовке» либретто и т. д. Кроме того, примечательной тенденцией 1900–1910-х годов оказались целенаправленные поиски «синтезирующих» или «интегративных» художественных решений в рассматриваемой сфере.



Например, Дж. Керн – отец американского мюзикла – уже в молодости стремился к тому, чтобы все музыкальные номера, появляющиеся на протяжении спектакля, становились «...продолжением действия и развитием образа героя, который их исполняет, песни и танцы – в полной мере соответствовали сюжету и настроению спектакля [курсив мой. – Е. А.]» (цит. по: [2, с. 176]). В середине 1910-х годов у Дж. Керна сформировалось «принципиально новаторское ... восприятие мюзикла как театрального жанра», обусловленное стремлением к активному взаимодействию событийного ряда, психологических характеристик персонажей и музыки – «адекватного выражения чувств самих героев» и сценических ситуаций [8, с. 351–352]. Благодаря сотрудничеству Дж. Керна с прогрессивно мыслящими либреттистами Г. Болтоном и П. Г. Вудхаузом в его мюзиклах упомянутого периода явственно ощущались целостность и законченность, причём «...либретто, музыка и слова песен были абсолютно идентичны в своей стилистической направленности» [там же, с. 361]. По сути, Дж. Керн «с точностью хирурга... “имплантировал” песню в драматическое действие мюзикла» [4, с. 20]. Другой прославленный мастер – И. Берлин – подчёркивал: «Наша задача заключается в преподнесении традиционных идей, приёмов и форм по-новому, в неожиданных, свежо звучащих сочетаниях» (цит. по: [3, с. 58]). В дальнейшем интегративные сочетания оказались наиболее перспективными для развития американского мюзикла [5, с. 33].

Временем впечатляющего «прорыва» в области развлекательной индустрии США стали 1920–1930-е годы. «Это была пора всеобщего увлечения джазом, колоссального распространения танцевальных оркестров, развития звукозаписи, появления музыкального радиовещания», – констатирует Э. Кампус [3, с. 46]. На протяжении рассматриваемого периода «...глубинная связь мюзикла с сознанием, точнее, даже подсознанием

массового зрителя-слушателя...» [2, с. 174] учитывалась и целенаправленно эксплуатировалась ведущими деятелями рассматриваемого жанра.

Его развитие в первую очередь обуславливалось жёсткой конкуренцией Бродвея и Голливуда, мюзикла и музыкального кино¹. Отсюда проистекало стремительное расширение «диапазона» выразительных средств, адаптируемых музыкально-театральным спектаклем: режиссура последнего обогащалась кинематографическими приёмами, либретто приобретало особый лаконизм и насыщенность действием, песенные и танцевальные номера вставного характера всё более органично сопрягались с сюжетом и надеялись психологическими мотивировками. Не случайно в этот период создавались высокоталантливые спектакли «Плавающий театр» Дж. Керна – О. Хаммерстайна, «Янки из Коннектикута» Р. Роджерса – Р. Харта (по роману М. Твена «Янки при дворе короля Артура»²), «Пусть гремит оркестр» Дж. и А. Гершвинов, «Париж» К. Портера, явившиеся наглядным воплощением эстетических и композиционных жанровых принципов мюзикла.

Кроме того, противоборство с коммерчески-развлекательным музыкальным кинематографом в полной мере способствовало мобилизации скрытых возможностей мюзикла как серьёзного драматического искусства. В годы Великой депрессии общеизвестная репутация актуального жанра инспирировала расширение идейно-тематического спектра мюзикла: его творцы, «откликаясь на требования времени... обратились к социальным проблемам. Ещё никогда на Бродвее не уделяли столько внимания политическим событиям, не были столь близки к тому, что волновало миллионы людей, находившихся на грани отчаяния...» [3, с. 48]. В произведениях Дж. Гершвина («О тебе я пою»), И. Берлина («Лицом к лицу с музыкой», «Если аплодируют тысячи»), К. Портера («Оставь мне эти заботы»), Г. Роума («Как на иголках»),

Р. Роджерса («Любимица Америки», «Воинственные младенцы», «Я бы предпочёл не ошибаться») разрабатывались не характерные для прежней музыкальной комедии сатирико-публицистические мотивы. Благодаря упомянутому «актуальным» устремлениям наметился продуктивный диалог мюзикла с традициями социально-политической сатиры в европейской и американской литературе.

Указанному диалогу также благоприятствовали творческие опыты крупнейшего мастера сатирического музыкального театра Германии, автора «Трёхгрошовой оперы», «Возвышения и падения города Махагони» К. Вайля (проживавшего на территории США с 1935 года). Его мюзиклы «Джонни Джонсон» и «Праздник для нью-йоркцев», как отмечает С. Бушуева, «... привнесли в чисто американский жанр новые оттенки, почерпнутые из музыкального театра Брехта» [2, с. 176].

Идейное и тематическое обновление мюзикла, несомненно, способствовало возрастанию роли синтезирующих тенденций в его развитии. Беспрецедентным фактом явилось присуждение мюзиклу «О тебе я пою» Дж. и А. Гершвинов Пулитцеровской премии за 1931 год как *лучшему драматическому произведению США*. Исключительно высоко оценивая данный мюзикл, Л. Бернштейн писал: «По содержанию – это бесподобное сочинение, *одновременно и комическое, и драматическое*. Таких спектаклей нам ещё не доводилось видеть. *Пленительные мелодии полностью слиты с действием*; тема – типично американская; неискажённая американская речь; блестяще отшлифованный текст; *единство музыкального стиля* таит в себе огромный диапазон и богатство настроений... [курсив мой. – Е. А.]» (цит. по: [3, с. 48]). Кроме того, всеобщее внимание привлекли оригинальные идеи в сфере *пластической драматургии* мюзикла, апробированные одним из величайших балетмейстеров XX столетия Дж. Баланчиным совместно с

Р. Роджерсом и Л. Хартом («На пуантах», «Я женился на ангеле»). Открытия Баланчина послужили отправным пунктом для «балетизации» характеризуемого жанра, достигшей пика в 1970–1980-е годы.

В области музыкальной стилистики доминирование синтезирующих тенденций обуславливалось влиянием джаза – своего рода «фермента» рассматриваемых процессов. На протяжении указанного периода джазовым «инъекциям» подверглись оркестровка и аранжировочная техника мюзикла, арсенал его ритмических и тембровых средств, манера вокального и инструментального интонирования. Благодаря таким замечательным художникам, как Дж. Гершвин, И. Берлин, К. Портер, Р. Роджерс, в недрах мюзикла был достигнут органичный сплав академических (европейских) композиционных принципов и элементов джазовой стилистики. Во взаимодействии с фольклорным материалом указанный сплав послужил ключевой составляющей гениального оперного произведения – «Порги и Бесс» Дж. Гершвина (см.: [6, с. 441]). Явив миру подлинный шедевр высокого музыкального театра, один из талантливейших создателей американского мюзикла предвосхитил магистральные тенденции развития данного жанра.

Годы войны, а также примыкающая к ним вторая половина 1940-х в сфере мюзикла характеризовались многогранностью творческих поисков – значительным обогащением тематики, идейно-образной палитры, углублением внутрижанровой дифференциации и т. д. Заметно расширились и масштабы синтезирующих процессов, свойственных описываемому жанру. В частности, на путях диалога мюзикла с народной музыкальной драмой возник феномен «народной оперы» («Хижина в небе» В. Дюка, «Оклахома» Р. Роджерса, «Радуга Файнизна» Б. Лейна, «Уличное происшествие» и «Случай в долине» К. Вайля). Авторы «народных опер» проявляли интерес к художественным открытиям Дж. Гершвина («Порги и Бесс»),



сохраняя, вместе с тем, основополагающие жанровые признаки мюзикла. «Народная опера» тяготела к поэтизируемым сюжетам из жизни американской глубинки (сельских районов или городских предместий), концентрировала внимание зрителя-слушателя на вечных проблемах человеческих взаимоотношений, по преимуществу разрабатывала фольклорный (или близкий к нему авторский) художественный материал. Единство всех компонентов спектакля (сюжетной канвы, диалогов, музыки и танца) достигалось авторами «народных опер» благодаря ведущей роли массовых «фольклоризованных» сцен, включая обрядово-ритуальные эпизоды.

Следует заметить, что в духе «народной оперы» был выдержан уникальный для рассматриваемого десятилетия мюзикл «Кармен Джонс» (1943), представлявший собой актуализованную версию оперы Ж. Бизе. Действие «Кармен» было перенесено либреттистом О. Хаммерстайном в современную негритянскую среду Юга США, словесно-диалогические эпизоды (апеллировавшие к оригинальной авторской редакции первоисточника) затрагивали множество острых социальных проблем «одноэтажной Америки», музыкальная аранжировка Р. Р. Беннета объединяла «перелицованные» фрагменты фольклорного характера из партитуры Ж. Бизе с негритянскими песнями и танцами 1940-х годов.

Сходные устремления были присущи и другим внутрижанровым ответвлениям мюзикла. Большое значение для последующего развития жанра имела «Леди во мраке» К. Вайля – М. Андерсона, своеобразно преломившая традиции камерной лирико-психологической драмы. Возрастание удельного веса адаптированной классики, наметившееся в этот период, способствовало некоторому сближению мюзикла с комической оперой эпохи романтизма («Целуй меня, Кэт» К. Портера по «Укрощению строптивой» У. Шекспира³, «Клянись Юпитером!» Р. Роджерса – Л. Харта по «Хвастливому во-

ину» Плавта). Национально-патриотическое направление, представленное в основном фантазиями по мотивам событий Гражданской войны 1861–1865 годов («Феминистка» Г. Арлена, «Энни, берись за ружьё» И. Берлина), эксплуатировало целый ряд приёмов, характерных для исторической оперы XIX столетия. Наконец, утвердившийся на протяжении рассматриваемого десятилетия мюзикл – социальная драма («Дружище Джоуи» Р. Роджерса – Л. Харта, «Аллегро» Р. Роджерса – О. Хаммерстайна, «Затерянный среди звёзд» К. Вайля) явственно коррелировал исканиям оперного театра первой трети XX века.

Впечатляющим размахом на протяжении 1940-х годов отличались интеграционные взаимодействия мюзикла и балета. Указанная тенденция наиболее ярко и убедительно воплотилась в творческих опытах Л. Бернштейна. Напомним, в частности, историю возникновения первого мюзикла Л. Бернштейна: «По предложению хореографа Дж. Роббинса в 1944 году композитор сочинил музыку балета “Свободная фантазия”, постановка которого под управлением автора была осуществлена на сцене “Метрополитен опера”. В том же году совместно с Дж. Роббинсом ... он переработал этот балет для мюзикла “Там, в городе” ... Превращение балета в мюзикл не оказалось для Л. Бернштейна случайным эпизодом. И в дальнейшем балет занимал важнейшее место в его мюзиклах. Такое тесное сотрудничество, какое установилось между Л. Бернштейном и Дж. Роббинсом, больше характерно для взаимоотношений композитора с либреттистом» [3, с. 60]. В свою очередь, Дж. Роббинс завоевал репутацию крупнейшего режиссёра-постановщика мюзиклов, с блеском осуществляя руководство всеми элементами театрального спектакля⁴.

Характерными чертами описываемых интеграционных процессов следует признать, с одной стороны, драматургическую взаимообусловленность сценического

действия и балетных номеров, их органичное взаимопроникновение, с другой – целенаправленное развитие аклассического «хореолексикона», позволявшего достичь предельного смыслового насыщения и образной конкретности балетной пластики в условиях мюзикла. Явление, о котором идёт речь, с особой наглядностью отразило синтезирующие устремления данного музыкально-театрального жанра.

«Золотым веком» мюзикла нередко именуются в исследовательской литературе 1950–1960-е годы. Как отмечает Э. Кампус, в этот период «мюзикл обрел полную зрелость <...> Границы жанра необычайно расширились. Теперь бродвейским авторам ни один замысел не казался неосуществимым. Они создавали мюзиклы по классическим драмам и современным романам, по комедиям, рассказам и киносценариям» [3, с. 50]. Действительно, среди наиболее известных первоисточников новых мюзиклов на протяжении указанного двадцатилетия фигурировали имена У. Шекспира и М. Сервантеса, Вольтера и Ч. Диккенса, Шолом-Алейхема и Дж. Б. Шоу, Ф. Феллини и Ю. О’Нила, Т. Капоте и Т. Уайлдера. «Экспансия» мюзикла простиралась во владения высоких литературных жанров, вплоть до трагедии («Вестсайдская история» Л. Бернштейна, «В городе новенькая» Б. Меррилла) или философской притчи («Кандид» Л. Бернштейна, «Скрипач на крыше» Дж. Бока). В связи с этим приобрело отнюдь не формальную значимость утвердившееся подразделение мюзиклов на музыкальные комедии (musical comedies) и музыкальные пьесы (musical plays). Последние заведомо не предполагали господства развлекательности, обязательного счастливого конца (happy end), стилистической облегченности и т. д. Показательна, в частности, сверхзадача бродвейского проекта «Вестсайдская история», сформулированная Л. Бернштейном: «...создать мюзикл, который поведал бы... трагическую историю средствами жанра музыкальной

комедии... [курсив мой. – Е. А.]» (цит. по: [9, с. 43]).

Вышеупомянутое расширение границ жанра сопровождалось впечатляющим прорывом мюзикла на сцены европейских театров. Триумфальный успех таких шедевров, как «Целуй меня, Кэт» К. Портера, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Хэлло, Долли!» Дж. Хермана, «Скрипач на крыше» Дж. Бока, «Вестсайдская история» Л. Бернштейна, не только способствовал популяризации достижений американского музыкального театра, но и повлек за собой формирование других национальных школ мюзикла – прежде всего английской и французской. В частности, «благодаря сходству структуры английского театра с американским, а также отсутствию языкового барьера, Англия не только перенимала заокеанские мюзиклы, но и сама довольно часто выступала в роли создательницы новых произведений этого жанра» [3, с. 94].

Ярко выраженное своеобразие английского мюзикла стало очевидным уже к середине 1960-х годов. Композиторы Англии, осваивавшие данную жанровую разновидность музыкального театра – Л. Барт и А. Ньюли, – стремились отобразить соответствующими художественными средствами наиболее сложные проблемы современности, актуализировать социально-обличительный потенциал мюзикла. Отсюда проистекал интерес названных мастеров к творчеству К. Вайля и Л. Бернштейна, экспериментам Б. Брехта, Г. Крэга, А. Арто и других выдающихся режиссёров XX столетия. Этим же обстоятельством предопределялась направленность синтезирующих тенденций в английском легкожанровом музыкальном театре.

Так, мюзикл Л. Барта «Прежние времена прошли», разработавший сюжетные и образно-смысловые мотивы «Трёхгрошовой оперы», вместе с тем оригинально преломлял традиции некоторых импровизационных форм европейского театра. В мюзикле «Оливер» упомянутого автора (по роману Ч. Диккенса «Оливер Твист») прослежи-



валось воздействие национальных разновидностей любительского музыкально-театрального искусства: сценических кантат, школьных драм и т. п. Ещё один проект Л. Барта – «Блиц», апеллировавший к наследию мюзикла – социальной драмы (прежде всего, «народных опер» К. Вайля), – явился наиболее «серьёзным» воплощением событий Второй мировой войны в данной жанровой сфере⁵.

Более радикальными выглядели художественные устремления А. Ньюли, чей мюзикл «Остановите мир, я хочу сойти» своеобразно трактовал остросатирическое повествование о головокружительной карьере выходца из низов, не брезгующего никакими средствами для достижения цели. Спектакль развёртывался «в духе античных трагедий» – с участием двух исполнителей, меняющих на протяжении действия сценические маски, и хора-комментатора, чьи реплики придавали сюжетным коллизиям иное образно-смысловое измерение. В мюзикле А. Ньюли «Вопль косметики, запах толпы» специфика взаимоотношений современного фабриканта с массой «рядовых пролетариев» акцентировалась посредством гротескно-заострённых аллегорий, а также приёмов, черпаемых из арсенала европейского театра абсурда. Примечателен шумный успех обоих мюзиклов на сценических площадках не только Уэст-Энда, но и Бродвея, что свидетельствовало об ограниченности внутренних резервов американской традиции жанра на протяжении рассматриваемого периода, о существующей потребности упомянутой традиции в притоке оригинальных идей извне⁶.

Впрочем, данный успех выглядел относительно скромным на фоне ошеломляющей популярности мюзикла «Оливер» – сочинения, фигурировавшего в рейтинге бродвейских бестселлеров свыше четырёх сезонов. По мнению С. Бушуевой, «это, в сущности, был первый европейский мюзикл, ибо всё, что создавалось в Европе в музыкально-драматическом жанре до

сих пор, главными признаками мюзикла не обладало <...> Теперь честь поднятия мюзикла на новую ступень принадлежала англичанам. “Оливер”... именно потому завоевал Бродвей, что американцы узнали в нём свой излюбленный жанр, вошедший в новую стадию» [2, с. 182]. Важнейшей особенностью «Оливера», как полагают исследователи, явилось мастерское воплощение – специфическим языком мюзикла – неповторимой историко-культурной атмосферы, самого духа прославленного романа. Кроме того, мюзикл Л. Барта решительно отвергал «приглаженную концепцию действительности» (С. Бушуева), мало-помалу возобладавшую в американских образцах легкожанрового музыкального театра на протяжении 1960-х годов. Автор «Оливера» стремился запечатлеть ростки прекрасного в окружающей жизни, вопреки самоочевидному её несовершенству. Из этой мировоззренческой установки произрастали элементы критицизма по отношению к стереотипам массовой культуры (прежде всего, к «американской мечте» – своеобразной квинтэссенции названных стереотипов), что оказалось весьма важным для дальнейшего развития мюзикла.

Как видим, синтезирующие процессы в эволюции описываемого жанра на протяжении 1950–1960-х годов характеризовались несомненной масштабностью. Мюзикл успешно преодолевал рамки этнокультурной ограниченности, вступая в продуктивные взаимодействия с театральными и музыкально-исполнительскими традициями Старого Света. Благодаря соответствующим взаимодействиям в исторической перспективе намечалась постепенная смена художественных приоритетов – *европеизация* мюзикла явилась мощным стимулом к открытию новых перспективных направлений в указанной сфере легкожанрового музыкального театра.

Резюмируя вышеизложенное, следует подчеркнуть, что ведущая роль интегративных процессов (на уровне сюжето- и

жанрообразования, музыкальных стилей и стилевых компонентов), подтверждаемая всем ходом эволюции мюзикла, во многом обуславливалась воздействием упоминавшихся «генетических» факторов. Кроме того, исключительная жизнестойкость данного жанра, проявившаяся в условиях острой конкуренции с другими формами популярного музыкального театра, инспирировалась динамизмом мюзикла, его открытостью и предрасположенностью к

органичному усвоению разнообразных новаций. Указанные процессы достигли беспрецедентного размаха несколько позже (1970–1980-е годы), и это естественным образом совпало с выдвиганием мюзикла на лидирующие позиции в сфере музыкального театра. Впрочем, и взлёт мировой популярности названного жанра, и синтезирующие тенденции, связанные со столь примечательным явлением, нуждаются в более подробном освещении.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Начало указанному противостоянию положил музыкальный фильм «Певец джаза» (1927), главную роль в котором исполнил знаменитый актер бродвейской сцены Э. Джолсон: «С 1928 по 1930 годы вся музыкальная продукция Бродвея оказалась перед камерой и с большим или меньшим успехом превращалась в фильмы <...> Каждый четвёртый фильм, снятый в Америке, был музыкальным» [11, с. 24].

² Упомянутый мюзикл принято считать «...первым на Бродвее опытом использования литературной классики в качестве основы музыкального спектакля» [3, с. 47].

³ В первом «шекспировском» мюзикле – «Парнях из Сиракуз» Р. Роджерса – Л. Харта (1938, по «Комедии ошибок») – авторы ограничились весьма приблизительной адаптацией лишь сюжетной схемы первоисточника.

⁴ Первопроходцем здесь выступил Дж. Баланчин – его режиссёрский дебют на Бродвее состоялся в 1943 году («Что случилось?» Ф. Лоу – А. Дж. Лернера).

⁵ В предшествующих «военных» мюзиклах американских композиторов доминировала ура-патриотическая тенденция («Это – армия» И. Берлина) либо акцентировались черты мелодрамы («На юге Тихого океана» Р. Роджерса – О. Хаммерстайна).

⁶ Показателен факт, сообщаемый американским исследователем: «В сезон 1962/1963 гг. только три мюзикла прошли [на Бродвее. – Е. А.] более пятисот раз, что позволяло достичь самоокупаемости спектакля, – все они были английскими...» (цит. по: [2, с. 177]). Согласно рейтингу популярности, лидировал «Оливер» Л. Барта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Мюзикл // Музыка XX века: энциклопедический словарь. М., 2010. С. 366–367.

2. Бушуева С. К. Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе: сб. ст. М., 1989. С. 170–193.

3. Кампус Э. Ю. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. 128 с.

4. Монд О.-Л. Джером Керн – отец американского мюзикла // Музыковедение. 2011. № 4. С. 16–20.

5. Монд О.-Л. Ирвинг Берлин: популярная песня и музыкальный театр // Музыка и время. 2011. № 6. С. 30–33.

6. Музыкальная культура США XX века: учеб. пособие / отв. ред. М. В. Переверзева. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 480 с.

7. Мюзикл // Музыкальный словарь Гроува / под ред. и с доп. Л. О. Акопяна. 2-е изд. М., 2007. С. 594–595.

8. Сысоева А. В. Определение жанровой типологии американского мюзикла 20-х годов XX века в серии постановок «Принцесс-театра» в 1915–1918 гг. // Театр. Живопись. Кино. Музыка: сб. науч. тр. М., 2004. Вып. 1. С. 344–367.

9. Тушинцева И. А. «Нет повести печальнее на свете...» («Вестсайдская история») // Музыкальная жизнь. 2010. № 8. С. 42–46.

10. Тушинцева И. А. Так ли прост мюзикл? К проблематике жанра // Музыкальная академия. 2015. № 1. С. 94–101.

11. Ханиш М. О песнях под дождем. М.: Радуга, 1984. 155 с.

REFERENCES

1. Akopyan L. O. Myuzikl [The Musical]. *Muzyka XX veka: entsiklopedicheskiy slovar'* [20th Century Music: Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 2010, pp. 366–367.
2. Bushuyeva S. K. Myuzikl [Musical]. *Iskusstvo i massy v sovremennom burzhuaznom obschestve* [The Art and the Masses in Modern Bourgeois Society: Compilation of Articles]. Moscow, 1989, pp. 170–193.
3. Kampus E. Yu. *O myuzikle* [On the Musical]. Leningrad: Muzyka Press, 1983. 128 p.
4. Mond O.-L. Dzherom Kern – otets amerikanskogo myuzikla [Jerome Kern, the Father of the American Musical]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2011, No. 4, pp. 16–20.
5. Mond O.-L. Irving Berlin: populyarnaya pesnya i muzykal'nyy teatr [Irving Berlin: Popular Song and Musical Theatre]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2011, No. 6, pp. 30–33.
6. *Muzykal'naya kul'tura SShA XX veka* [Musical Culture of the USA in the 20th Century: Tutorial Manual]. Edited by M. V. Pereverzeva. Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, 2007. 480 p.
7. Myuzikl [The Musical]. *Muzykal'nyy slovar'* Grouva [The Grove Concise Dictionary of Music]. Edited and supplemented by L. O. Akopyan. The 2nd edition. Moscow, 2007, pp. 594–595.
8. Sysoyeva A. V. Opredeleniye zhanrovoy tipologii amerikanskogo myuzikla 20-kh godov XX veka v serii postanovok «Printsess-teatra» v 1915–1918 gg. [The Definition of Genre Typology of the American Musical of the 1920s in the “Princess Theatre” Series of Performances in 1915–1918]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Cinematography. Music: Collected Research Articles]. Issue 1. Moscow, 2004, pp. 344–367.
9. Tushintseva I. A. “Net povesti pechal'nee na svete...” (“Vestsaydskaya istoriya”) [“For Never Was a Story of More Woe...” (“West Side Story”)]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 2010, No. 8, pp. 42–46.
10. Tushintseva I. A. Tak li prost myuzikl? K problematike zhanra [Is Musical Really So Simple? Concerning the Problems of the Genre]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2015, No. 1, pp. 94–101.
11. Khanish M. *O pesnyakh pod dozhdyom* [On Songs in the Rain]. Moscow: Raduga Press, 1984. 155 p.

Синтезирующие процессы в историческом развитии мюзикла: 1910–1960-е годы

В статье формулируется проблема «универсальной» дефиниции мюзикла как музыкально-театрального жанра. Автором отмечается неразрывная связь сущностных черт мюзикла с его исторической эволюцией, в которой ключевая роль принадлежит разнообразным синтезирующим процессам. По мнению исследователя, синтезирующая природа мюзикла прослеживается на уровне сюжето- и жанрообразования, музыкальных стилей и стилевых компонентов ещё в 1920-е годы. Конкуренция с другими разновидностями легкожанрового театра (опереттой, ревью, водевилем, менестрельным театром и т. д.), а также с музыкальным кинематографом способствовала ускоренному восприятию и претворению мюзиклом различных новаций. Как показательные образцы преломления синтезирующих процессов автор трактует мюзиклы Дж. Керна («Плавающий театр»), Дж. Гершвина («О тебе я пою»), Р. Роджерса («На пуантах»), Л. Бернштейна («Вестсайдская история»), Л. Барта («Оливер»), Дж. Ньюли («Остановите мир, я хочу сойти»), а также «Кармен Джонс» Р. Беннета. Мюзикл успешно преодолевал рамки этнокультурной ограниченности, вступая в продуктивные взаимодействия с театральными и музыкально-исполнительскими традициями Старого Света. Благодаря соответствующим взаимодействиям в исторической перспективе намечалась постепенная смена художественных приоритетов – европеизация мюзикла явилась мощным стимулом к открытию новых перспективных направлений в данной сфере музыкального театра. Характеристика исторического развития жанра по десятилетиям позволяет выявить специфику и направленность синтезирующих тенденций вплоть до 1970–1980-х годов – кульминационного момента в «биографии» мюзикла, утвердившегося на лидирующих позициях в сфере музыкального театра.

Ключевые слова: история мюзикла, легкожанровый музыкальный театр, американский мюзикл, английский мюзикл

**Processes of Synthesis in the Historical Development of the Musical:
From the 1910s to the 1960s**

The article presents a formulation of the issue of a “universal” definition of the musical as a genre related to musical theater. The author marks out the inseparable connection of the essential features of the musical with its historical evolution, in which a crucial role is played by diverse synthesizing processes. According to the researcher’s opinion, this kind of trait of the musical is traced out on the level of formation of plot and genre development, musical styles and stylistic components, going back as far back as the 1920s. The competition with other varieties of light-genre theater (operettas, revues, vaudevilles, minstrel theater, etc.), as well as with musical cinematography, was conducive for the musical to perceive and incorporate various innovations in an accelerated way. As indicative examples of interpretation of synthesizing processes, the author interprets the musicals of Jerome Kern (“The Floating Theater”), George Gershwin (“I Sing of You”), Richard Rodgers (“On Your Toes”), Leonard Bernstein (“West-Side Story”), Lionel Bart (“Oliver”), Anthony Newley (“Stop the World, I Want to Get Off”), as well as “Carmen Jones” by R.R. Bennett. The musical has successfully overcome the boundaries of ethno-cultural limitedness by engaging in productive cooperation with traditions of theater and musical performance of the Old World. As the result of this relevant interaction in the historical perspective a gradual change of artistic priorities began to take shape – the Europeanization of the musical presented itself as a powerful stimulus towards the discovery of new perspective directions in this sphere of musical theater. Characterization of the historical development of the genre by decades makes it possible to reveal the specific features and the directedness of the synthesizing tendencies up until the 1970s and the 1980s – the culminating moment in the “biography” of the musical, which had established itself in the leading positions in the sphere of musical theater.

Keywords: the history of the musical, musical theater of light genre, American musical, English musical

Андрущенко Елена Юрьевна

ORCID: 0000-0003-3653-4672

кандидат искусствоведения, доцент кафедры
музыкального менеджмента

E-mail: cats-andru@yandex.ru

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

Elena Yu. Andrushchenko

ORCID: 0000-0003-3653-4672

PhD (Arts),

Associate Professor at the Department
for Musical Management

E-mail: cats-andru@yandex.ru

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. S. V. Rakhmaninova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation



Н. В. СЫПАЛО

*Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова*

УДК 78.082.4

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.067-074

ПЕРВЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ Г. ГАСАНОВА И ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ

Проблема национального композиторского стиля – одна из актуальнейших в современном музыкознании. Её научный потенциал обусловлен существенными процессами современного мира: усилившимся в геокультурном пространстве XX века значении диалогового отношения Общего (глобального, всепланетарного) и Особенного (локального, этнического). Проблема билингвизма инициировала появление целого ряда научных трудов, концептуализирующих феномен национальной композиторской школы (Н. Шахназарова, В. Дулат-Алеев, А. Маклыгин, М. Дрожжина). Основываясь на достижениях отечественной науки, М. Абдулаева в своём фундаментальном исследовании «Культура Дагестана в условиях глобализации: единство в многообразии» уточняет алгоритм взаимодействия национального (локального) и вненационального (глобального) в ракурсе проблемы этнической самоидентификации [1].

В теории национальной композиторской школы вследствие этого возникло новое измерение, фиксирующее феноменологию отношений глобального и локального как отражение конкретной формы диалога общецивилизационного и этнокультурного в «полифонической» системе национальной композиторской школы. С позиции комплементарных отношений двух культурных парадигм (канонической и динамической, традиционной и профессиональной) оказалась понятой и выстроенной онтологическая модель национальной композиторской школы и её важнейшей составляющей – национального композиторского стиля.

Задача интеграции своего творчества в пространство мировой культуры (или проблема «быть собой среди других») стала осознаваться как логический принцип саморазвития не только национальной школы, но и национального стиля. Его онтологический вектор определяется процессом этнической идентификации (индивидуализации или самопознания через встречу с мировой, вне- и над-этнической культурой) как единственно возможным способом достижения интегральности в образующемся итоговом художественном синтезе.

Основная задача предлагаемой статьи заключается в обосновании категориальной триады Всеобщее–Единичное–Особенное в значении особой структурной модели, лежащей в глубинной основе рассматриваемого процесса, где Особенное выступает в значении состоявшегося синтеза универсального и локального. Процессуальная логика этой триады значима для всех проявлений художественного билингвизма: процесса смыслообразования в конкретном музыкальном опусе, процесса стилеобразования национального композитора и даже стадийности ассимиляционно-адаптивного процесса, лежащего в основе формирования национальной композиторской школы. Попытаемся подтвердить эту гипотезу аналитическим путём – на примере Первого фортепианного концерта Г. А. Гасанова.

Отметим, что сочинение выбрано не случайно. Причина кроется даже не в высоких художественных достоинствах опуса, удостоенного в 1948 году Государственной премии. Авторитетный специалист в области

дагестанской музыки М. Якубов отмечает его рубежное значение не только в творчестве Г. Гасанова, но и в истории национальной композиторской школы Дагестана, основоположником которой композитор является. Якубов называет Первый фортепианный концерт Гасанова «началом профессиональной музыки Дагестана» и далее пишет: «Дагестанская профессиональная музыка совсем ещё молода. Её “предыстория”, богатая сюитами, поурри и фантазиями на народные темы и обработками фольклорных мелодий, завершается лишь... с появлением Первого фортепианного концерта Г. Гасанова» [10, с. 17]. Подобная характеристика вызвала особый интерес именно к этому сочинению как своеобразной лаборатории, в творческом тигле которой отношения этнически-локального и универсального, общеевропейского оказались впервые переплавлены в особый художественный феномен дагестанской композиторской школы.

Принципы анализа сочинения основываются на великолепно выстроенной М. Абдулаевой морфологической системе этнокультурной идентичности народов Дагестана, содержащей точные определения целого ряда паттернов, значимых для национальной композиторской школы, и их объяснения с точки зрения происхождения: архаического (автохтонного), арабо-мусульманского или ирано-персидского. Однако не вполне корректным представляется использование термина «полистилистика» как базового понятия, характеризующего множественные формы проявления в дагестанской музыке феномена билингвизма. Методологически более точным и имманентным рассматриваемому явлению представляется аналитический аппарат теории интертекстуальности, сформированный М. Арановским в связи с проблемой смыслообразования в вариациях на чужую тему [3]. Именно в этом исследовании жёсткая однозначность оппозиции «своё–чужое» обрела пластичность разнообразных способов отношений, порождаемых первичной формой своего бытия как

отношения общего–общего, своего–общего, индивидуального–общего. Особой ценностью для нас обладают сформулированные музыковедом понятия «вариации» и «дери-вации», позволяющие градуировать разные лики прототипической семантики своего и общего. С одной стороны, они существуют в виде стилизации, сохраняющей прототип и соответствующей парадигме канонической культуры. С другой стороны, они проявлены через трансформацию прототипической модели, что становится источником новой информации и соответствует динамической (опусной) культуре. Наконец, необходимым для анализа является использование таких категорий структурной лингвистики, как номинативность (имя субъекта высказывания или, по Б. Яворскому, существительного) и предикативность (относящуюся к тому, что это существительное характеризует – в глагольной форме или форме прилагательного).

Рубежное значение Первого фортепианного концерта Г. Гасанова определяется обновлением феномена билингвизма. В предшествующем этому сочинению «школьном» этапе обработок фольклорного материала локально-этническое выполняло номинативную функцию, а идущая от европейского искусства традиция фантазий, поурри, сюит на народные темы (в технике функциональной тональности) выступала в предикативном значении. По терминологии М. Арановского, это типичный случай вариации: цитируемый или стилизуемый фольклорный материал, приобщаясь к чужой культуре, сохраняет свою субстанциальную (сущностную) основу.

Именно эта ситуация радикально изменилась в Первом фортепианном концерте Гасанова, маркируя начало нового этапа в становлении национальной композиторской школы Дагестана. Причиной стало внедрение этнического материала в новый жанровый контекст, парадигма которого потребовала от локального, этнического материала соответствия аксиоматической логике универсального. Новые системные условия



адаптации «своего» этнического обусловили возможность выполнения им предикативной функции (характеризующей иного субъекта) и даже превращения его в дериват.

Билингвизм анализируемого сочинения наиболее ощутим на лексическом уровне. В тематическом материале очевидно доминирование этнического начала. Однако в этом национальном контексте становятся особенно заметными инокультурные элементы. К ним относятся клишированные обороты европейской фортепианной музыки, которыми богато инкрустирована фактурная ткань концерта. Это «игровые фигуры» (Х. Бесселер), то есть те, которые практика фортепианного исполнительства как искусства игры не только на инструменте, но и «с инструментом» (выражение Е. Назайкинского) стереотипизировала в приёмах арпеджированной, мартеллатной, пассажной и других видах техники. Помимо этого в концерте легко угадываются аллюзии музыки конкретных композиторов (фрагментов фортепианных концертов Шумана, Грига, Чайковского, Рахманинова) и даже цитирование «Вокализа» Рахманинова. Перечисленные приёмы проявления универсального, Всеобщего соответствуют основному понятию теории интертекстуальности – «Большого текста» (Р. Барт), репрезентирующего громадный пласт русской и европейской фортепианной музыки классико-романтической традиции. Следует особо отметить естественность присутствия этой ассоциативно-музыкальной сферы в значении «явного интертекста» (термин М. Раку) в творчестве выдающегося дагестанского композитора, который окончил Петербургскую консерваторию и проявил себя не только композитором, фольклористом, просветителем, но и концертирующим пианистом, в репертуаре которого присутствовали фортепианные концерты европейских и русских композиторов.

Однако на уровне жанра феномен билингвизма проявлен более сложно и завуалированно. Диалог локального и универсального, казалось бы, снят точным

воспроизведением жанровой модели фортепианного концерта. Первоначальное впечатление от этого сочинения связано с восхищением мастерством воссоздания жанровой парадигмы на всех уровнях, что сообщает концерту оттенок неоклассицистской стилистики. И если базироваться на этом впечатлении, тогда художественный смысл сочинения будет интерпретироваться как демонстрация искусства имитации жанровой парадигмы «чужой» культуры, а функция «своей» окажется выраженной в облачении тем-персонажей развёртывающегося представления в национальные одежды.

В действительности же отношения локального и универсального выглядят гораздо сложнее. Пристальное внимание к смысловой логике драматургического процесса обнаруживает постоянно возникающие моменты отсутствия корреляции между функциями тем-персонажей (регламентированных аксиоматикой типовых музыкальных форм) и их структурой (соответствующей ментальности этнического, то есть родового, «материнского»). Образующаяся в результате «биения» двух противоположно заряженных источников развития биполярность (как особое проявление билингвизма) становится причиной излучения особой энергии, создающей единое силовое поле художественного пространства целого.

Градационные изменения внутри диалогового отношения своего и общего обнаруживают определённую стадийность деривационного развития, структурная логика которого соответствует глубинному процессу индивидуации психологического мира национального композитора через узнавание «своего в чужом». В нём становится чётко проявленным контур триады Всеобщее (универсальное) – Единичное (локально-этническое) – Особенное (их синтез).

Проекция именно этого качества целого (как его мотивация, установка на строго определённый тип развития, наконец, как глубинная сценарная основа сюжета) содержится уже в титульной теме концерта – глав-

ной партии первой части. В ней отражено тончайше выраженное, поначалу малозаметное сопряжение двух противоположных векторов развития. Первый из них соответствует логоцентризму европейской культуры, ибо функция темы – типичное сонатное *initio*, проявленное через выраженную активность, нацеленность на действие. И в этом смысле функции темы вполне соответствует энергично-волевой характер мелодии, стоящей на грани цитирования танцевального фольклора. Однако этническое в этой теме отнюдь не сводится к характеризующему субъекта действия компоненту, ибо заявляет о себе с самого начала с не меньшей активностью, властно утверждая противоположную установку этноцентризма через синтаксическое оформление темы – систему модальной звукоорганизации, присущей традиционной культуре. Звучание темы обладает особой фонической окраской, обусловленной игровым отношением двух устоев и двух ладов (натурального *a moll* и дорийского *d*). Игровое начало, имманентно присущее модальной технике как системе звукоорганизации со скользящими устоями, образует очевидное противоречие с функцией главной партии – импульса к действию в виде прямонаправленного, векторного движения. Тем самым главная партия оказывается «двуликим Янусом», дающим возможность развитию мысли одновременно в двух противоположных направлениях: вовне и вовнутрь – через сопряжение тенденций к логоцентризму и этноцентризму. Их паритетность формирует особый тип субъекта действия – «человека играющего». Игровое отношение лица и маски становится стимулом к развитию, целью которого является достижение состояния свободы быть самим собой.

И эта свобода заявляет о себе уже в следующем разделе экспозиции, на территории побочной партии, где появляется целый кортеж энергичных танцевальных тем. Однако, разрушая сложившееся представление об облике побочной, Гасанов актуализирует внезапно открывшееся влияние другого

прототипа, что означает переход развития диалогового отношения Всеобщего и Единичного (или универсального и локального) в новый режим поведения.

Специфика этой стадии определяется, во-первых, тем, что «кавалькада» однотипных тем выводит на поверхность сюитный тип формообразования. Он мгновенно создаёт ассоциации с многотемными вариациями Глинки, Римского-Корсакова. Принцип сюитного нанизывания различных, острохарактерных тем на единый композиционный стержень сближает логику композиции побочной партии концерта Гасанова с творчеством Стравинского и ещё более конкретно – с сюитной анфиладностью строения побочной партии I части Четвёртой симфонии Шостаковича. Уже само перечисление композиторских имён свидетельствует о достижении новой вехи драматургического процесса: о сужении и локализации явного интертекста, о происшедшем игровом соскальзывании из хронологически и географически далёкого общеевропейского «классицистского» текста в то явление, которое получило имя «петербургского текста». А это значит, что в процессе поисков Другого обретена та степень собственной инаковости, в которой «чужое» стало более близким, более своим.

Второе значение деривационного приёма, отмеченного появлением петербургского интертекста, состоит в ещё более важном событии: изменении дискурса. Театрально-игровой тип музыкального мышления, репрезентирующий дух европейского музыкального инструментализма, в сюитоподобной побочной партии преобразуется в эпический. Он предполагает присутствие автора, нарратора, то есть композитора-рассказчика, функция которого перестаёт совпадать с амплуа играющего субъекта. Обновлённое понимание субъекта состоит в обретении им возможности существования без маски. И это состояние обретенной свободы от логоцентризма воплощается в очередной стадии деривационного процесса – лирическом эпизоде, появляющемся на месте разработки



и обозначенном авторской ремаркой *Cadenza a tempo rubato*. Двоящаяся, метафорическая суть раздела, заключающаяся в парадоксальности соединения функций лирического эпизода и каденции, может быть дешифрована следующим образом.

Во-первых, конкретизация лирического, звучащего в медленном темпе эпизода жанровым модусом каденции (изначально предполагающей возможность свободной творческой рефлексии солиста-инструменталиста) манифестирует обретенную возможность выражения собственного, единичного мнения как слова Автора. Во-вторых, ярко выраженная эпическая модальность этого слова содержит корреляцию с важнейшей категорией традиционного искусства – понятием «коллективного Автора», рапсода, барда, народного сказителя, представителя этноса, в данном случае, ашуга. М. Абдулаева пишет о том, что у лезгин (к которым принадлежит Г. Гасанов) «эпический жанр музыкально-поэтического творчества представлен пением ашугов – народных сказителей» [1, с. 159]. Наконец, в-третьих, смысловая функция каденционного раздела начинает осознаваться как важнейший результат развития лежащего в глубинной основе концерта процесса этнической идентификации и вступления его в новую фазу: диалектического отрицания установки европоцентризма (Всеобщего) через осознание экзистенциальной важности локального, этнического (Единичного, которое впервые начинает выступать не в предикативной, а номинативной роли). Причинно-следственная обусловленность этого обновлённого смысла Единичного содержанием предыдущих фаз драматургического развития (идущего, как мы убедились, «поперёк» аксиоматической логики сонатной формы) детерминирует ожидание кульминации-развязки – этапа «отрицания отрицания» или синтеза Всеобщего и Единичного в достижении Особенного.

Этот момент появления осознания подлинности композиторского Я (уже не коллективного, а индивидуального, сокровен-

но-личностного) наступает в медленной части концерта. Медитативный характер лирики отражает логический принцип интроспекции: углубишься в «своё» – откроешь «всеобщее» (а точнее – уникальность укоренённости Единичного во Всеобщем как проявленность Особенного).

Ассоциативная связь II части Концерта с музыкой Рахманинова, приводящая к цитированию «Вокализа», увенчивающему общее развитие, проявлена с особенной щедростью и любовью. Конкретные признаки рахманиновской стилистики уже отмечены исследователями творчества Гасанова. Не обнаружен единственный момент – имитации не «общих» свойств лирики Рахманинова, а её особого паттерна, характерного для русской музыки в целом и именуемого понятием «ориентализма» как знака со стереотипной семантикой «восточного». Однако сравнительно недавно музыковед И. Ханнанов в монографии «Музыка Сергея Рахманинова» произвёл существенную ревизию сложившегося расхожего представления о семантике явлений ориентальности в русской музыке, обнаружив в её глубине весьма специфический код, относящийся к ментальности арабской культуры. Этот смысловой паттерн давно получил название «арабеска». Как известно, его специфика определяется присущим арабской культуре требованием запрета на изображение людей и животных, породившим традицию орнаментально-декоративного искусства в живописи. При этом феномен арабесочности оказывается связанным не только с беспредметностью и бессубъектностью, не только с отсутствием эмпирического аналога, но с тотальным выражением иррационального, всецело относящегося к трансцендентному, то есть тому, чего нет в реальном мире и что есть «не от мира сего». Как пишет Ханнанов, в орнаменте, фигурациях, арабеске человек с древних времен пытался выразить себя вне своего отношения к внешнему миру – как бесконечную и бессубъектную красоту мироздания, творения Бога. «Орна-

мент, арабеск выражает красоту гармонии как таковой. Он создает ритмы и очерчивает пространство, в котором временной аспект изображения превалирует над миметическим» [9, с. 192]. Все эти приёмы явственно заметны и в медленной части Концерта Гасанова. В её очевидной корреляции с музыкой Рахманинова становится понятным то, что арабесковость является специфическим индексом открывающегося иррационального смысла: символического выражения общения с трансцендентальным миром и в музыке дагестанского композитора.

Однако в обсуждении символического смысла этой музыки самым важным моментом является некий парадокс, состоящий в том, что феномен арабесочности присутствует в нём уже не как ассимилированное из другой культуры явление, а как то, что изначально, априорно является органической принадлежностью собственной культуры, а для русской музыки, адаптировавшей арабо-мусульманский гештальт только в XIX веке, стало заимствованным элементом чужой культуры. И в этом моменте узнавания себя подлинного через переживание этнической и религиозной идентичности происходит инверсирование былых представлений о своём и чужом, локальном и универсальном. Они словно обмениваются ценностными энергиями, преобразуя диалог Всеобщего и Единичного в синтез, рождающий катарсически переживаемое чувство соборного единства (по Ф. Тютчеву, «всё во мне, и я во всём»).

Обнаруженный парадокс позволяет провести ещё одну уточняющую аналогию. Если коррелятом открывшемуся в музыке Рахманинова нетварному, надмирному свету является понятие Софийности («Премудрости Божией»), то у Гасанова его аналог укоренён в суфизме – исламском мистицизме, имеющем в Дагестане тысячелетнюю историю. М. Абдулаева, опираясь на работы отечественных востоковедов, даёт характеристику стадий суфийского мистического пути, последняя из которых (хакикат или истина) представляет собой соединение суфия с Богом, непосред-

ственное общение с ним, созерцание его и растворение в нём. «Растворившись в бытии бога, суфий, наконец, познаёт самого себя и божественную истину» [1, с. 95].

Выявленный сакральный локус содержания музыки медленной части Концерта становится прямым свидетельством обретения чувства подлинности бытия. И именно это чувство радости и переполняющей благодарности выражено в финале. Итогом становится окончательное изживание феномена билингвизма. То, что раньше было проявлением либо локального, либо универсального, явно или скрытно контрастировавших друг с другом, слилось в единое целое, рождая чувство укоренённости в мире, повседневной прочности самоощущения и благодарности бытию.

Итак, проведённый анализ Первого фортепианного концерта Г. Гасанова изначально был инициирован стремлением понять структурную организацию сочинения как рубежного, чтобы обнаружить в её логике объяснение того, как зарождается феномен национального композиторского стиля, какова имманентно-музыкальная логика данного процесса. Выдвинутая рабочая гипотеза о значимости триады Всеобщее–Единичное–Особенное, выступающей в значении парадигматической модели формирующейся системы, подтвердила себя. Она позволила стать тем аналитическим инструментом, с помощью которого была обнаружена глубинная логика процесса смыслообразования и подтверждена художественная целостность сочинения. Как выяснилось, деривационные процессы (как объективный показатель уже не «школьного» статуса Концерта), которые связаны с нарушениями жанровых, композиционных, стилевых стереотипов, проявляли свой смысл через строгую детерминированность каждого этапа развития, обнаруживая подлинно симфонический уровень мышления композитора. А это, пожалуй, является самым высоким критерием оценки художественных достоинств Первого фортепианного концерта Г. Гасанова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абдулаева М. Ш. Культура Дагестана в условиях глобализации: единство в многообразии. Махачкала: Алеф, 2013. 274 с.
2. Абдулаева М. Ш. Локально-религиозные универсалии в традиционной культуре Дагестана // Фольклор в контексте культуры: мат. Второй Всерос. науч. конф. ДГПУ. Махачкала, 2011. С. 66–67.
3. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
4. Белозёр Л. П. Синтез традиций народной и профессиональной музыки в фортепианных сонатах композиторов Казахстана // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2. С. 18–22.
5. Гарипова Н. Ф. Интонационная лексика курая в тематизме фортепианных сочинений башкирских композиторов // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1. С. 150–157.
6. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2005. 346 с.
7. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 223–237.
8. Рудиченко Т. С. Традиционная музыкальная культура в современном мире // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2. С. 23–28.
9. Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова. Семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. 287 с.
10. Якубов М. А. Готфрид Алиевич Гасанов как основоположник дагестанской профессиональной культуры. Типологическое исследование: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1986. 25 с.

REFERENCES

1. Abdulayeva M. Sh. *Kul'tura Dagestana v usloviyakh globalizatsii: edinstvo v mnogoobrazii* [The Culture of Dagestan in the Conditions of Globalization: Unity in Diversity]. Makhachkala: Aleph, 2013. 274 p.
2. Abdulayeva M. Sh. Lokal'no-religioznye universalii v traditsionnoy kul'ture Dagestana [Local Religious Universals in the Traditional Culture of Dagestan]. *Fol'klor v kontekste kul'tury: mat. Vtoroy Vseros. nauch. konf.* [Folklore in the Context of Culture. Proceedings of the Second Russian Scholarly Conference]. Dagestan State Pedagogical University, 2011, pp. 66–67.
3. Aranovsky M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor Press, 1998. 343 p.
4. Belozher L. P. Sintez traditsiy narodnoy i professional'noy muzyki v fortepiannykh sonatakh kompozitorov Kazakhstana [The Synthesis of Folk and Classical Musical Traditions in the Piano Sonatas of Kazakh Composers]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2, pp. 18–22.
5. Garipova N. F. Intonatsionnaya leksika kuraya v tematizme fortepiannykh sochineniy bashkirskikh kompozitorov [The Intonational Vocabulary of the Kurai as a Means for Conveying the National Color in the Themes of Piano Works by Bashkir Composers]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2008, No. 1, pp. 150–157.
6. Drozhzhina M. N. *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka: dis... d-ra iskusstvovedeniya* [Young National Schools of Composition of the East as a Phenomenon of the Art of Music of the Twentieth Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirsk, 2005. 346 p.
7. Korobova A. G. Sud'ba fenomena i ponyatiya "zhanr" v muzykal'noy kul'ture noveyshego vremeni [The Destiny of the Phenomenon and Concept of "Genre" in the Musical Culture of the Contemporary Times]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 1, pp. 223–237.
8. Rudichenko T. S. Traditsionnaya muzykal'naya kul'tura v sovremennom mire [Traditional Musical Culture in the Contemporary World]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2, pp. 23–28.
9. Khannanov I. D. *Muzyka Sergeya Rakhmaninova. Sem' muzykal'no-teoreticheskikh etyudov* [Music by Sergei Rachmaninoff. Seven Musical and Theoretical Etudes]. Moscow: Kompozitor Press, 2011. 287 p.
10. Yakubov M. A. *Gotfrid Aliievich Gasanov kak osnovopolozhnik dagestanskoy professional'noy kul'tury. Tipologicheskoe issledovanie: avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya* [Gottfried Aliyevich Gasanov as the Founder of the Professional Culture of Dagestan. Typological Studies: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1986. 25 p.

Первый фортепианный концерт Г. Гасанова и проблемы национального композиторского стиля

Статья посвящена сочинению Г. А. Гасанова, с которым связано рождение профессиональной композиторской школы Дагестана. Первый фортепианный концерт рассматривается как творческая лаборатория, отражающая закономерности процесса интеграции локально-этнического и универсально-европейского в образовании национальной композиторской школы. Возникающий на основе диалога двух культур феномен билингвизма исследуется в ракурсе теории интертекстуальности, обоснованной М. Г. Арановским.

Лежащий в основе Концерта особый вид диалогового отношения своего и чужого интерпретирован с позиций доминантности установок европейского логоцентризма, что проявлено в деривации (или трансформации) структурных моделей фольклорного материала. Следование композитора аксиоматике типовых музыкальных форм, а также синтаксическим нормам европейской культуры отражено в воспроизведении того типа музыкального дискурса, который соответствует высшему завоеванию европейского инструментализма – симфонической драматургии. Её логика обосновывается в статье с помощью категориальной триады Всеобщее–Единичное–Особенное, открывающей глубинную структуру внутреннего сюжета произведения. Она уточняет процесс индивидуации (К.-Г. Юнг) композитора в особой модели этнической самоидентификации: достижении синтеза Всеобщего и Единичного в стадии Особенного, стирающего различия между своим и чужим. Обретение Особенного, осуществлённого через поиски укоренённости Единичного во Всеобщем, отражает некую сверхзадачу любого национального композиторского стиля.

Ключевые слова: Готфрид Гасанов, музыкальная культура Дагестана, фортепианная музыка, этноцентризм, интертекстуальность, билингвизм

Gottfried Gasanov's First Piano Concerto and Issues of the National Compositional Style

The article is devoted to one particular composition by Gottfried Gasanov with which the birth of the school of professional music composition in Dagestan is connected. The First Piano Concerto is examined as a musical laboratory that reflects the laws of the process of integrating local-ethnic and universal-European traits in the formation of a national school of composition. The phenomenon of bilingualism, emerging on the basis of dialogue between two cultures, is researched from the perspective of the theory of intertextuality founded by Mikhail Aranovsky.

The special type of dialogic relationship of the kindred and the alien lying at the basis of the Concerto is interpreted from the positions of domination of precepts of the European logocentrism, which is manifested in the derivation (or transformation) of structural models of the folk musical material. The composer's adherence to the axiomatics of standard musical forms, as well as the syntactic norms of European culture, is reflected in the replication of that type of musical discourse which corresponds to the highest achievement of European instrumentalism – namely, symphonic dramaturgy. Its logic is founded in the article by means of the categorical triad of Universal-Individual-Particular, which discloses the profound structure of the composition's inner plot. It specifies the process of individuation (according to Carl Jung) of the composer within a special model of ethnic self-identification: the achievement of the synthesis of the Universal and the Individual at the stage of the Particular, realized through the rootedness of the Singular in the Universal, reflects a certain grand purpose of any national style of musical composition.

Keywords: Gottfried Gasanov, musical culture of Dagestan, piano music, ethnocentrism, intertextuality, bilingualism

Сыпало Наталия Валентиновна

ORCID: 0000-0003-0542-9327

старший преподаватель кафедры фортепиано,
соискатель кафедры истории и теории
исполнительского искусства и музыкальной
педагогике

E-mail: Natashechka82@mail.ru

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

Natalia V. Sypalo

ORCID: 0000-0003-0542-9327

Senior Faculty Member at the Piano Department
Research Assistant at the Department
of Music History, Theory,
Performing Arts and Musical Pedagogy

E-mail: Natashechka82@mail.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. L. V. Sobinova
Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Saratov, 410012 Russian Federation

Р. Т. ХУСАИНОВ

Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 78.03:786.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.075-082

О СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯХ В ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТАХ ПАУЛЯ ХИНДЕМИТА

Неоклассицизм, необарокко, конструктивизм, а также романтизм, как известно, относятся к числу основных стилевых течений художественной культуры 1900–1930-х годов, получивших широкое развитие на протяжении XX столетия. Данные тенденции исследуются в многочисленных трудах отечественных и зарубежных музыковедов (Т. Левая, О. Леонтьева, Е. Бобринская, И. Воробьёв, В. Варунц и др.).

С этих позиций примечательно творчество Пауля Хиндемита, где, начиная уже с первых опусов, выявляются определённые стилевые приоритеты и обнаруживаются разнообразные пути стилевых взаимодействий. Причём, едва ли не наиболее наглядно это заметно в жанре инструментальной сонаты, одном из магистральных (наряду с концертом) в творчестве композиторов обозначенного периода (А. Скрябин, С. Рахманинов, С. Прокофьев, А. Мосолов, Н. Рославец, Ф. Пуленк, Б. Барток, Д. Мийо, К. Шимановский и др.). Причина такого сонатного «взрыва» коренится в онтологических особенностях жанра – интегративного, универсального, открытого воплощению многообразных типов содержания (см.: [9]). Данный жанр становится одним из сквозных и в творчестве Хиндемита, автора свыше 30 сонат для разных инструментов.

Безграничные выразительные возможности создаёт для композитора и сонатная форма как основа сонатно-симфонического цикла классического типа. Фортепианные сонаты Хиндемита – впрочем, как и другие его произведения, – с одной стороны, отра-

жают новые тенденции в области языка, поэтики, а с другой – обнаруживают стилевые связи с традициями (в отличие от представителей более радикальных направлений в музыке той эпохи, например, композиторов Нововенской школы, Э. Сати, Э. Вареза и др.).

К моменту появления первых фортепианных сонат (1936) Хиндемит был автором ряда аналогичных опусов для струнных (альт, виолончель, скрипка, виола д'амур). И только одна Каноническая сонатина была сочинена им для двух флейт (к 1936 году всего создано 12 сонат). В названных сочинениях отразилось последовательное становление таких свойств самобытного стиля композитора, как усиление линейного начала, применение разнообразной полифонической техники, форм, приёмов полифонического варьирования, а также свободной импровизации. Кроме того, в первых трёх фортепианных сонатах получают продолжение тенденции неоклассицизма, необарокко, конструктивизма, проявившиеся в сочинениях Хиндемита разных жанров 1920-х – начала 1930-х годов (вокальный цикл на стихи Р. М. Рильке «Житие Марии», оперы «Туда и обратно», «Новости дня» и др.) [3, с. 277]. Так, Соната *in A* представляет в своём роде синтез обозначенных тенденций со знаками романтизма. Соната *in G* демонстрирует преобладание неоклассицизма мопарто-гайдновского «наклонения», в то время как в Сонате *in B* соединяются принципы конструктивизма и необарокко. Отмеченные тенденции прослеживаются на уровне идеи, содержания, драматургии, формы произведений.

О связи с *классической традицией* во всех сонатах данного опуса, прежде всего, свидетельствует сохранение функций частей, сложившихся в классической модели и сформулированных М. Г. Арановским [1]. При этом следует отметить, что первым, в своём роде, манифестом неоклассицизма стало открытое письмо Ф. Бузони к П. Беккеру под заглавием «Новый классицизм» (см.: [5]). Под «новым классицизмом» Бузони понимал развитие, отбор и использование всех достижений прошлого опыта и воплощение их в твёрдую и изящную форму. Основными чертами нового искусства он считал единство стиля, высокое развитие полифонии и дух ясной объективности. В пятичастной Сонате *in A* Хиндемита функция *homo agens* (человек действующий) раскрывается в I и IV частях цикла, *homo meditans* (человек размышляющий) – во II части, *homo ludens* (человек играющий) – в III части и *homo communius* (человек общественный) – в финале.

Функции частей внешне классической трёхчастной структуры (со скерцо-вальсом в средней части) сохраняются и в Сонате *in G*. Однако контрастно-составной характер финала, открывающегося развёрнутым медленным разделом, за которым следует собственно финальное рондо-соната, позволяет говорить о четырёхчастности с медленной частью на третьем месте (на это обращает внимание Л. Гаккель [7, с. 243]). Аналогичное функциональное соотношение частей обнаруживается и в четырёхчастной Сонате *in B*. Кроме того, обращение в медленных частях к жанру траурного марша, устремлённость драматургического развития на уровне всего произведения к героическому финалу вызывают аналогии с опусами Бетховена.

Композитор также сохраняет основные закономерности структурного канона классического сонатно-симфонического цикла, в целом соответствующие обозначенным функциям частей, ассимилируя их с принципами музыкального мышления, темо-

формообразования, типичными для рассматриваемой эпохи. Прежде всего, имеется в виду обращение в первых частях данных сочинений к сонатной форме (сонатное *moderato*), в медленных частях (сонаты *in A* и *in B*) и скерцо (сонаты *in G* и *in B*) – к сложной трёхчастной с трио, в финалах – к рондо или рондо-сонате (сонаты *in A* и *in G* соответственно).

Связи с классицизмом обнаруживаются также в ясности, структурной расчленённости композиции, применении характерных для классиков типов форм в строении тем. Такова структура периода в главной, побочной партиях I и IV частей Сонаты *in A* и первых частей сонат *in G* и *in B*, простые двухчастные и трёхчастные формы в темах скерцо всех сонат, простая трёхчастная репризная – в основной теме марша сонат *in A* и *in B* и т. д.

Наиболее наглядно неоклассицистские тенденции раскрываются в Сонате *in G* (пример № 1). Об этом говорит ряд признаков (наряду с отмеченными ранее): сравнительно небольшой масштаб, простота и ясность содержания, доминирующая функция гомофонно-гармонической фактуры. Эти стилистические признаки приближают данный опус к жанру сонатины моцарто-гайдновского типа, вызывая параллели как с «лёгкими» сонатами XVIII века, так и сонатинами 1900-х годов (Сонатина Равеля, первая часть Классической симфонии Прокофьева и др.), представляющими характерные образцы отражения неоклассицистской эстетики.

Пример № 1

П. Хиндемит.

Соната для фортепиано *in G*, ч. 1

[Maßig schnell]



В то же время композитор идёт по пути обновления канона, что проявляется на драматургическом, композиционном, лексиче-

ском уровнях художественного текста. Об этом, в частности, свидетельствует тенденция к замедлению темпа в первых частях. В целом типичная для многих образцов сонатно-симфонического цикла XIX века (Ф. Шуберт, Г. Малер, А. Брукнер), данная тенденция становится закономерностью музыки минувшего столетия (Д. Шостакович, Н. Мясковский, позднее – А. Шнитке, Э. Денисов и др.). Она же получает продолжение в более поздних сонатах Хиндемита: для валторны и фортепиано, для арфы и др. В совокупности с медленными частями циклов это свидетельствует о тенденции постепенного вытеснения «человека действующего» «человеком размышляющим», усиления роли монологического начала, о чём столь убедительно пишет М. Арановский в статье «Симфония и время» [1]. Нарушение классического канона обнаруживается также в особенностях претворения типовых форм, значительном усилении роли полифонии, что связано с проявлением иных – необарочных, конструктивистских стиливых тенденций, характерных для музыки Хиндемита и его современников.

Как известно, *необарокко*, стиливое направление, сложившееся в начале XX века, стало одним из магистральных в художественной культуре эпохи. В трудах М. Лобановой, В. Варунца, М. Михайлова, Г. Григорьевой и других исследователей необарокко рассматривается преимущественно как одна из разновидностей неоклассицизма XX столетия. При этом музыковеды отмечают различия между неоклассицизмом и необарокко, учитывая стиливые ориентиры, соответствующие каждому направлению: на традиции Г. Ф. Генделя, И. С. Баха, А. Вивальди и других, с одной стороны, и венских классиков – с другой. В данном контексте творчество Хиндемита, так же как и М. Рegera, Д. Шостаковича, Ф. Пуленка, особенности композиторского мышления, жанры, принципы письма раскрывают связь с барочной традицией.

Необарочные тенденции также находят проявление на разных уровнях текста рассматриваемых сонат. Знаками барокко оказываются: особая роль линейной фактуры, применение таких полифонических форм и жанров, как фугато (медленные части сонат *in A* и *in B*), канон (II часть сонаты *in A*), пассакалия (кода финала сонаты *in A*). О стилистике барокко свидетельствуют и различные формы контрапункта, имитационной и контрастной полифонии. Фуга в качестве финала Сонаты *in B* с типичными приёмами полифонического развёртывания заставляет вспомнить произведения И. С. Баха («Хорошо темперированный клавир», «Искусство фуги» и др.). Помимо этого важным признаком необарокко становится обращение к танцам XVI–XVII веков: сицилиане (III часть Сонаты *in G* и I часть Сонаты *in B*), бурре (рефрен рондо-финала Сонаты *in G*, скерцо II части Сонаты *in B*).

Среди рассматриваемых сочинений Хиндемита особенно тесная связь с эстетикой необарокко обнаруживается в фортепианной Сонате *in B*, в формообразовании которой ведущую роль играет полифония. Так, тематизм первой части вырастает из начального тематического ядра в процессе полифонического развёртывания (пример № 2 а). Обобщающий характер репризы подчёркнут контрапунктическим совмещением тем главной и побочной партий (пример № 2 б). В среднем разделе второй части используется вертикально-подвижной контрапункт (пример № 3 а, 3 б). Марш содержит фугированный раздел (пример № 4), предваряющий финал, в свою очередь, написанный в форме фуги (пример № 5). Полифония в данной сонате пронизывает все части формы, обуславливая «широту симфонического дыхания» [10, с. 276].

Пример № 2 а Соната для фортепиано
in B, ч. 1

[Ruhig bewegt]



Пример № 2 б Соната для фортепиано
in B, ч. 1



Пример № 3 а Соната для фортепиано
in B, ч. 2



Пример № 3 б Соната для фортепиано
in B, ч. 2



Пример № 4 Соната для фортепиано
in B, ч. 3



Пример № 5 Соната для фортепиано
in B, ч. 4



Полифонизация музыкальной ткани, доминирующая роль принципа линейности, сложившиеся в музыке барокко, переосмысливаются, эволюционируют в условиях эстетики *конструктивизма*. Данные свойства находят непосредственное отражение в скерцо Сонаты *in A* (*Wiederlebhafter* – снова живо) и полифоническом эпизоде финала. Об этом свидетельствуют механистическая

чёткость структуры частей, разделов, графичность линейной фактуры – в сочетании с хроматической тональностью, атональностью, эпизодическим обращением к серийной технике (финал).

Известно, что конструктивизм повлиял на все виды искусств, получив разнообразное преломление в архитектуре, литературе, живописи и музыке. Появление данного течения обусловлено бурным научно-техническим прогрессом, урбанизацией, осмыслением возможностей новой техники, её логичных, целесообразных конструкций и т. д. [8; 17].

В музыке одним из наиболее показательных художественных принципов конструктивизма становится выдвигание на первый план ритма, фактуры, динамики («Сельскохозяйственные машины» Д. Мийо, «Пасифик 231» А. Онегера, «Завод», фортепианные сонаты А. Мосолова и др.). Как результат – происходит вытеснение таких знаковых средств выразительности классико-романтической эпохи, как мелодия, лад, тональность. В этом же ряду стоит интенсивное проникновение монтажности в творчество композиторов XX столетия (Ч. Айвз, И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович), вызванное развитием кинематографа. У Хиндемита в Сонате *in A* это раскрывается через многообразие смен контрастных эпизодов-«кадров» (пример № 6 а–е), преобладание функции экспонирования новых тематических образований над развитием (III часть, финал). Одним из важнейших знаков конструктивизма оказываются такие моторные жанры, как токката, *perpetuum mobile* – в тесной связи с линейной фактурой, чёткой ритмикой и т. д. (трио II части Сонаты *in B*).

Пример № 6 Соната для фортепиано in A,
ч. 3



б)
[Lebhaft]

в)
[Lebhaft]

г)
[Ein wenig breiter]

д)
[Etwas ruhiger]

е)
[Wieder lebhafter]

Известно, что необарокко, неоклассицизм, конструктивизм возникают в первой трети XX века на общей волне антиромантизма, реакции на романтизм с его чувственностью, открытой эмоциональностью и т. д.

Тем не менее многие композиторы, современники Хиндемита в своих первых опусах отталкиваются от романтической традиции. В качестве примера можно назвать симфоническую поэму «Пеллеас и Мелизанда» Шёнберга, первые фортепианные сонаты Скрябина, Бартока др. По этому же пути идёт и Хиндемит, в произведениях которого, созданных до 1936 года, классико-романтическая направленность играет доминирующую роль.

В анализируемых фортепианных сонатах связь с *романтизмом* в большей степени присуща Сонате *in A*, что обуславливается обращением в качестве программы к стихотворению «Майн» Фридриха Гёльдерлина, одного из ярчайших представителей немецкого романтизма. Образы природы, их философское осмысление – сквозная нить романтической музыки (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Г. Малер, А. Брукнер) – получают отражение и в образном строе сонаты Хиндемита. Важнейшим музыкальным знаком романтизма становится мелодический тематизм. Наиболее ярко это раскрывается в темах лирической главной и элегической побочной партий I и IV частей (пример № 7 а, 7 б). В них напевность интонаций, широта дыхания сочетаются со спокойным темпом (согласно авторской ремарке *Ruhig bewegte Viertel* – «спокойное движение четвертей»).

Пример № 7 а Соната для фортепиано *in A*, ч. 1

[Ruhig bewegte Viertel]

Пример № 7 б Соната для фортепиано *in A*, ч. 4

[Ruhig bewegte Viertel, wie im ersten Teil]

Характерные для данных тем черты попевчатости, балладности также находят продолжение в темах одного из эпизодов скерцо, главной партии финала.

«Отзвуком» романтизма можно назвать также тенденцию образования контрастно-составной формы слитно-циклического поэзного типа. Кроме всего об этом свидетельствуют стремление к объединению частей (I–II, IV–V части идут *attacca*). Важ-

ную роль играет реминисценция – в зеркальном отражении – основных тем I части в IV. Здесь также проявляется принцип симметрии в драматургии и композиции, актуализированный композиторами-романтиками (Шопен, Берлиоз, Брамс, Лист и др.) и ставший универсальным для музыки XX века, в том числе и Хиндемита.

О связи с романтической поэмностью свидетельствует также принцип образно-жанровой трансформации, характерный для заключительных разделов многих музыкальных образцов XIX–XX столетий. Так, в финале Сонаты *in B* происходит трансформация темы фугато (III часть) из скорбной, сумрач-

но-трагичной, настороженно звучащей одноголосно на *pp* в волевою, энергичную, декларативную, в октавном удвоении и увеличении на *f*.

Рассмотренные фортепианные сонаты Хиндемита представляют органичный сплав нескольких стилевых тенденций, образующий основу индивидуального стиля Хиндемита. Впоследствии композитор постепенно уходит от романтической компоненты, которая вытесняется барочной и классической, в свою очередь, синтезирующимися с авангардными тенденциями. Данная проблема может стать поводом для дальнейших исследовательских рефлексий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Симфония и время // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 303–370.
2. Бать Н. Г. Полифония и форма в симфонических произведениях П. Хиндемита // Пауль Хиндемит. Статьи и исследования. М., 1979. С. 210–261.
3. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 304 с.
4. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 320 с.
5. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм: исторические очерки. М.: Музыка, 1988. 80 с.
6. Воробьев И. С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов. СПб.: Композитор, 2006. 324 с.
7. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. М.; Л.: Сов. композитор, 1976. 294 с.
8. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. М.: ВЛАДОС, 2004. 175 с.
9. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. М.: Композитор, 2005. 560 с.
10. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 2008. Вып. 2. 528 с.

11. Иконников А. В. Архитектура XX века. Утопии и реальность: в 2 т. М.: Прогресс-Традиция, 2001. Т. 1. 656 с.
12. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 367 с.
13. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 448 с.
14. Левая Т. Н. Полифония в крупных формах Хиндемита // Полифония. М., 1975. С. 141–173.
15. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 221 с.
16. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: учеб. пособие. 2-е изд. М.: Музыка, 1979. 536 с.
17. Меликсетян С. В. Русский музыкальный конструктивизм: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 26 с.
18. Михайлов М. К. Стиль в музыке. М.: Музыка, 1981. 261 с.
19. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.

REFERENCES

1. Aranovsky M. G. Simfoniya i vremya [The Symphony and Time]. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the Twentieth Century]. Moscow, 1997, pp. 303–370.

2. Bat' N. G. Polifoniya i forma v simfonicheskikh proizvedeniyakh P. Khindemita [Counterpoint and Form in the Orchestral Works of Hindemith]. *Paul' Khindemit. Stat'i i issledovaniya* [Paul Hindemith. Articles and

Research]. Moscow, 1979, pp. 210–261.

3. Bobrinskaya E. A. *Russkiy avangard: granitsy iskusstva* [The Russian Avant-Garde: the Boundaries of Art]. Moscow: New Literary Review, 2006. 304 p.

4. Bobrovskiy V. P. *Funktional'nye osnovy muzykal'noy formy* [The Functional Principles of Musical Form]. Moscow: Muzyka Press, 1978. 320 p.

5. Varunts V. P. *Muzykal'nyy neoklassitsizm: istoricheskie ocherki* [Musical Neoclassicism: Historical Essays]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 80 p.

6. Vorobyov I. S. *Russkiy avangard i tvorchestvo Aleksandra Mosolova 1920–1930-kh godov* [The Russian Avant-Garde and the Work of Alexander Mosolov from the 1920s and 1930s]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2006. 324 p.

7. Gakkel' L. E. *Fortepiannaya muzyka XX veka* [Twentieth Century Piano Music]. Moscow; Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1976. 294 p.

8. Grigoryeva G. V. *Muzykal'nye formy XX veka* [Twentieth Century Musical Forms]. Moscow: VLADOS, 2004. 175 p.

9. Dolinskaya E. B. *Fortepianny kontsert v russkoy muzyke XX stoletiya* [The Piano Concerto in Twentieth Century Russian Music]. Moscow: Kompozitor Press, 2005. 560 p.

10. Zaderatsky V. V. *Muzykal'naya forma* [Musical Form]. Issue 2. Moscow: Muzyka Press, 2008. 528 p.

11. Ikonnikov A. V. *Arkhitektura XX veka. Utopii i real'nost': v 2 t.* [Twentieth Century Architecture. Utopias and Reality. In 2 Volumes]. Volume 1. Moscow:

Progress-traditsiya, 2001. 656 p.

12. Kohoutek C. *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [Technique of Composition in Twentieth Century Music]. Moscow: Muzyka Press, 1976. 367 p.

13. Levaya T. N., Leont'eva O. T. *Paul' Khindemit. Zhizn' i tvorchestvo* [Paul Hindemith. Life and Work]. Moscow: Muzyka Press, 1974. 448 p.

14. Levaya T. N. *Polifoniya v krupnykh formakh Khindemita* [Counterpoint in Hindemith's Large-Scale Forms]. *Polifoniya* [Counterpoint]. Moscow, 1975, pp. 141–173.

15. Lobanova M. N. *Muzykal'nyy stil' i zhanr: istoriya i sovremennost'* [Musical Style and Genre: History and Modernity]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1990. 221 p.

16. Mazel' L. A. *Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy: ucheb. posobie* [The Structure of Musical Works: Tutorial Manual]. 2nd Edition. Moscow: Muzyka Press, 1979. 536 p.

17. Meliksetyan S. V. *Russkiy muzykal'nyy konstruktivizm: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Russian Musical Constructivism: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2010. 26 p.

18. Mikhaylov M. K. *Stil' v muzyke* [Style in Music]. Moscow: Muzyka Press, 1981. 261 p.

19. Turchin V. S. *Po labirintam avangarda* [Through the Mazes of the Avant-Garde]. Moscow: Moscow State University Press, 1993. 248 p.

О стилиевых взаимодействиях в фортепианных сонатах Пауля Хиндемита

Автор статьи рассматривает 3 фортепианные сонаты Пауля Хиндемита, написанные в 1936 году. Дается краткий обзор сочинений различных жанров, предшествовавших их появлению: произведений для альты, виолончели, скрипки, виолы д'амур и др. Определяются ведущие стилиевые приоритеты Хиндемита: неоклассицизм, необарокко, конструктивизм и романтизм. Преломление неоклассицистских принципов находит отражение в Сонате in G. Здесь наблюдается возрождение «лёгкого» жанра сонатины моцарто-гайдновского направления. Актуализация приёмов необарокко, связанных с творчеством И. С. Баха и его современников, особенно ярко проявляется в Сонате in B. Жанровую окраску тем сонатного цикла Хиндемита определяют старинные танцы сицилиана и бурре при усилении линейного начала. Конструктивизм, берущий за основу и доводящий до универсума полифонические методы, обнаруживается во всех сонатах. Тенденция «машинерии» выводит на первый план ритм, динамику, фактуру, тем самым сводя до минимума мелодическое начало. Сонате in A присущи романтические тенденции, раскрывающиеся на таких функциональных уровнях музыкального текста, как драматургия, композиция, лексика. Немаловажную роль играет в данном опусе и программность. Прослеживаются пути взаимодействия в произведениях различных стилиевых признаков. В итоге композитор отказывается от романтической стилистики, которая вытесняется барочной и классической. Они, в свою очередь, синтезируются с авангардными тенденциями.

Ключевые слова: фортепианная соната, Пауль Хиндемит, неоклассицизм, необарокко, конструктивизм, романтизм, стиль в музыке

**About Stylistic Interactions
in Paul Hindemith's Piano Sonatas**

The author of the article makes a study of the three piano sonatas of Paul Hindemith, composed in 1936. A brief overview is given of Hindemith's compositions written in various genres, which preceded the piano sonatas: works for viola, cello, violin, viola d'amore, etc. Definition is given of Hindemith's chief stylistic priorities: Neoclassicism, Neo-Baroque, Constructivism and Romanticism. An interpretation of neoclassical principles finds its reflection in the Sonata in G. Here one can observe the revival of the "light" genre of the sonatina of the trend of Mozart and Haydn. A realization of the tendencies of the Neo-Baroque connected with the music of J.S. Bach and his contemporaries is revealed most vividly in the Sonata in B-flat. The genre-related color of the themes in Hindemith's sonata cycle is expressed by the historical genres of the Sicilienne and the Bouree with the strengthening of the linear element.

Constructivism, which takes contrapuntal methods for its basic element and brings them to a universal level, can be found in all the sonatas. The tendency of "machinery" in music brings out to the forefront the elements of rhythm, dynamics and texture, thereby reducing to a minimum the melodic element. The Sonata in A demonstrates romantic tendencies, which disclose on such functional levels of the musical text as dramaturgy, composition and lexis. An important role is played in the present opus by the programmatic element. The paths of interconnection in works of various stylistic features are traced out. In the outcome the composer rejects the romantic style, which is expelled by baroque and classicist stylistic traits. Those, in their turn, are synthesized with the avant-garde tendencies of their time.

Keywords: piano sonata, Paul Hindemith, Neoclassicism, Neo-Baroque, Constructivism, Romanticism, style in music

Хусаинов Руслан Тагирович

ORCID: 0000-0001-5822-1111

аспирант кафедры теории музыки

E-mail: husainoff.rusl@yandex.ru

Уфимская государственная академия

искусств им. Загира Исмагилова

Уфа, 450008 Российская Федерация

Ruslan T. Khusainov

ORCID: 0000-0001-5822-1111

Post-graduate student

at the Music Theory Department

E-mail: husainoff.rusl@yandex.ru

Ufimskaya gosudarstvennaya akademiya iskusstv

im. Zagira Ismagilova

Ufa State Academy of Arts named after Zagir

Ismagilov

Ufa, 450008 Russian Federation



И. А. СУББОТИН

*Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова*

УДК 78.03

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.083-088

ПОЛИСТИЛИСТИКА В МУЗЫКЕ ВЛАДИМИРА МИШЛЕ

Вряд ли можно найти столь же убедительное средство для художественного выражения «связи времён», как полистилистика.

А. Шнитке

В кругу новых техник композиции полистилистика заняла приоритетное положение в связи с общей тенденцией расширения понятия «стиль» в современном искусстве. Эта техника получила широкое применение и разнообразное художественное преломление в творчестве отечественных и зарубежных композиторов. Вслед за Альфредом Шнитке – апологетом нового принципа композиции – вопросы истории, эстетики, поэтики и теории полистилистики поднимались в трудах отечественных музыковедов М. Арановского, Г. Григорьевой, Л. Дьячковой, М. Раку, С. Савенко, А. Соколова, О. Соколова, Д. Тиба, Е. Чигарёвой, В. Холоповой, Ю. Холопова и многих других. Теоретические и художественные установки полистилистического принципа композиции легли в основание такой новой концепции музыкального мышления, как интертекстуальность. Вместе с тем следует отметить, что полистилистика не стала неким преходящим «увлечением» современных композиторов. Отмечаемые А. Шнитке сознательность и намеренность – как эстетическая и художественная мотивация новой композиционной техники [6] – дают в ряде случаев парадоксальный результат претворения полистилистики. Речь идёт о тех творческих явлениях, в которых полистилистика выступает сферой раскрытия авторской индивидуальности, утверждается на мировоззренческом уровне. Яркий пример подобного типа творчества – музыка сара-

товского композитора Владимира Мишле (р. 1960), в которой полистилистика позиционируется как главенствующий принцип музыкального мышления.

Концептуальное значение полистилистики в сочинениях Владимира Мишле рождено ментальным, жизненным и творческим *credo*, высказываемым композитором в радиопередачах, интервью для прессы и частных беседах. Для композитора понятие «современность» неотъемлемо от понятия «традиция», без опоры на которую нельзя открыть ничего нового. Этим объясняется его особенное отношение к музыке Моцарта, Бетховена как эталону ясности мысли, стройности формы и высшего проявления мастерства. По словам Мишле, ему очень близки Шуберт с его глубочайшей внутренней духовностью и Мясковский, олицетворявший всё, что дала миру русская интеллигенция. Традиции именно этих композиторов проявились в жанровой основе сочинений саратовского музыканта.

Композитор считает, что для современного искусства с его огромным выбором возможностей особенно актуальна опора на национальные истоки творчества. Они дают «почвенность», являются «проверкой на прочность». В формировании художественного мировоззрения Владимира Мишле большое место заняла музыка Чайковского и Римского-Корсакова, демонстрирующая мастерское владение формой и оркестром. Композитор отмечает, что музыка XX века – это эпоха открытий, время новых форм

и обновления музыкального языка (додекафония, алеаторика, сонористика, компьютерная музыка). Но чем больше будет технического прогресса, тем больше будет возрастать стремление возврата к своим истокам, гениальной простоте, чему-то земному и человеческому, ведь «человеку интересен сам человек» (А. П. Чехов). Ностальгия по мелодическому выражению музыки обусловила позитивное отношение к джазу и эстраде. Этот интонационный пласт автор органично соединяет с академической музыкой, своим творчеством утверждая мысль И. Дунаевского о том, что музыка может быть хорошей или плохой вне зависимости от принадлежности эстраде, джазу или «академии». Более того, Владимир Мишле уверен, что столь разные жанры способны обогатить и дополнить друг друга.

Плюрализм сознания и мышления в музыке Мишле не имеет отношения к хаосу, он передаёт гармонию мира через традиции и высокий художественный авторитет композиторов прошлого и настоящего. Воскрешая мелодическое начало, передавая многогранность мира интеграцией низких и высоких, банальных и изысканных стилей, используя лексику доклассической, классико-романтической и популярной музыки, Мишле переступает ту грань, которая отделяет эклектику-плагиат и авторское «слово» в музыке.

Эстетические и художественные установки создали прочную базу для претворения полистилистического принципа композиции в симфонической, камерной, вокальной, хоровой и театральной музыке Мишле. Управляющая функция полистилистики намечена уже на уровне программы, заявленной как в названии произведений, так и выборе поэтических текстов, тембровых, драматургических и формообразующих средств развития. Назовём некоторые сочинения. Это «Симфония в классическом стиле», «Детская симфония», симфонические картины «Праздник», «Размышление», прелюдия для оркестра «Баю, баюшки, баю». Из ка-

мерно-инструментальных произведений – прелюдия для камерного оркестра «Памяти Ван Гога», Концертино для камерного оркестра и Концертино для флейты и камерного оркестра, Сюита для флейты и фортепиано, Экспромт для флейты, виолончели и фортепиано, фортепианный цикл «Настроения» и Прелюдии для фортепиано, Детская музыка для фортепиано и струнного квартета и Фантазии для камерного оркестра, фортепиано, струнного квартета («Феличита», «Ёлочка», «Памяти Кузнечика, или Из жизни Артиста»). Это также вокальная и хоровая музыка на стихи Федерико Гарсиа Лорки, Николая Палькина, Натальи Кравченко и Хоры-фантазии на темы популярных песен и джазовых мелодий.

Свои опусы В. Мишле называет «серьёзной» и «несерьёзной» музыкой. По мнению Л. Вишневской, уже в этом определении «проступает специфика мышления, акцентирующего юмор, шутку, игровое начало как в музыкальном творчестве, так и в сфере словесной пародии, которой отлично владеет композитор» [2, с. 41]. «Серьёзная» музыка Владимира Мишле соответствует симбиотическому типу полистилистики. Её характерными чертами являются слияние и взаимопроникновение разных стилей, сглаживание контраста между стилевыми моделями, плавная стилистическая модуляция [5, с. 438]. Средствами симбиотической полистилистики выступают *аллюзия* и *квазицитата* (термин А. Шнитке), создающие на ассоциативном уровне стилистическую окрашенность музыки Мишле.

В целом стилевой симбиоз произведений композитора возникает на базе *стилизации* или *имитации* стилевой модели эпохи, жанра, конкретного стиля. Е. Чигарёва отмечает, что в таких случаях «ускользает» точный источник заимствования и возникает лишь общий намёк (аллюзия) на стилевой прототип [5, с. 442]. Происходят смешение, нечёткость разделения авторского и «чужого» текстов, их неконфликтное взаимодействие и, в итоге, сближение. Подобный



результат стилового симбиоза объясняется содержательной (жанр, эмоция, музыкальная лексика) общностью авторского и заимствованного музыкальных текстов. Таково, к примеру, стиловое сближение в Концертино для флейты с оркестром в виде аллюзий-ассоциаций с музыкой Грига и шлягером XX века. В хорах «Сердце, одинокий остров» и «Утоли моя печали» на стихи Н. Кравченко возникает диалог авторского и заимствованных стилей в контексте ренессансного, барочного, блюзового и церковно-православного хорала. Прелюдия для оркестра «Баю, баюшки, баю» решена в жанре колыбельной и опосредована связью с музыкой Лядова и Мясковского. Симфоническая картина «Размышление» тематически ассоциируется с музыкой Лигети и Мориа. В Четвёртой симфонии *g moll* возникают отчётливые аллюзии (в том числе тональные) на музыку Моцарта и киномузыку Шварца. Вокализ «Сон» (из цикла «4 стихотворения Ф. Г. Лорки») воспроизводит фактурные, интонационно-гармонические знаки испанской гитарной музыки. Импрессионистский звуковой колорит воссоздаётся в симфонической картине «Памяти Ван Гога». Жанровые, тембровые, тематические аллюзии на барочное музицирование возникают в Сюите для флейты и фортепиано и др. Все приведённые примеры объединяются лирическим элементом – отличительным свойством проявления неоромантизма современной музыки и характерной чертой полистилистического симбиоза [5, с. 439].

«Несерьёзная» музыка Владимира Мишле представляет оригинальное преломление *коллажного типа* полистилистики. Её своеобразие заключается в нивелировании смыслового и тематического контраста при объединении чуждых друг другу стилей. Основные средства коллажной полистилистики – *цитата* и техника *монтажа*, которые обеспечивают сквозное значение полистилистического принципа мышления в ряде сочинений. В отличие от традиционного понима-

ния коллажа как приёма создания гротеска и иронии, как противопоставления, столкновения и подчёркивания контраста между профанным и высоким, – в музыке Мишле происходит сближение разных жанровых и тематических сфер. Композитор преодолевает их «стилистическую несовместимость» [5, с. 441] через обнаружение неуловимого интонационного и выразительного родства бытовой и академической музыки, шлягера и симфонии. В этом плане Мишле свойственно отсутствие высокомерия к бытовой музыке, её позитивное восприятие и творческое осмысление как возможного «зерна» для «серьёзного» сочинения.

Яркий пример индивидуального претворения коллажного типа полистилистики представляет струнный квартет «Памяти Кузнечика, или Из жизни Артиста», в котором автор использует 21 цитату из музыки Вивальди, Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Алябьева, Чайковского, Дунаевского, Пахмутовой, Островского, Гладкова, Шаинского, русской народной песни. В этом произведении воплотились сущностные черты полистилистического принципа мышления Мишле. Это тенденция к охвату всех пластов мировой музыкальной культуры и стремление «познать тайну интонационного родства самых разных направлений и стилей» [2, с. 42]. Это также движение к композиционно-художественной целостности в наложении двух разных систем: классической сонатной формы и старинной техники сочинения *quodlibet* (лат., букв. «что угодно»), основанной на соединении законченных или фрагментарных мелодий [3, с. 444]. Смешение этих систем создаёт содержательную интригу, вносит пародийно-смеховой элемент, сближает музыку квартета с игровым театрализованным действием, главная идея которого заключена в «весёлой относительности всего» (М. Бахтин) [1, с. 9]. О пародии и смеховых жанрах сам композитор говорит следующее: «Смешно – не значит несерьёзно. Можно взять для сочинения серьёзные темы и получить смешной результат. Можно

смешную тему облечь в стройную форму и придать ей симфоническое развитие, и это серьёзная и трудная задача. А вообще, жанр пародии необычен и оригинален. Он может заставить улыбнуться и посмотреть на мир другими глазами. Ведь смех лечит!». Сонатная форма, имитационно-фугированное развитие и лейттема «кузнечика» обеспечивают композиционно-тематическое единство квартета, создают «удивительное воздействие на слушателя при минимальном количестве использованных средств развития» [4, с. 6].

«Серьёзная» и «несерьёзная» музыка Владимира Мишле объединяется использованием элементов разных типов полистилистики, общими композиционными и драматургическими установками. Нередко в произведениях симбиотического типа встречается метод цитирования интонационно и жанрово близкого основному тексту материала. Таковы, к примеру, тема «Шарманщика» Шуберта в хоре «Утоли моя печали» или «тема судьбы» Бетховена в медленной части Четвёртой симфонии. Композиция сочинений Мишле базируется на принципах формообразования музыки XVIII–XIX веков. Частое обращение к таким формам и жанрам, как вариации, рондо, сюита, фантазия, прелюдия, fuga, концерт соответствует полистилистическому типу мышления как пространству соединения разных эстетических позиций и музыкальных языков. На этом фоне парадоксальное положение занимают сонатная форма и симфонический метод развития. Казалось бы, несовместимые с той же коллажной полистилистикой, принципы сонатной композиции приобретают особое выражение, выступая «носителями» *игровой драматургической идеи музыки классиков*.

Игровая логика сонатных композиций Гайдна, Моцарта и полистилистический принцип мышления Мишле оказываются в поле единых способов кодирования музыкальной информации, актуализируют игро-

вое начало как постоянно существующую «потребность человечества в принципиально неоднозначной интерпретации мира» [1, с. 4]. Полилогика как выражение игрового начала (множественность, театральность, повышенная репрезентативность, логика концертирования и столкновения) стала особенно привлекательной для полистилистического модуса музыки Мишле. Смысловыми координатами игровой концепции серьёзно-смеховых жанров композитора выступают шутка, ирония, пародия, театральные элементы перевоплощения (тематического, тембрового, фактурного, формообразующего), неконфликтная диалогика как главное событие и атрибут игровых систем [1, с. 6]. Возникает сонатность, сущность которой раскрывается не в споре идей, а вибрации на грани нескольких смыслов. Благодаря этому содержательные концепты симфонического метода мышления раскрываются в контексте таких особенностей сонатной формы Гайдна и Моцарта, как статика, аналогия, совмещение разных точек зрения. Целью подобного развития становится контраст, который, «не изменяясь по существу, лишь множится, “тиражируется”, концентрируя внимание на мастерстве импровизации» [1, с. 10]. Чертами игровой логики обусловлено присутствие формы второго плана (рондо, вариация, сюита) в сонатных композициях Мишле.

В заключение отметим следующее. Полистилистика – универсальный язык музыки и сущностное явление современного искусства. По мнению Э. Денисова, полистилистику следует рассматривать не как стиль или технику, а как особенность композиторского мышления [7, с. 56]. В творчестве Владимира Мишле полистилистика выступает основным принципом мышления, отражает гетерогенный код творческого сознания композитора, когда «совместное существование различных элементов обретает характер внутренней необходимости» [1, с. 8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Варганова Е. И. Логика сонатных композиций Гайдна и Моцарта. Саратов: Изд-во Саратовской консерватории, 2003. 24 с.
2. Вишневецкая Л. А. О музыке Владимира Мишле // Музыка и время. 2013. № 3. С. 41–42.
3. Евдокимова Ю. К. Многоголосие средневековья. X–XIV века. М.: Музыка, 1983. 454 с.
4. Севостьянова Л. В. Слово музыковеда // Владимир Королевский. Владимир Мишле. Сергей Полозов. Сочинения для струнного квартета. Саратов, 2012. С. 5–10.
5. Чигарёва Е. И. Полистилистика // Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005. С. 431–449.
6. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990. С. 327–331.
7. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. М.: Композитор, 1998. 437 с.

REFERENCES

1. Vartanova E. I. *Logika sonatnykh kompozitsiy Gaidna i Mozarta* [The Logic of the Structure of Haydn's and Mozart's Compositions in Sonata Form]. Saratov: Saratov Conservatory Press, 2003. 24 p.
2. Vishnevskaya L. A. O muzyke Vladimira Mishle [About the Music of Vladimir Mishle]. *Muzika i vremya* [Music and Time]. 2013, No. 3, pp. 41–42.
3. Evdokimova Yu. K. *Mnogogolosie srednevekov'ya. X–XIV veka* [Polyphony in the Middle Ages. The 10th to the 16th Centuries]. Moscow: Muzyka Press, 1983. 454 p.
4. Sevostyanova L. V. Slovo muzykoveda [The Word of the Musicologist]. *Vladimir Mishle. Sergei Polozov. Sochineniya dlya strunnogo kvarteta* [Compositions for String Quartet]. Saratov, 2012. P. 5–10.
5. Chigareva E. I. *Polistilistika* [Polystylistics]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The Theory of Contemporary Composition]. Moscow: Muzyka Press, 2005, pp. 431–449.
6. Schnittke A. G. *Polistilisticheskiye tendentsii v sovremennoy muzyke* [Polystylistic Trends in Contemporary Music]. Kholopova V., Chigaryeva E. *Alfred Schnittke: ocherk zhizni i tvorchestva* [Alfred Schnittke. A Sketch of his Life and Musical Oeuvres]. Moscow: Sovetskiy kompozytor, 1990, pp. 327–331.
7. Shul'gin D. I. *Priznaniye Edisona Denisova* [Acknowledgement of Edison Denisov]. Moscow: Kompozytor Press, 1998. 437 p.

Полистилистика в музыке Владимира Мишле

Статья посвящена одной из популярных техник современной композиции, недостаточно исследованной в случаях гетерогенного кода творческого сознания. На примере сочинений саратовского композитора Владимира Мишле изучаются особенности полистилистики как основной композиционной техники и ведущего принципа его музыкального мышления. Подобный характер творческого сознания порождён эстетикой и художественным мировоззрением композитора, где сосуществование различного приобретает характер внутренней необходимости. Содержательно-структурный аспект исследования выявляет коллажный и симбиотический типы полистилистики. Коллаж характеризуется использованием цитат и монтажной техники, интонационным сближением разных жанровых и тематических сфер. Симбиоз возникает на базе имитации стилиевой модели эпохи, жанра или конкретного композиторского стиля, создаёт нечёткость разделения авторского/чужого, их неконфликтное взаимодействие. Смещение элементов разных типов полистилистики (нередкое в рамках одного произведения) обусловило особенности жанровой специфики, драматургии и формы сочинений Владимира Мишле. Жанры и формы музыки XVIII века (вариации, рондо, сюита, фантазия, прелюдия, fuga, концерт) соответствуют авторскому пониманию полистилистики как пространства соединения разных эстетических позиций и музыкальных языков. Сонатная форма и симфонический метод развития многих произведений композитора выступают носителями игровой драматургии музыки классиков. Неконфликтный диалог (главное событие и атрибут игровых систем) сонатных композиций Гайдна, Моцарта и полистилистика Владимира Мишле оказываются в поле единых способов кодирования музыкальной информации, актуализируют игровое начало как возможность выражения неоднозначной (полистилистической) интерпретации мира.

Ключевые слова: композиторы России, Владимир Мишле, полистилистика, коллаж, аллюзия, цитата, стилизация, пародия, quodlibet, игровая логика, сонатность

Polystylistic Trends in the Music of Vladimir Mishle

The article is devoted to one of the popular techniques of contemporary composition, which has not been sufficiently researched in the examples of a heterogeneous mode of artistic consciousness. On the example of compositions by Saratov-based composer Vladimir Mishle a study is made of the peculiarities of polystylistics as the main compositional technique and the leading principle of his musical thinking. This kind of character of creative consciousness is generated by the composer's aesthetics and artistic worldview, in which the coexistence of diverse elements acquires the character of inner necessity. The content-wise structural aspect of this research discloses the collage-type and symbiotic types of polystylistics. The technique of collage is characterized by the use of quotations and mounting technique, as well as closeness of intonation of various thematic and genre-related spheres. A symbiosis emerges on the basis of imitation of the stylistic model of a particular epoch, genre or concrete compositional style and creates an imprecision of division between the composer's own music and derived musical material, as well as their mutual interaction, which is devoid of conflict. The blending together of elements of various types of polystylistics (a frequent occurrence within the framework of a single composition) stipulated the peculiarities of specificity of genre, dramaturgy and form of Vladimir Mishle's compositions. The genres and forms of 18th century music (theme and variations, rondo, suite, fantasia, prelude, fugue, concerto) correspond to the composer's understanding of polystylistics as a domain of connection of various aesthetical positions and musical languages. The sonata form and the symphonic method of development of many works by the composer present themselves as bearers of play dramaturgy of the music of the classics. The unconflicting dialogue (the main event and attribute of play systems) in the sonatas of Haydn and Mozart and the polystylistic of Vladimir Mishle find themselves within the field of single means of coding of musical information and actualize the element of play as a possibility of expressing the polyvalent (polystylistic) interpretation of the world.

Keywords: composers of Russia, Vladimir Mishle, polystylistics, collage, allusion, quotation, stylization, parody, quodlibet, logic of play, sonata quality

Субботин Иван Александрович

ORCID: 0000-0003-2039-7271

соискатель кафедры

теории музыки и композиции

*E-mail: subbotin80@mail.ru*Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

Ivan A. Subbotin

ORCID: 0000-0003-2039-7271

Post-graduate student at the Music Theory
and Composition Department*E-mail: subbotin80@mail.ru*Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. L. V. SobinovaSaratov State L. V. Sobinov Conservatory
Saratov, 410012 Russian Federation



Т. И. КАЛУЖНИКОВА

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



УДК 78.05

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.089-100

МОНОЛОГ КАК ЗВУКОВАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ТВОРЧЕСКИХ ИГР ДОШКОЛЬНИКОВ

В ряду многообразных видов спонтанной звуковой самореализации ребёнка, осваиваемых на разных ступенях онтогенеза, особое место принадлежит игровым монологам как форме наиболее масштабной, сложной в тематическом, структурном и коммуникативном планах. Однако, как ни парадоксально, до сих пор не только отсутствуют специальные работы, посвящённые названному явлению, но даже упоминания о нём исчисляются единицами.

Одну из первых попыток научного осмысления данного феномена на базе материалов, записанных в 1921–1922 гг. от воспитанников Женевского «Дома малюток», предпринимает Ж. Пиаже в труде «Речь и мышление ребенка» [13]. Позднее о монологах пишут психологи Л. С. Выготский и А. Р. Лурия [6], С. Л. Рубинштейн [15] и другие авторы, которые рассматривают подобные формы в контексте так называемой эгоцентрической речи, характерной для речевой практики детей дошкольного возраста (от 3–4 до 6–7 лет).

Эгоцентрическая речь не направлена на взаимное общение со сверстниками либо взрослыми, это речь для себя, своего рода мысли вслух. Будучи внешней по форме, она является внутренней по структурной организации и коммуникативной функции. Открывается любопытная вещь: даже находясь в группе, ребёнок, как правило, произносит свои монологические импровизации, не вступая в контакт с окружающими. Ж. Пиаже подразделяет детские эгоцентрические высказывания на «простые монологи», артикулируемые в одиночестве, и «коллектив-

ные», которые озвучиваются индивидуально в присутствии других детей или одновременно несколькими играющими, не общающимися между собой [13, с. 20–24]. По мере того, как эгоцентрическая речь теряет свою значимость, из сферы детского звукового поведения постепенно уходят и монологи.

Следует отметить, что утвердившееся в психологии изучение интересующего нас феномена в аспекте речевой деятельности ребёнка ориентировано исключительно на вербальную составляющую, хотя на деле этот феномен полиэлементен: он объединяет игру, слово, музыку, движения тела, мимику, жесты и другие компоненты. Не случайно норвежский исследователь Ю.-Р. Бьёркволл называет подобные полимодальные формы детского самовыражения «музовыми» [4]. Поэтому, как кажется, осмысление игровых монологических форм с точки зрения речевой практики возможно только при широком истолковании понятия «речь», подразумевающим разнообразие (а не только словесные) способы объективации человеком представлений, мыслей и эмоций в условиях общения¹.

Вряд ли можно сомневаться в том, что монолог представляет собой *текст*, то есть структурно-семантическую целостность, выполняющую определённую функцию, обладающую планом содержания – семантикой, планом выражения – синтактикой, значением для субъекта – прагматикой и функционирующую в условиях коммуникации [2, с. 88, 147; 8, с. 136 и др.]. Особенностью такого текста является устный характер бытования, позволяющий расценивать

его как типичную для ребёнка дошкольного возраста спонтанную синкретическую форму высказывания². Однако суть детского монологического высказывания невозможно понять вне игрового контекста – ведь оно существует только в ситуации игры и в разносторонних связях с ней. Таким образом, в данном случае мы имеем дело со специфическим – *игровым* – текстом.

Й. Хёйзинга, автор широко известной монографии «*Homo ludens*», полагает, что с игрой как «абсолютно первичной жизненной категорией», которая «сразу фиксируется как культурная форма», пересекаются все важнейшие виды первоначальной деятельности человеческого общества, а лежащий в её основе механизм «пре-ображения» действительности обуславливает наибольшую органичность игровой сферы для «дикаря, ребёнка и поэта» [18, с. 12, 20, 39]. Одно из таких пересечений возникает между игрой и ритуалом: в обоих случаях символическое поведение участников осуществляется в условиях особых хронотопов, предполагает использование специальных языков (кодов) и моделей коммуникации. Значимая роль в символизме детской игры принадлежит игрушке, смысл которой сродни архаическому отождествлению существа и его изображения. Играя с вещами, подчёркивает Ж. Пиаже, дети в первую очередь безоговорочно верят им и уже потом исследуют их [13, с. 349].

Между тем игре присущи и своеобразные черты, отличающие её от ритуала: двоемирие – одновременное развёртывание в иллюзорном и бытовом измерениях, по сути дела, на грани двух миров, что обеспечивается наличием «мнимой ситуации», переводящей вполне реальные действия с вполне реальными предметами в символическую плоскость; неутилитарное назначение; отсутствие строгой регламентированности игрового хронотопа и т. д.

Современными психологами и педагогами игра расценивается как ведущий вид деятельности дошкольников. У детей этой

возрастной группы распространены два класса игровых текстов: игры «с правилами», инициируемые взрослыми, и «творческие» (сюжетно-ролевые, режиссёрские, театрализованные), возникающие по инициативе ребёнка³. Монологами, по нашим наблюдениям, сопровождаются в основном *режиссёрские* игры, которые начинают осваиваться в три-четыре года и сохраняют своё значение на протяжении всего дошкольного периода.

Режиссёрская игра – это индивидуальная игровая форма (напомним о феномене эгоцентрической речи, с которым её соотносят психологи). В ней ребёнок, выступающий в роли «сценариста», создаёт свою «пьесу» и одновременно в качестве «режиссёра» и «актёра» разыгрывает её с игрушками или воображаемыми персонажами, произнося за действующих лиц реплики, комментируя «повороты» в развитии содержания «спектакля», создавая его звуковое сопровождение. Есть немало точек соприкосновения между играми режиссёрскими и сюжетно-ролевыми, причём в онтогенезе первые предшествуют вторым⁴. Считается, что в индивидуальном общении с неодушевлёнными предметами либо образами фантазии дошкольники приобретают опыт, необходимый для взаимодействия с реальными партнёрами в сюжетно-ролевой игре [7; 14; 16].

К числу контекстов, включающих монологи, можно отнести и некоторые другие виды индивидуальной деятельности детей. Таков, в частности, процесс рисования, в ходе которого ребёнок зачастую не просто запечатлевает сюжет рисунка на бумаге, а представляет его в лицах. Таковы и ситуации, когда дошкольник поёт, сидя за столом в ожидании обеда либо перемещаясь по квартире без определённой цели, то есть не совершая видимых игровых действий. Но оказывается, и подобные высказывания, организованные по принципу «что вижу, что слышу, что вспоминаю – о том пою», не лишены игровой компоненты, поскольку со всеми персонажами своего дискурса поющий находится в мыслимом диалоге,



протекающем в воображаемой ситуации (пример № 1 см. в конце статьи).

Семантика монологических текстов обуславливается двумя факторами. С одной стороны, её задает образ мира дошкольников, фокусирующий в себе бессознательные и социально обусловленные жизненные установки, ценностные ориентации, мыслительные схемы, устойчивые образные комплексы. С другой стороны, имеют значение детские представления о звучаниях окружающего мира и нормах звукового поведения в разных социально-культурных ситуациях. Будучи сформировано на основе названных ментальных сфер, содержательное поле монологов объективируется в значениях вербально-слогового плана, круге используемых интонаций и наборе темброво-артикуляционных эталонов.

Обычно монологическое высказывание складывается из нескольких *микросюжетов*, где на базе возникающих у ребёнка ассоциаций комбинируются наблюдения из его личного опыта, впечатления (нередко существенно изменённые) от книг, мультфильмов, спектаклей, а также вымышленные образы и ситуации. Как правило, в каждом содержательном сегменте выделяется ключевое для данной игровой ситуации слово. Многократно и по-разному повторяемое, сопрягаемое с предметными действиями и пением, оно, полагает философ и психолог А. М. Лобок, аналогично по своему значению в игре сакральному концепту обряда, не всегда произносимому, но непременно воплощаемому в ритуальном действе [11, с. 493]. Подобные микросюжеты логически не связаны друг с другом: мысль играющего свободно скользит от одного объекта к другому, останавливаясь прежде всего на самых ярких, эмоционально значимых (см. таблицу).

Таблица

Микросюжеты и звуковые составляющие монолога, записанного от Миши Васильева (возраст на момент записи – 4 года, 3 месяца)

Микросюжеты	Звуковые составляющие
1. Увидев среди игрушек искусственный цветок, просит бабушку понюхать его.	Мелодизированная речь.
2. - Раскладывает игрушки. - Угрожает воображаемому противнику (ролевая реплика на асемантические слоги).	- Фрагмент из песни «Катюша». - Мелодизированная речь, обороты из песни «Катюша».
3. - Играет с машинками и изображает их столкновение. - Обращаясь к бабушке, говорит, что будет сегодня сам купаться. - Рассматривает пупсика. - Рассуждает о том, какое тело у бабушки, какое – у Миши.	- Звукоподражания. - Мелодизированная речь. - Мелодизированная речь, обороты из песни «Катюша». - Мелодизированная речь.
4. Разыгрывает сюжет о том, как воображаемый злой персонаж обижает доброго мокрого игрушечного котёнка.	Диалог двух персонажей: в репликах котёнка – мелодизированная речь с плачевой составляющей в тембре, в репликах «злого» персонажа – жёсткая скороговорка.
5. Играет с машинкой.	Звукоподражания.
6. Играет в войну, где воображаемый персонаж с жалобным голосом попадает под выстрелы.	В репликах персонажа с жалобным голосом – мелодизированная речь с плачевой составляющей в тембре, в звуках выстрелов – звукоподражания.
7. Играет в стройку. - Два персонажа – решительный и застенчивый – ведут диалог. - Подъезжают машины, звучат выстрелы. - Снова диалог двух персонажей, завершающийся выстрелами.	- В репликах решительного персонажа – мелодизированная речь с «басовой» краской в голосе, в репликах застенчивого – мелодизированная речь с плачевой составляющей в тембре. - Звукоподражания. - Два вида мелодизированной речи, обозначенные выше, звукоподражания.
8. Просит бабушку помочь ему, так как бандиты помешали ему строить. Звучит ролевая реплика персонажа с жёстким голосом.	Мелодизированная речь, сначала мягкая (авторская), затем жёсткая.

9. Снова диалог персонажей с жалобным и жёстким голосами.	Два вида мелодизированной речи – с плачевой составляющей и с жёстким тембром.
10. Кормит игрушки арбузом и ведёт с ними диалог.	Мелодизированная речь – ласковая, мягкая у Миши, жалобно-просящая у игрушек.
11. Обращения к бабушке с просьбой поиграть с ним, плавно переходящие в пение «для себя».	Мягкая мелодизированная речь, обороты из песни «Пусть бегут неуклюже...».
12. Играет с машинкой.	Мягкая мелодизированная речь.
13. Диалог персонажей с мягким гортанным и светлым объёмным голосовыми тембрами.	Мелодизированная речь, в которой знаменательные слова чередуются с асемантическими слогами.
14. Сюжет о том, как Миша привозит бабушке два чана теста.	Мелодические обороты собственного изобретения.
15. Играет с машинками.	Мелодизированная речь с асемантическим слоговым рядом.
16. Играет с игрушками – одних приглашает сесть, к другим обращается грубо, гневно.	Мелодизированная речь – мягкая и жёсткая.
17. Играет с машинкой, подражая звукам работающего автомобиля и время от времени комментируя происходящее.	Звукоподражания, мелодизированная речь.
18. Строит что-то из кубиков, объясняя, как это надо делать, затем подражает звукам падающего строения.	Мелодизированная речь, в которую вплетаются интонационные обороты собственного изобретения.
19. - Рассказывает папе об игрушках. - Рассматривает игрушки.	- Мелодизированная речь - Мелодические обороты собственного изобретения..
20. Играет с машинкой, подражая звукам работающего автомобиля.	Звукоподражания.
21. Кормит игрушечных зверей.	Мелодизированная речь, переходящая в пение.
22. Играет с машинкой, подражая звукам работающего автомобиля и время от времени вставляя реплики комментирующего характера.	Звукоподражания, мелодизированная речь, обороты из песни «Пусть бегут неуклюже...» и собственного изобретения.

Определённая специфика свойственна содержанию игр, бытующих у мальчиков и девочек. Для мальчиков наиболее типичны производственные и общественно-политические сюжеты: транспорт, стройка, автогонки, война, учения солдат и т. п.; для девочек – бытовые: дом, дочери-матери, обед, школа, магазин, больница, гости, бал, театр, концерт и др.

В обнаружении семантики монологов велика роль пения, причём в одних случаях поётся весь текст целиком, в других – пропеваемые эпизоды чередуются с речевыми. Вокализации на асемантические слоги и импровизированные вербальные фрагменты, мелодии собственного изобретения и отрывки из знакомых песен, озвученный смех, возгласы и мелодизированные ономапии, орнитоморфные и зооморфные звучания – таков круг вокальных сегментов в детских монологических высказываниях. Их основу составляет развёрнутый *интонационный словарь*, фокусирующий в себе все типы интонаций, которыми оперирует ребёнок в своём звуковом самовыражении: сигнальные (эмотивные и волюнтаристические), речевые, музыкальные, образительные. Не менее репрезентативна *темброво-артикуляционная база* рассматриваемых текстов. С помощью возгласного, вокально-возгласного, шумового эталонов артикулируются воинственные и радостные крики, «птичьи» («воркованье», «щебет») и «звериные» звучания; вокально-речевой, речевой и тонированно-речевой эталоны характерны для произнесения вербальных текстов и асемантических слогов; вокальный используется для воспроизведения отрывков из знакомых песен и самостоятельно придуманных мелодий⁵ (пример № 2).

Закономерностями ритмического, звуковысотного и синтаксического стро-



ения монологов определяется их синтактика. Вокальным эпизодам свойственны признаки модальной и тактовой *ритмики*. В сфере модальных ритмических структур представлены цезурированные, неравномерно сегментированные и равносегментные формулы, характерные для славянского фольклора. Временная организация фрагментов, включающих обороты из авторских песен (детских, эстрадных и рок-шлягеров), близка тактовой. При этом такт как метрическая единица в большинстве случаев свободно варьируется: произвольно увеличиваются либо сокращаются длительности отдельных звуков и пауз между синтагмами, и это фактически нивелирует регулирующую роль метра. Заметим, что откристиллизовавшиеся типовые обороты нередко взаимодействуют в одном тексте с текучими, аморфными, и в такой пестроте запечатлён определённый этап развития у детей ритмического чувства.

Для поющих сегментов монологов типична моторность, предполагающая, помимо доминирования подвижных и быстрых темпов, оперирование лаконичными, чётко оформленными ритмическими структурами, нередко содержащими подчёркнутые акценты. По всей видимости, это обусловлено тем, что в детском пении обычно присутствует кинетический план, инициируемый повышенной двигательной активностью ребёнка. Обращает на себя внимание корреляция масштабов большинства ритмооборотов с объёмом оперативной памяти человека (7 ± 2 знака), в чём проявляется общность между ритмической организацией детских вокализаций и других устно бытующих текстов, в частности, фольклорных.

В *звуковысотном строении* монологических высказываний, наряду с важной ролью экмелики, заметно преобладание двух типов ладов, принадлежащих к числу исторически наиболее ранних модальных систем. Таковы ладовые структуры типа «опевание тона» и с закрепившимися звукорядами (классификация Ю. Н. Холопова: [19, с. 138]). Ладам типа «опевание тона» присуще господство

одной опоры, выделяемой из экмелического либо высотно определённого звукового континуума ритмическими и синтаксическими средствами. Основу систем со сложившимися шкалами образуют диатоника, ангемитоника и хазматоника. Диатонику в пении детей чаще всего репрезентируют олиготонные ряды, крайне редко – семиступенные, сферу ангемитоники составляют трёх-, четырёх- и пятиступенные шкалы, а область хазматоники (с широкими интервалами смежности между ступенями) – двух-, трёх- и четырёхступенные. При всём разнообразии звукорядов предпочтение отдаётся нешироким по диапазону (секунда-кварта) и небольшим по ступеневому объёму (2–4 ступени) формулам, а сфера действия единых звуковысотных закономерностей, как правило, ограничивается пространством одного-двух мелооборотов. Вероятно, не случайно амбитус попевок в монологах зачастую совпадает с речевым диапазоном детского голоса, поскольку после 2–2,5 лет начинается процесс активного освоения ребёнком норм родного языка.

Вполне естественно, что характер *синтаксического развёртывания* игровых монологов задаётся прежде всего содержанием и ходом игры: чередование микросюжетов влечёт за собой смену эпизодов монологического текста. В качестве уровней синкретического синтаксиса можно выделить синтагму, тираду, раздел и синтаксическое целое. Членению мелодической линии на синтагмы способствуют в первую очередь высотно-ритмические факторы (реализация типового ритмооборота и интонационного рельефа, отделённость от соседних мелоячеек паузами и т. п.). Построение, состоящее из двух и более синтагм, представляет собой тираду, а отрывок, включающий несколько тирад либо одну пространную тираду, выделяемую продолжительной паузой, – раздел. В разделе, где полностью реализуется один игровой микросюжет, смена тирад регулируется несколькими моментами: а) сопоставлением пения и словесной репли-

ки, комментирующей игровую ситуацию; б) появлением масштабного фрагмента, основанного на новом мелодическом материале; в) выходом на «сцену» игрового персонажа, речи которого свойственны тембровые, регистровые и динамические особенности. Включение в монолог песенного напева приводит к укрупнению протяжённости тирад и разделов за счет ладовых средств – сохранения единой опоры при возможном варьировании звукоряда. Последовательностью игровых микросюжетов обуславливается чередование разделов и образование синтаксического целого.

Вместе с тем, игровой сценарий – не единственная основа формообразования детских монологов, где кристаллизуются и собственно музыкальные приёмы организации материала, такие как повторность и варьирование, проявляющиеся на уровне синтагм. Стереотипизацией структурных параметров рассматриваемых текстов обусловлено свойственное им явление мелодической формульности. В качестве формул выступают заимствованные из знакомых песен либо изобретённые самостоятельно интонационные обороты, которые неоднократно повторяются в сочетаниях с разнообразными вербальными синтагмами и образуют устойчивый круг мигрирующих мелодичеек. Благодаря этому целостная форма нередко приобретает признаки центона [9, глава 4]. Важно, что на всех уровнях синтаксической организации монологических текстов действует принцип соположения элементов, а не логических связей между ними. Не обладая сформировавшейся способностью к синтезу, установлению причинно-следственных отношений между объектами и явлениями, ребёнок следует логике, базирующейся на движении мысли от одной частности к другой, а не по ступеням иерархии, объединяющей эти частности [9, с. 278–279; 13, с. 236].

Прагматику изучаемых текстов формируют два ключевых вектора – функциональный и коммуникативный⁶. Как считает

Ж. Пиаже, ведущая *функция* монолога состоит в том, чтобы сопутствовать действию, быть его спутником и усилителем, служить для ритмизации движений, поскольку «ребёнок, действуя, должен говорить, даже когда он один, и должен сопровождать свои движения и игры криками и словами» [13, с. 20]. Однако в отдельных случаях играющих, находясь в полном одиночестве, использует монологическую форму как «магическое» средство создания иллюзорной реальности, творцом, центром и повелителем которой становится он сам [там же, с. 22].

Согласно Л. С. Выготскому, главное целевое назначение эгоцентрической речи (а, следовательно, и монологов) – это выражение эмоций и достижение эмоциональной разрядки, наряду с планированием и решением новых задач, возникающих в поведении [5, с. 106; 6, с. 141]. С точки зрения С. Л. Рубинштейна, «монологическая речь включает в себя, в сущности, всё многообразие функций, которые вообще выполняет речь...», но её специфика состоит в том, что «человек, не общаясь реально с другими людьми, создаёт себе социальный резонанс», а его «мысль, произнесённая вслух, приобретает большую осязательность <...> ту осязательность и действительность, которую она обычно приобретает в процессе общения» [15, с. 477].

Добавим к сказанному, что монологи решают задачу формирования и закрепления детского культурного опыта, куда входят усвоение социальных ролей, явлений и связей, характерных для окружающей действительности, различных речевых клише, интонационного словаря, принципов упорядочения словесно-музыкальной речи и т. п. Кроме того, они способствуют развитию креативных свойств личности ребёнка, всякий раз по-новому проигрывающего типовые ситуации, сюжеты и отношения.

Специфична *коммуникация*, характерная для монологических текстов. Если в реальном игровом пространстве представлен всего один участник, то в символическом



поле присутствуют и другие субъекты – игрушки, воображаемые персонажи, в том числе и пришедшие из фольклорных сказок, детской литературы, мультфильмов, компьютерных игр и т. п., с которыми играющий вступает в контакты, за которых произносит реплики, поёт. В общение могут вовлекаться также взрослые или кто-то из детей, к которым ребёнок периодически обращается с репликами. Подобные коммуникативные акты базируются на нескольких схемах: а) Я_{реб.} – Я_{реб.} (автокоммуникация), где адресант (отправитель сообщения), субъект высказывания (тот, от чьего лица строится сообщение) и адресат (получатель сообщения) тождественны (монологи типа «о чём фантазирую – о том пою»; пример № 1); б) Я_{реб.} – ТЫ_{перс.}, Я_{реб.} – ВЫ_{перс.}: здесь ребёнок-адресант (он же субъект речи) вступает в межличностные и личностно-групповые отношения с адресатами – выдуманными персонами или реальными лицами, находящимися вблизи игровой зоны; в) Я_{перс.} – Я_{перс.}: в таких случаях возникает межличностное общение действующих лиц игры, озвучиваемое ребёнком, который выступает лишь в качестве отправителя сообщений (микросюжеты с диалогами контрастных по характеру и интонационным характеристикам героев) (пример № 3).

Одно из парадоксальных свойств рассматриваемых текстов состоит в том, что вопреки своей внешней монологической форме они демонстрируют внутреннюю диалогичность. Наряду с активным использованием моделей межличностного и личностно-группового общения, это обусловлено и постоянной сменой точек зрения создателя монолога. На материале литературных произведений Б. А. Успенским выделены четыре типа точек зрения, относящихся к «плану идеологии», «плану фразеологии», «плану пространственно-временной характеристики» и «плану психологии». Идеологическая, или оценочная позиция показывает, как автор текста воспринимает и оценивает изображаемый им мир [17, с. 19]. В «плане фра-

зеологии» субъект высказывания выражает своё мнение в «авторском слове», а основным способом экспликации иных взглядов служит использование «чужого слова» [там же, с. 48]. Развивая идею М. М. Бахтина [3, с. 6], исследователь отмечает, что «если различные точки зрения ... не подчинены одна другой, но даются как в принципе равноправные, то перед нами произведение полифоническое» [разрядка автора. – 17, с. 21].

Ряд отмеченных закономерностей присущ и игровым монологам. Каждый из них, будучи построен как цепь реплик, произносимых одним ребёнком, демонстрирует калейдоскоп позиций и оценок, принадлежащих разным участникам игровой коммуникации. Из четырёх описанных Б. А. Успенским типов точек зрения в детских монологических высказываниях наибольшее значение имеют первые два. Характерно, что выбор речевого стиля («план фразеологии») напрямую зависит от отношения автора к изображаемому герою (героям) («план идеологии»). Так, в микросюжете № 10 из монолога, записанного от Миши Васильева в возрасте 4-х лет, 3-х месяцев, происходит угощение игрушек, сопровождающееся беседой собравшихся (см. таблицу). В отношении мальчика (здесь он – субъект высказывания) к своим подопечным заметны ласка, забота, а его речи свойственна опора на «своё слово» – повествовательные и вопросительные интонации, артикулируемые негромко в тонированно-речевой манере. Те же черты проявляются и в ответах игрушек. Напротив, в микросюжетах, где ребёнок выступает в качестве отправителя сообщений, а субъектами речи являются те или иные герои игры, широко используется «чужое слово». Показательны в этом отношении фрагменты того же монологического текста, построенные в виде диалогов двух полярных по своим качествам действующих лиц – слабого / мягкого и сильного / жёсткого. Особенно интересен эпизод, полностью основанный на «чужом слове», где ведут разговор мокрый котёнок

и безымянная персона с резким голосом (см. таблицу, микросюжет № 4). Симпатии автора монолога на стороне мокрого котёнка, о чём можно судить по вложенным в его уста жалобным плачевым интонациям, негромко артикулируемым в высоком регистре. Ко второму персонажу мальчик относится негативно, отчего насыщает его речь волюнтаристическими интонационными оборотами, произносимыми резко, грубо. Думается, сказанное достаточно наглядно демонстрирует полифоничность детских монологических высказываний, где представлена «множественность самостоятельных

и неслиянных голосов и сознаний...» [3, с. 6].

Наконец, у исследуемых текстов есть ещё одна удивительная черта: будучи типовыми формами игрового самовыражения дошкольников, они вместе с тем ярко индивидуальны. Нет двух одинаковых монологов не только у разных детей, но и у одного ребёнка, а это значит, что рассматриваемый феномен открывает богатейшие возможности для реализации творческой фантазии каждого играющего / говорящего / поющего субъекта.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1 Фрагмент игрового монолога, записанного от Миши Васильева (возраст на момент записи – 4 года, 9 месяцев, 26 дней)

Сидит на кухне в ожидании обеда.

Музыкальный пример № 1, часть 1. Музыкальный фрагмент с русскими текстами. Стиль: детский монолог.

Пример № 2 Фрагмент игрового монолога, записанного от Насти Петрицкой (возраст на момент записи – 3 года, 17 дней)

Ловит комаров и прыгает в ритме пения

Музыкальный пример № 2, часть 2. Музыкальный фрагмент с русскими текстами. Стиль: детский монолог.

Пример № 3 Фрагмент игрового монолога,
записанного от Миши Васильева
(возраст на момент записи –
4 года, 3 месяца)

Монолог персонажа с жалобным голосом на фоне выстрелов.

тшу бжь. [эы] [аэ] [эы] - Вот и - ди да,
mf f (жалобно, как будто голоса)

в таз ве - ёв - ку, пйи - дёт - ся ей быть... Сто э - то в 'от те -
tr

Звук выстрела.
бе по - бьёт танк! Птф! По - ло - зыл, да - вай бли - ны..
mf tr (жестко, шумным шепотом) mf (жалобно)

Звуки выстрелов. Звуки выстрелов.
бдж бдж бдж бдж. - А! [эы] дж дж
tr (жестко) mf (жалобно) (жестко) pp (жесткий шепот)

Диалог персонажей с решительным и жалобным голосами. Первый:
пщ пщ пщ - Э - то э - лект - 'о - фон пе - 'е - к'йил вас,
mf (четко, важно, с "басовой" краской в голосе)

э - лект - 'о - фон. Э - то на - ло бы - ло ст'о - и - те - лям ду - мать.
tr

Второй:
- Но кто хо - за - ин паль - ма - го гих(?)? Аб ну..
tr (жалобно, с плачевой краской в голосе)

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Понятно, что исследование столь специфических текстов, как детские игровые монологи, должно опираться на материалы иного характера, чем те, которыми оперируют психологи или авторы работ по эстетике словесного творчества. В данном случае для получения аргументированных выводов требуется осуществить фонозаписи подобных текстов, отражающие не только их вербально-слоговой, но и звуковысотный, ритмический, артикуляционный аспекты. Важная роль принадлежит комментариям, отмечающим ситуации звучания монологических высказываний, кинетические компоненты, используемые ребёнком предметы, сведения о присутствии других лиц и т. д. Материалы такого рода собраны автором этих строк в 1998–2001 гг. в Екатеринбурге с помо-

щью метода выборочного наблюдения. Впоследствии основная их часть опубликована в монографии «Акустический Текст ребенка...» [9]. На основе этих материалов написана и настоящая работа.

² Обоснованию идеи о фольклоре как особой форме устной речи и о фольклорных текстах как о высказываниях посвящены, в частности, работы: [1, с. 4, 10–12, 18; 20].

³ Деление детских игровых форм на два класса: игры «с правилами» и «творческие» – принято в современной психологии и педагогике. Игры с правилами (обучающие – дидактические и подвижные, а также досуговые – игры-забавы, игры-развлечения, интеллектуальные) имеют разнообразную возрастную предназначённость, те или иные их виды

представлены в игровой деятельности ребёнка от младенчества до подросткового периода. Творческие, называемые также имитационными, включают сюжетно-отобразительную, режиссёрскую, сюжетно-ролевую и театрализованную формы, из которых три последние распространены у дошкольников. В режиссёрских играх обычно участвует один ребёнок, который с помощью игрушек разыгрывает импровизируемые сюжеты. Особенностью сюжетно-ролевой игры является её коллективный характер. Театрализованные игры вариативно воспроизводят содержание известных анимационных фильмов, литературных произведений, фольклорных текстов и др. На протяжении онтогенеза игры ребёнка претерпевают изменения [12, с. 184].

⁴ В исследованиях прошлых лет режиссёрские игры обычно не отделялись от сюжетно-ролевых. Тенденция рассматривать их как особую разновидность творческих игровых форм сложилась относительно недавно в работах Е. М. Гаспаровой [7], И. В. Романовой [14], Е. В. Трифоновой [16].

⁵ Интонационные сферы и темброво-артикуляционные приёмы детского спонтанного пения описаны в монографии автора этих строк «Акустический Текст ребенка...» [9, с. 172–194].

⁶ Во многих отношениях прагматика детских игровых монологов как устно бытующих текстов родственна прагматике фольклора (последняя специально рассмотрена в исследовании С. Б. Адоньевой [1]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Адоньева С. Б. Прагматика фольклора. СПб.: Изд-во СПб. ун-та: Амфора, 2004. 312 с.
2. Аймермахер К. Знак. Текст. Культура. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. 242 с.
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Сов. Россия, 1979. 320 с.
4. Бьёркволл Ю.-Р. С музыкой в душе. Ребёнок и песня, игра и обучение на всех этапах жизни: пер. с норвежского. СПб.: Русско-балтийский информационный центр «Блиц», 2001. 376 с.
5. Выготский Л. С. Мышление и речь: психологические исследования. М.: Лабиринт, 1996. 416 с. (Философия риторики и риторика философии).
6. Выготский Л. С., Лурия А. Р. Этюды по истории поведения. Обезьяна. Примитив. Ребёнок. М.: Педагогика-Пресс, 1993. 224 с.
7. Гаспарова Е. М. Режиссёрские игры дошкольников // Игра дошкольника: сб. ст. / под ред. С. Л. Новосёловой. М., 1989. С. 111–120.
8. Зализняк А. А., Иванов В. В., Топоров В. Н. О возможности структурно-типологического изучения некоторых моделирующих семиотических систем // Структурно-типологические исследования: сб. ст. / отв. ред. Т. Н. Молошная; АН СССР. М., 1962. С. 119–142.
9. Калужникова Т. И. Акустический Текст ребенка (по материалам, записанным от современных российских городских детей) / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2004. 904 с.
10. Козлова С. А., Куликова Т. А. Дошкольная педагогика: учеб. пособие. Изд. 3, испр. и доп. М.: Академия, 2001. 416 с.
11. Лобок А. М. Антропология мифа. Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. 688 с.
12. Мухина В. С. Детская психология: учебник для студентов пед. ин-тов / под ред. Л. А. Венгера. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Просвещение, 1985. 272 с.
13. Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка: пер. с фр. М.: Педагогика-Пресс, 1994. 528 с. (Психология: Классические труды).
14. Романова И. В. Режиссёрская игра как средство воспитания гуманного отношения к сверстникам у старших дошкольников // Дошкольное воспитание. 2003. № 4. С. 22–26.
15. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии: в 2 т. М.: Педагогика, 1989. Т. 1. 485 с.
16. Трифонова Е. В. Режиссёрские игры детей дошкольного возраста. М.: Ирис Групп, 2011. 514 с.
17. Успенский Б. А. Поэтика композиции // Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995. С. 9–218. (Язык. Семиотика. Культура).
18. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня: пер. с нидерл. / общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. М.: Прогресс-Академия, 1992. 464 с.
19. Холопов Ю. Н. Лад // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. Стб. 130–143.
20. Чистов К. В. Устная речь и проблемы фольклора // История, культура, этнография и фольклор славянских народов: материалы X международного съезда славистов (София, сентябрь 1988): докл. сов. делегации / отв. ред. И. И. Костюшко М., 1988. С. 326–339.

REFERENCES

1. Adon'yeva S. B. *Pragmatika fol'klora* [The Pragmatics of Folklore]. St. Petersburg: St. Petersburg University Press: Amphora, 2004. 312 p.
2. Aymermakher K. *Znak. Text. Cul'tura* [Sign. Text. Culture]. Moscow: House of Intellectual Books, 1997. 242 p.
3. Bakhtin M. M. *Problemy poetiki Dostoevskogo* [Issues of Dostoevsky's Poetics]. Edition 4. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1979. 320 p.
4. B'erkvoll Y.-R. *S musoy v dushe: Rebyonok i pesnya, igra i obuchenie na vseh etapakh zhisni* [Bjorkvold Jon-Roar. With the Muse in the Soul: the Child and the Song, Playing and Training at all Stages of Life]. Translated from the Norwegian. St. Petersburg: Russian-Baltic Information Center "Blitz", 2001. 376 p.
5. Vygotsky L.S. *Mishlenie i rech* [Thought and Speech]. Moscow: Labirint, 1996. 416 p. (The Philosophy of Rhetorics and the Rhetorics of Philosophy).
6. Vygotsky L.S., Luriya A. R. *Etyudy po istorii povedeniya. Obezyana. Primitiv. Rebyonok* [Studies on the History of Behavior. The Monkey. The Primitive Human. The Child]. Moscow: Pedagogika-Press, 1993. 224 p.
7. Gasparova E. M. *Rezhissyorskije igry doshkol'nikov* [Games of Theatrical Productions of Preschoolers]. *Igra doshkol'nika: sb. st.* [Games of the Preschooler: Compilation of Articles]. Edited by S. L. Novoselova. Moscow: Education, 1989, pp. 111–120.
8. Zaliznyak A. A., Ivanov V. V., Toporov, V. N. O vozmozhnosti strukturno-tipologicheskogo izucheniya nekotorykh modeliruyushikh system [Concerning the Possibilities of Structural-Typological Study of Certain Semiotic Modeling Systems]. *Strukturno-tipologicheskie issledovaniya: sb. st.* [Structural-Typological Studies: Compilation of Articles]. Edited by T. N. Moloshnaya. USSR Academy of Sciences. Moscow, 1962, pp. 119–142.
9. Kaluzgnikova T. I. *Akusticheskiy Text rebenka (po materialam, zapisannim ot sovremennykh rossiyskikh detey)* [The Acoustic Text of the Child (Recorded Materials of Modern Russian Urban Children)]. Ural State Mussorgsky Conservatory. Ekaterinburg, 2004. 904 p.
10. Kozlova S. A., Kulikova T. A. *Doshkol'naya pedagogika: ucheb. posobie* [Preschool Pedagogy: Tutorial Manual]. Edition 3, Revised and Enlarged. Moscow: Academy Press, 2001. 416 p.
11. Lobok A. M. *Antropologiya mifa* [The Anthropology of Myth]. Ekaterinburg: Bank of Cultural Information, 1997. 688 p.
12. Mukhina V. S. *Detskaya psikhologiya: uchebnik dlya studentov ped. in-tov* [Child Psychology: Textbook for Students of Pedagogical Institutes]. Edited by L. A. Wenger. Edition 2, Revised and Enlarged. Moscow: Education, 1985. 272 p.
13. Piazhе Zh. *Rech i mishlenie rebenka* [Piaget J. The Language and Thinking of the Child]. Translated from the French. Moscow: Pedagogika-Press, 1994. 528 p. (Psychology: Classical Works).
14. Romanova I. V. *Rezhissyorskaya igra kak sredstvo vospitaniya gumannogo otnosheniya k sverstnikam u starshikh doshkol'nikov* [Games of Theatrical Productions as a Means of Education a Humane Attitude towards Agemates among the Eldest Preschoolers]. *Doshkol'noe vospitanie* [Pre-school Education], 2003, No. 4, pp. 22–26.
15. Rubinstein S. L. *Osnovy obshchey psichologii* [Fundamentals of General Psychology]. In 2 Volumes. Volume 1. Moscow: Pedagogy, 1989. 485 p.
16. Trifonova E. V. *Rezhissyorskije igry detey doshkol'nogo vozrasta* [Playing at Theatrical Productions for Preschool-Age Children]. Moscow: Iris Group, 2011. 514 p.
17. Uspensky B. A. *Poetika kompozitsii* [The Poetics of Composition]. Uspensky B. A. *The Semiotics of Art*. Moscow, 1995, pp. 9–218. (Language. Semiotics. Culture).
18. Kheyzinga Y. *Homo ludens. V teni zavtrashnego dnya* [Huizinga, J. Homo Ludens. In the Shadow of Tomorrow]. Translated from the Dutch. General Edition and Afterword by G. M. Tavrizyan. Moscow: Progress-Academy, 1992. 464 p.
19. Kholopov Yu. N. *Lad* [Tonality]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. In 6 Volumes. Volume 3. Moscow, 1976, pp. 130–143.
20. Chistov K. V. *Ustnaya rech i problemy fol'klora* [The Spoken Language and Issues of Folklore]. *Istoriya, cul'tura, etnografiya i fol'klor slavyanskikh narodov: materialy X mezhdunarodnogo s'ezda slavistov (Sofiya, sentyabr 1988): dokl. sov. delegatsii* [History, Culture, Ethnography and Folklore of the Slavic Peoples: Materials of the X International Congress of Slavists (Sofia, September 1988). Reports of the Soviet Delegation]. Edited by I. I. Kostyushko. Moscow, 1988, pp. 326–339.

**Монолог как звуковая составляющая
творческих игр дошкольников**

По материалам, записанным в 1998–2001 гг. в Екатеринбурге, автором рассматривается одна из наиболее сложных форм детского звукового самовыражения – игровой монолог. Ему присущ синкретизм вербально-слового ряда, пластики тела, мимики, жестов и пения. Психологи соотносят такие формы с типичной для дошкольников эгоцентрической речью, внешней по способу выражения, внутренней по структурной организации и ком-

муникативной функции. Монологическими высказываниями сопровождаются главным образом режиссёрские игры, а также процесс рисования.

Монолог трактуется в статье как устно бытующий текст, наделённый семантикой, синтактикой, прагматикой и функционирующий в условиях коммуникации. Семантика монологических текстов обуславливается образом мира дошкольников, их представлениями о звучаниях окружающей действительности и нормах звукового поведения в разных социокультурных ситуациях. Велика роль пения, при этом круг вокальных сегментов весьма широк: вокализации на асемантические слоги и импровизированные вербальные фрагменты, мелодии собственного изобретения, отрывки из знакомых песен, орнитоморфные и зооморфные звучания и др. Закономерностями ритмического, звуковысотного и синтаксического строения монологов определяется их синтактика. Прагматику изучаемых текстов формируют два ключевых вектора – функциональный и коммуникативный. Реализуя всё многообразие функций, которые вообще выполняет речь, монологи обнаруживают специфику в сфере коммуникации. Вопреки своей индивидуальной форме они диалогичны, что обусловлено использованием в режиссёрской игре моделей межличностного и личностно-группового общения, а также постоянной сменой точек зрения его создателя/исполнителя.

Ключевые слова: игра, игровой монолог, текст, внутренний диалог, семантика, синтактика, прагматика

The Monologue as a Sound Constituent of Creative Games of Preschoolers

On the basis of the material recorded in 1998-2001 in Ekaterinburg, the editor examines one of the most complex forms of children's sound-based self-expression – the play monologue. It is characterized for its inherent syncretism of the verbal-syllabic element, plasticity of body, mimicry, gesture and singing. Psychologists correlate such forms with the egocentric speech typical for children, extroversive in its means of expression, yet introversive in its structural organization and communicative function. Utterances in the forms of monologues are accompanied, for the most part by playing at theatrical productions, as well as processes of drawing.

The monologue is interpreted in the article as a text existent in oral form, endowed with semantics, syntax and pragmatics and functioning in the conditions of communicating with people. The monologue is interpreted in the article as a text existent in oral form, endowed with semantics, syntax and pragmatics and functioning in the conditions of communication with people. The semantics of monologue-type texts is conditioned by the preschoolers' image of the world, their perceptions of the sounds of the surrounding world and the norms of sound behavior in various social and cultural situations. The role of singing in these instances is great, at that the milieu of vocal segments is immensely broad and includes vocalizations on asemantic syllables and improvised verbal fragments, melodies invented by the child itself, fragments from familiar songs, ornithomorphic and zoomorphic sounds, etc. The regularities of rhythmical, pitch-related and syntactic constructions of the monologues are determined by their syntax. The pragmatics of the studied text is formed by two key vectors – the functional and the communicative. Realizing all the diversity of the functions which are generally carried out by speech, the monologues generally disclose the specificity in the sphere of communication. Notwithstanding their individual form, they are dialogic, which is stipulated by the use in theatrical production games of the models of the intra-personal and the personal-group communication, as well as a constant change of viewpoints of their creator/performer.

Keywords: games, play monologue, text, inner dialogue, semantics, syntax, pragmatics

Калужникова Татьяна Ивановна
ORCID: 0000-0001-9064-3170
доктор искусствоведения, профессор
кафедры истории музыки
E-mail: tkalugnikova@mail.ru
Уральская государственная консерватория
(академия) им. М. П. Мусоргского
Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

Tatiana I. Kaluzhnikova
ORCID: 0000-0001-9064-3170
Dr. Sci. (Arts),
Professor at the Music History Department
E-mail: tkalugnikova@mail.ru
Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya
(akademiya) im. M. P. Musorgskogo
Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory
(Academy)
Ekaterinburg, 620014 Russian Federation



А. В. КРЫЛОВА

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

УДК 78.078

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.101-106

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА В ОБРАЗОВАНИИ СПЕЦИАЛИСТОВ ПО МУЗЫКАЛЬНОМУ МЕНЕДЖМЕНТУ (ОПЫТ РОСТОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ ИМЕНИ С. В. РАХМАНИНОВА)

Отделения менеджмента стали открываться в российских музыкальных вузах в начале 2000-х годов. Первопроходцем в ряду академических музыкальных высших учебных заведений, решившихся на этот шаг, стала академия музыки имени Гнесиных, вслед за которой, в 2006 году специальность музыкальный менеджмент лицензируется Ростовской государственной консерваторией имени С. В. Рахманинова (шифр 080507.65-66). Последний набор на эту специальность, сегодня признанную высшестоящими инстанциями непрофильной для музыкальных вузов страны, был осуществлён РГК в 2013 году. С 2015 года будет производиться приём на сменившую менеджмент специальность «Продюсерство», во многом наследующую наполнение образовательной программы по менеджменту, но имеющую свою специфику, однако это – иная тема.

Нельзя сказать, что вторжение менеджмента в строго академическую консерваторскую среду было мягким. Срабатывал определённый консерватизм сообщества, имеющий как положительные, так и отрицательные стороны. Подчеркнём, что существовали объективные причины, чётко обозначившиеся в период перестройки и сделавшие этот шаг оправданным. Прежде всего, это мощное наступательное движение мгновенно коммерциализировавшегося сектора массовой популярной музыки, оттеснившего академическое исполнительское искусство на периферию. Блестяще упакованная в формат шоу попса буквально погло-

тила внимание поколений перестроечного периода, успешно программируя сознание молодёжи (в полной гармонии с рекламным контентом) на эталоны красивой и успешной жизни, дающейся быстро и легко [4].

Труд академического музыканта, огромный образовательный цикл, итогом которого, увы, не является материальная защищённость, исключили данную профессию из перечня престижных. Существенно снизились наборы в музыкальные вузы, исчезла жёсткая конкурсная борьба за поступление. Всё это подготовило идею о необходимости воспитания внутри академического музыкального сообщества специалиста, способного внедрять современные технологии концертного дела в сферу бытования классической музыки, выживать в рыночных условиях, имея в руках бесценный музыкальный продукт высокого интеллектуального уровня, продвигать его, формировать спрос, делать его конкурентоспособным [1].

Профессия менеджера, начиная с 1990-х, была самой востребованной, эту специальность, в погоне за дополнительными финансовыми средствами, завёл почти каждый вуз. Но для консерваторий материальный мотив был вторичен. На фоне изобилия предложений по обучению данному экономическому профилю, менеджмент в сфере музыкальных искусств был эксклюзивным образовательным направлением. Он включал три важнейших образовательных блока: экономический, общекультурный и специальный. Экономический составлял госстандарт специальности «Менеджмент

организации», который был направлен на формирование экономических знаний, позволявших арт-менеджеру ориентироваться в вопросах маркетинга, менеджмента, бухучёта, статистики, экономической теории, мировой экономики и т. п. Общекультурный блок формировал личность, обладающую широким кругозором, информированную в истории и современном состоянии разных видов искусств, разбирающуюся в культурных процессах и мега-тенденциях времени. И, наконец, специальный – наделял профессионала инструментами, позволяющими ему успешно осуществлять проектную деятельность в сфере музыкального искусства: от камерного концерта – до международного фестиваля.

Очевидно, что такой специалист мог быть сформирован только в лоне творческого вуза. Никакой технически ориентированный университет не мог бы справиться с этой задачей уж только потому, что основу деятельности арт-менеджера составляет коммуникация в особой артистической музыкантской среде. А это непростое сообщество требует знания психологии личности артиста, понимания природы музыкального искусства и многого другого, что не даётся одним изучением цикла предметов, а формируется средой, постоянной живой практикой общения с музыкантами, готовящими себя к концертной работе.

Важным представляется взгляд на музыкального менеджера со стороны тех, кому адресована его профессиональная деятельность – то есть молодых исполнителей, карьера которых ещё не состоялась. Неоднократно проводившиеся в РК социологические исследования (см.: [2; 3]) выявили как значимость вопроса построения карьеры для молодых преддипломированных музыкантов, так и необходимость получения ими знаний из области предпринимательской деятельности – маркетинга, рекламы, авторского права, организации гастрольной деятельности, фандрайзинга, или же предоставления возможности воспользоваться

услугами специалиста в данной области. Это ещё раз подтвердило, что ниша профессиональной деятельности управленца, нацеленного на работу в сфере продвижения исполнительских искусств, коллективов, талантливых солистов или же учреждений, которые призваны осуществлять концертную деятельность, реально существует.

Однако вернёмся к вопросу содержательного наполнения образовательного цикла, результатом которого становится формирование такого специалиста. Подчеркнём две составляющие, которые сущностно отличают данную специальность в рамках творческого вуза. Это формирование установки на творческую активность мышления, без которой невозможна реализация идей в художественной сфере деятельности, а также прочного пласта представлений о культуре и искусстве. В разделах «региональный компонент» и «дисциплины по выбору» (циклы ГСЭ, ЕН, ОПД) нашли место такие предметы, как история музыки, теория и коммуникативные свойства музыки, культурология, культура и искусство постмодерна, риторика, стили и направления в дизайне, современные визуальные искусства, массовые жанры в современном искусстве, история джаза. В разделе дисциплины специализации – творческое проектирование, реклама и пиар художественных событий, рынок музыкальной продукции, гастрольный и фестивальный менеджмент, организация и экономика массовых зрелищ, фандрайзинг, событийный менеджмент.

Таким образом, в теоретическом плане обеспечены были не только цикл экономических дисциплин, предусмотренный госстандартом и формирующий компетенции профильного экономиста, но и те содержательные составляющие образования, на которых базируются компетенции, значимые для менеджера, работающего в сфере искусства. Но менеджер – прежде всего практик, и конечно же, это учитывалось учебным планом, включающим ознакомительную, производственную и преддипломную прак-



тики. Здесь важно подчеркнуть иное: начиная с первого курса, студенты оказываются вовлечёнными в процесс создания творческого продукта. Осуществляется это в двух формах: организации музыкальных событий – концертов, фестивалей, презентаций музыкальных коллективов – и клипмейкерства. Так, в рамках предмета «Творческое проектирование» уже на первом курсе предусмотрен коллективный курсовой проект. Его дидактические задачи многоплановы: заложить основы умений командного взаимодействия, способствовать повышению коммуникабельности через раскрепощение – телесное, психическое, приобщить к основам проектной деятельности в сфере искусства. Соответственно используются и разные формы совместной творческой коммуникации, в частности, сочинение и разыгрывание арт-этюдов, постановка театральных фрагментов и даже коллажи оперных эпизодов. Одна из итоговых проектных форм – концерт-презентация исполнителей и музыкальных коллективов либо студенческих консерваторских, либо тех, где активное участие принимают студенты-менеджеры в качестве солистов или руководителей. Итак, начавшись на первом курсе, работа по организации событий, в том числе концертных, имеет продолжение в рамках разных предметов, а не только практик.

Большой интерес у студентов вызывает работа над созданием клипов. Эта форма рассматривается и как творческая, и как рекламная практики. Её введение было обусловлено пониманием значимости визуальных факторов восприятия в современной культуре и тех возможностей, которые в эру «клипового сознания» позволяют привлечь внимание массового слушателя к академическим формам музыкального искусства. Для развития креативного мышления это очень результативный вид обучающей деятельности. Он включает такие этапы, как разработка идеи и темы, выстраивание смысловой логики следования кадров, создание драматургической целостности клипа, сведение

визуальной и музыкальной дорожек, не говоря уже о съёмке видеоматериала, его нарезки и монтажа. Протекает он, как правило, в позитивной атмосфере поиска, игры, творческих споров и дискуссий.

В рамках любой дисциплины, как известно, имеет место практическая часть занятий, но для цикла дисциплин специализаций она особенно значима. Например, в рамках спецкурса «Рынок музыкальной продукции», студенты из года в год производят мониторинг деятельности субъектов ростовского рынка концертно-театральных услуг, итог этой работы – ежегодная факультетская конференция, перманентное накопление данных, формирующих общую информационную базу, к которой сами же студенты прибегают при работе над дипломными проектами. Таким образом, благодаря практической ориентации обучения будущий управленец начинает реально осознавать свои цели и задачи, осмысливать свои функции, вникать в профессию как в особого рода деятельность, научается азам анализа фактов и данных, технологии продвижения исполнительских проектов.

Очевидно, что уровень современного специалиста требует комплексных знаний и сформированного научного мышления, именно поэтому столь важны точки взаимодействия между теоретическим знанием и его практической реализацией. Опыт факультета менеджмента Ростовской государственной консерватории показывает, что только последовательное внедрение принципа «познал – применил», может дать устойчивый положительный результат. Важнейшим итоговим звеном, позволяющим осуществить этот симбиоз теории и практики, является работа начинающих арт-менеджеров над дипломным проектом, основу которого составляет реальная деятельность по продвижению проектов в сфере музыкального искусства, в том числе и исполнительского. Это тот этап формирования специалиста, когда он уже имеет определённый багаж теоретических знаний, равно

как и реальные представления о сущности театральнo-концертных услуг, полученные в рамках цикла практик, и ему предоставляется возможность самому смоделировать, а в идеале – осуществить проектную деятельность «под ключ» – от теоретического обоснования идеи, замысла, до его воплощения.

Практика руководства дипломными проектами арт-менеджеров показывает, что очень важным моментом, стимулирующим профессиональный интерес и даже творческий азарт молодого специалиста на преддипломном этапе, является выбор темы. Существенными здесь являются два фактора. Первый – социальная значимость проекта, второй – наличие объекта для реального или потенциального внедрения задуманной разработки. Вот несколько примеров. Диплом А. П. Обущенко (2011) на тему «Тематическое программирование как инструмент маркетинга в сфере музыкальных искусств» имел в основе организацию и успешное проведение ряда концертных студенческих проектов (один из них, как и сама технология тематического программирования, описан в статье А. П. Обущенко: [5]). В основе работы «Продвижение классической музыки в сети интернет на примере сайта Ростовского государственного музыкального театра» лежала реальная разработка сайта (А. В. Кабанов, выпуск 2012). Результатом дипломной темы «Организационно-экономические особенности проекта “Стажировка молодых оперных певцов в Италии”» стала поездка и обучение в Италии группы студентов вокального факультета РГК и других вузов РФ (Е. И. Броженко, 2012). Диплом «Создание и оптимизация компании по прокату концертного оборудования в условиях изменяющегося рынка ЮФО» явился исходной точкой успешного бизнеса его автора (В. Ю. Марушкевич, 2013).

Не менее привлекательны для студентов и темы яркой социальной направленности, например, «Организация арт-пространства для глухих людей в Ростове-на-Дону» (С. В. Артеменко, 2013) или «Продвижение

музыкальных учебных заведений посредством организации специальных событий». Поясним, что основу последней, только что защищённой работы, составил цикл благотворительных концертов, средства от которых были направлены на адресную помощь талантливым детям и студентам-инвалидам и сиротам РГК и Ростовского колледжа искусств (М. О. Орлова, 2015). Примеры такого рода множественны.

Итак, очевидно, что вовлечённость студентов в практическую деятельность не только актуализирует полученные теоретические знания, но формирует личность арт-менеджера как деятельного, многосторонне оснащённого специалиста, способного осуществлять управление сложными ресурсами – человеческими, финансовыми, творческими, – необходимыми в его дальнейшей работе.

И здесь естественен вопрос о профильной реализации полученных молодыми специалистами – выпускниками кафедры менеджмента РГК – знаний в их дальнейшей трудовой деятельности. Пять выпусков Ростовской консерватории свидетельствуют о полном трудоустройстве молодых специалистов (первый выпуск был осуществлён по ускоренной программе на основе уже имеющегося высшего образования). Кстати, вопрос рынка труда является одной из проблем, подвергающейся постоянному мониторингу силами самих студентов. Так, на студенческой конференции «Менеджмент в сфере культуры и образования», состоявшейся 21 ноября 2014 года, был представлен доклад «О востребованности специалиста по менеджменту в сфере искусств в современном социуме», автор которого изложил результаты анализа существующих в городе рабочих мест, очертив возможные ниши приложения сил. Основные направления в целом совпали со статистикой по трудоустройству выпускников-менеджеров. Это создание своего бизнеса, управление продвижением творческих коллективов, сфера событийного менеджмента – event агентства, концертные агентства, управленческий корпус образовательных и досуговых учреж-

дений – ДМШ, ДШИ, творческих студий, домов культуры и пр., радио, телевидение, рекламные и туристические фирмы. Добавим к этому ряду любые иные варианты, требующие знаний и умений дипломированного управленца вне сферы культуры и искусства.

Вопрос о смене специальности «Менеджмент организации» на «Продюсерство», конечно, явился предметом бурного обсуждения. Студенты даже провели краткое анкетирование, один из результатов которого весьма любопытен. На вопрос о том, согласились бы вы переквалифицироваться

с менеджера на продюсера, большинство ответили отрицательно. Возможно, что при значительной доли прагматизма молодого поколения, причиной этому являются именно широкие возможности трудоустройства молодых специалистов, получающих специализацию «Музыкальный менеджмент».

Следующей страницей истории, которой в полном смысле слова через четыре года, после завершения цикла обучения нынешним контингентом, станет факультет менеджмента РГК, будет «Продюсерство», но это уже день завтрашний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вадовская Е. В. Американская маркетинговая модель на русской почве: опыт адаптации // Проблемы менеджмента в сфере академической музыки: сб. ст. М.: Композитор, 2010. С. 16–30.

2. Крылова А. В. Карьерный рост глазами начинающего музыканта-профессионала: опыт социологического анализа // Музыкант-исполнитель в пространстве мировой культуры: образование, творчество, управление карьерой. Ростов н/Д, 2011. С. 252–262.

3. Крылова А. В., Орехова А. Ю. О проблемах трудоустройства выпускников музыкальных вузов (на

примере Ростовской консерватории) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1. С. 65–72.

4. Крылова А. В., Смирнов В. Б. Человек в звуковом поле рекламы // Социология музыки. Новые стратегии в гуманитарных науках. М., 2011. С. 325–331.

5. Обущенко А. П. Тематическое программирование как инструмент маркетинга // Музыкальный менеджмент: искусство, бизнес, образование: сб. науч. ст. Ростов н/Д, 2013. С. 89–103.

6. Крылова А. В. Проектная деятельность в сфере академического музыкального искусства // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 19–23.

REFERENCES

1. Vadovskaya E.V. Amerikanskaya marketingovaya model' na russkoy pochve: opyt adaptatsii [The American Model of Marketing on Russian Soil: an Attempt of Adaptation]. *Problemy menedzhmenta v sfere akademicheskoy muzyki: sb. st.* [Problems of Management in the Field of Classical Music: a Compilation of Articles]. Moscow: Kompozitor Press, 2010, pp.16–30.

2. Krylova A. V. Kar'ernyy rost glazami nachinayushchego muzykanta-professionala: opyt sotsiologicheskogo analiza [Career Advancement Through the Eyes of the Aspiring Professional Musician: an Attempt of Sociological Analysis]. *Muzykant-ispolnitel' v prostranstve mirovoy kul'tury: obrazovanie, tvorchestvo, upravlenie kar'eroy* [The Musician-Performer in the Space of World Culture: Education, Creativity, Career Management]. Rostov-on-Don, 2011, pp. 252–262.

3. Krylova A. V., Orekhova A. Yu. O problemakh trudoustroystva vypusknikov muzykal'nykh vuzov (na primere Rostovskoy konservatorii) [The Problems of Employment of Graduates from Music Higher Educational Establishments (on the Example of the

Rostov Conservatory)]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [Southern Russian Musical Almanac]. 2013, No. 1, pp. 65–72.

4. Krylova A. V., Smirnov V. B. Chelovek v zvukovom pole reklamy [The Human Being in the Sonar Domain of Advertising]. *Sotsiologiya muzyki. Novye strategii v gumanitarnykh naukakh* [Sociology of Music. New Strategies in Humanitarian Disciplines]. Moscow: Kompozitor Press, 2009, pp. 325–331.

5. Obushchenko A. P. Tematicheskoe programmirovaniye kak instrument marketinga [Subject-Related Programming as a Marketing Tool]. *Muzykal'nyy menedzhment: iskusstvo, biznes, obrazovanie: sb. nauch. st.* [Musical Management: Art, Business, Education: A Compilation of Scholarly Articles]. Rostov-on-Don, 2013, pp. 89–103.

6. Krylova A. V. Proektnaya deyatel'nost' v sfere akademicheskogo muzykal'nogo iskusstva [Project Activities in the Sphere of the Art of Classical Music]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarchip]. 2012, No. 1 (10), pp. 19–23.

Теория и практика в образовании специалистов по музыкальному менеджменту (опыт Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова)

Цель статьи – анализ опыта обучения менеджеров в сфере музыкального искусства, накопленного Ростовской государственной консерваторией (РГК). Автор выявляет причины, стимулировавшие в начале 2000-х годов введение данной специальности в российские музыкальные вузы. Дается обоснование необходимости воспитания внутри академического музыкального сообщества специалиста, способного: внедрять современные технологии концертного дела в сферу бытования классической музыки; выживать в рыночных условиях, имея в руках музыкальный продукт высокого интеллектуального уровня; формировать спрос; делать искусство конкурентоспособным. Характеризуется программа обучения музыкальных менеджеров в РГК. Особо подчеркивается востребованность данной специальности в социуме, важность практической составляющей, охватывающей весь цикл обучения параллельно с освоением теории управления в сфере культуры. В процессе анализа комплекса учебных дисциплин, призванных сформировать специалиста по менеджменту в сфере академического искусства, акцентируется значимость установки на творческую активность мышления, без которой невозможна реализация идей в художественной сфере деятельности, а также фундирование прочного пласта представлений о культуре и искусстве. Исследуется опыт проектной деятельности выпускников-менеджеров РГК, рассматриваются формы творческого проектирования, вводимые на разных этапах обучения, их цели и задачи, вплоть до дипломного проекта.

Ключевые слова: музыкальный менеджмент, музыкальное образование, проектная деятельность в сфере культуры, фандрайзинг, Ростовская государственная консерватория, теория управления в сфере культуры

Theory and Practice in Education of Specialists in Musical Management (the Experience of the Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory)

The aim of the article is to present an analysis of the experience of instructing managers in the sphere of music, accumulated by the Rostov State Conservatory (RSK). The author discloses the causes that stimulated the introduction of this field of study into the Russian musical higher educational institutions in the early 2000s substantiation is given of the necessity of educating within the classical musical community of a type of specialist capable of: implementing contemporary technologies of concert presenting business into the sphere of existence of classical music; surviving in market conditions, having available a musical product of a high intellectual level; and making art commercially viable. Characterization is provided for the program of instruction of musical managers at the RSK. Especially stressed the demand for this given field of study in society and the importance of the practical component spanning the entire cycle of instruction, along with the reclamation of the theory of management in the sphere of culture. During the process of analysis of the complex of tutorial disciplines called to shape the specialist in management in the sphere of serious art stress, is made of the significance of attention towards creative activity of thought, without which no realization of ideas in the artistic sphere of activity is possible, as well as foundation of a sturdy stratum of the conceptions of culture and art. The experience of project activity of managers, graduates from the RSK is researched, and examination is carried out of various forms of creative projecting, introduced at various stages of education, their aims and goals, up to the diploma project.

Keywords: musical management, musical education, project activities in the sphere of culture, fundraising, the Rostov State Conservatory, theory of management in the sphere of culture

Крылова Александра Владимировна

проректор по научной работе,
доктор культурологии,
кандидат искусствоведения,
профессор, заведующая кафедрой
музыкального менеджмента
E-mail: a.v.krilova@rambler.ru
Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова
Ростов-на Дону 344002, Российская Федерация

Alexandra V. Krylova

Pro-rector for Research,
Dr. Sci. (Culturology), PhD (Arts),
Professor, Head of Department
of Musical Management
E-mail: a.v.krilova@rambler.ru
Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. S. V. Rakhmaninova
Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
Rostov-on-Don 344002, Russian Federation



А. Я. СЕЛИЦКИЙ

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

УДК 78.072.3

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.107-114

ВОСПИТЫВАТЬ НА ДОСТОЙНЫХ ОБРАЗЦАХ (о методике преподавания музыкальной критики)

Немногочисленные учебные пособия по музыкальной критике [2; 3; 4; 5] сообщают много полезных сведений по методологии и теории этой дисциплины, но совершенно обходят молчанием вопрос о том, как её преподавать. Совершенно очевидно, что соответствующие знания лишь в известной степени помогают приобрести необходимые *практические навыки* в этой области. Рецепт овладения ими чрезвычайно прост и одновременно невероятно сложен: сформулировать рекомендации легко, но педагогический опыт (автор ведёт курс критики более 30 лет) показывает, что следовать им в состоянии единицы. Как, впрочем, и в иных отраслях так называемого прикладного музыковедения – например, в основах лекторского мастерства. Оно и неудивительно: если определённые способности, в частности, музыкальный слух, подвергаются испытанию при приёме в консерваторию, то комплекс данных, обеспечивающих реализацию музыковеда в просветительской деятельности – устной либо письменной, – или отсутствие таковых на вступительных экзаменах никак не выявляются.

И в нынешние, весьма нелёгкие для музыковедческого образования времена, когда конкурсы падают «ниже ватерлинии», и раньше, во вполне благополучные годы, на многие изъяны абитуриента вузы вынужденно закрывали и закрывают глаза. Результат: выпускники историко-теоретических кафедр жалуются на невостребованность, а филармонии, музыкальные театры, вузы с трудом находят кандидатов на должности завлитов, пресс-секретарей, редакторов,

способных написать буклет, аннотацию, пресс-релиз и т. п.

Практическим навыкам можно научиться только на практике. Трюизм, тавтология? Лишь отчасти. Прописные истины ставят преподавателя перед коренным вопросом методики: каковы должны быть его действия в учебной аудитории в каждой конкретной ситуации? Иначе говоря, в данном случае: что делать для того, чтобы научить студента писать музыкально-журналистские работы?

Чтобы научиться писать, надо, во-первых, *писать*, во-вторых, *читать*. «Во-первых» и «во-вторых» отнюдь не означают очерёдности. Создавать собственные тексты и внимательно изучать чужие следует параллельно. Дальше речь пойдёт о втором из названных компонентов. Музыкально-критические труды попадают в поле зрения студентов и в курсе истории музыки, но там они рассматриваются как одна из составных частей музыкальной культуры, знакомство с которой (наряду с концертно-театральной жизнью, музыкальным образованием и проч.) лишь «сопровождает» изучение главного объекта – композиторского творчества.

Анализируют будущие музыковеды такие работы и в курсе истории музыкальной критики. Здесь тексты изучаются под особым углом зрения: внимание фиксируется не только на их содержании, идеологии, но обязательно на стиле и «технологии», что уже ближе к практике. В частности, прослеживается формирование, развитие, индивидуальная трактовка музыкально-критических жанров, критериев, из которых исходили авторы, оценочных параметров высказыва-

ния. Изучаются также литературно-художественные аспекты, формы проявления публицистического начала. Другими словами, дисциплина призвана привлечь внимание студента к музыкально-критическому наследию как *школе мастерства*.

Однако усвоению «уроков великих мастеров» мешают, по меньшей мере, два обстоятельства. Первое можно выразить sacramентальным суждением «сейчас так не пишут». Действительно, стилистика Гофмана и Одоевского, Берлиоза и Чайковского, физические объёмы их статей, погружение подчас в специальные проблемы ныне немислимы. Хотя и у них можно «подсмотреть» отдельные лексические или композиционные приёмы и – главное: способы проникновения в суть явления. В курсе истории критики на темы, касающиеся более поздних времён, остаётся немного времени. Но даже если мы успеем дойти до позднесоветской и постсоветской музыкальной журналистики, в силу вступит второе препятствие – психологического толка. Студенты ощущают «дистанцию огромного размера», отделяющую их от «великих», дистанцию критически большую для того, чтобы вступить с классиками в тесный контакт по типу «ученик – учитель».

Не исключая из учебного обихода классических образцов, имеет смысл привлекать к анализу образцы более близкие студентам, и не только по времени. Полезным может оказаться опыт критиков, чьи труды не входят в хрестоматии. Об одном из таких музыкантов автор этих заметок рассказывает своим студентам.

Музыкант этот – Игорь Бендицкий (1941–2011), пианист, педагог, профессор кафедры специального фортепиано Ростовской консерватории, где он прослужил 40 лет. Никто не может повторить его биографии, не каждому повезло родиться в семье учеников Г. Нейгауза, ставших впоследствии крупнейшими фигурами фортепианной педагогики, – Семёна Бендицкого и Берты Маранц. Но его путь в музыкальную журналистику,

выступления на страницах печати представляют безусловный интерес.

Одной из главных предпосылок к тому, что он решился попробовать себя в этом роде деятельности, была всепоглощающая любовь к музыке. Такая характеристика профессионального музыканта может показаться неуместной лишь на первый взгляд. Увы, она относится далеко не ко всем профессорам и студентам консерватории. Люби все они музыку так, как любил её Бендицкий, залы филармоний ломались бы от слушателей. Он ценил атмосферу концертного действия, когда между сидящими в зале, между залом и сценой возникает, как он написал однажды, «особая духовная близость». Игорь Семёнович был влюблён в музыку горячо, самозабвенно, восторженно и бескорыстно. Он знал море музыки, отнюдь не только фортепианной: в круг его внимания входили произведения ансамблевые, симфонические, оперные.

Бендицкий обладал завидной памятью – на имена, особенности трактовки разными артистами тех или иных произведений, на события музыкальной жизни города за десятки лет, на такие подробности, как постановка рук и посадка за роялем пианистов, особенности мануальной техники дирижёров. В детстве и юности, прошедших в Свердловске, он видел, слышал и навсегда запомнил, как занимались (нередко это происходило в доме родителей), репетировали и выступали на сцене Генрих Нейгауз, Яков Зак, Яков Флиер, Эмиль Гилельс, Святослав Рихтер. Позднее, в Горьком, он слышал Льва Оборина и Вэна Клайберна, Давида Ойстраха и Леонида Когана, Мстислава Ростроповича и Галину Вишневскую.

Переводя эти наблюдения в практическую плоскость, невольно задумываешься: возможно ли воспитать это «чувство голода» по звучащей музыке или оно является врождённым? Полагаю, возможно. Лучше, конечно, если оно формируется с детства, но ведь многие студенты приезжают учиться в консерваторские города из городов помень-



ше, где нет развитой музыкально-театральной жизни, где соответствующие привычки попросту не могли сложиться. Начинать в 18–20 лет отнюдь не поздно. Свои занятия по курсу музыкальной критики много лет начинаю я словами о названной предпосылке – *глубокой потребности в частых встречах с живой музыкой*. Ожидать успеха на этом поприще может только постоянный посетитель концертов и спектаклей, кто знает, что было в прошлом месяце, в прошлом сезоне. Читая потом студенческие работы, нетрудно определить, что для написания вот этой рецензии автор пришел в филармонию если не впервые в жизни, то уж, во всяком случае, не в 50-й раз.

Второй предпосылкой выступает *стремление рассказать всем о своих впечатлениях*, убедить в правоте своих оценок. Эта тяга – тоже дар божий, но и его можно воспитать в себе (извне возможен лишь первотолчок, каковой и должен исходить от педагога). У Бендицкого дар этот был развит очень сильно. Сколько я его знал, говорил он только о музыке, и мог говорить бесконечно, выказывая неослабевающую с годами увлечённость.

С третьей предпосылкой у Бендицкого дело обстояло не так хорошо, как с первыми двумя. Имею в виду *литературные склонности*, лёгкость пера. Полагаю, сам процесс писания составлял для него немалые трудности, которые он стремился преодолеть: я видел его рукописи, испещрённые многочисленными авторскими правками. Это тоже – урок: над собственными текстами надо работать, шлифуя стилистику, добиваясь точности мысли и выразительности слова.

Более двух десятилетий назад в Ростовской консерватории выходила ежемесячная газета «Камертон», редактором которой был назначен автор этих заметок. В первый же год её существования, зная о присущей Бендицкому «способности к суждению», я упросил его выступить на её страницах. Написал он всего четыре рецензии, которые безусловно украсили «Камертон» (потом,

войдя во вкус, он выступал ещё и на страницах городской печати, но те публикации, лишённые драгоценных подробностей, представляют меньший интерес).

Заключительный аккорд. – 1993, № 5;

Незабываемые мгновения. – 1993, № 12;

Пусть чаще звучит Рихард Штраус. – 1994, № 4;

Открытие юбилейного сезона. – 1994, № 10.

Между второй и третьей публикациями вышло также развёрнутое интервью, которое музыкант любезно согласился дать мне:

Игорь Бендицкий, любитель музыки. – 1994, № 2–3.

Все четыре отклика посвящены симфоническим концертам под управлением Равиля Мартынова. Заказывал я их Игорю Семёновичу, зная о его живейшем интересе к симфоническому музицированию вообще и искусству высоко ценимого им Мартынова, в частности.

Кажется, за те 12 лет, что Мартынов возглавлял Ростовский симфонический оркестр, Бендицкий если и пропустил какие-то его выступления, то только по болезни или потому что находился в отъезде. В петербургском музыканте он нашёл то, чего так жаждала его музыкантская – слушательская душа. Считал его настоящим, крупным мастером, выдающейся творческой личностью, говорил о нём всегда восторженно. Через все публикации лейтмотивом проходит утверждение: концерты под управлением этого дирижёра – всегда событие, яркое и неординарное.

Дебют Бендицкого на страницах «Камертона» состоялся в номере, целиком отданном освещению первого фестиваля «Рахманиновские дни в Ростове». В захватывающем потоке событий масштабного шестидневного проекта не затерялся и завершающий вечер – концерт Ростовского симфонического оркестра. Рецензию Игорь Семёнович написал в соавторстве с Риммой Скороходовой, которой, скорее всего, принадлежит фрагмент об исполнении Рапсодии на тему

Паганини, которую сама Римма Григорьевна неоднократно и с большим успехом играла.

Вторая публикация появилась в декабре 1993 года, после единственных в Ростове гастролей Санкт-Петербургского государственного академического симфонического оркестра, главным дирижёром которого около 20 лет был тот же Р. Мартынов. Бендицкий посетил, конечно, все три концерта гостей и написал то, что в номенклатуре музыкально-критических жанров называется обзорением, то есть анализом и оценкой не одного события, а их серии, объединённой по какому-либо признаку. Заставить студента выступить в этом жанре безумно трудно, если вообще возможно: зачем для получения «галочки» у педагога «тратить» три вечера вместо одного? Моего корреспондента это обстоятельство смущало меньше всего: в те вечера он и так не усидел бы дома.

Третье критическое выступление Бендицкого посвящено «обычному» концерту Ростовского симфонического концерта из произведений Моцарта и Р. Штрауса. «Обычному» надо понимать в том смысле, что вечер был не фестивальным, в афише не значились ни громкие премьеры, ни звёздные имена солистов. Но, как уже упоминалось, каждый выход Мартынова на подиум становился для его многочисленных ростовских поклонников событием.

Четвёртая рецензия вышла в номере, которому суждено было стать последним выпуском «Камертона»; если бы не безвременная кончина газеты, наше сотрудничество, уверен, продолжалось бы.

Игорь Семёнович, разумеется, никогда не учился писать рецензии, не проходил теорию музыкальной критики, но интуитивно «схватил» её важнейшие принципы. В их числе – обязательность оценки события; обобщения разного рода, позволяющие осмыслить произошедшее под широким углом зрения; помещение этого события в определённый контекст (концертной жизни города, исполнительских традиций того или иного сочинения) и т. д. Но не слушали лек-

ций на эти темы ни Одоевский, ни Соллертинский, ни все остальные, кого мы по праву чтим как классиков жанра. Искусством критики можно овладеть и самостоятельно, опираясь на чутьё, опыт слушания и опыт чтения чужих работ. Всем этим Бендицкий обладал в полной мере.

Верно ощутил он и такую специфическую черту музыкальной журналистики, как своего рода «двойное представительство». Критик находится в зале, среди слушателей, то есть он – часть аудитории. В то же время, он крепкими узами связан с находящимися на сцене, ибо он тоже – профессионал. Это позволяет и даже обязывает его выступать посредником между теми и другими: доносить до своих коллег-музыкантов настроение публики, в том числе наиболее образованной её части, саму же публику – просвещать и воспитывать. И делать это без назидательности, исподволь.

Одна из первейших задач критика – прокомментировать программу: она составлена – сочинена! – исполнителем, в ней должна читаться некая мысль. Так, оценивая составление рахманиновской программы, Бендицкий отмечает, что она обозначает крайние точки творческой эволюции композитора – от раннего «Утёса» до итоговых «Симфонических танцев».

В суждении о другой программе, где соседствовали произведения Рахманинова и Скрябина, акценты, соответственно, иные: здесь, замечает он, сопоставляются далёкие миры двух гениев-современников: «Если Скрябин в своём творческом порыве устремлён ввысь, в запредельное, то у Рахманинова поражает вселенский масштаб в передаче земных чувств».

Рецензируя выступления Петербургского оркестра, он оценивает, как и подобает в таких случаях, гастрольную афишу в целом, то есть программу всех трёх концертов. И констатирует, что она состояла из трёх блоков: венская классика, русская музыка, сочинения современных авторов. Далее, опять-таки в соответствии с законами жанра



обозрения, он касается исполнения не всех произведений, а только тех, которые оказались примечательными с той или иной точки зрения.

Увидеть связи между отдельными сочинениями, оказавшимися (волею дирижёра или солиста) «соседями», – значит проявить чувство историзма. Этот незыблемый принцип научного познания предполагает, кроме прочего, умение как обнаружить сходство между далёкими явлениями, так и определить различия между явлениями, кажущимися предельно близкими. Тот же принцип требует рассматривать любой объект в контексте, точнее, в разных *контекстах* – в соотнесении с произведениями, близкими ему по времени, стилю, художественной идее...

Сравнение и обобщение – краеугольные камни критической деятельности, как и интеллектуальной деятельности вообще. Разумеется, рецензия – не диссертация, ими не следует злоупотреблять, но их присутствие сразу придаёт тексту некий «знак качества» и вызывает уважение читателя. Примеры ненавязчивого обнаружения широкой музыкальной и культурно-исторической эрудиции рассеяны в публикациях Бендицкого буквально на каждом шагу. Так, касаясь рахманиновского «Утёса», он не только напоминает, что симфоническая фантазия навеяна стихотворением Лермонтова (это написано на титульном листе партитуры и указано в афише), но и вскользь подмечает: «любимого поэта молодого Рахманинова». В «Симфонических танцах» усматривает «„мефистофельщину“ на русский лад». Обозначает связь между этим сочинением и Рапсодией на тему Паганини: в обоих, по его словам, нашла отражение идея, близкая московской ветви русского симфонизма, – идея роковой неотвратимости смерти.

Ещё одно проявление чувства историзма связано с уже названным выше «правилом»: музыкальный критик ходит на концерты постоянно, не только с целью «отписаться». Концерты Мартынова с оркестром из Петербурга сравниваются с его выступлениями во

главе ростовского коллектива, а в следующей рецензии Бендицкий выдаст последнему дорого стоящий комплимент, сказав, что по тону и колориту звучания ростовский оркестр напомнил ему петербургский.

Итак, «начинающий журналист» откликнулся на шесть вечеров. В них приняли участие пять солистов-инструменталистов – четыре пианиста и скрипач. Простая статистика делает особо заметной следующую закономерность: гораздо больше места, нежели собратьям по профессии, пианист Бендицкий отводит соображениям относительно дирижёра. Под этой закономерностью лежат два основания: одно – фундаментальное (для него), второе – так сказать, ситуационное. О первом уже говорилось: это его неподдельный, живейший интерес к дирижёрской профессии, соединившийся в те годы, о которых идёт речь, с глубоким пиететом к деятельности Мартынова. Он принимал его исполнительский стиль, его творческую личность целиком. На моей памяти крайне мало исключений, когда он высказывал несогласие с трактовкой маэстро, да и то – по более или менее частным поводам. Одно из них – в связи с «ансамблевыми шероховатостями» в первой половине Рапсодии на тему Паганини, где оркестр местами «шёл чуть сзади и как бы “повисал” на солисте».

Ко времени написания своей «дебютной» рецензии Бендицкий уже имел достаточно полное представление о «почерке» Мартынова, регулярно слушая его в течение почти целого сезона. И начинает он разговор не с исполнения какого-либо произведения, а с черт творческого стиля маэстро в целом, то есть с обобщения. Игорь Семёнович отмечает свойства, о которых всегда говорил в первую очередь, применительно к исполнительству вообще: охват композиционного целого и качество звучания. «В исполнительской манере Р. Мартынова привлекает безошибочное владение крупной формой, точное ощущение времени... масштабность исполнительских концепций». Воплощение

этих свойств он и услышал в «Симфонических танцах» Рахманинова. А внимание к звуку проявилось и в замечании о проблемах в группе деревянных духовых, и в сожалении о том, что знаменитое соло саксофона в середине первой части было поручено другому инструменту: «не нашлось солиста – в нашем “джазовом” городе?!» – воскликнул он. Здесь же он хвалит оркестр и дирижёра за преодоление трудностей, связанных с «калейдоскопичностью оркестровки». Надо ли специально говорить, что суждения эти основываются на доскональном знании партитуры!

Практически теми же словами о чувстве формы у Мартынова пишет Бендицкий и в связи с концертами петербургского оркестра: «прежде всего, ощущение целого, концепции произведения». «К этому, – продолжает он, – надо добавить тонкое чувство меры и безупречный вкус».

В этом же отклике он обращает внимание и на качество, являющееся по отношению к масштабности исполнительских прочтений противоположным полюсом стиля дирижёра и, вместе с тем, составляющее с ним органическое единство. Качество это связано с передачей разного рода подробностей, без которых нет мастерства, нет настоящего искусства. В двух самых знаменитых симфониях Моцарта «поражало тонкое слышание внутренней полифонии оркестровой фактуры, выразительность интонации». В отклике на другой вечер, уже с ростовским коллективом, в программу которого включалась «редкая гостья на концертной эстраде» – «Линцская» симфония, автор отмечает «благородство и изящество... концентрированность выражения, когда в исполнении нет ничего второстепенного».

Но не только горячая любовь к дирижированию отодвигала солистов в рецензиях Бендицкого на второй план. Рискну предположить, что за время недолгой «журналистской практики» ему не довелось повстречаться с артистами, которые заделали бы его «за живое». Оценки преобладают сдержан-

ные и лаконичные. И если по отношению к скрипачу краткость высказывания можно объяснить нежеланием вторгаться на «чужую территорию», то такая же модель в оценках пианистов сама по себе уже является оценкой. Поэтому когда о солистах читаешь, что один «проникновенно исполнил», у другого «хорошая пианистическая выучка», понимаешь: они не тронули сердце.

Перечитаем внимательно фрагмент текста, отведённый под анализ исполнения «Бурлески» Штрауса. Он занимает центральное место, и это понятно: Игорь Семёнович сам её играл с ростовским оркестром и ставил очень высоко. Начало разговора едва ли не уникально в филармонической критике: «В “Бурлеске” чрезвычайно привлек аккомпанемент...» Это – о произведении, которое является фактически одночастным концертом для фортепиано с оркестром! О солисте же, немецком пианисте, автор сообщает, что тот принял участие в методической конференции и провёл мастер-класс в консерватории. Описывает также досадный курьёз, связанный с бесцеремонностью телеоператора, упоминает об «отвратительном инциденте» (в Шереметьево у артиста украли чемодан).

И, словно собравшись с духом и понимая, что «отступать некуда», переходит, наконец, к главному: как играл пианист. Но и тут Бендицкий сначала «стелет соломку»: артист-де обаятелен и музыкален, в его игре были полёт и лёгкость. А что игра немецкого коллеги оставила чувство неудовлетворённости, можно судить по одному предложению, из которого становится ясно: рецензенту не хватило «полнокровного, концертного звучания инструмента и большей масштабности». Фортепианный звук – тема постоянных размышлений Бендицкого. Идеалы его сформировались в детстве и не менялись всю жизнь. Через все его статьи, интервью красной нитью проходят суждения на эту тему, об этом же вспоминают его ученики: в занятиях со студентами «на первом месте всегда был звук».

Идеал Бендицкого в этом плане – прежде всего, искусство Зака и Гилельса, Оборина и Флиера. Он характеризует звучание инструмента как объёмное, насыщенное обертонами, мощное, рассчитанное на большой концертный зал. Звук, – продолжает он подбирать эпитеты, – полный, мощный, живой, полнокровный, сочный. Говорит о яркой, подчас плакатной исполнительской манере. Подобное отношение к звуку подмечает он и в исполнительском стиле отца: «...у слушателей возникало ощущение, что висящий в воздухе звук можно потрогать рукой»; в соответствующих произведениях «рояль... звучал подстать оркестру». Но эпилогом к

этому «гимну» звучит грустная нота: «Сейчас, к сожалению, редко можно услышать подобное исполнение» [1, с. 49]. И тут – исчерпывающее объяснение столь сдержанных оценок игры выступавших в те годы в Ростове пианистов.

В этих немногочисленных, но примечательных с разных точек зрения публикациях Бендицкого обнаружилась новая грань его таланта. Жаль, что раскрылась она далеко не в полной мере. Тем не менее, его публикации представляют несомненный интерес для студентов, проходящих курс музыкальной критики. Из них можно почерпнуть много практически полезного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бендицкий И. С. Семён Соломонович Бендицкий. Штрихи к портрету пианиста и педагога // Наши истоки. Профессора фортепианного факультета о своих учителях. Ростов н/Д, 2012. С. 48–57.
2. Бронфин Е. Ф. О современной музыкальной критике: пособие для семинаров. М.: Музыка, 1977. 320 с.
3. Зинькевич О. С., Чекан Ю. И. Музична критика. Теорія та методика. Навчальний посібник. Чернівці: Книга XXI, 2007. 424 с.
4. Курышева Т. А. Музыкальная журналистика и музыкальная критика. М.: Владос-Пресс, 2007. 296 с.
5. Современное журналистское образование: синтез теории и практики. М.: МедиаМир, 2010. 248 с.

REFERENCES

1. Benditsky I. S. Semen Solomonovich Benditskiy: Shtrihi k portretu pianista i pedagoga [Semyon Solomonovich Benditsky: Brushstrokes to a Portrait of the Pianist and Teacher]. *Nashi istoki. Professora fortepiannogo fakul'teta o svoikh uchitelyakh* [Our Sources. Professors of the Piano Department about their Teachers]. Rostov-on-Don, 2012, pp. 48–57.
2. Bronfin E. F. *O sovremennoy muzykal'noy kritike: posobie dlya seminarov* [About Contemporary Musical Criticism: a Tutorial for Seminars]. Moscow: Muzyka Press, 1977. 320 p.
3. Zin'kevich O. S., Chekan Yu. I. *Muzichna kritika. Teoriya ta metodika. Navchal'niy posibnik* [Musical Criticism. Theory and Methodology. A Tutorial Manual]. Chernovtsy: Kniga XXI, 2007. 424 p.
4. Kurysheva T. A. *Muzykal'naya zhurnalistika i muzykal'naya kritika* [Musical Journalism and Musical Criticism]. Moscow: VladoPress, 2007. 296 p.
5. *Sovremennoe zhurnalistskoe obrazovanie: sintez teorii i praktiki* [Modern Journalistic Education: A Synthesis of Theory and Practice]. Moscow: MediaMir, 2010. 248 p.

Воспитывать на достойных образцах (о методике преподавания музыкальной критики)

Практические навыки в области музыкальной критики приобретаются в единстве написания собственных текстов и анализа работ других авторов. В качестве образцов для изучения целесообразно привлекать не только работы классиков и крупных современных журналистов, но и авторов менее известных. При изучении текстов фиксировать внимание следует не только на содержании, но на стиле и «технологии», что придаёт анализу практическую направленность. Проясняется индивидуальная трактовка музыкально-критических жанров,

критериев, из которых исходили авторы, оценочных параметров высказывания. Наблюдение касается и литературно-художественных аспектов, формы проявления публицистического начала. Учебная дисциплина призвана привлечь внимание студента к музыкально-критическому наследию как школе мастерства.

Среди авторов, чьи статьи можно рекомендовать для освоения, – пианист, профессор Ростовской консерватории Игорь Бендицкий (1941–2011), выступавший на страницах консерваторской газеты «Камертон». Почувствительны предпосылки, приведшие Бендицкого на журналистское поприще: глубокая потребность в частых встречах с живой музыкой, стремление рассказать всем о своих впечатлениях, убедить в правоте своих оценок. Безусловный интерес его текстам придает всеобъемлющее знание музыки разных жанров, погружённость в художественные процессы, наличие ясных художественных идеалов, чувство историзма, стремление к обобщениям. Эти качества позволяли ему осмыслить любое конкретное событие концертной жизни под широким углом зрения, поместить это событие в определённый контекст (данного сезона и более отдалённых лет, исполнительских традиций того или иного сочинения) и т. д.

Ключевые слова: прикладное музыковедение, анализ музыкально-критического текста, Игорь Бендицкий, Ростовская консерватория

Upbringing on Worthy Models (On the Methodology of Instruction of Musical Criticism)

Practical skills in the field of musical criticism are acquired in simultaneity of writing one's own texts and analyzing the works of other authors. As specimens for study it is worthwhile to turn not only to the works of the classics and significant contemporary journalists, but also to lesser-known authors. When studying the texts, attention must be fixed not only on the content, but also on the style and the "technology," which endows the analysis with a practical directedness. Individual interpretation of the genres of music criticism, the criteria from which the authors stemmed, and parameters of evaluation of utterance become elucidated. This type of observation also touches upon the literary and artistic aspects and the form of manifestation of the publicist element. Educational discipline is called upon to draw the student's attention towards the legacy of music criticism as a school for mastery.

Among the authors whose articles may be recommended for learning, special mention must be made of pianist and professor at the Rostov Conservatory Igor Benditsky (1941–2011), who had numerous publications in the conservatory newspaper "Kamerton." Most instructive are the background factors which led Benditsky to the field of journalism: a profound need in frequent encounters with music performed live, the aspiration to tell everybody about his impressions and to convince about the rightness of his evaluations. His texts are of implicit interest as the result of the well-rounded knowledge of music of various genres, an immersion into artistic processes, a presence of clear artistic ideals, a feeling of historicism, and an aspiration to summarizations. These qualities made it possible for him to understand any concrete event of concert life under a broad angle of vision, to place that particular event into a definite context (of the given concert season and more remote years, of performing traditions of a particular composition), etc.

Keywords: applied musicology, analysis of a text of music criticism, Igor Benditsky, the Rostov Conservatory

Селицкий Александр Яковлевич
доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
E-mail: aria11@yandex.ru
Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова
Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

Alexander Ya. Selitsky
Dr. Sci. (Arts),
Professor at the Music History Department
E-mail: aria11@yandex.ru
Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. S. V. Rakhmaninova
Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation



Н. К. ЕВДОКИМОВА

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

УДК 78.078

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.115-123

ИЗ ИСТОРИИ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РОССИЙСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВУЗОВ В 1920–1930-Х ГОДАХ: ИНТЕГРАТИВНЫЕ НАУЧНЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

Одну из определяющих сторон функционирования высших учебных заведений составляет научно-исследовательская работа, и музыкальные вузы в этом плане не являются исключением. Вузовская наука развивается в русле общей эволюции научного знания, отражая основные его направления. Положение науки в высшей школе имеет и свою специфику, суть которой состоит в теснейшем контакте с педагогикой, что способствует научно-методической направленности многих вузовских исследований.

Предметом внимания в настоящей статье является научно-методическая деятельность Свердловской (с 1945 года носит название Уральской) государственной консерватории периода её становления. Научная деятельность в музыкальных вузах России как объект изучения предполагает раскрытие проблемы в свете общих положений о вузовской науке. Целесообразным представляется рассмотрение области теоретического музыкознания в аспекте его интеграции с другими науками – тенденции, характерной для 1920–1930-х годов. Реконструкция и анализ ранее не изученной научной и научно-методической деятельности вуза, имеющего восьмидесятилетнюю историю, видятся актуальными. Источниковую базу работы составили архивные материалы Свердловской консерватории (СГК), большая часть которых впервые вводится в научный обиход.

Постановка проблемы в контексте общероссийского музыкознания расширяет про-

странство исследования и обосновывает обращение к методу сравнительного анализа. В работе сопоставлены сведения о деятельности существовавшего при Московской консерватории в 1930-е годы Научно-исследовательского музыкального института (НИМИ) и малоизвестные факты по уральскому вузу, относящиеся к тому времени.

Обсуждение вопросов организации в советском государстве высшей школы развернулось в 1920-е годы: выдвигалась идея развития в вузах научной работы, в частности, имеющей целью подготовку идеологически нового поколения научных кадров. В 1923 году Коллегия Наркомата просвещения утвердила «Положение о научно-исследовательских институтах и об ассоциациях институтов при высших учебных заведениях РСФСР», предусматривающее «подготовку лиц к научно-исследовательской и преподавательской деятельности в вузе» [6, с. 56]. В 1925 и 1927 годах были проведены Всероссийские методические совещания по художественному образованию, в резолюциях которых отмечена необходимость «организации научно-исследовательской работы студенчества в стенах консерватории, а также установление живой связи с существующими научно-исследовательскими учреждениями (РАХН, ГИМН, Ленинградский институт истории искусств и др.)» [там же, с. 72]. Предметом обсуждения стал вопрос о формировании «при факультетах научно-исследовательских лабораторий» [там же, с. 87]. М. В. Иванов-Борецкий подчёркивал: «До Великой Октябрьской соци-

алистической революции в России не было учебного заведения, которое готовило бы специалистов-музыковедов <...> Институт истории искусств в Ленинграде стал основной базой подготовки музыковедов <...> 19 февраля 1920 года на факультете истории музыки открылись занятия, и эта дата может считаться началом высшего музыковедческого образования в нашей стране» [там же, с. 214]. Тем самым были обозначены место, время и исторический профиль специализации, с которой началась в России подготовка музыковедов.

В развитии теоретического музыкознания тех лет важную роль сыграл организованный в Москве (1921) Государственный институт музыкальной науки (ГИМН). Его директором был Н. А. Гарбузов, выпускник Петербургского горного института и Музыкально-драматического училища при Московском филармоническом обществе (имевшего статус высшего учебного заведения). Ю. Н. Рагс отмечал в работе ГИМНа заметный «интерес к акустике, к точным объективным данным, возникший в 20-х – начале 30-х годов» [12, с. 266]. Об актуальности данного направления в музыкознании говорилось и в резолюциях совещания 1925 года: «... вся научно-исследовательская работа должна вестись в окружении научно-позитивных знаний» [6, с. 64].

Классификация разветвлённой системы научных направлений музыкознания относит музыкальную акустику и психологию к категории наук, пограничных с физикой, физиологией и т. п. [7, с. 806]. В ГИМНе с целью развития данных направлений была создана научно-техническая база, открыты лаборатории, развернулась экспериментальная работа. Соответственно, как отмечает Т. Н. Ливанова, «в подборе кадров сказалось стремление ... широко использовать силы советских физиков ..., физиологов, ларингологов» [9, с. 273]. Функционировали секции: физико-техническая (связанная с изучением музыкальной акустики), физиолого-психологическая (в её задачи включались во-

просы восприятия звукового музыкального материала), этнографическая и две экспериментально-педагогические – по вокальной и фортепианной методике. Опора на объективные данные проводимых экспериментов служила гарантией достоверности полученных результатов.

В Московской консерватории к 1924 году сложилось «музыкально-научно-исследовательское отделение (МУНАИС)», которое возглавил М. В. Иванов-Борецкий. Современные историки МГК считают формирование научного отделения «безусловным новаторством» и подчёркивают, что ранее «традиций научных исследований в истории консерваторий не существовало» [10, с. 4]. С 1925 года в консерваториях Москвы и Ленинграда началось обучение по специальности «Музыковедение».

Десятилетие 1930-х годов вошло в историю как период централизации политической власти, укрепления экономического и производственного фундамента государства и «строительства социалистической культуры». Во всех республиках СССР создавались новые художественные, научные, творческие организации, переструктурировались прежние. «Когда ГИМН был расформирован, – пишет Ю. Н. Рагс, – то идеи, порождённые в нём, перешли в новые формы новых государственных исследовательских учреждений ... и в вузовскую науку» [12, с. 258]. «Московская консерватория как бы унаследовала от ГИМНа то, что было связано с его научными лабораториями», – подтверждает Т. Н. Ливанова [9, с. 291].

Принцип руководства наукой и образованием стал осуществляться с позиций единого государственного подхода, приобретая директивный характер. В высшие учебные заведения постоянно направлялись «законодательные акты, приказы, распоряжения, циркуляры, инструктивные письма» [8, с. 15, 16]. По распоряжению Политбюро ЦК ВКП(б) от 16 декабря 1935 года был создан Всесоюзный комитет по делам искусств:



ему вменялось в обязанность курировать художественные вузы.

Ориентация на учреждение новых институциональных структур привела к созданию нескольких консерваторий. Если в 1924 году единственная из дореволюционных провинциальных консерваторий, расположенных на территории Российской Федерации, в Саратове, была «снижена в ранге» до среднего учебного заведения, то теперь ситуация изменилась. Открываются консерватории в столицах союзных республик. А в 1934 году появляется первый на Урале и в Сибири музыкальный вуз – Свердловская консерватория. Статус вуза в 1935 году возвращают Саратовской консерватории.

Перед Свердловской консерваторией ставятся масштабные задачи: «Вновь открытый музыкальный вуз в центре второй угольно-металлургической и оборонной базы нашего Союза должен обслужить в первую очередь Урал восточный и западный, Сибирь, Казахстан, Дальний Восток, а также области и края средней полосы Союза» [14, с. 78]. Отношение к вузу как флагману высшего музыкального образования на столь обширном географическом пространстве предопределило самое пристальное внимание к нему.

В постановке научной работы вуз был сориентирован на актуальный для тех лет принцип междисциплинарных исследований, проводимых в опоре на акустику, физику, в содружестве с физиологией, психологией. Закономерным стало формирование лабораторно-исследовательской базы.

Обнаруженные архивные материалы дают основания полагать, что новый вуз создавался по модели Московской консерватории 1930-х годов, однако, если в исследовательской деятельности МГК данный блок научных проблем являлся одним из многих, то в СГК – практически единственным.

Связь Московской и Свердловской консерваторий была обусловлена причинами объективного и субъективного порядка. Во-первых, МГК сыграла роль шефской ор-

ганизации для нового учебного заведения. Во-вторых, на формирование исследовательской работы в СГК оказал влияние один из лидеров ГИМНа Е. Е. Егоров – оперный певец, воспитанник В. М. Зарудной по Московской консерватории. Он являлся членом президиума вокально-методической секции ГИМНа, изучал процесс голосообразования с акустической и анатомо-физиологической точек зрения, читал лекции в МГК по методике сольного пения.

В свердловском вузе явно прослеживается проекция междисциплинарного направления, культивировавшегося в ГИМНе и Научно-исследовательском институте Московской консерватории. Аналогии в организации и тематике исследований в НИМИ МГК и в СГК станут нагляднее при их рассмотрении с позиций синхронического подхода.

1934–1935 годы

Московская консерватория. С начала 1932 года Н. А. Гарбузов, читавший в МГК курс музыкальной акустики, возглавляет акустическую лабораторию. По его словам, в те годы «лучше всего была оборудована лаборатория экспериментальной фонетики, организованная в 1928 году; акустический раздел находился ещё в зачаточном состоянии» [2, с. 88]. К 1934 году на базе лаборатории акустики создаётся Научно-исследовательский музыкальный институт. В НИМИ формируются отделы: историко-теоретический, акустический, научно-методический, производственный. В 1935 году Н. А. Гарбузов пишет первую из работ о зонной природе слуха – «Акустическое исследование абсолютного слуха». Среди сотрудников НИМИ – его ученик по специализации «Музыкальная акустика» С. Г. Корсунский, исследователи психологии восприятия музыки С. Н. Беляева-Экземплярская, Е. А. Мальцева.

Свердловская консерватория. В начальный период формирования кадрового состава СГК Е. Е. Егоров назначается заместителем директора по учебной ра-

боте и заведующим вокальной кафедрой. На должность доцента по курсу «Акустика» принимают физика А. И. Белогорского, затем приглашают врача-ларинголога Б. В. Серебровского. По окончании учебного года Белогорский награждается грамотой «за инициативу и помощь, оказанную консерватории в организации акустического кабинета»¹. В 1935 году создаётся секция научных работников (позднее в документах она не упоминается)².

Концептуальным документом, регламентирующим работу высшей школы СССР, явилось Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) от 23 июня 1936 года «О работе высших учебных заведений и о руководстве высшей школой». Оно узаконило твёрдое положение науки в отечественных вузах: «Без научно-исследовательской работы не может осуществляться высшими учебными заведениями подготовка специалистов на уровне требований современной науки, немыслима подготовка научно-преподавательских кадров и повышение их квалификации» [1, с. 100].

1936 год

Московская консерватория. Отчёт о деятельности НИМИ за 1934–1936 годы опубликован в журнале «Советская музыка». Н. А. Гарбузов пишет: «... за три года существования института картина значительно изменилась, ... переход в 1936 году консерватории и института в ведение Комитета по делам искусств, изменил положение к лучшему. В результате лаборатория НИМИ располагает рядом ценных аппаратов, дающих возможность приступить к широкой разработке ... акустических проблем. Значительно пополнилась оборудованием и фонетическая лаборатория». К 1937 году, как отмечено в отчёте, институт стал «достаточно мощной научной организацией» [2, с. 89]. В сборнике трудов 1936 года появляется работа С. С. Скребкова «Роль момента возникновения звука в музыкальных инструментах». «Экспериментальное исследование по определению допустимой

слухом расстройки интервалов» завершает Е. А. Мальцева.

Свердловская консерватория. Сразу после выхода Постановления 1936 года о высшей школе в СГК открывается историко-теоретический факультет³. С целью оборудования кабинета акустики, «для определения наличия акустических приборов и их целесообразности для создания акустического кабинета организуется комиссия в составе профессора Тяжелова В. В., и. о. доцента Белогорского А. И. и др.»⁴. На работу в консерваторию приглашают выпускника физико-математического факультета Московского университета, профессора В. В. Тяжелова. Создаётся новый кабинет физиологии голоса, позже фигурирующий как кабинет фонетики. С 1 ноября 1936 года доктора Б. В. Серебровского назначают его заведующим⁵.

Директор СГК М. П. Фролов отправляет свой первый отчёт по научно-исследовательской работе в Управление музыкальных учреждений Всесоюзного комитета по делам искусств. В отчёте сказано: «На основании решения СНК СССР и ЦК ВКП(б) “О работе высших учебных заведений” от 23 июня с. г. в начале настоящего учебного года мною дано заведующим кафедрами задание установить для каждого сотрудника кафедры индивидуальный конкретный план научно-исследовательской работы»⁶.

1937 год

Московская консерватория. Коллективом НИМИ в лабораториях акустики и экспериментальной фонетики проводятся экспериментальные исследования, в их тематике значительное место занимает изучение многоголосия русской народной песни. В 1937 году зафиксировано изобретение С. Г. Корсунского и Н. А. Гарбузова – ларингофон, прибор для применения в средствах связи на объектах с высоким уровнем шума.

Свердловская консерватория. К 1937 году Е. Е. Егоров завершает работу «Основные вопросы современной вокальной методики и педагогики», представленную



во Всесоюзный Комитет по делам искусств и рекомендованную к печати [4, с. 291]. К сожалению, в ходе политических репрессий 1937 года кадровому составу вуза, его творческой, научной деятельности был нанесён значительный урон: снят с должности директор СГК М. П. Фролов, арестован и расстрелян основатель акустической лаборатории А. И. Белогорский, пострадали и другие педагоги, сотрудники Свердловской консерватории.

1938–1939 годы

В 1938 году выходит Постановление СНК СССР, ЦК ВКП(б) и ВЦСПС о мероприятиях по упорядочению трудовой дисциплины; в 1939 году согласно указанию ГУУЗа ВКИ вводятся поквартальные (а не годовые, как было прежде и будет позже) отчёты о выполнении планов научных работ.

Московская консерватория. Столичный вуз также не миновали репрессии и волна запретов на самостоятельность творческих инициатив. В январе 1938 года НИМИ был расформирован, осталась только лаборатория музыкальной акустики. В следующем 1939 году была издана монография Н. А. Гарбузова «О многоголосии русской народной песни». Позднее, по словам Ю. Н. Рагса, Н. А. Гарбузов «переводит научное мышление в новую парадигму: от объективных естественно-научных представлений о звуке, о музыкальных инструментах ... исследователи под его руководством обращаются к творческим проблемам музыкального искусства – главным образом, к исполнительскому искусству» [12, с. 263]. В разработке новых проектов заслуги принадлежали уже не только Гарбузову, но и его ученикам, и ученикам его учеников (Е. В. Назайкинскому, Ю. Н. Рагсу и др.), то есть созданной им научной школе.

Свердловская консерватория. По выходе Постановления 1938 года появляется следующее распоряжение нового директора СГК: «Контроль за своевременным и полноценным проведением научной и исследовательской работы возложить на заведующих

кафедрами, придерживаясь строго сроков заседания кафедр и сроков поручений отдельных педагогов»⁷. О судьбе лабораторий СГК в архивных документах конца 1930-х годов не упоминается.

На конкурсе научно-исследовательских работ Комитета по делам искусств исследование Е. Е. Егорова получает вторую премию, что вдохновляет автора на создание книги «Методика сольного пения». В своём обобщающем труде он анализирует голос певца как сложное акустическое явление, что позволяет ему обосновать мысль о «комплексности функций голосового аппарата и их компенсаторных возможностях» [5, с. 10].

Проведённое синхроническое сопоставление работы НИМИ МГК и Свердловской консерватории обнаруживает аналогии между ними на уровне нескольких позиций: в организации лабораторно-исследовательской базы и однотипных структур (лаборатории акустики и фонетики), в развитии междисциплинарного вектора исследовательских работ (в МГК преимущественно научно-экспериментальных, в СГК – научно-методических).

Связь столичного и уральского вузов оказалась ещё более тесной в годы войны, когда в Свердловской консерватории трудились многие эвакуированные музыканты из Москвы и других городов. Это позволило провести в молодой консерватории несколько защит диссертаций.

В 1943 году Е. Е. Егоров направил рукопись своей книги на защиту, по итогам которой ему была присуждена докторская степень⁸. Показательны характеристики диссертации в отзывах оппонентов. По словам профессора Минской консерватории А. В. Богатырёва, «труд профессора Е. Е. Егорова представляет собой исследование, посвящённое проблеме научно-объективного обоснования вокально-педагогического метода»⁹. Профессор Московской консерватории А. Б. Хессин подчеркнул: «Автор настоящего труда кладёт в основу

своих исследований последние достижения акустики»¹⁰. В выступлении доктора медицинских наук, профессора Шапрова сказано: «Е. Е. Егоров постоянно подводит физиологическую базу под методические приёмы и указания»¹¹. Аргументация высокой оценки работы, исходящая, в частности, из такого критерия, как обращение к акустике, физиологии, психологии, подтверждает ведущие позиции данных междисциплинарных связей музыковедения и других наук.

Выпускница класса Е. Е. Егорова по СГК Л. В. Кильчевская продолжила работу по вокальной педагогике в том же ракурсе. В 1943 году в Свердловске она защитила кандидатскую диссертацию «Примарное, или основное звучание в голосе певца и его значение в методике русской вокальной школы». Её научный руководитель Е. Е. Егоров в своём отзыве отмечал стремление соискательницы «при рассмотрении методических вопросов базироваться на данных акустики – как науки о звуке, что надо считать наиболее значительным и ценным»¹².

В другой области – методики фортепианной игры – в 1943 году защитила диссертацию на степень кандидата искусствоведения педагог Свердловской консерватории В. А. Гутерман, выпускница МГК по классу К. Н. Игумнова. Её работа «Осязательно-двигательный метод обучения при профессиональных заболеваниях рук пианистов» свидетельствует об обращении не

только к физиологии, но и медицине [3]. Консультантом диссертации был профессор-хирург Ф. Р. Богданов. Наряду с отзывами пианистов – профессоров Московской и Ленинградской консерваторий Г. Г. Нейгауза и Н. И. Голубовской, на защите был зачитан отзыв известного московского академика-физиолога Л. О. Орбели.

История психофизиологического направления в области фортепианного исполнительства и педагогики, типичного для начала XX века, и выполненная в этом русле диссертация В. А. Гутерман заслуживают отдельного исследования. На данном этапе лишь отметим тот факт, что оба научно-методических направления, которые были заложены в ГИМНе (вокальная и фортепианная методические секции), получили своё продолжение в Свердловской консерватории.

Положительная оценка научно-методических трудов педагогов Свердловской консерватории убедительно подтверждает приоритет в 1920–1930-е годы одного из путей к интеграции наук: опоры музыковедения на методологию естественных наук и сферы научных знаний о человеке. Обращение к архивным материалам уральского вуза открывает новые аспекты развития региональной музыкальной науки, формируя целостную картину развития отечественного музыковедения в конце первой трети XX века и высвечивая его магистральные направления.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Приказ № 93 от 1/VII 1935 года // Архив УГК имени М. П. Мусоргского. Книга приказов по СГК за 1934–1935 годы. С. 44.

² Производственное совещание профессорско-педагогического персонала Свердловской государственной консерватории. Протокол № 1 от 20 октября 1935 г. Протоколы заседаний Художественного Совета Свердловской государственной консерватории 1935–1936 г. // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 2325. Оп. 1, ед. хр. 6. Л. 5.

³ Приказ № 341 от 25 июня 1936 года // Архив УГК им. М. П. Мусоргского. Книга приказов по СГК за 1935–1936 годы. С. 173.

⁴ Приказ № 61 от 15 ноября 1936 года // Архив УГК им. М. Мусоргского. Книга приказов по СГК за 1936–1937 годы. С. 38.

⁵ Приказ № 80 от 4 декабря 1936 г. // Архив УГК им. М. Мусоргского. Книга приказов по СГК за 1936–1937 годы. С. 97.

⁶ Ответ директора СГК Фролова М. П. на запрос начальника Управления музыкальных учреждений

ВКИ тов. Шатилова С. С. от 11 декабря 1936 г. Годовые и учебные планы и планы научно-исследовательских работ консерватории на 1936–1937 учебный год // ГАСО. Ф. 2325. Оп. 1, ед. хр. 10. Л. 7.

⁷ Приказ № 31 от 1 февраля 1939 года // Архив УГК им. М. П. Мусоргского. Книга приказов по СГК за 1938–1939 годы. С. 184.

⁸ Протоколы заседаний Ученого Совета Свердловской консерватории по защите диссертаций за 1943 год и приложения к ним // ГАСО. Ф. 2325. Оп. 1, ед. хр. 42. Л. 24.

⁹ Богатырёв А. В. Рецензия на диссертационную работу профессора Е. Е. Егорова «Методика сольного пения» // Там же. Л. 44–45.

¹⁰ Хессин А. Б. Рецензия на научную работу профессора Е. Е. Егорова «Методика сольного пения», представленную на соискание степени док-

тора искусствоведческих работ. Стенограмма открытого заседания Ученого Совета Свердловской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского от 8 июня 1943 года // Там же. Ед. хр. 32. Л. 6.

¹¹ Шапров. Отзыв на диссертационную работу профессора Е. Е. Егорова «Методика сольного пения». Протоколы заседаний Ученого Совета Свердловской консерватории по защите диссертаций за 1943 год и приложения к ним // Там же. Ед. хр. 42. Л. 2.

¹² Егоров Е. Е. Рецензия на кандидатскую диссертацию тов. Кильчевской Л. В. на тему «Первичное или основное звучание в голосе певца и его значение в методике русской вокальной школы». Отзывы и рецензии на диссертации 1942 г. // Там же. Ед. хр. 32. Л. 8.

ЛИТЕРАТУРА

1. Высшая школа: сб. основных постановлений, приказов и инструкций. М.: Высшая школа. 1978. Ч. 2. 360 с.

2. Гарбузов Н. А. Работа научно-исследовательского музыкального института при Московской консерватории // Советская музыка. 1937. № 2. С. 88–91.

3. Гутерман В. А. Осознательно-двигательный метод обучения при профессиональных заболеваниях рук пианистов: дис. ... канд. искусствоведения. Свердловск, 1943. 108 с.

4. Егоров Е. Е. Мои научно-исследовательские работы в области певческого голоса // Научно-методические записки. Свердловск: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 1963. Вып. 5. С. 284–296.

5. Егоров Е. Е. Методика сольного пения: дис. ... д-ра искусствоведения. Свердловск, 1943. 352 с.

6. Из истории советского музыкального образования: сб. материалов и документов. 1917–1927. Л.: Музыка, 1969. 308 с.

7. Келдыш Ю. В. Музыкаведение // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. Стб. 805–830.

8. Кривощёкова Н. В. Становление и развитие гуманитарной научно-исследовательской деятельности

в советской высшей школе в 1920–1940-е годы (на примере Урала) // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2014. № 4. С. 14–20.

9. Ливанова Т. Н. Из прошлого советской музыкальной науки (ГИМН в Москве) // Из прошлого советской музыкальной культуры / сост. и ред. Т. Н. Ливановой. М., 1975. С. 267–335.

10. Лотош Е. С., Медведева Н. А., Миронова Н. А., Сафонова Е. Л., Смирнов Д. В. Предисловие // Московская консерватория от истоков до наших дней: 1866–2006: биографический энциклопедический словарь. М., 2007. С. 3–5.

11. Рагс Ю. Н. Акустика в системе музыкального искусства: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1998. 80 с.

12. Рагс Ю. Н. Акустические знания в системе музыкального образования: очерки. М.; Рязань: Литера, 2010. 336 с.

13. Труды Научно-исследовательского музыкального института Московской гос. консерватории. М.: Музгиз, 1936. 73 с.

14. Хроника // Советская музыка. 1935. № 1. С. 78.

REFERENCES

1. *Vyssshaya shkola: sb. osnovnykh postanovleniy, prikazov i instruktsiy* [Highest School: Compilation of Basic Regulations, Orders and Instructions]. Moscow:

Vyssshaya Shkola, 1978. Part 2. 360 p.

2. Garbuzov N. A. *Rabota nauchno-issledovatel'skogo muzykal'nogo instituta pri Moskovskoy*

консерватории [Work of the Research Institute of Music affiliated with the Moscow Conservatory]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1937, No. 2, pp. 88–91.

3. Guterma V. A. *Osyazatel'no-dvigatel'nyy metod obucheniya pri professional'nykh zabolevaniyakh ruk pianistov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Tactile-Motor Method of Training for Professionally Caused Ailments of Pianists' Hands: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Sverdlovsk, 1943. 108 p.

4. Yegorov E. E. *Moi nauchno-issledovatel'skie raboty v oblasti pevcheskogo golosa* [My Research Works in the Field of Description of the Singing Voice]. *Nauchno-metodicheskie zapiski* [Scholarly-Methodological Notes]. Volume 5. Sverdlovsk: Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory, 1963, pp. 284–296.

5. Yegorov E. E. *Metodika sol'nogo peniya: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Methodology of Solo Singing: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Sverdlovsk, 1943. 352 p.

6. *Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo obrazovaniya: sb. materialov i dokumentov. 1917–1927* [From the History of Soviet Musical Education: Materials and Documents from 1917–1927]. Leningrad: Muzyka Press, 1969. 308 p.

7. Keldysh Yu. V. *Muzykovedenie* [Musicology]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music Encyclopedia]: in 6 Volumes. Volume 3. Ed. Yu. V. Keldysh. Moscow, 1976, column 805.

8. Krivoshchekova N. V. *Stanovlenie i razvitie gumanitarnoy nauchno-issledovatel'skoy deyatel'nosti v sovetskoy vysshey shkole v 1920–1940-e gody (na primere Urala)* [The Formation and Development of Humanitarian Research Activities in the Soviet Institute

for Higher Education from the 1920s to the 1940s (on the Example of the Ural Mountains Region)]. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye i sotsial'nye nauki* [Bulletin of the Northern (Arctic) Federal University. Series: Humanities and Social Sciences]. 2014, No. 4, pp. 14–20.

9. Livanova T. N. *Iz proshlogo sovetskoy muzykal'noy nauki (GIMN v Moskve)* [From the Past Legacy of Soviet Musical Scholarship (GIMN in Moscow)]. *Iz proshlogo sovetskoy muzykal'noy kul'tury* [From the Past Legacy of the Soviet Musical Culture]. Edited by T. N. Livanova. Moscow: Sovetskiy Kompositor, 1975, pp. 267–335.

10. Lotosh E. S., Medvedeva N. A., Mironova N. A., Safonova E. L., Smirnov D. V. *Predislovie* [Preface]. *Moskovskaya konservatoriya ot istokov do nashikh dney: 1866–2006: biograficheskiy entsiklopedicheskiy slovar'* [The Moscow Conservatory from its Origins to the Present Day: 1866–2006. Biographical Encyclopedic Dictionary]. Moscow, 2007, pp. 3–5.

11. Rags Yu. N. *Akustika v sisteme muzykal'nogo iskusstva: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Acoustics in the System of the Art of Music: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 1998. 80 p.

12. Rags Yu. N. *Akusticheskie znaniya v sisteme muzykal'nogo obrazovaniya: ocherki* [Acoustic Knowledge in the System of Musical Education. Essays]. Moscow; Ryazan: Litera, 2010. 336 p.

13. *Trudy Nauchno-issledovatel'skogo muzykal'nogo instituta Moskovskoy gos. konservatorii* [Proceedings of Scholarly Music Institute of the Moscow State Conservatory]. Moscow: Muzgiz, 1936. 73 p.

14. *Khronika* [Chronicle]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1935, No. 1, p. 78.

Из истории исследовательской деятельности российских музыкальных вузов в 1920-1930-х годах: интегративные научные направления

История становления музыкальной науки в российских учреждениях 1920–1930-х годов рассматривается автором в ракурсе её интеграции с другими сферами наук. Для музыкознания первой трети XX века определяющей тенденцией стало расширение спектра междисциплинарных исследований: сближение с естественными науками (физика, акустика) и с областью знаний о человеке (физиология, психология). Научные традиции Государственного института музыкальной науки, открывшегося в Москве (1921), были продолжены в отечественных консерваториях. Интенсивное развитие получили интегративные направления, заложившие основы междисциплинарного подхода к проблемам музыкознания.

Приоритетное положение данного направления подтверждается автором в ходе анализа результатов работы Научно-исследовательского музыкального института при Московской государственной консерватории и подшефного ей вуза – Свердловской консерватории (открыта в 1934 году). Становление научно-методической работы нового уральского вуза осуществлялось в соответствии с правительственными постановлениями советского периода. Об этом свидетельствуют архивные материалы Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского и Государственного архива Свердловской области, впервые вводимые автором в научный обиход. Изученные материалы расширяют представления о формировании советской музыкальной науки в вузах, о достижениях региональной музыкальной науки обозначенного периода.

Ключевые слова: российское музыкознание, междисциплинарные связи, Московская консерватория, Свердловская (Уральская) консерватория



**From the History of Research of Activities of Russian
Musical Institutions for Higher Education in the 1920s and 1930s:
Integrative Scholarly Trends**

The history of formation of musical scholarship in Russian educational institutions of the 1920s and 1930s is examined by the author in the perspective of its integration with other spheres of scholarship. For musicology in the first third of the 20th century the determining tendency was formed by the expansion of the spectrum of interdisciplinary research: a rapprochement with natural sciences (physics, acoustics) and with the field of knowledge about the human being (physiology, psychology). The academic traditions of the State Institute for Musical Scholarship, which was established in Moscow in 1921, were continued in the country's conservatories. Integrative directions, which lay the foundation for interdisciplinary approaches to the issues of musicology, received intensive development.

The top-priority position of this direction is confirmed in the article during the process of analysis of the results of the work of the Musical Institute for Scholarly Research affiliated with the Moscow Conservatory and its mentee institution, the Sverdlovsk Conservatory (founded in 1934). In the new musical institution in the Ural Mountains region the formation of scholarly-methodical work was carried out in correspondence with the governmental decrees of the Soviet period. This is testified by the archival materials of the Ural State M.P. Mussorgsky Conservatory and the State Archive of the Sverdlovsk Region, which are brought into scholarly use for the first time by the author. The studied materials broaden the perceptions of the formation of Soviet musical scholarship in educational institutions and of the achievements of regional musical scholarship of the indicated time period.

Keywords: Russian musicology, interdisciplinary connections, Moscow Conservatory, Sverdlovsk (Ural) Conservatory

Евдокимова Нина Кузьминична

ORCID: 0000-0002-3065-9389

начальник Научно-методического центра
дополнительного профессионального
образования,

старший преподаватель,

соискатель кафедры теории музыки

E-mail: nmc-dpo2012@yandex.ru

Уральская государственная консерватория

имени М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

Nina K. Evdokimova

ORCID: 0000-0002-3065-9389

Director of the Scholarly-Methodical Center
for Supplemental Professional Education,
Senior Faculty Member, Research Assistant
at the Music Theory Department

E-mail: nmc-dpo2012@yandex.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya
(akademiya) im. M. P. Musorgskogo

Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory
(Academy)

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation





В. И. НИЛОВА

*Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова*



УДК 78.072.3

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.124-131

РОЗА НЬЮМАРЧ – БРИТАНСКИЙ ПРОПАГАНДИСТ МУЗЫКИ СИБЕЛИУСА

2015-й год – юбилейный для Александра Глазунова, Яна Сибелиуса и Карла Нильсена, выдающихся композиторов XX века, чья активная творческая деятельность началась на рубеже XIX–XX веков в условиях «переоценки всех ценностей» (Ницше): человека, христианства, морали, добродетели, прогресса, современности и ... романтизма. Все три композитора-юбиляра родились и жили в одном – *североевропейском* – регионе, и nordic sound их музыки мог бы быть предметом специального исследования, особенно в аспекте изучения осязаемого в начале XX века кризиса закона линейности как сущностного качества западной цивилизации. Но данная статья посвящена другой теме, и эта тема родилась из цели – привлечь внимание научной и педагогической общественности на всё ещё мало известную в России фигуру Розы Ньюмарч как британского пропагандиста музыки Сибелиуса¹.

Роза Ньюмарч: как её называть?

Первая русскоязычная публикация о Ньюмарч появилась, насколько известно, в третьем томе «Музыкальной энциклопедии» в 1976 году и содержала сухой перечень дат и событий её жизни и деятельности. Тогда о ней знали намного меньше, чем сейчас, а возможности узнать о ней больше были весьма ограничены. Уже в близкие нам годы британец Дж. Мак-Бёрни в статье о впечатлениях британцев от музыки русских композиторов писал: «Изумительная карьера и влияние Ньюмарч [на британскую музыкальную жизнь. – В. Н.] ещё не получили серьёзного изучения, какого они, без

сомнения, заслуживают» [4, с. 40]. Кратко, прежде всего в части, относящейся к теме «Роза Ньюмарч и русская музыкальная культура», биография, точнее отдельные эпизоды биографии Ньюмарч представлены в статьях отечественных авторов Л. Миллер [5] и Е. Кузнецовой [2].

В «Grove Music Online и Oxford Dictionary of National Biography» Ньюмарч названа «музыкальной писательницей» (writer on music) [14]. В аннотации на книгу Льюиса Стивенса «Unforgettable Women. The Life and Times of Rosa Newmarch» о ней говорится как об экстраординарной женщине, имеющей наибольшую известность в качестве «programme writer» для основанных сэром Генри Вудом Promenade Concerts (1908–1926), проходивших при жизни Ньюмарч в Queen's Hall. Она вводила английскую публику, посещавшую концерты, в мир музыки «многих русских композиторов, Сибелиуса и чешских композиторов, особенно Яначека, музыка которого была мало известна до того времени, пока Ньюмарч не организовала его первый визит в Британию» [12].

В критико-биографическом эссе Алфреда Майлза Ньюмарч представлена как редактор серии «Living Masters of Music», издаваемой Дж. Лейном, и автор хорошо известной английским читателям книги «Tchaikovsky, His Life and Works». Здесь же перечислены издания, для которых Ньюмарч писала статьи: Dictionary of Music, the Dictionary of National Biography. Упомянуты её работы о русском искусстве и поэтические сборники «Horæ Amoris: Songs and Sonnets» и Songs to a Singer and Other Verses» [15].



В русскоязычных публикациях Ньюмарч названа по-разному. И. А. Слепнёв в статье из «Музыкальной энциклопедии» охарактеризовал Ньюмарч как английского музыковеда, чьи научные интересы были связаны с русской и славянской музыкой [7, стб. 1059]. Мак-Бёрни представил Ньюмарч как «первого британского музыковеда, посвятившего всю жизнь изучению русской музыки и ставшего после смерти Даннрейтера² главным пропагандистом русской музыки в британской музыкальной жизни» [4, с. 38]. Миллер, говоря об основных пропагандистах русской музыки в Англии, упомянула наряду с Генри Вудом «английскую музыкальную писательницу Розу Ньюмарч» [5, с. 83], Кузнецова назвала её «музыкальной писательницей» [2, с. 97]. Все три названные статьи вошли в сборник «Русско-британские музыкальные связи», чем, возможно, и объясняется одинаковое именование Ньюмарч в отечественных публикациях. В историко-социологических очерках Е. Лобанковой имя Ньюмарч упомянуто дважды, и оба раза она названа «английской исследовательницей» [3, с. 44, 218].

На сайте «worldCat.org/identities» приведены данные об объёме наследия Розы Ньюмарч, видах её деятельности, наиболее известных книгах и количестве их изданий. Книга «Tchaikovsky; his life and works, with extracts from his writings, and the diary of his tour abroad in 1888» между 1900 и 2002 гг. выдержала 33 издания; перевод книги Модеста Чайковского «The life & letters of Peter Ilich Tchaikovsky» – 22 издания (1905–2004); «The Russian opera» – 38 изданий (1914–2013); «The music of Czechoslovakia» – 25 изданий (1942–1978); «Jean Sibelius» – 24 издания (1906–1945)³ [13].

Масштабы личности Ньюмарч возрастают по мере того, как становятся всё более известными факты о её многообразной деятельности. Ньюмарч выступила в качестве лектора 22 февраля 1906 года в Concert-Goer's Club с лекцией о Сибелиусе, впоследствии опубликованной как «Jean Sibelius: A Finnish Composer». Обладая незаурядным

литературным даром, в 1908 году она начала писать заметки в буклеты для Promenade Concerts и Sunday Concerts в Queen Hall. В 1927 году Ньюмарч стала президентом Society of Women Musician и возглавляла это общество до 1930 года. Уже сложив полномочия президента Society of Women Musician, 30 мая и 12 декабря 1931 года Ньюмарч выступила там с лекциями о Сибелиусе. В 1937 году началась работа над мемуарами о дружбе с Сибелиусом [11, p. xi-xix].

Ньюмарч писала лирические стихи; её поэтические сборники «Horæ Amoris: Songs and Sonnets» и «Songs to a Singer, and Other Verses» были опубликованы соответственно в 1903 и 1906 годах. Она знала несколько иностранных языков, состояла членом Polyglot Club и перевела на английский язык книги о Брамсе, Бородине, Листе, Дворжаке, Франке⁴.

Ньюмарч и Финляндия, Сибелиус и Британия

Британские исследователи проявляли и проявляют большой интерес к культурным переменам, возникавшим в Британии результате контактов с другими странами, в частности, с Россией в начале XX века⁵. В конце XIX – начале XX вв. в Британии «стремились найти новую, более подлинно “русскую” музыку в произведениях композиторов национального направления, особенно “Кучки”» [4, с. 36]. В эти поиски была вовлечена и Ньюмарч, чьи интересы распространились на Финляндию, входившую в то время в состав Российской империи. Ньюмарч приезжала в Россию четыре раза и дважды – в 1910 и 1915 годах – транзитом побывала в Финляндии. В 1910 году это была третья поездка в Россию с компаньонкой Элизабет Джонсон. Вторично Ньюмарч приехала в Финляндию во время последнего (четвёртого) визита в Россию. На этот раз вместе с нею приехали её дочь Элси и Отто Клинг, уполномоченный лейпцигского издательства Breitkopf & Härtel в Британии и первый редактор влиятельного английского музыкального журнала The Chesterian (СНЕ)⁶.

Сибелиус приезжал в Британию пять раз. Поводом для его первого визита стало исполнение в Ливерпуле 2 декабря 1905 года Первой симфонии и поэмы «Finlandia», которыми он сам продирижировал. Во время второго визита прошла британская (лондонская) премьера Третьей симфонии, посвящённой английскому композитору, дирижёру и педагогу Г. Бантоку. 27 февраля 1908 года Сибелиус продирижировал оркестром Philharmonic Society, а 16 февраля посетил встречу любителей классической музыки в Concert-Goer's Club. 20 сентября 1909 года состоялась британская премьера сюиты «Svanevit», но без участия Сибелиуса, а 21 октября того же года Айно Акте в Queen's Hall впервые в Британии исполнила песню «Autumn Night» («Höstkväll», op. 38 №1) на стихи Виктора Рюдберга в переводе Ньюмарч⁷. В сентябре–октябре 1912 года Сибелиус совершил четвёртую поездку в Британию. На фестивале в Бирмингеме 1 октября Сибелиус продирижировал британской премьерой Четвёртой симфонии. 1913 год принёс в Британию новые премьеры произведений Сибелиуса: 4 марта осуществилась британская премьера струнного квартета «Voces intimaе», 10 сентября Айно Акте на фестивале в Глостере выступила в мировой премьеры «Luonnotar», а 18 октября в Борнмуте Д. Годфри продирижировал вторым исполнением в Британии Четвёртой симфонии⁸. В 1921 году Сибелиус последний раз приехал в Британию и продирижировал в Лондоне пятью концертами. Затем он был приглашён в Бирмингем, Борнмут, Манчестер, также посетил Оксфорд. В программу последнего визита вошли британские премьеры Пятой симфонии и «Oceanides». В апреле того же года уже после визита Сибелиуса «The Chesterion» опубликовал статью Ньюмарч «Sibelius».

Сибелиана Розы Ньюмарч

Кроме программных заметок, журнальных статей и переводов песен Сибелиуса на английский язык, Ньюмарч опубликовала три

коротких книги о Сибелиусе и его музыке: «Jean Sibelius: A Finnish Composer» (1906), «Jean Sibelius: Symphony № 4 in A moll, op. 63» (1913) и «Jean Sibelius: A Short Story of a Long Friendship» (английское издание, 1944) [11, с. 1, 2]. Их переписка продолжалась до смерти Ньюмарч 9 апреля 1940 года. Объём её составил более 130 писем, телеграмм, записок, которые целиком впервые опубликованы в издании «The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939» в переводе на английский язык и под редакцией Ф. Р. Буллока⁹ [11].

Буллок пишет, что детали, касающиеся первой встречи Сибелиуса и Ньюмарч, не совсем ясны, и у разных исследователей имеются на этот счёт разные версии [11, с. 2]. Точно известно одно: первое письмо Ньюмарч написала Сибелиусу 15 января 1906 года из Лондона. Потребность побольше узнать о Сибелиусе возникла у неё после получения приглашения выступить с лекцией о Сибелиусе в Goer's Club. Она написала Сибелиусу письмо с просьбой сообщить какие-либо подробности о себе, и это письмо стало началом их переписки.

Ньюмарч писала Сибелиусу по-французски, Сибелиус Ньюмарч – по-французски и по-немецки. По-английски Ньюмарч переписывалась с Айно Сибелиус. Поскольку в нашем распоряжении имеется только англоязычная версия переписки, приведём обращения Ньюмарч к Сибелиусу так, как они звучат по-английски. Впервые Ньюмарч приветствовала Сибелиуса словами «Most honoured Maestro», а Сибелиус её – «Chère Madame». По мере того, как их переписка становилась более интенсивной, менялись обращения друг к другу. В 1908 году Ньюмарч уже начинала письма к Сибелиусу словами «Dear Maestro», а в следующем году – «Dear and most honoured friend». В 1911 году исчезли оттенки официальности – «Good and dear friend». В последнем письме к Сибелиусу 13 октября 1939 года Ньюмарч вновь называет его «Dear and most honoured friend». Сибелиус со временем стал именовать Нью-



марч «Dear Madame», хотя и от прежнего обращения не отказался.

В статье, предваряющей переписку Сибелиуса и Ньюмарч, Буллок охарактеризовал русофилку Ньюмарч как «идеального защитника музыки Сибелиуса в Британии» [11, р. 10]. Буллок счёл нелишним напомнить о том, что Британия на рубеже столетий была отзывчива к широкому кругу других европейских традиций, и это несмотря на то, что своя музыкальная культура интенсивно развивалась (английский музыкальный Ренессанс) [11, р. 4]. Это было время, когда «английские композиторы делали настоячивые попытки выйти из-под влияния немецких классико-романтических традиций, пустивших на английской почве столь глубокие корни» [1, с. 70]. Аналогичное движение происходило и во Франции, и Ромен Роллан описал этот процесс в романе «Жан Кристоф»¹⁰. А в Финляндии лидером этого движения был сам Сибелиус.

В начале XX века Сибелиус в Европе имел репутацию композитора-патриота, чьё творчество связано с различными аспектами финской национальной культуры, особенно с эпосом «Калевала». Такая репутация упрочилась после Всемирной выставки в Париже в 1900 году, что не мешало Сибелиусу утверждать себя в Европе, затем в США как большого и самобытного симфониста. Определённую роль в привлечении внимания к Сибелиусу в Европе играла политика, в частности, отношение финнов к ряду государственных актов Российской империи. Буллок пишет: «Русские меры обуздать финскую независимость – февральский манифест 1899 года, языковой манифест 1900 года и акт о воинской повинности 1901 года – вызвали значительное противодействие в самой Финляндии, и музыка Сибелиуса стала символом финского сопротивления русскому гнёту как за границей, так и дома» [11, р. 10].

Годы, когда британцы начали знакомиться с музыкой Сибелиуса, были временем дискуссий «о жизнеспособности симфонии

как современного жанра» [11, р. 16] и временем дебатов о модернизме в британской музыке [11, р. 25]. В аналитических заметках о Четвёртой симфонии Ньюмарч писала, что наиболее важные произведения Сибелиуса не сразу получили своих сторонников, поскольку они не следовали главной музыкальной тенденции [11, р. 252]. Ньюмарч ценила музыку Сибелиуса за то, что «она менее вторична, чем многие современные произведения» [11, р. 252]. Похоже, что история и культура Финляндии завораживала Ньюмарч своей древностью и несхожестью с тем, о чём она ранее имела представление. Она воспринимала музыку Сибелиуса как явление «древней и в некотором смысле таинственной расы и той культуры, которая несмотря на внешнюю облицовку шведского влияния остаётся в своей основе достаточно удалённой от нас» [11, р. 252]. Ньюмарч ценила музыку Сибелиуса в частности за то, что «его музыка не является явным подражанием фольклору, но содержит в себе то, что содержит жизнь его народа: много печали, немного веселья, мимолётного, как лето, надежды, возможно слишком огромные, чтобы быть реализованными маленьким народом, глубокий мистицизм, силу гнева викинга...» [11, 252].

Ньюмарч интересовалась всем, что можно назвать типично финским. Ещё при подготовке к первой лекции о Сибелиусе она изучила всю литературу о Финляндии, её людях, природе и искусстве, – всё, что могла достать в Лондоне. Сибелиус, зная об этом интересе, в письме, предшествовавшем приёму Ньюмарч в Финляндию, предлагал ей посмотреть водопад Иматра и Пунка-Харью¹¹ с «типично финской природой»¹².

Своё отношение к Сибелиусу-композитору Ньюмарч сформулировала в аналитических заметках о Четвёртой симфонии в 1913 году: «Сибелиус есть Сибелиус» [10, с. 252]. Она убеждала композитора: «повсюду в настоящее время люди заинтересованы в ваших произведениях»¹³. Уже в 1909 году Ньюмарч была глубоко погружена в мир,

который связывал её с Сибелиусом и его музыкой. В письме от 8 сентября 1909 года она призналась Сибелиусу: «Я очень часто рядом с вами в своих мыслях»¹⁴.

Любимым произведением Ньюмарч была Четвёртая симфония Сибелиуса. Она слышала в ней тишину древних лесов и шум прилива, отражение в этой музыке впечатлений, полученных непосредственно от природы, которые так мало знакомы современникам [11, p. 255]. Сильной стороной Четвёртой симфонии Ньюмарч считала «прочную и ясную» структуру с её «телескопическим формальным делением» и «презентацию тематического материала» [Ibid., p. 257]. Мотивы в «модернистских» произведениях, «замаскированные сложным нарядом», напоминали ей о «тщедушных младенцах, наряженных в производящие впечатление облачения на крестины» [Ibid.]. В отличие от них «Сибелиус, бесспорно, помнит о почтительном уважении к теме и относится к мелодическому материалу как вдохновлённому словом» [Ibid.].

Взгляды Ньюмарч и Сибелиуса совпадали в их отношении к немецкой музыке. Ньюмарч считала немецкую музыку «кричащей и грубой» и противопоставляла ей музыку французскую: «Во Франции дело обстоит

лучше, потому что они вкладывают [в музыку] больше вкуса, и если их идеи не такие грандиозные, то по крайней мере, они не такие вульгарные»¹⁵. Сибелиус ей как будто вторил: «Меня в частности поражает, что музыканты всё ещё пишут в пост-вагнеровском стиле с теми же смехотворными позами и той же притворной глубиной»¹⁶. Своё понимание миссии Сибелиуса она высказала ему в письме от 1 марта 1921 года: «Вы композитор, не учитель, вероятно величайший музыкант нашего века и, конечно, самый прекрасный и самый самобытный. Это должно быть ваша миссия»¹⁷. Менее чем за год до своей смерти Ньюмарч подвела своего рода итог: «Что касается моего мнения о вашей музыке, то это мнение одной старой женщины, имеющей то же основание для суждения, которое она имела тридцать лет назад»¹⁸.

В масштабе международной (и весьма мощной) сибелианы вклад Ньюмарч в изучение и пропаганду музыки Сибелиуса может показаться скромным. Но если композитор после премьеры «*Luonnotar*» открыл ей сокровенные мысли о своей музыке¹⁹, значит Роза Ньюмарч достойна того, чтобы в юбилейный для Сибелиуса год посвятить ей несколько страниц.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Напомню, что Роза Харриет Джефферсон родилась 18 декабря 1857 года в богатой семье в английском курортном городе Лимингтон-Спа. В 1883 году вышла замуж за Чарльза Хенри Ньюмарча. Под этой фамилией она и вошла в историю музыки как автор многочисленных работ о музыке, переводчик и общественный деятель. Умерла Ньюмарч в 1940 году в возрасте 82 лет. Некоторые биографические данные о Ньюмарч привел Мак-Бёрни со ссылкой на Новый музыкальный словарь Гроува [4, с. 39].

² Даннрейтер (Dannreuter Edward, 1844–1905) – пианист, педагог, музыкальный писатель, дирижёр, лектор, основатель Вагнеровского общества в Лондоне (1872), автор исследований «Richard Wagner, his theories and tendencies», «Musical ornamentation». Мак-Бёрни пишет о Даннрейтере: «Имя Даннрейтера

чаще всего фигурирует в литературе о Чайковском, так как именно он впервые исполнил в Англии его Первый фортепианный концерт <...> [Это исполнение] знаменовало знакомство британской публики с Чайковским, причём осуществлённое не только с помощью самой музыки, но и с помощью краткой заметки Даннрейтера в программе, в которой излагались основные сведения о неизвестном британцам композиторе» [4, с. 21].

³ По данным сайта Роза Ньюмарч является автором 373 работ в 893 изданиях на 8 языках. Она проявила себя как критик, автор работ о музыке, переводчик, поэт-лирик, редактор, организатор и составитель. Её интересовало искусство, переписка и музыкальные манускрипты. Для издания *The Russian song books from the works of Russian composers old*

and new, songs for soprano voice Ньюмарч отобрала произведения Глинки, Даргомыжского, Бородина, Кюи, Ипполитова-Иванова, Римского-Корсакова, Аренского, Метнера и перевела стихи романсов этих композиторов на английский язык.

⁴ В Хронографе, составленном для издания *The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939* [11], названы следующие издания: «Hermann Deiters / Johannes Brahms. Biographical Sketch» (1888), «Alfred Habets. Borodin and Liszt» (1895), «Vicent d'Indy. César Frank: Study» (1910). На сайте worldCat.org/identities в перечень наиболее известных работ Ньюмарч включён перевод книги Карела Хоффмейстера «Антонин Дворжак» (1900).

⁵ Из недавних работ британских авторов нельзя не упомянуть книгу Ф. Р. Буллока, профессора русской литературы и музыки в Оксфордском университете «*Rosa Newmarch and Russian music in Late Nineteenth and Early Twentieth century*» (2009).

⁶ Журнал был основан известным британским музыкальным издателем J. & W. Chester. Журнал выпускался двумя сериями: в 1915–1919 и в 1919–1961 (под названием «New Series»). Перерыв в издании был в 1940–1947 годах. (См.: *The Chesterian*. URL: <http://www.ripm.org/?page=JournalInfo&ABB=CHNE>). В апреле 1921 года *The Chesterian* опубликовала «Sibelius» Ньюмарч. Ф. Р. Буллок сделал ревизию публикаций Ньюмарч и включил в монографию лист дополнений и исправлений. Согласно этому листу, издательство Честера и в первой, и во второй сериях публиковало статьи Ньюмарч, переводы и перепечатки из других изданий (См.: *Chronological list of published works by Rosa Harriet Newmarch. Addenda and corrigenda*. URL: <https://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Rosa-Newmarch-corrections.pdf>).

⁷ Opus 38 № 1 написан в 1903 году и посвящён оперной певице с международной известностью, сопрано Айно Акте-Ренвалл (1876–1944). Она дебютировала на парижской сцене Grand Opera в роли Маргариты в опере Гуно «Фауст». Финляндская премьера песни состоялась 12 сентября 1903 года. Партию фортепиано исполнил Оскар Мериканто (1868–1924). Ко времени британской премьеры Акте имела успешный дебют в Париже и контракт с Metropolitan Opera (1903–1905). Внимание лондонской публики Акте привлекла в 1907 году исполнением вагнеровского репертуара, а спустя год после премьерного исполнения Сибелиуса певица выступила на лондонской сцене в роли Саломеи в «Саломее» Р. Штрауса [9, с. 55–61].

⁸ Первое исполнение Четвёртой симфонии в Лондоне состоялось только в 1920 году.

⁹ Издание, подготовленное Буллоком, включает в себя (кроме необходимых редакторских предисловий и библиографии) иллюстрации, хронологическую таблицу с сопоставлением дат и фактов

биографий Сибелиуса и Ньюмарч, вступительную статью редактора, предваряющую письма, переписку Сибелиуса и Ньюмарч, приложение (с избранной библиографией публикаций Ньюмарч), и аналитические заметки Ньюмарч о Четвёртой симфонии Сибелиуса.

¹⁰ «Кристоф, немецкий композитор начинал улавливать жар обновления и тревогу, неведомые на другом берегу Рейна и говорившие о том, что французские музыканты ищут на невозделанных землях своего искусства живые зародыши плодотворного будущего. В то время как немецкие музыканты окпались в становищах отцов и пытались превратить былые победы в преграду для развития мира, мир продолжал идти вперед; французы, шедшие в первых рядах, бросались в разведку: они исследовали далекие горизонты искусства, потухшие солнца и солнца, которые ещё только загорались, – былую Грецию и Дальний Восток, после многовекового сна вновь открывающий под лучами света свои удлинённые раскосые глаза, полные безмерных грёз. В музыке Запада, текущей по руслам, проложенным духом порядка и классического разума, они открыли шлюзы древних ладов; и в бассейны Версаля начали вливаться воды со всей вселенной: народные мелодии и ритмы, экзотические и античные звукояды, новые и древние интервалы. И если до них французские художники-импрессионисты – как некие Христофоры Колумбы красок – открыли глазу новый мир, то французские музыканты двинулись на завоевание вселенной звуков: они проникали всё дальше в тайники слуха; в этих внутренних морях они открывали неведомые материи. <...> Кристоф восхищался дерзанием французской музыки, возродившейся только вчера и уже сегодня идущей в авангарде» [6, 127–128].

¹¹ Н. Рерих в 1907 году написал этюды «Иматра» и «Пунка-Харью». Вот как Е. Сойни описала впечатление от этюда «Пунка-Харью»: «Сплошным массивом охватывает хвойный лес залив озера Сайма. Лес замер, а волны залива предвещают бурю, тревожное ощущение рождает резко изрезанная береговая линия, она напоминает лапы огромного морского чудовища, которое вот-вот проснётся и начнёт играть с волнами. Скала, изображённая на переднем плане, покрыта рыжим мхом. Узкая полоска неба» [8, с. 29].

¹² Письмо от 9 мая 1910 г.

¹³ Дата письма не указана. Редактор атрибутировал письмо зимой 1907/1908 г.

¹⁴ Письмо от 8 сентября 1909 г.

¹⁵ Письмо от 10 октября 1913 г.

¹⁶ Письмо от 8 января 1911 г.

¹⁷ Письмо от 1 марта 1921 г.

¹⁸ Письмо от 20 июня 1939 г.

¹⁹ 10 октября 1913 года Сибелиус писал Ньюмарч: «...произведение написано в моём собственном стиле, который, кроме моих друзей, так мало признан».

ЛИТЕРАТУРА

1. Ковнацкая Л. Г. Английская музыка XX века (истоки и этапы развития): очерки. М.: Сов. композитор, 1986. 216 с.
2. Кузнецова Е. Эдвард Элгар и русская культура // Русско-британские музыкальные связи. СПб., 2009. С. 90–107.
3. Лобанкова Е. В. Национальные мифы в русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина: историко-социологические очерки. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова; Галина скрипит, 2014. 416 с.
4. Мак-Бёрни Дж. «Совершенно особый род музыки»: впечатления британцев от музыки русских композиторов (конец XVIII – начало XX века) // Русско-британские музыкальные связи. СПб., 2009. С. 8–41.
5. Миллер Л. А. Из британских контактов Н. А. Римского-Корсакова: письмо Джорджа Бейнтонна // Там же. С. 80–89.
6. Роллан Р. Жан-Кристоф: в 4 т. / пер. с франц.; под ред. Н. Любимова. М.: Правда, 1982. Т. 3. 415 с.
7. Слепнёв И. А. Ньюмарч // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. Стб. 1059.
8. Сойни Е. Г. Северный лик Николая Рериха. Самара: Агни, 2001. 166 с.
9. Сухонен П. Аино Акте // Сто замечательных финнов. Калейдоскоп биографий / пер. И. Саломеш. Хельсинки: Общество финской литературы, 2004. С. 55–61.
10. Newmarch R. Jean Sibelius: Symphony № 4 in A-moll, Op.63: Analytical Notes // The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939 / Edited and translated by Philip Ross Bullock. The Boydell Press, Woodbridge, 2011, pp. 249–265.
11. The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939 / Edited and translated by Philip Ross Bullock. The Boydell Press, Woodbridge, 2011. 256 p.
12. An Unforgettable Women. The Life and Times of Rosa Newmarch by Lewis Stevens. URL: http://www.troubador.co.uk/book_info.asp?bookid=1415.
13. Newmarch, Rosa. 1857–1940. URL: <http://www.worldCat.org/identities/lccn n50004774/>.
14. Oxford Index Search Results. URL: <http://oxfordindex.out.com/search?q=Rosa%20Newmarch>.
15. Rosa Newmarch. Critical and Biographical Essay by Alfred H. Miles. URL: <http://www.bartleby.com/293/357.html>.

REFERENCES

1. Kovnatskaya L. G. *Angliyskaya muzyka XX veka (istoki i etapy razvitiya): ocherki* [20th Century English Music (Origins and Stages of Development): Essays]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1986. 216 p.
2. Kuznetsova E. *Edvard Elgar i russkaya kul'tura* [Edward Elgar and Russian Culture]. *Russko-britanskije muzykal'nye svyazi* [Russian-British Musical Connections]. St. Petersburg, 2009, pp. 90–107.
3. Lobankova E. V. *Natsional'nye mify v russkoy muzykal'noy kul'ture ot Glinki do Skryabina: istoriko-sotsiologicheskie ocherki* [National Myths in Russian Musical Culture from Glinka to Scriabin: Historical and Sociological Essays]. St. Petersburg: N. I. Novikov Publishing House; Galina Skripsit, 2014. 416 p.
4. Mak-Byorni Dzh. «Sovershenno osobyy rod muzyki»: vpechatleniya britantsev ot muzyki russkikh kompozitorov (konets XVIII – nachalo XX veka) [MacBurney, George. “An Absolutely Special Kind of Music”: Impressions of the British from the Music of Russian Composers (from the late 18th to the Early 20th Century)]. *Russko-Britanskije muzykal'nye svyazi* [Russian-British Musical Connections]. St. Petersburg, 2009, pp. 8–41.
5. Miller L. A. *Iz britanskikh kontaktov N. A. Rimskogo-Korsakova: pis'mo Dzhordzha Beyntona* [From N. A. Rimsky-Korsakov's British Contacts: a Letter of George Bainton]. *Ibid.*, pp. 80–89.
6. Rollan R. *Zhan-Kristof: v 4 t.* [Rolland, Romain. Jean-Christophe: in 4 Volumes]. Volume 3. Translation from the French. Ed. N. Lyubimov. Moscow: Pravda, 1982. 415 p.
7. Slepnyov I. A. *N'yumarch* [Newmarch]. *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t.* [Music Encyclopedia: in 6 Volumes]. Volume 3. Ed. Yu. V. Keldysh. Moscow, 1976, column 1059.
8. Soyni E. G. *Severnnyy lik Nikolaya Rerikha* [The Northern Visage of Nicholas Roerich]. Samara: Agni, 2001. 166 p.
9. Sukhonen P. *Ayno Akte* [Aino Acte]. *Sto zamechatel'nykh finnov. Kaleydoskop biografy* [A Hundred Remarkable Finns. A Kaleidoscope of Biographies]. Translated by Ilya Salomesch. Helsinki: Finnish Literature Society, 2004, pp. 55–61.
10. Newmarch R. Jean Sibelius: Symphony № 4 in A minor, Opus 63: Analytical Notes. *The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939*. Edited and Translated by Philip Ross Bullock. The Boydell Press, Woodbridge, 2011, pp. 249–265.
11. *The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906–1939*. Edited and translated by Philip Ross Bullock. The Boydell Press, Woodbridge, 2011. 256 p.
12. *An Unforgettable Women. The Life and Times of Rosa Newmarch* by Lewis Stevens. URL: http://www.troubador.co.uk/book_info.asp?bookid=1415.

troubador.co.uk/book_info.asp?bookid=1415.

13. Newmarch Rosa. 1857–1940. URL: http://www.worldCat.org/identities/lccn_n50004774/.

14. *Oxford Index Search Results*. URL: <http://>

oxfordindex.out.com/search?q=Rosa%20Newmarch.

15. *Rosa Newmarch. Critical and Biographical Essay by Alfred H. Miles*. URL: <http://www.bartleby.com/293/357.html>.

Роза Ньюмарч – британский пропагандист музыки Сибелиуса

Роза Ньюмарч (1857–1940) – интереснейшая личность, обладавшая многими талантами: музыкальным, литературным, лингвистическим, лекторским, организационным, а также талантом человеческого общения. В России она известна как знаток и британский пропагандист русского искусства. Ньюмарч была общепризнанным русофилом, но также она была и феннофилом. С начала 1900-х годов и до последних дней жизни Ньюмарч неустанно пропагандировала в Британии музыку Сибелиуса в заметках, статьях, лекциях и книгах. Она ценила в композиторе индивидуальность и утверждала, что его музыка менее вторична, чем творчество многих его современников. Сибелиус был для Ньюмарч представителем древней культуры, сохранившим «старомодное» отношение к музыкальной теме. Вдохновленные словом, музыкальные темы Сибелиуса, по мнению Ньюмарч, выгодно отличались от «недоношенных идей» произведений модернизма.

Автор даёт краткий обзор англоязычных источников, характеризующих разнообразную деятельность и наследие Ньюмарч, содержащих биографические данные, не публиковавшиеся на русском языке. Специальное внимание уделено британским поездкам Сибелиуса и финляндским поездкам Ньюмарч. Акценты сделаны на проявлении интереса Ньюмарч ко всему финскому и её оценке личности Сибелиуса-композитора. Сибелиус ценил в Ньюмарч слушателя, способного глубоко проникнуть в стиль его музыки. На примере обращений друг к другу в переписке показано, как их отношения развивались от официальных до дружеских. С годами высокая оценка, данная Ньюмарч музыке Сибелиуса, не изменилась.

Ключевые слова: Ян Сибелиус, Роза Ньюмарч, финская музыка, музыкальная культура Англии

Rosa Newmarch, the British Promoter of the Music of Sibelius

Rosa Newmarch (1857–1940) was a most interesting personality endowed with numerous talents – namely, musical, literary, linguistic, those of a lecturer and organizer, as well as the talent of human communication. In Russia she is known as a connoisseur and promoter in Britain of Russian music. Newmarch was a generally acknowledged Russophile, but she also was a Fennophile. From the early 1900s and up to the last years of her life Newmarch tirelessly promoted in Britain the music of Sibelius in her reviews, articles, lectures and books. She prized Sibelius' originality of thought and asserted that Sibelius' music is less derivative than the musical thought of many compositions by his contemporaries. Sibelius was for Newmarch a representative of a historically founded culture, which preserved the "old-fashioned" attitude to the musical theme. Stemming from verbal inspirations, Sibelius' musical themes, according to Newmarch, differed favorably from the "misborn ideas" of modernist compositions.

The author presents a brief overview of the English-language sources, which characterize Newmarch's diverse activities and legacy, containing biographical data, hitherto not published in Russia. Special attention is reserved for Sibelius' trips to Britain and Newmarch's trips to England. Stress is made on Newmarch's interest in everything Finnish and in her high evaluation of the personality of Sibelius the composer. Sibelius highly valued Newmarch as a listener capable of immersing herself profoundly into the style of his music. It is shown on the example of the way they addressed each other in their correspondence how their relations changed from official to friendly. Throughout the years, the high evaluation of Sibelius' music on the part of Newmarch did not change.

Keywords: Jean Sibelius, Rosa Newmarch, Finnish music, musical culture of England

Нилова Вера Ивановна

ORCID: 0000-0002-8056-6076

доктор искусствоведения,
профессор, заведующая кафедрой
истории музыки

E-mail: inverafox@mail.ru

Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

Петрозаводск, 185031 Российская Федерация

Vera I. Nilova

ORCID: 0000-0002-8056-6076

Dr. Sci. (Arts), Professor,
Head of the Music History Department
E-mail: inverafox@mail.ru

Petrozavodskaya gosudarstvennaya

konservatoriya im. A. K. Glazunova

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory

Petrozavodsk, 185031 Russian Federation

А. С. МАКСИМОВА

*Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова*

УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.132-137

ФОРМИРОВАНИЕ ВТОРОГО ЦЕНТРА ЗАПАДНОЙ МУЗЫКИ В США

В течение нескольких веков события истории профессиональной западной музыки развивались в географическом и культурном пространстве Европы. Унаследовав элементы эстетики, философии и культуры Античности, европейская профессиональная музыка зарождалась и функционировала как явление институциональное (аренами для неё стали христианская церковь и монарший двор с приближёнными к ним аристократическими кругами) и постепенно обретала специфические черты с определённым комплексом жанров и системой выразительных средств. Центр западной музыки формировался как подвижный ансамбль (устойчивое лидерство сохранялось в разное время за Италией, Веной, Германией, Парижем), постепенно расширяясь и включая в орбиту влияния «периферию» – регионы, находившиеся на территории Восточной и Северной Европы, которые в эру национализма усваивали «инвариант» академической музыкальной культуры, обогащая его самобытными чертами¹. Однако по-прежнему европейский континент оставался единым центром развития музыки академической традиции.

К началу XX века осознание кризиса Европы как центра музыки включается частью в глобальный процесс переосмысления истории (О. Шпенглер, А. Тойнби) и смещения культурных констант (Ф. Ницше, Н. Бердяев, Х. Ортега-и-Гассет). Трагические события Первой мировой войны повлекли за собой как мировоззренческий кризис, вызванный неверием в гуманистический идеал, так и массовую миграцию, не обошедшую стороной музыкальных деяте-

лей всех профессий. Многие композиторы, дирижёры, исполнители устремили взоры за океан – к молодому американскому континенту, который был не только избавлением от войны и репрессий, но и казался спасением от упадка.

Большинство исследователей американской музыки уделяют важное место проблеме иммигрантской культуры в США². С конца XIX века и на протяжении первой половины XX века в Новый Свет приезжают многие европейцы, чьи имена в дальнейшем оказываются вписанными в историю музыкальной Америки. Именно эти музыканты стали ядром процесса формирования второго центра западной музыки в США. Среди них – Дж. Баланчин, Б. Барток, К. Вайль, Э. Варез, А. Дворжак, С. Кусевицкий, С. Рахманинов, И. Стравинский, Л. Термен, П. Хиндемит, А. Шёнберг, Й. Шиллингер и др. В данном случае речь идёт о композиторах, дирижёрах, исполнителях и музыкальных деятелях, воспитанных в традициях европейского профессионализма и занимавших ведущие позиции в художественной жизни Европы – преимущественно Франции, России, Германии и Австрии. Среди них – как иммигранты, сделавшие Америку своим домом, так и те музыканты, которые долгое время (иногда с перерывами) жили и работали в США, объединяя вокруг себя молодых композиторов и привлекая внимание к музыке как важной части культурной жизни общества.

Условия «строительства» новой самостоятельной культуры в США предполагали заметную поддержку творческих начинаний со стороны государства. Композиторы имели в своём распоряжении достаточные



финансовые средства, а также технические возможности новых изобретений и продуктов. Европейские иммигранты и их потомки в Америке уже на рубеже XIX и XX веков не уступали Европе в ряде научных открытий и промышленных достижений, дали миру заслужившие признание произведения литературы и искусства, философские учения. Американцы привезли в Старый Свет новую музыку, родившуюся как сплав европейского профессионализма и фольклора африканских рабов³.

Для приезжающих из Европы музыкантов США были воплощением передового искусства, благополучия и свободы творчества. Композитор Владимир Дукельский (также известный под именем Вернон Дюк⁴), эмигрировавший из охваченной военными действиями России в 1919 году в 16-летнем возрасте, так описывает свои первые впечатления от Америки: «...наш восторг от первого появления жёлто-зелёного берега Джерси и сине-зелёной рубенсовской леди, отождествляемой со свободой и самоуважением, в которых так долго нам отказывали, был шумным и стихийным, как у многочисленных предшествовавших нам поколений эмигрантов. <...> Здесь [в Нью-Йорке. – А.М.] было электричество и волнующее обещание большого будущего в воздухе. Город был молодым, неуклюжим и дерзким, юношески неловким» [11, p. 81].

Привезённые эмигрантами со всего мира знания и опыт соединялись с локальными музыкальными источниками – процесс, определивший облик американской музыки (и культуры) XX века как «плавильного котла»⁵. Наряду с усвоением традиций западного музыкального профессионализма, в США формируется самостоятельная композиторская школа. Историки музыки отмечают подъём национализма в творчестве композиторов «Великой традиции» и связанного с ней явления американизма, в стиле которого «органично сочетались разнообразные пласты народной американской и профессиональной европейской музыки»

[5, с. 102], – путь, по которому с середины XIX века шли Чехия, Польша, Россия, Венгрия, Финляндия и другие страны, составлявшие прежде европейскую музыкальную «периферию». Следует отметить, что дух национализма вслед за композиторским творчеством воплотился и в американском музыковедении. Примером может служить история американской музыки, написанная Г. Чейзом (1955), которая в зарубежной музыковедческой среде считается первым фундаментальным исследованием музыки США, положившим начало современной концепции музыкальной американистики. Во вступительном разделе книги автор впервые определяет границы значимого в американской музыке как «отличного от европейского», обусловленного в свою очередь влиянием на композиторов локальной музыкальной среды, определяемой автором как фольклорно-популярная музыка (folk-popular) [9, p. XVIII–XIX].

В XX веке Америка становится родиной ряда музыкальных явлений, оказавших значительное влияние на облик западной музыки и пути её развития. Из соединения пластов народной музыки африканских рабов и традиций европейского инструментального исполнительства родился джаз. Подобного рода явления существовали прежде и в Европе⁶, однако именно джазу суждено было стать самостоятельным направлением в музыке, которое сегодня (особенно в зарубежной традиции) отделяют и от академизма, и от популярной музыки. В XX веке в США зародились и массовая музыкальная культура, и развёрнутая музыкальная индустрия, изначально связываемая с нью-йоркским кварталом Tin Pan Alley⁷. С Бродвея развитая система музыкальных развлечений постепенно «переезжает» в Голливуд, и музыкальные кинокомедии, соединившие в себе элементы оперетты, мюзик-холла, джаза периода между Первой и Второй мировыми войнами⁸ становятся образцом для аналогичного производства в СССР и Европе. Важную роль здесь сыграло развитие СМИ,

ускорившее процесс распространения нового типа культуры не только в Соединенных Штатах, но и далеко за их пределами. Во второй половине XX века в США рождается рок-н-ролл, ставший точкой отсчёта для необъятного поля жанров и направлений рок- и поп-музыки.

Особую силу набрало в Америке экспериментальное направление в музыке. Если в случае с европейским авангардом учёные применяют термин «прерванной эволюции»⁹, то в США, по справедливому замечанию М. Переверзевой, эта эволюция продолжалась на протяжении всего XX века: «Американский авангард не приостанавливался, а обогащался всё новыми и новыми веяниями. Композиторы США, работавшие во второй половине века, подхватили инновационную инициативу, проявившуюся в творчестве композиторов первой его половины» [5, с. 25]¹⁰. Под влиянием европейцев (в первую очередь – Э. Вареза и А. Шёнберга) в США выросло поколение композиторов экспериментального крыла, лидером которого по праву считают Дж. Кейджа¹¹. Если в Старом Свете с начала века особенно остро встал вопрос об оппозиции «элитарного» и «массового», искусства и коммерции, «высокого» и «низкого», то в Америке композиторы-эксперименталисты ведут активные поиски в области музыки, альтернативной обоим полюсам, с одной стороны, и находящейся в пространстве «между» ними – с другой. Так в конце 1950-х во многом под влиянием экспериментов Дж. Кейджа рождается музыкальный минимализм, лидерами которого стали американцы Ф. Гласс, Т. Райли, С. Райх, Л. М. Янг, а также англичанин М. Найман, активно изучавший эксперименты Кейджа. В некоторой степени это направление символизирует идею «плавильного котла», в который теперь попадают музыка академическая и массовая, серьёзная и лёгкая.

Концептуализм и экспериментализм перестали быть прерогативой лишь академического искусства (хотя и границы самого понятия академизма теперь становят-

ся менее чёткими). Бунтарский дух 1960-х гг. и контркультурные движения привели к появлению внутри массовой культуры «высокого», элитарного направления. Его представители поднимали острые социально-политические темы, создавали весьма сложные в музыкальном отношении произведения, которые, тем не менее, по-прежнему преимущественно сохраняли тональную организацию, периодическую, часто квадратную структуру, миниатюрную форму (среди ранних примеров – «психоделический» и «гаражный» рок). В этом же «котле» был подготовлен и новый синтез джаза, рока, музыкального академизма, театра. Примерами могут служить появление «третьего течения» (направления, родившегося в 1950-е из соединения симфонической и джазовой музыки, начало которого было положено Г. Шуллером), жанра рок-оперы, многочисленных стилей (как, например, родившихся в результате сотрудничества минималистов и рок-музыкантов – эмбиент, медитативная музыка) и форм, включающих в произведения элементы обыденности и синтеза искусств (хэппенинги Дж. Кейджа).

Ключевой момент для формирования в США в XX веке второго центра западной музыки – даже не во вступлении американской музыки в стадию «совершеннолетия»¹² и не в том, что отличало её от музыки европейской, а в исторически обусловленном избрании, осознании и признании Америки как нового центра музыкальным сообществом, самими европейцами. Рассматривая влияние европейцев на развитие американской симфонической музыки, О. Манулкина отмечает, что приезжающие музыканты «смотрели на будущее этой [американской симфонической. – А. М.] музыки порой с большим энтузиазмом, чем урождённые американцы. “Следующий Бетховен явится из Колорадо!” – утверждал Кусевицкий, сражаясь с местными консерваторами» [4, с. 16]. Важно, что США не стали изолированной от Европы альтернативой Старому Свету. Будучи изначально новой областью осво-

ения для европейцев, американский континент сменил статус колонии на статус самостоятельного в культурном отношении региона, хотя и наследующего культуре Европы в качестве одного из истоков. В действительности такова история многих современных стран, в культуре которых переплелись традиции и культуры разных народов, племён, захватчиков. Заселение США выходцами из Азии и затем освоение континента переселенцами из Европы с

формированием новой национальной идентичности в этом смысле видится вполне естественным процессом. Немалую роль в возникновении второго центра западной музыки в Соединенных Штатах¹³ сыграла их принципиальная открытость и восприимчивость к внешним влияниям в сочетании с трансформацией и свободным сочетанием этих влияний, а также готовность к диалогу с новыми и значимыми за рубежом музыкальными явлениями.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как правило – фольклорными сюжетами и жанрами, подлинными мелодиями и их стилизациями, вокальными произведениями на родном языке и пр.

² Данной проблеме посвящены самостоятельные монографии, сборники статей, а также отдельные главы и их фрагменты в исследованиях отечественных и зарубежных музыковедов об американской музыке [4; 5; 7, р. 135–157, р. 276–308; 10; 12; 13 и др.].

³ Со второй половины XIX века в Европе гастролировали американские музыканты-виртуозы, оркестры (среди них – пианист Л. М. Готшалк (по другой транслитерации Готчок), оркестр Дж. Ф. Сузы и др.), менестрельные труппы; с начала XX века – джазовые бэнды («Jazz Kings» Л. Митчелла, «Original Dixieland Jazz Band» Н. Ларокка, «Southern Syncopated Orchestra» У. М. Кука).

⁴ Владимир Дукельский (1903–1969) обучался в Киевской консерватории у Р. Глиэра и Б. Яворского (образование не завершил по причине эмиграции). Вместе с семьёй в 1919 году отправился через Одессу и Константинополь в США, где познакомился и кратковременно сотрудничал с Дж. Гершвином, Э. Варезом и др. В 1925 году дебютировал в Русских сезонах С. Дягилева (Париж) с балетом «Зефир и Флора», а в 1929 году окончательно переехал в Америку. Свою эстрадную музыку под именем Вернон Дюк впервые опубликовал в 1926 году. В 1939 году принял американское гражданство. Композиторское наследие Дукельского включает 3 симфонии, 5 балетов, оперу «Барышня-крестьянка» (1928–1958), кантатно-ораториальные произведения, циклы вокальных и инструментальных миниатюр; музыку к бродвейским шоу и музыкальным фильмам. Автор 4 книг русскоязычных стихов, мемуаров и статей (на английском и русском языках) о музыке первой половины XX века.

⁵ От англ. «melting pot» – понятия, получившего широкое употребление после постановки одноимённой пьесы И. Зангвилла. Идея «пере-

плавания» (melting) элементов разных культур, результатом которого становится рождение новой культуры и нового общества, появилась в американской литературе эпохи войны за независимость в конце XVIII века.

⁶ Примером может служить стиль вербункош в Венгрии.

⁷ Буквально – «Переулочек оловянных кастрюль», квартал в центре Нью-Йорка, где располагались нотоиздатели коммерческой музыки.

⁸ Авторы Кембриджской истории музыки XX века [8] определяют джаз первой половины XX века (до середины 1940-х гг.) термином «классический» (classic jazz) в противовес послевоенному «модерн-джазу» (modern jazz), история которого связана с завершением эры свинга и рождением стиля бибоп.

⁹ С данным понятием связаны терминологические пары «авангард I»/«авангард II», авангард первой/второй волны, авангард/неоавангард и др. К подобной классификации обращались Л. О. Акопян, А. В. Михайлов, С. И. Савенко, Ю. Н. Холопов и др. См. также труды по истории и теории музыки XX века [2, с. 9–23; 6, с. 14–22].

¹⁰ Следует отметить, что некоторые исследователи разделяют явления европейского авангарда и экспериментальной музыки в США, признавая при этом схожесть в природе и функциях обоих течений [1, с. 16]. О. Манулкина в отечественный научный обиход вводит термин «маверик» для обозначения композиторов, идущих (чаще всего намеренно) против течения [4, с. 13–15].

¹¹ Среди других представителей экспериментального направления в США – Г. Кауэлл, М. Монк, К. Нанкарроу, Г. Парч, М. Фелдман и пр.

¹² В отечественном музыковедении впервые вопрос о «совершеннолетию» американской музыки, вслед за зарубежными исследователями, рассматривала В. Конен [3, с. 410–411].

¹³ На роль второго центра западной музыки могли претендовать российские столицы. Со второй половины XIX века русско-европейские музыкальные контакты становились всё более прочными, на рубеже веков (часто силами эмигрантов) отечественная музыка звучала в Европе повсеместно. О грядущем расцвете русской культуры писали многие фило-

софы (в том числе эмигранты), литераторы, и расцвет действительно состоялся, однако в условиях государственного переворота, установления тоталитарного режима, военных событий и «железного занавеса» формирование открытого миру центра западной музыки здесь стало невозможным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. История зарубежной музыки XX века / отв. ред. Н. А. Гаврилова. М.: Музыка, 2005. 576 с.
3. Конен В. Д. Пути американской музыки: очерки по истории музыкальной культуры США. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1965. 523 с.
4. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
5. Музыкальная культура США XX века: учеб. пособие для педагогов и студентов вузов / отв. ред. М. В. Переверзева. М.: Московская консерватория, 2007. 480 с.
6. Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
7. The Cambridge History of American Music / ed. by D. Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. XV, 637 p.

8. The Cambridge History of Twentieth-Century Music / ed. by N. Cook and A. Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. XVIII, 818 p.
9. Chase G. America's Music: From the Pilgrims to the Present. New York; Toronto; London: McGraw Book Hill Company, Inc., 1955. XXIII, 733 p.
10. Driven into Paradise: the Musical Migration from Nazi Germany to the United States / ed. R. Brinkmann, C. Wolff. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1998. 373 p.
11. Duke V. Passport to Paris. Boston; Toronto: Little, Brown & Co., 1955. 502 p.
12. Hamm C. Music in the New World. New York: W.W. Norton & Co., 1983. XIV, 722 p.
13. Horowitz J. Artists in Exile: How Refugees from War and Revolution Transformed the American Performing Arts. New York: Harper Perennial, 2008. 480 p.

REFERENCES

1. Akopyan L. O. *Muzyka XX veka: entsiklopedicheskiy slovar'* [20th Century Music: Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
2. *Istoriya zarubezhnoy muzyki. XX vek* [History of Western Music. The 20th Century]. Executive Editor: N. A. Gavrilova. Moscow: Muzyka Press, 2005. 576 p.
3. Konen V. J. *Puti amerikanskoy muzyki: ocherki po istorii muzykal'noy kul'tury SShA* [The Paths of American Music: Essays on the History of Musical Culture of USA]. Ed. 2. Moscow: Muzyka Press, 1965. 523 p.
4. Manulkina O. B. *Ot Ayvza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka* [From Ives to Adams: 20th Century American Music]. St. Petersburg: Izd-vo Ivana Limbaha, 2010. 784 p.
5. *Muzykal'naya kul'tura SShA XX veka: ucheb. posobie dlya pedagogov i studentov vuzov* [Musical Culture of the USA in the 20th Century: a Learning Guide for University Pedagogues and Students]. Executive Editor: M. V. Pereverzeva. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2007. 480 p.
6. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [Theory of

- Contemporary Composition]. Executive Editor: V. S. Tsenova. Moscow: Muzyka Press, 2005. 624 p.
7. *The Cambridge History of American Music*. Ed. by D. Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. XV, 637 p.
8. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Ed. by N. Cook & A. Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. XVIII, 818 p.
9. Chase G. *America's Music from the Pilgrims to the Present*. New York; Toronto; London: McGraw Book Hill Company, Inc., 1955. XXIII, 733 p.
10. *Driven into Paradise: the Musical Migration from Nazi Germany to the United States*. Ed. R. Brinkmann, C. Wolff. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1998. 373 p.
11. Duke V. *Passport to Paris*. Boston; Toronto: Little, Brown & Co., 1955. 502 p.
12. Hamm C. *Music in the New World*. New York: W.W. Norton & Co., 1983. XIV, 722 p.
13. Horowitz J. *Artists in Exile: How Refugees from War and Revolution Transformed the American Performing Arts*. New York: Harper Perennial, 2008. 480 p.



Формирование второго центра западной музыки в США

На протяжении нескольких веков роль центра академической музыки неизменно принадлежала европейскому континенту. В статье показано, как события конца XIX – первой половины XX столетий привели к постепенному формированию второго центра западной музыки в США. По мнению автора, ядро данного процесса составили приезжавшие в Новый Свет европейские музыканты, чьи знания и опыт особым образом трансформировались, соединяясь здесь с локальными музыкальными источниками, подвергаясь воздействию исторических реалий и особенностей американской культуры. Концентрация творческих сил в США и их активизация в первой половине XX века, непрерывный поиск отличных от европейских путей развития, а также принципиальная открытость внешним взаимодействиям обусловили специфику и подъём американской музыкальной жизни. Не уступая в своём разнообразии европейской, она стала местом кристаллизации новых векторов развития западной музыки.

Ключевые слова: западная музыка, музыка XX века, музыкальная американистика, музыкальный авангард

Forming a Second Center of Western Music in the USA

For centuries Europe used to be the only center for academic classical music. The article shows how the historical processes of the end of the 19th and the first half of the 20th centuries led to the formation of a second center of Western music in the USA. The core of this process, according to the author, was formed by European musicians who moved to the New World, whose knowledge and experience were transformed in a special way, by blending here with local musical sources and being subjected to the influences of the American historical realities and particularities of American culture. The concentration of artistic forces in the United States and their activation in the first half of the 20th century, the ceaseless search of paths of development different from the European ones, along with an essential sense of openness to external interactions conditioned the specific features and the rise of the American musical scene. Being on par with the European scene in terms of its diversity, it became a place of crystallization for new vectors of development of Western music.

Keywords: Western music, 20th century music, American music studies, experimental music

Максимова Антонина Сергеевна

ORCID: 0000-0001-9584-414X

преподаватель кафедры истории музыки

E-mail: x-tonik@mail.ru

Петрозаводская государственная

консерватория им. А. К. Глазунова

Петрозаводск, 185031 Российская Федерация

Antonina S. Maximova

ORCID: 0000-0001-9584-414X

Faculty Member at the Music History Department

E-mail: x-tonik@mail.ru

Petrozavodskaya gosudarstvennaya

konservatoriya im. A. K. Glazunova

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory

Petrozavodsk, 185031 Russian Federation





**В. Н. ХОЛОПОВА – ЧЛЕН РЕДКОЛЛЕГИИ ЖУРНАЛА
«ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ»**

Валентина Николаевна Холопова – доктор искусствоведения, профессор и заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, академик РАЕ, член Союза композиторов России, лауреат Премии Правительства РФ, Заслуженный деятель искусств России, Заслуженный деятель науки и образования.

За каждой строкой этого солидного перечня стоят огромные свершения и настоящие открытия, талант неутомимого исследователя, достоинство учёного, учителя, координатора многих серьёзных проектов.

Автор свыше 550 научных работ, в том числе 30 книг, Валентина Николаевна публикуется на 10 языках мира. Как учёный-новатор, создала три новых для музыковедения России научных направления: теория и история музыкального ритма, теория музыкального содержания, музыкальные эмоции.

С 2007 года, со дня основания журнала «Проблемы музыкальной науки» В. Н. Холопова вошла в состав редколлегии, искренне и горячо откликнувшись на идею создания нового музыковедческого журнала. Её работу отличают гармоничное сочетание взыскательности и доброты, требовательности и высочайшей культуры отношений с коллегами. Особой теплотой и вниманием одарены молодые учёные, с которыми Валентина Николаевна щедро делится секретами своего профессионального мастерства, новой информацией. Обладая огромным опытом и незаурядной творческой интуицией, она как никто умеет предвидеть будущее научных направлений, оценить их перспективность и поддержать своим авторитетом их развитие.

В. Н. Холопова разрабатывает междисциплинарный подход: синтез музыкознания с эстетикой, семиотикой, психологией. Важнейшую область её деятельности составляет исследование музыки XX века. Выпущены монографии об А. Шнитке, С. Губайдулиной, Р. Щедрина, А. Веберне, и все они пе-

реведены на иностранные языки: немецкий, итальянский. Опубликованы статьи об И. Стравинском, А. Берге, С. Слонимском, Б. Тищенко, Р. Леденёве, В. Шуте, Э. Денисове, В. Суслине, В. Тарнопольском и др. Как исследователь творчества крупнейших музыкантов-исполнителей, она выпустила книги о В. Спивакове и А. Любимове. Из её музыкально-теоретических книг широко известны «Музыка как вид искусства» (5 изданий), «Формы музыкальных произведений» (4 издания), «Музыкальные эмоции» (2 издания); обобщающим трудом стало исследование «Феномен музыки» (2014).

В. Н. Холопова – профессиональный Учёный номер один в современном музыкознании, высочайший образец служения Музыкальной Науке в её теоретическом и практическом воплощении. Подтверждением тому служат не только любовь и уважение коллег и близких, но и многочисленные награды и знаки отличия.



В. Н. Холопова награждена Премиами:

- Министерства высшего и среднего образования СССР (1980, за книгу «Русская музыкальная ритмика»);
 - имени Белы Бартока, Венгрия (1981, за книгу «Вопросы ритма в творчестве композиторов XX в.» на венгерском яз.);
 - имени Б. В. Асафьева, Москва (1991, за книгу «Альфред Шнитке», в соавторстве с Е. И. Чигарёвой).
- Награждена Орденом Дружбы (2006), Орденом Милия Балакирева Национальной Ассоциации учреждений и учебных заведений (2013), Орденом Европейского научно-промышленного консорциума «Первый среди равных» – «Primus inter pares» (2014), Золотой медалью Европейской научно-промышленной палаты и Diploma di Merito (2012).
- Получила титул «Персона года» газеты «Музыкальное обозрение» (2008).
- Кафедра В. Н. Холоповой удостоилась награды «Золотая кафедра России» (2010).

*Редакция журнала и члены редакционной коллегии желают
дорогой Валентине Николаевне здоровья, дальнейших незаурядных свершений,
успешных инициатив и новых проектов во имя интеграции отечественной
и мировой музыкальной науки!*



И. А. КАЙНОВА

Российская академия музыки им. Гнесиных



УДК 78.03

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.139-147

КОМПОЗИТОР ВИКТОР УЛЬЯНИЧ: ХРИСТИАНСКОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ И ТВОРЧЕСКИЙ СТИЛЬ

Творчество Виктора Степановича Ульянича (р. 1956) – композитора, учёного, педагога и музыкально-общественного деятеля – охватывает практически все музыкальные жанры. Он успешно пишет для симфонического оркестра и хора, в его творческом портфеле произведения камерно-инструментального и музыкально-сценических жанров. В. С. Ульянич является также одним из первопроходцев в области отечественной компьютерной музыки. Всё разнообразие его творчества объединяет один неповторимый и узнаваемый художественный стиль. Сам композитор неоднократно упоминал о творческом стиле как о «печати духа художника». Какова же эта печать у него самого?

Ульянич в своих беседах часто говорит о несовпадении феноменов красоты и духовности как напоминании о несовершенстве земного мира. И цель человеческой жизни он видит в стремлении к соединению этих двух начал, когда возникает Божественная мощь и преображающая сила Святого Духа. «Красота должна быть одухотворена – тогда она служит Богу!» [9, с. 108].

Композитор родился на Украине, в живописном городке Снежное Донецкой области, в шахтёрской семье. Ребёнок оказался одарённым не только в музыке, учиться ко-

торой родители отдали его с 7 лет, но и в точных, естественных науках и языках. По окончании общеобразовательной школы Ульянич поступает в Московский физико-технический институт на факультет радиотехники и кибернетики. В те годы, по воспоминаниям композитора, это учебное заведение отличалось высокой культурой. Многие «физтехники», помимо своей основной деятельности, занимались музыкой, театром, различными видами спорта, иными словами, становились многосторонне образованными людьми. И будущий учёный, окунувшись в эту среду, вполне естественно продолжил серьёзные занятия музыкой.

Мир классической музыки для неискущённого юноши открыл прекрасный пианист и препода-

ватель фортепиано в МФТИ Андрей Георгиевич Новицкий. Уровень подготовки студентов-физтехов на занятиях фортепианного кружка был очень высок. Достаточно вспомнить, что в 1970-х годах здесь ежегодно проводился конкурс среди студентов немusикальных вузов. В финале его исполнялся Второй фортепианный концерт С. В. Рахманинова под аккомпанемент прекрасных пианистов – А. Г. Новицкого и В. В. Кастельского, учеников Л. Н. Оборина и Г. Г. Нейгауза.



Виктор Степанович Ульянич (1986)

Через некоторое время Виктор Ульянич принимает непростое решение уйти из МФТИ. Он поступает на второй курс подготовительного отделения Львовской консерватории, а ещё через год – на композиторский факультет Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных. А. Г. Новицкий отреккомендовал молодого музыканта композитору В. Г. Кикте, с которым впоследствии у него установилась многолетняя творческая дружба и который направил его в класс композитора и педагога Г. П. Дмитриева.

Помимо музыкальных занятий, в классе композиции часто велись интересные беседы на духовно-исторические и философско-эстетические темы. Молодые композиторы погружались в атмосферу истинно русской культуры, задумываясь о своих истоках и фундаментальных вопросах бытия. Это в значительной мере оказывало благотворное влияние на становление будущего художника.

В первой половине 1980-х годов завязывается ряд судьбоносных знакомств Ульянич с легендарными личностями XX века. Изобретатель электронного инструмента Л. С. Термен, певец И. С. Козловский, арфистка В. Г. Дулова, академик Н. Н. Моисеев, математик Р. Х. Зарипов – каждый из этих удивительных людей оставит свой незабываемый след в жизни и творчестве молодого композитора.

Разумеется, Ульянич был в курсе всех новинок музыкальной электроники. Научное прошлое сыграло заметную роль в его дальнейшей творческой биографии. Окончив Гнесинский институт, Ульянич поступает в аспирантуру вычислительного центра Академии наук СССР, где работает над темой «Музыкальная информатика и компьютерная музыка». Впоследствии (2001) он основал и возглавил кафедру компьютерной музыки в Российской академии музыки имени Гнесиных – первую в стране.

Параллельно с педагогической деятельностью Ульянич продолжает радовать

слушателей своими произведениями. Его творчеству посвящены научно-исследовательские работы, статьи и рецензии известных учёных-музыковедов и писателей. Деятельность композитора получает высокую общественную и государственную оценку. В. С. Ульянич – заслуженный деятель искусств РФ, лауреат Всесоюзных конкурсов композиторов (1980; 1992); удостоен Золотой Пушкинской медали за творческие достижения в музыке (1999). Он – лауреат Всероссийского конкурса духовной хоровой музыки в ознаменование 700-летия преставления святого благоверного князя Даниила Московского (2003); лауреат международного конкурса композиторов в Венеции (Италия) «Victor Salvi Prize – 2004»; лауреат Премии города Москвы в области литературы и искусства (2007); лауреат Премии Союза композиторов России имени Д. Д. Шостаковича (2012).

Для Ульянич, православного человека, вокальный жанр является приоритетным, поскольку голос, как считает композитор – это тот природный инструмент, который был дан человеку изначально, чтобы славить Бога. Среди вокально-хоровой музыки Ульянич можно увидеть и развёрнутые полотна ораторий и кантат, и хоровые миниатюры на слова признанных классиков русской поэзии – А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева, А. С. Хомякова, Я. П. Полонского, и обработки народных песен, и духовные песнопения. Чаще всего он обращается к русской лирико-философской и духовной поэзии, которая наиболее близка и созвучна внутреннему строю композитора: это стихи о природе и космосе, о душе человеческой и её божественном предназначении.

Среди больших работ Ульянич вокально-симфонического жанра — *театрализованная оратория «Буревестник»* для солиста, хора, симфонического оркестра и синтезатора (1983). Написанная по известному произведению А. М. Горького «Песня о буревестнике», оратория была исполнена на дипломном концерте композитора по



окончании ГМПИ имени Гнесиных. В этой работе композитор впервые пробует сочетать электронные звуки с привычным тембром симфонического оркестра.

Автора оратории в словах писателя привлекла прежде всего красота морской стихии, грозового неба и беспокойных птиц. Природа своей бесконечной красотой и разнообразием всегда вызывает самую широкую гамму чувств в душе композитора. В «Буревестнике» он соединил, с одной стороны, красоту и величие окружающего мира, с другой, – юношеский темперамент, силу и радость осознания этой силы.

Использование симфонического оркестра в оратории до определённого момента было самодостаточным. Однако в апофеозе, где должен был «прорваться луч света», надо было придумать нечто необычное. И тогда пришла идея воспользоваться электронным звучанием синтезатора. Вот как рассказывает об этом событии радиожурналист Софья Раскина: «Театрализованная оратория на стихи знаменитой горьковской “Песни о Буревестнике” близилась к своему апофеозу. И вот, когда хор, сопровождаемый симфоническим оркестром, величаво пропел: “Пусть сильнее грянет буря”, по всему пространству концертного зала вдруг заметались зовущие звуки. Они падали сверху, чтобы мгновенно затихнуть и потом снова возникнуть откуда-то снизу. Казалось, стены зала раздвинулись. “Что это? Что за инструмент?” – недоумевали члены экзаменационной комиссии. И лишь только немногие знали, что столь необычный эффект создан с помощью синтезатора! Так отметил свою приверженность к электронной музыке выпускник композиторского факультета Виктор Ульянич»¹. Однако композитор не ставил целью удивить публику, он желал добиться особого, необычного и яркого эффекта в кульминации. И это ему удалось с успехом осуществить.

В дальнейшем композитор ещё неоднократно обращался к жанру оратории, создав несколько масштабных и серьёзных работ.

Среди них оратория на стихи А. С. Пушкина «Пророк» (1997–1999) для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра, написанная как музыкальное приношение к 200-летию юбилею великого поэта.

Одной из смысловых кульминаций 12-частного произведения стал номер «Дар напрасный, дар случайный...». Композитор использовал ответ Первосвященника Московского Филарета (Дроздова) на безысходное стихотворение поэта. Н. С. Гуляницкая, анализируя ораторию «Пророк» в монографии «Методы науки о музыке», определяет стиль произведения как «новую простоту»: музыкальный язык родственен языку XIX века, но пропущен «сквозь призму современного восприятия» [3, с. 103].

Отметим также кантату «Надзвёздный маяк» (2008) для солистов, смешанного хора, шести арф, флейты и ударных на стихи схиархимандрита Виталия (Сидоренко) – великого христианского подвижника XX века, по молитвам которого не раз совершались чудеса, свидетелями которых были тысячи людей. «Схиархимандрит Виталий стал известен как великий светильник духа не только в Иверии, где прошла половина его жизни, но и в сердце православной России – Москве, в Свято-Троице-Сергиевой Лавре» [5, с. 110].

Композитор посвятил своё произведение светлой памяти схиархимандрита Гавриила (Стародуба), достойного продолжателя и духовного сына старца Виталия. Автор использовал подлинные стихотворения схиархимандрита Виталия из писем, адресованных его духовным чадам.

В кантате восемь частей. Цифра 8 символизирует знак вечности по замыслу композитора. Произведение несёт в себе глубочайший духовный христианский смысл, подводя к мысли о вечной жизни. И восьмичастность кантаты обретает сакральное значение: «В начале эры безконечной», «Гимн Пречистой Деве», «Христос рождается – прославьте!», «С закатом солнца в колыбели», «Всемирная радость», «Клубясь и сверкая

в воздухе чистом...», «Высоко над землёй», «Вечная благодать». Части фокусируют значительные события в человеческой истории – от сотворения мира до Воскресения Христа. Кантата написана максимально простым музыкальным языком. Здесь нет сложных гармоний, прихотливых мелодий. Всё ясно, понятно и оттого близко душе каждого слушателя, даже самого неискущённого.

Одним из центральных номеров цикла является «Всемирная радость», где апофеозом служит православный Пасхальный тропарь «Христос воскрес из мертвых, смертью смертью поправ и сущим во гробех живот даровав!». Композитор обращается к нему в самом конце части, тем самым добиваясь сильного эмоционального эффекта. Пение тропаря сопровождается оглушительно-радостным перезвоном колоколов, колокольчиков, вибратона и ансамбля арф. Здесь – смысловая вершина всей кантаты, утверждающая жизненную силу Воскресения Христа, главного события для всего человечества.

Есть в творчестве Ульянича и *Три духовных песнопения* для смешанного хора (2002) на канонические тексты «Святый Боже», «Богородице Дево, радуйся!» и «Достоинство есть». Произведения являются свидетельством серьёзной, насыщенной и глубокой духовной жизни самого автора. Хоры написаны с большим теплом и искренностью, в традициях русских церковных песнопений, но с проекцией на современного слушателя. В этих миниатюрах воплощаются и неисчерпаемая человеческая грусть по потерянному Раю, и свет, и надежда.

За произведение «Святый Боже» композитор был удостоен звания лауреата Всероссийского конкурса духовной хоровой музыки в ознаменование 700-летия преставления святого благоверного князя Даниила Московского (2003). «“Духовная музыка – особая статья”, – считает композитор, – ощущение и претворение которой стало основной задачей композиторского творчества Виктора Ульянича»².

Творчество Ульянича коснулось и театрального жанра, который представлен одноактной оперой «*Девушка и смерть*» (1980) по сюжету одноимённой сказки Максима Горького на собственное либретто. Образ девушки символизирует собой жертвенную любовь, то есть Жизнь. Автор соединяет в опере понятия Жизни и Смерти как взаимодополняющие явления, неразрывное целое. Заключительные слова либретто вселяют надежду и напоминают о вечной категории жертвенной любви: «В своём последнем экстатическом воспарении она (Девушка) становится недостижимой для Смерти». В этом сочинении ярко проявилась одна из генеральных линий творчества композитора, которая будет активно им разрабатываться во многих последующих произведениях: противопоставление, на первый взгляд, взаимоисключающих явлений (или тем-образов), их борьба и внутренняя взаимосвязь.

Камерно-инструментальная область наиболее обширна в творчестве Ульянича, в целом её можно охарактеризовать как царство света, добра и возвышенных чувств. Произведения, относящиеся к ней, можно условно разделить на несколько групп.

К первой отнесём сочинения, иллюстрирующие трепетное отношение композитора к народным истокам, народной культуре, его интонациям и традициям. Таковы, например, вариации «*Воспоминания о Карпатах*» для струнного квартета на тему украинской народной песни (1979), сюита для квинтета духовых «*Славутские картинки*» (1978), «*Краснохолмская пастораль*» (2005) для четырёх видов флейт.

Другая условная группа – произведения для арфы или с её участием. Многим слушателям и коллегам композитора известна его большая любовь к этому инструменту, которая проявила себя во многих сочинениях. Древние греки считали, что арфа – это божественный инструмент. Это любит повторять и Ульянич. У него арфа всегда ассоциируется со светом, красотой и гармонией.



И действительно, вся его арфовая музыка будто излучает свет, она воздушна и неуловимо прекрасна.

Например, интересны, таинственны и необычны его «Сновидения» (1982) для флейты, альты и арфы, а в «Песнях утренних звёзд» (1997) для гобоя, скрипки и арфы почти физически ощущается свечение. Популярна среди арфистов нежная и трепетная «Фантазия в розовых тонах» (1986–1988) для арфы соло, посвящённая великой арфистке XX века Вере Георгиевне Дуловой.

В 1985–1987 годах композитор написал уникальное произведение для квартета арф в 4 частях «Игра света» (памяти А. Н. Скрябина). Это четыре музыкальных медитации: «Мерцание звёзд», «Блуждающие огни», «Блики на воде» и «Лунное сияние». К развитию музыкального материала в этом сочинении автор подошёл неординарно. Здесь нет привычных музыкальных построений: мелодий или фраз, разработки или эпизода... В каждой из частей – пять тем-образов, которые, передвигаясь в разных направлениях, создают возможность тончайшего и разнообразнейшего тематического развития. Каждая часть обладает индивидуальным рисунком со своими темами-образами, их ладовой основой, тональным и регистровым планом и ритмом. При этом музыка живёт и дышит, удивительно точно передавая в звуках характер такого эфемерного физического явления, как свет, причём свет в различных условиях – земных и неземных.

По словам Н. С. Гуляницкой, вся научная концепция Ульянича «есть порождение композиторской практики и интуиции», а его дар есть знак красоты и гармонии, слитой воедино в личности композитора и учёного, «наделённого редкой способностью восприятия и осознания мира в категориях точного знания и музыкального звукосозерцания» [4, с. 58].

Интересна концертная симфония «Небесные звуки детства» (2006) для четырёх видов флейт, гобоя, английского рожка, арфы, струнного оркестра и ударных инстру-

ментов. Здесь автор использовал как вполне традиционные методы сочинения, так и введённый им уникальный метод матриц.

В произведении 7 частей, следующих друг за другом без перерыва: Пролог, «Песни ветра», Интермеццо-1, «Танец дождя», Интермеццо-2, «Сияние радуги» и Эпилог. Композитор включил в это сочинение свою же тему из произведения для хора «Ангел-Хранитель», которая явно проявляется в материале симфонии лишь однажды в кульминации. Параллельно с темой Ангела-Хранителя развивается целый ряд вполне земных событий: ветер, дождь, гром и молнии, сияние радуги, воспринимающихся как лёгкие порывы юности, удары судьбы периода зрелости или творческое озарение дальнейшего пути человека.

Выделяется ещё одна группа сочинений, написанных Ульяничем для различных инструментов и заслуживающая отдельного внимания. К ней относится «Романтическая поэма» для скрипки и фортепиано (1980), созданная в ранний период творчества. Уже здесь ясно проявился интерес автора к вопросам вселенского масштаба, а именно – противостояния добра и зла в глобальном, метафизическом смысле. Тематическим зерном является тема креста, которая, преображаясь в зависимости от ситуации, звучит то тревожно, то вопросительно, то гневно. В конце произведения нежность и певучесть сменяют тревогу и замирают робким вопросом.

Жанр квинтета медных духовых инструментов «Дыхание Космоса» (1989) автор определяет так: «цветомузыкальная фантазия». Здесь выбран основной процесс жизни космоса и всего живущего в нём – дыхание. В квинтете две части: «Вдох» и «Выдох». Вдох и выдох – снова противоположности, но связанные между собою неразрывно. Обе части построены на одних и тех же тембро-интонациях. Но если в первой из них происходит постепенная смена гармоний, усиление громкости, и всё целеустремлённо движется к кульминации, то во второй после небольшой люфтпаузы музыкальная

ткань будто рассыпается на мелкие кусочки, и те же тембро-интонации приобретают уже противоположный смысл.

Самым значительным произведением ансамблевого жанра является концерт для двух роялей «Светозвоны» (1992), символизирующий центральное событие в жизни человечества и вселенной – Смерть и Воскресение Христа. Композиция из двух частей («Тьма» и «Свет») наполняется необычными звучаниями. Сначала экспонируется Хаос, из которого всё развивается. В Хаосе формируются силы, способные к разрушению и созиданию. События гигантского замысла и процесс разрушения-созидания развёртываются в «Светозвонах» последовательно. Кульминация тьмы строится на мощном звучании разрушительных сил. Всё распадается на мельчайшие части и поглощается Хаосом. Из него снова появляются отдельные частицы, звуки, интонации, но уже наполненные энергией созидания. Свет постепенно наполняет всё живое, неся с собою радость бытия. Концерт «Светозвоны» Н. С. Гуляницкая характеризует как «яркое произведение современного репертуара, которое, репрезентируя индивидуальный авторский стиль, достойно пополняет каталог известной фортепианной литературы и становится в ряд таких сочинений, как Sonata for 2 pf. и Concerto for 2 pf. and percussions Бартока, Concerto for two pianos Стравинского, Visions de l'Amen Мессиаана, Structures la Булеза и др.» [1, с. 45].

Христианский дух пронизывает всё творчество композитора: от хоровых миниатюр и небольших инструментальных пьес до грандиозного симфонического цикла «Таинство Света», жанр которого автор определяет как «семь светозвонов для большого симфонического оркестра». И. А. Смирнова пишет о трактовке Ульяничем своего цикла как «художественном воплощении музыкальных созерцаний, видений и переживаний, связанных с главными событиями в духовной истории человечества, с его внутренней устремлённостью к своему высшему пред-

назначению, Божественная суть которого раскрылась и осуществилась в земной жизни Иисуса Христа...» [6, с. 168]. «Таинство света» повествует о событиях вселенского масштаба: Сотворении мира, грехопадении и воссоединении человека с Богом через покаяние и примирение с Ним. Автор сравнивает человеческую душу с цветком, который под воздействием солнечного света растёт, раскрывается и тянется к свету, радуя мир своей красотой и наполняя его благоуханием. Так и человеческая душа, освобождаясь от греховности, под воздействием Света Божественного, одухотворяется, преображается и тянется к Своему Создателю, «чтобы вознестись к Богу для Неземной Славы и Вечного Блаженства» [6, с. 168–169]. В этом композитор и видит то самое непостижимое Таинство Света!³

Светозвоны II «Космическая фантазмагория» для большого струнного оркестра и фортепиано (1991) – символическое изображение невероятных, вселенских, сверхъестественных картин, навеянных грандиозным событием в духовной истории человечества – искушением и грехопадением. В произведении ясно просматриваются две основные линии: с одной стороны, образ духа-искусителя, с другой, – страждущего человека. Партии рояля и струнного оркестра на протяжении всего произведения звучат непрерывно, воспроизводя феерически-яркие, сонорно-ритмические картины музыкальных событий.

Светозвоны VI «Христос воскрес из мертвых» (1993) написаны для большого симфонического оркестра; это по существу «Светозвоны» (концерт для двух роялей), которые обрели оркестровое многозвучие. Тематической основой произведения является пасхальный тропарь «Христос воскрес из мертвых». Жизнь главной музыкальной идеи произведения показана как бы изнутри при помощи саморазвития интонаций. Две части – «Смерть» и «Воскресение» представляют собой два варианта развития одного и того же интонационного зерна,



по-разному прорастающего в каждой из них. «...Диалектика света и тьмы, гармонии и хаоса, духовного и бездуховного – эти вечные антиномии нашли воплощение в единой, интегрированной по всем параметрам музыкальной ткани, интонационным “сгустком” которой является тропарь Пасхи. Вдохновенная – умная и образная, рациональная и эмоциональная – музыка этого произведения открывает новую страницу в современном духовно-музыкальном творчестве», – пишет Н. С. Гуляницкая [2, с. 149].

Темы, более всего волнующие В. С. Ульянич, – человек и его внутренний мир, космос, природа, – всё рассматривается сквозь призму христианского восприятия. В основе его сочинений часто лежит идея внутренней связи добра и зла, тьмы и света, смерти и воскресения, что является характерной чертой творчества композитора. Ульянич с успехом пользуется как традиционными методами развития музыкального материала, так и уникальными новаторскими методами, до него никем не применявшимися. Но дело не в новациях самих по себе, поскольку они не являются самоцелью творчества. Они возникают постольку, поскольку этого тре-

бует воплощение художественного образа, и когда других средств бывает недостаточно. Свет, радостное мироощущение, надежда и вера в Добро всегда присутствуют в его произведениях. И даже грусть, которая порой доминирует в некоторых сочинениях, отличается особым светом, без налёта фатализма и обречённости. Как сказал сам композитор в одном из интервью, «...русский человек всегда поёт, и в русской душе это всегда – колокол, хор, птицы, которые говорят о творениях Божьих»⁴.

В своих беседах Ульянич постоянно проводит одну и ту же мысль о том, что вся русская культура – музыка, литература, изобразительное искусство – имеет корни в православной вере. И благодаря этим корням такие гении, как Пушкин, Лермонтов, Мусоргский, Чайковский, Рахманинов и др., являются истинными новаторами. Накопленное предыдущими поколениями никуда не исчезает, поскольку всё человечество есть одно большое существо, один организм. И нам, современным музыкантам, необходимо чтить традиции и развивать их, уметь находить в уже сложившемся истоки новых направлений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Ульянич В. С. Интервью на РТВ-Подмосковье. Передача «Клуб интересных встреч». Беседу вела радиожурналист Софья Раскина. 1987 г.

² Цит. по: Гуляницкая Н. С. Виктор Ульянич. Хоровая и оркестровая музыка: буклет к компакт-дису «Тихие часы». М.: Russian Disc, 2008.

³ Из семи светозвонов на данный момент испол-

нены и записаны на CD Светозвоны II («Космическая фантазмагория») и Светозвоны VI («Христос воскрес из мертвых»).

⁴ Ульянич В. С. Интервью на Радио России. Передача «Музыкальный раут». 9 декабря 2007 г. Беседу вела радиожурналист Татьяна Суворова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуляницкая Н. С. Виктор Ульянич – «Святозвонь» для 2-х роялей // Фортепианный ансамбль: композиция, исполнительство, педагогика: тез. докл. Междунар. науч.-практ. конф. СПб., 2001. С. 43–45.

2. Гуляницкая Н. С. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений // Тра-

диционные жанры русской духовной музыки и современность. М., 1999. Вып. 1. С. 117–149.

3. Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2009. 256 с.

4. Гуляницкая Н. С. Interaction: взаимодействие науки и музыки в творчестве В. Ульянич // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 51–58.

5. О жизни схииархимандрита Виталия. М.: Новоспасский монастырь, 2006. 272 с.
6. Смирнова И. А. Творческий портрет композитора Виктора Ульянич в его произведениях и высказываниях // Процесс музыкального творчества / отв. ред. Е. В. Вязкова. М., 2002. Вып. 5. С. 151–175.
7. Мозгот С. А. Концептуальное пространство в музыке композиторов XX века // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4. С. 20–24.
8. Ульянич В. С. Компьютерная музыка. Освоение новой художественно-выразительной среды в музыкальном искусстве. М.: Эребус, 2012. 146 с.
9. Ульянич В. С. О композиторском творчестве. (Опыт размышления) // Христианская культура: прошлое и настоящее (К 2000-летию Рождества Христова): сб. ст. по мат. науч. конф. / сост. Н. С. Гуляницкая. М., 2004. С. 105–114.
10. Ульянич В. С. Светозвоны-II и Светозвоны-VI: авторский комментарий // Музыкаведение к началу века: прошлое и настоящее: междунар. науч. конф. 24–26 сент. 2002 г. / РАМ им. Гнесиных. М., 2002. С. 236–251.
11. Урванцева О. А. Два вектора развития русской духовно-концертной музыки XX–XXI вв. // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2. С. 28–32.
12. Шепшелёва О. В. Смысловый потенциал хорового звучания в современной музыке // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2. С. 98–102.

REFERENCES

1. Gulyanitskaya N. S. Viktor Ul'yanich – «Svyatozvony» dlya 2-kh royaley. [Viktor Ulyanich: Svyatozvony (Sacred Peal of Bells) for two Pianos]. *Fortepianny ansambl': kompozitsiya, ispolnitel'stvo, pedagogika: tez. dokl. Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Piano Ensemble: Composition, Performance, Pedagogy: Abstracts for International Research and Practice Conference]. St. Petersburg, 2001, pp. 43–45.
2. Gulyanitskaya N. S. Zametki o stilistike sovremennykh dukhovno-muzykal'nykh sochineniy [Notes on the Style of Contemporary Sacred Compositions]. *Traditsionnye zhanry russkoy dukhovnoy muzyki i sovremennost'* [Traditional Genres of Russian Sacred Music and Modernity]. Issue 1. Moscow, 1999, pp. 117–149.
3. Gulyanitskaya N. S. *Metody nauki o muzyke* [The Methods of Musical Scholarship]. Moscow: Muzyka Press, 2009. 256 p.
4. Gulyanitskaya N. S. Interaction: vzaimodeystvie nauki i muzyki v tvorchestve V. Ul'yanicha [Interaction of Science and Music in Viktor Ulyanich's Compositions]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. Moscow, 2000, No. 1, pp. 51–58.
5. *O zhizni skhiarkhimandrita Vitaliya* [On the Life of Schema-Archimandrite Vitaliy]. Moscow: Novospassky Monastery, 2006, pp. 272.
6. Smirnova I. A. Tvorcheskiy portret kompozitora Viktora Ul'yanicha v ego proizvedeniyakh i vyskazyvaniyakh [An Artistic Profile of Composer Viktor Ulyanich in His Compositions and Utterances]. *Protsess muzykal'nogo tvorchestva* [The Process of Musical Creativity]. Issue 5. Edited by E. Vyazkova. Gnesins' Academy of Music. Moscow, 2002, pp. 151–175.
7. Mozgot S. A. Kontseptual'noe prostranstvo v muzyke kompozitorov XX veka [Conceptual Space in the Music of 20th Century Composers]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 4, pp. 20–24.
8. Ul'yanich V. S. *Komp'yuternaya muzyka. Osvoeniye novoy khudozhestvenno-vyrazitel'noy sredy v muzykal'nom iskusstve* [Computer Music: Exploring a New Artistic and Expressive Environment in the Art of Music]. Moscow: Erebus, 2012. 146 p.
9. Ul'yanich V. S. O kompozitorskom tvorchestve. (Opyt razmyshleniya) [On the Art of Composition (Reflections)]. *Khristianskaya kul'tura: proshloe i nastoyashchee (K 2000-letiyu Rozhdestva Khristova): sb. st. po mat. nauch. konf.* [Research Conference: The Christian Culture: Past and Present (Commemorating the 2000th Anniversary of the Nativity of Jesus Christ): Compilation of Articles]. Compiled by N. Gulyanitskaya. Moscow, 2004, pp. 105–114.
10. Ul'yanich V. S. Svetozvony-II i Svetozvony-VI: avtorskiy kommentariy [Svetozvony (Luminous Peals of Bells)-II and Svetozvony-VI: Commentaries Composer]. *Muzykovedenie k nachalu veka: proshloe i nastoyashchee: Mezhdunar. nauch. konf. 24-26 sent. 2002 g.* [International Research Conference: Musicology Towards the Turn of the Century: Past and Present, 24–26 September 2002]. The Gnesins Academy of Music. Moscow, 2002, pp. 236–251.
11. Urvantseva O. A. Dva vektora razvitiya russkoy dukhovno-kontsertnoy muzyki XX–XXI vv. [Two Vectors of Development of Russian Sacred Concert Music of the 20th and 21st Centuries]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012, No. 2, pp. 28–32.
12. Shepshelyova O. V. Smyslovoy potentsial khorovogo zvuchaniya v sovremennoy muzyke [Potential of Meaning in the Choral Sound in Modern Music:]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012, No. 2, pp. 98–102.



**Композитор Виктор Ульянич:
христианское мировоззрение и творческий стиль**

Статья представляет собой краткий обзор творчества современного российского композитора Виктора Степановича Ульянича, в жизни которого гармонично переплелись музыка, наука и вера. Христианское мироощущение композитора проходит через всё его творчество: будь то вокально-хоровая, камерно-инструментальная, симфоническая или театральная музыка. Образную сферу его музыкальных произведений составляют темы природы, космоса и человеческого бытия. Музыкально-технологические новшества В. С. Ульянича оправданы необходимостью создания художественного образа. Он стремится к завершённым формам, уделяя большое внимание пропорциям частей музыкального произведения; чистые гармонии, яркий тематический материал для него – главное средство выражения музыкальной мысли. Из приёмов развития материала композитор предпочитает различные виды комбинаторики, отражающие математические законы природы. В своём творчестве Ульянич затрагивает вопросы фундаментальных принципов бытия, противопоставляя Добро – Злу, Жизнь – Смерти, Свет – Тьме, тем самым напоминая об изначально высоком предназначении человека.

Ключевые слова: композиторы России, Виктор Ульянич, компьютерная музыка, пасхальный тропарь

**Composer Viktor Ulyanich:
Christian Worldview and Artistic Style**

The article presents a concise overview of the musical oeuvres of Russian composer Viktor Stepanovich Ulyanich, whose life witnessed a harmonious intertwining of music, science and faith. The Christian world-perception traverses throughout his entire musical output, whether it is vocal, choral, chamber-instrumental, orchestral, or theater music. The sphere of imagery in his musical compositions is comprised by subjects of nature, the universe and human existence. The musical technological innovations in Ulyanich's music are vindicated by the necessity of creating an artistic image. He prefers to incorporate completed forms, giving a great deal of attention to the proportions of the respective sections of musical compositions; for him pure harmonies and vivid thematic material become the chief means of expressing musical thought. In terms of development of the musical material, he prefers various types of combinatorial combinatorics, which reflect the mathematical laws of nature. In his music the composer touches upon issues of the fundamental principles of existence, juxtaposing Good and Evil, Life and Death, Light and Darkness, thereby reminding of the initially lofty calling of the human being..

Keywords: composers of Russia, Viktor Ulyanich, computer music, Easter troparion

Кайнова Ирина Анатольевна

ORCID: 0000-0003-3169-8221

доцент кафедры компьютерной музыки

E-mail: irina-kaynova@yandex.ru

Российская академия музыки им. Гнесиных

Москва, 121069 Российская Федерация

Irina A. Kaynova

ORCID: 0000-0003-3169-8221

Associate Professor

at the Computer Music Department

E-mail: irina-kaynova@yandex.ru

Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh

Gnesins' Russian Academy of Music

Moscow, 121069 Russian Federation



Е. В. КИСЕЕВА

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

УДК 78.1.5:782.91

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.148-154

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ В ПОСТАНОВКАХ ТАНЦА ПОСТМОДЕРН*

Танец постмодерн сформировался в Нью-Йорке 1960-х годов, его рождение совпало с периодом становления постмодернизма в культуре США. Искусство обозначенного периода характеризуется общим недоверием художников к традиционной картине мира и состоянием «кризиса репрезентации». Исследуемое художественное явление сложилось на границе модернизма и постмодернизма, что определило его эстетику, языковые свойства, оказало влияние на разнообразие художественных стратегий и форм существования музыкально-хореографического искусства.

Ещё в первой половине XX века творчество дадаистов, абстракционистов, сюрреалистов, футуристов было пронизано идеями расширения границ традиционных форм искусства. В творчестве М. Дюшана осуществился переворот, оказавший влияние на развитие искусства всего XX столетия. Художник находил и выбирал из окружающей реальности объекты, увиденные вне времени, значимости и функциональной привязанности, чтобы затем переместить их в пространство искусства, тем самым воплотив концепцию осмысления творчества как акта, целиком принадлежащего области воображения. Создание новых уникальных объектов искусства здесь уступило место процессу генерирования концепций, а новые формы искусства приобрели характер интеллектуальной игры.

Хореографы, композиторы и художники 1960-х продолжили авангардные эксперименты первой половины столетия. Творческие искания представителей танца постмодерн нахо-

дились в русле многих художественных теорий того времени, и наиболее яркой формой их выражения стал перформанс. В танце постмодерн культивировались: идеи взаимодействия искусства с реальностью и раздвижения границ искусства, понимание творчества как способа жизнедеятельности и манифестирование концептов, всевозможных инструкций к действиям, а также поиск альтернативных традиционным институциям (театрам, галереям, музеям и пр.) способов коммуникации с публикой. Появление в 1960–1970-е годы многочисленных музыкально-хореографических перформансов, объединивших разные области искусства и жизни было обусловлено, с одной стороны, желанием видеть в зрителе реципиента, способного совместно с автором конструировать смыслы и создавать ткань произведения, с другой – стремлением к свободному творчеству и «живому» искусству, неотъемлемой частью которого стал концепт.

Время, пространство, действие подверглись в танцевальном перформансе переосмыслению. Время могло быть зашифровано в длительности выступления или обозначено с помощью визуальных, в том числе видеоэффектов. Работа в перформансах с физическим трехмерным пространством открыла широкое поле для экспериментирования с его восприятием: пространство обрело множественность измерений, пространственные ощущения оказались детерминированы персональным опытом зрителя, приобщённого к художественному опыту. Действия перформера основывались на исследовании безграничных возможностей тела.

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №13-04-00378.



Проблема времени обозначилась как никогда остро в искусстве XX века. Если на протяжении столетий в мире искусства господствовала западная традиция с характерной для неё концепцией линейного времени, то во второй половине XX века, под влиянием теорий, опровергших линейность и абсолютность времени, в разных областях научного знания сложилось её (традиции) иное понимание. Новые концепции времени кардинально затронули музыку и танец, как искусства изначально временной природы.

По справедливому замечанию В. Ценовой, «время стало едва ли не главной художественной проблемой нового цикла музыкальной истории, потеснив всё остальное» [4, с. 71]. История танца постмодерн разворачивалась в непосредственной близости с новациями музыкальными. Так, М. Каннингем – основоположник новой хореографии, находясь под влиянием художественных экспериментов Дж. Кейджа, ещё в 1950-е годы пришёл к особому пониманию временной природы танца, а также заложил основу для композиционных и языковых новаций, связанных с данной проблемой. Намеченные Каннингемом идеи найдут яркое воплощение в постановках Т. Браун, Л. Чайлдс, С. Пэкстона, К. Карлсон, Т. Кеерсмакер и других авторов 1960–2000-х.

Хореограф пропагандировал танец, свободный от нарратива и системных связей. В его постановках жест, как первоэлемент, был помещён в систему пространственно-временных координат, близких архаическому дорефлективному сознанию.

Новое видение танца провоцировало изобретение особых методов и приёмов его организации. Например, Каннингем активно применял методы создания временных пропорций и ритмических структур, зависящих от числовых формул. Заметим, что их разработка в музыкальном искусстве основывалась на прикладной функции: танцевальная практика предполагала сочинение музыки на готовый хореографический текст, по мнению Дж. Кейджа лишённый чёткой организации.

Совместным «детисцем» Каннингема и

Кейджа стала «хореографическая алеаторика», благодаря чему фактор случайности лёг в основу построения композиции. Согласно воспоминаниям хореографа, при разработке данного композиционного принципа он отталкивался от общности временной организации музыки и танца: «Музыка и танец разворачиваются в одном и том же временном промежутке, но они не обязаны его одинаково структурировать. Поначалу мы гораздо жёстче относились к структуре. Пьесы были короче, ритмическая структура – определённое. Постепенно мы пришли к тому, что почти ничего не нужно было говорить: это был скорее процесс, чем фиксированный объект» (цит. по: [2, с. 434]). Идея единой временной структуры, заполненной композитором и хореографом независимо друг от друга, легла в основу «рассогласованного» принципа соединения музыки и танца. Перформеры-танцовщики не были знакомы со звучанием музыкальной партитуры до премьеры, после неё композиция продолжала меняться.

Важной темой для хореографов, композиторов и видеохудожников в танце постмодерн стало исследование перцептивных, повествовательных, поэтических возможностей, открывшихся благодаря новым технологиям коммуникации и созданной с их помощью глобальной окружающей среды с особыми временными и пространственными свойствами. Авторы исследовали время как психофизиологический феномен: в зависимости от задач перформанса время могло замедляться, ускоряться, останавливаться, разбиваться на сегменты. Особое внимание уделялось проблемам перехода настоящего времени в прошлое, процессу становления памяти, соединению настоящего с будущим в процессе конструирования сознанием понятий и смыслов.

Так, перформанс М. Каннингема «Winterbranch» (1964) на музыку Л. М. Янга «2 Sounds» был призван заставить зрителя ощутить на личном опыте дробность человеческого времени-сознания. Сочинение опиралось на концепцию, согласно которой время в сознании человека представлялось как череда мелких сег-

ментированных отрезков, они объединялись в более крупные сегменты, создавая поток человеческой памяти. Перформанс проходил в тёмном помещении (либо в неосвещённом сценическом пространстве), которое на мгновения хаотично освещал луч прожектора.

По просьбе хореографа художник Р. Раушенберг составил световую партитуру таким образом, чтобы создать иллюзию ночной тьмы, пронизанной «бьющим» по глазам ярким светом автомобильных фар. Жёсткие сценические эффекты были усилены музыкой. Основу партитуры Янга составляли резкие «абразивные» звуки, воспроизводимые с магнитофонной ленты. Танец начинался с плавных, словно вырванных из повседневной жизни движений Каннингема, высвеченных прожектором. Затем появлялись другие танцовщики и выполняли ряд действий – падений, подъёмов, перемещений, резко меняя темп исполнения и образуя различные группы. В те мгновения, когда фигуры освещались прожектором, зритель видел «разорванные», разрозненные движения танцоров. Через мгновения свет гас и изображение словно растворялось. То есть, на глазах зрителя сценическое изображение рождалось, мерцало и умирало, оставаясь лишь в памяти.

Симультанность событий – возможность отображения множественности времён в одновременности – легла в основу видеоперформанса «Fractions I» (1978) М. Каннингема, видеохудожника Ч. Атласа и композитора Дж. Гибсона. Согласно замыслу, закрепление в сознании зрителя разрозненных образов должно было создать ощущение дезориентации и напряжённости их восприятия. Сценическое пространство здесь было разбито на отдельные сегменты, в каждом из которых происходило хореографическое действие в своём времени. Видеомониторы транслировали разрозненные события. Одним из сильных приёмов стала временная задержка видеоизображения: происходящие в реальном времени события обозначали настоящее, отражённые на мониторах действия – прошлое. Время прошлого и настоящего должно было соединиться в акте зрительского созерцания. Объединяющим фактором стала музыкальная

партитура Д. Гибсона. «Equal Distribution» представляла собой минималистическую цифровую композицию, жёсткая логическая структура которой была построена по определённой матрице с нумерованными значениями. Каждому числовому значению соответствовала группа интонационно близких паттернов. Их чередование и постоянные внутренние изменения (варьирование ритмических схем) подчинялись импровизационной логике, что привносило в композицию элемент хаотичности, свойственный «живому» исполнению (Live Performance). Эффект «живого» присутствия создавал и приём искусного наложения флейты соло на звуки шипения плёнки, дававшие небольшие искажения.

Разорванное время и разрозненное пространство демонстрировал видеоперформанс М. Каннингема, Ч. Атласа, Дж. Кейджа, Д. Тюдора и Г. Маммы «Assemblage» (1968). Процесс его создания включал два этапа. На первом хореограф, танцовщики и режиссёр сформировали так называемые «модули движений». Исходный видеоматериал содержал записи небольших хореографических последовательностей, исполненных на фоне городских пейзажей, внутри торговых центров и галерей, сделанных в разное время. Работа над кинематографическим коллажем стала вторым этапом. Коллаж состоял из фрагментов движений и статических поз, искусно размещённых в раздробленных кадрах, либо внутри наложенных плоскостей.

Идеи обращения времени вспять и ретроспективного осмысления творческих достижений М. Каннингема и Дж. Кейджа легли в основу перформанса «eyeSpace» (2006–2007). Данная постановка была создана Каннингемом в сотрудничестве с тремя композиторами, каждый из которых написал самостоятельную композицию. Музыкальные сочинения «Long Throw» Д. Бермана, «Jitterbug» А. Локвуд, «International Cloud Atlas» М. Руса представляли собой «сгусток идей» Дж. Кейджа, над которыми композитор работал в разные годы. Например, название сочинения «Long Throw» (буквально «долгий бросок»), по мнению автора, отсылало к долгой истории сотрудничества Каннингема и Кейджа. Д. Берман воплотил ведущие музыкальные



идеи, задействованные в танцевальных перформансах 1947–2007 годов. Важнейшие из них связаны с поиском новых акустических звучаний, их электронных трансформаций, с экспериментами в области соединения электроники и акустических инструментов. Так, сольная партия, написанная для подготовленного (по методу Кейджа) инструмента, сочетала звуки фортепиано и шумовые эффекты (отзвуки низких струн рояля, полученные от прикосновений мяча для пинг-понга). Исходное звучание инструмента модифицировалось с помощью компьютерной обработки и технологии зонирования звука, а затем соединялось с электронной фактурой. Примечательно, что исполнителями были ведущие композиторы компании Каннингема – К. Вулф, Т. Косуги, Дж. Кинг, Ст. Мур, работавшие с мастером в разные годы.

В «International Cloud Atlas» М. Руса воплотилась идея графической музыки: фотографии скал стали основой графической партитуры. Шестиканальная, предварительно записанная электроакустическая композиция «Jitterbug» А. Локвуд опиралась на звуки, полученные от движений различных насекомых. То есть, обе работы отсылали к ранним опытам Дж. Кейджа в области графической музыки и биомузыки.

Время реальное и время художественное могли совмещаться воедино в рамках одной постановки. Художественная ткань перформансов включала готовую реальность, либо заимствованные из окружающей реальности документальные видео- и аудиофрагменты: кадры и шумы из телевизионных новостей и радиопрограмм, транслируемые в реальном времени («Variations VII» М. Каннингема, Дж. Кейджа, Н. Дж. Пайка); фрагменты, вырванные из повседневной жизни («Two Holes of Water-3» Р. Уитмана, Т. Браун и М. Старк); звуки урбанистического города («Roof Piece» Т. Браун) и т. д.

Хореографы обрели возможность захватывать и передавать реальность, сделав настоящее время, точнее, опыт проживания настоящего мгновения предметом художественного изображения.

Замыслы перформансов Д. Гордона, основанные на методе случайных действий, подра-

зумевали необычные для живого перформанса сценические эффекты. Так, хореография «Chair/two times» (1975) состояла из серии чётких несложных движений, повторяемых тремя перформерами в различных темпах. Проецируемое на большом экране изображение танцоров, выполняющих те же действия, в процессе перформанса создавало дополнительную линию танца и рождало новые хореографические рисунки в ансамбле. В зрительском восприятии создавался эффект кубистических полотен: изображение, увиденное с разных точек зрения, соединялось в одной композиции. Каждый исполнитель должен был непрерывно принимать спонтанные решения, например, по какой траектории двигаться, с кем из партнёров взаимодействовать. Кроме того, в определенные моменты, когда кадры видеоизображения «зависали», либо отставали на доли секунды, возникал эффект двойника (исполнитель мог увидеть себя «в прошлом») и перформеру представлялась возможность взаимодействия с собственным изображением.

Замедление времени становится характерным приёмом в творчестве К. Карлсон. В постановках «Signes», «Tigers in the tea house» (2004) на музыку Р. Обри и Дж. Босвелла хореограф, используя приёмы задержки, остановки движения, замедлила движения танцоров до минимальной скорости и тем самым дала возможность зрителю ощутить наполненность каждого мгновения. Зритель мог физически прочувствовать течение времени между чередованием движений, тем самым ещё больше индивидуализируя личный опыт восприятия постановки.

В танце постмодерн ярко проявились философия и творческая концепция минимализма. Известно, что композиторы-минималисты опирались на идеи экспериментализма и, в частности, на философию Дж. Кейджа. По справедливому замечанию П. Поспелова, минималистическая музыка лишает слушателя «ощущения времени как наполненной длительности... Онтологическое и психологическое время в минимализме приравнены друг к другу. Таким образом, естественно структурированное время, его близкая учению дзэн «пустотность» и является смыслом музыки» [3, с. 75].

Характерную для музыкального минимализма модель континуального времени-потока, абстрагированного от динамического процесса, использовали А. Т. де Кеерсмакер, И. Райнер, Д. Гордон, Т. Браун. В их творчестве сложилось представление о танце как о континуальном процессе в его чистом виде, с характерным внеавторским и внеличным началом. Для перформансов 1960-х и 1990-х характерно понимание танца как некоей метасистемы, работающей благодаря заложенному в ней алгоритму. Временная структура, воспринятая онтологически, порождает важнейшее эстетическое свойство, которое Дж. Кейдж называл «Ничто». В хореографических перформансах, подобно музыкальным композициям великого экспериментатора, элемент становился тождественным целому, границы композиции условными.

Перформансы А. Т. де Кеерсмакер стали классическими примерами минимализма в хореографии, в них воплотились идеи растворения индивидуального начала в бесконечном временном потоке, а также пребывания в вечном настоящем, стазисе, круговороте. Хореограф словно погружала зрителя в медитативный транс, незамутнённый личностным восприятием реальности. Серия перформансов «Four Movements to the Music of Steve Reich» (1982) включает четыре работы (три дуэта и соло), поставленные на «Piano Phase», «Come Out», «Violine Phase», «Clapping Music» С. Райха. Сочинения эти знамениты техникой «постепенного фазового сдвига», открытой композитором во второй половине 1960-х. Как известно, в период увлечения магнитофонной музыкой С. Райха заинтересовал эффект десинхронизации (расхождения во времени) музыки в процессе её воспроизведения одновременно на двух закольцованных плёнках двумя магнитофонами. Данный студийный эффект впоследствии стал технической моделью музыкальных пьес С. Райха и хореографических перформансов А.Т. де Кеерсмакер.

Жёстко фиксированная конструкция перформансов основывалась на одном музыкальном, а в случае сочинения Кеерсмакер – хореографическом паттерне. В «Piano Phase»

хореография отражала музыку и воплощала принцип постепенного временного – фазового сдвига. Так, в начале дуэта обе танцовщицы вращались «в унисон». Далее одна из них ускоряла движения во времени, что приводило к рассогласованию и рождению нового хореографического рисунка. Последующее замедление возвращало к унисону.

«Violine Phase» С. Райха открывало звучание двух записанных на магнитную ленту скрипок, воспроизведённых одновременно. Эффект медленной рассинхронизации здесь достигался путём добавления пауз в одну из лент. В дальнейшем, благодаря взаимодействию двух рассинхронизированных инструментов, образовывалась новая мелодия, а в результате биений появлялся эффект третьей скрипки. Процесс этот повторялся с небольшими изменениями до конца произведения. Для танцевального перформанса А. Т. де Кеерсмакер предприняла попытку отразить жёсткие структуры и открытую форму музыкального сочинения языком танца. Повторяющиеся вращения корпуса и строгие геометричные движения ног складывались в рваный хореографический рисунок, общее круговое направление движения создавало иллюзию бесконечного кружения. В музыкально-хореографической композиции линия танца играла роль третьего «голоса», вступающего с временными задержками и усугубляющего эффект временного расхождения.

«Accumulation» (1971), «Accumulation with Talking» (1973), «Watermotor» (1978) и другие работы Т. Браун основывались на простейшем накопительном процессе, близком аддитивному процессу Ф. Гласса и технике ритмических конструкций С. Райха. Подобно тому, как музыкальные паттерны могли состоять из простейших элементов – звука, интервала, сонора, мелодической попевки, хореографические паттерны в работах Т. Браун включали простейшие жесты, движения отдельных частей тела (кистей рук, предплечья, головы). М. Голдберг отмечает: «Браун и её танцоры чётко артикулируют один шаг, затем другой, снова возвращаются к первому, переходят на второй, добавляют третий и продолжают в том же духе, пока



не накапливается определённая последовательность сгибаний и вращений» [5, р. 38]. Аддитивный процесс в музыке предполагал повторение паттерна с его последовательным ростом в каком-либо параметре (см. об этом, например: [1, с. 478]). Родственный ему накопительный процесс в хореографии Т. Браун включал, в том числе, и временные изменения: длительность каждого паттерна и скорость их чередования постепенно увеличивались, либо сокращались в процессе перформанса.

Таким образом, начиная с момента зарождения в 1960-е годы и на протяжении 1970–2000-х годов художественные стратегии создателей танца постмодерн были связаны с переосмыслением традиционного для искусства хореографии линейного понимания времени. Ставшее неотъемлемой частью концепта, оно не только обрело множественность измерений и превратилось в особую, контролируруемую перформером область эксперимента. Всевозможные манипуляции со временем, его трансформации способствовали созданию в перформансе смысловой открыто-

сти, неопределённости, многовариантности толкований.

Характерной чертой рассмотренных музыкально-хореографических перформансов стало применение хореографами, композиторами, видеохудожниками приёма иммерсии – погружения зрителя в смоделированное пространство, обладающее особыми временными свойствами. Авторы провоцировали зрителя на активное участие в художественном процессе, зритель на собственном опыте мог испытывать и ментально реконструировать заложенные значения, а также переживать отрезки времени, психологически либо физически ощущать его различные свойства.

Хореографические открытия происходили в тесной связи с новациями музыкальными, а порой и находились под непосредственным воздействием последних. Философские и творческие принципы, методы временной организации, композиционные приёмы были усвоены хореографами-новаторами от музыкального эксперимента и минимализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Катунян М. И. Минимализм и репетитивная техника (Глава XV) // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М., 2005. С. 465–488.
2. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
3. Поспелов П. Г. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74 – 82.
4. Ценова В. С. Музыкальное время. Ритм (Глава V) // Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М., 2005. С. 71–121.
5. Goldberg M. Trisha Brown // *Fifty Contemporary Choreographers*. Edited by Martha Bremser, Lorna Sandersn. New York, 1999, pp. 37–42.

REFERENCES

1. Katunyan M. I. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika (Glava XV) [Minimalism and Repetitive Technique (Chapter 15)]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The Theory of Contemporary Compositions]. Edited by V. S. Tsenova. Moscow, 2005, pp. 465–488.
2. Manulkina O. B. *Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka* [From Ives to Adams: American music of the 20th Century]. St. Petersburg: Ivan Limbakh Press, 2010. 784 p.
3. Pospelov P. G. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika [Minimalism and Repetitive Technique]. *Muzikalnaya akademiya* [Musical Academy]. Moscow. 1992, No. 4, pp. 74–82.
4. Tsenova V. S. *Muzykalnoye vremia. Ritm (Glava V)* [Musical Time. Rhythm (Chapter 5)]. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The Theory of Contemporary Compositions]. Edited by V. S. Tsenova. Moscow, 2005, pp. 71–121.
5. Goldberg M. Trisha Brown. *Fifty Contemporary Choreographers*. Edited by Martha Bremser, Lorna Sandersn. New York, 1999, pp. 37–42.

Художественное время в постановках танца постмодерн

Статья посвящена осмыслению художественных принципов танца постмодерн. Будучи явлением пограничным, он сформировался в контексте экспериментального искусства 1950–1960-х и развивался на протяжении всей второй половины XX столетия в рамках концептуализма. Танец постмодерн обладал генетической двойственностью, что определило его эстетику, художественные стратегии и методы. Ведущая форма представления танца постмодерн – перформанс отрицал традиционные материалы и средства выразительности и идею выразительности как таковую. Музыкально-хореографический перформанс стал наиболее яркой формой выражения материализации художественных концептов – идеи, культивируемой разными искусствами обозначенного периода. В центре внимания автора находится одна из ключевых для танцевального перформанса проблема художественного времени. Композиторы, хореографы, видеохудожники исследовали возможности расширения границ искусства, акцентировали роль реципиента и возможность ухода в область личного зрительского опыта, тем самым провоцируя понимание творчества как способа жизнедеятельности. Время стало одним из важнейших концептов музыкально-хореографического перформанса, понимание его художественных возможностей открыло широкую область для экспериментирования. Идея опровержения линейности и абсолютности времени пошатнула традиционное представление о хореографическом искусстве, а новые концепции времени, сформировавшиеся в танце под влиянием музыкальных новаций, изменили его смысловое наполнение.

Ключевые слова: танец постмодерн, музыкально-хореографический перформанс, концептуальное искусство, художественное время

Artistic Time in the Productions of Postmodern Dance

The article is devoted to understanding the artistic principles of postmodern dance. Presenting itself as a borderline phenomenon, it was formed in the context of experimental art of the 1950s and 1960s and developed during the course of the entire second half of the 20th century within the frameworks of conceptualism. The postmodern dance possessed a genetic duality, which determined its aesthetics, artistic strategies and methods. The leading form of presentation of the postmodern dance, expressed by its performances, rejected the traditional materials and means of expressivity and the concept of expressivity as such. The musical choreographic performance became one of the most vivid forms of expression of the materialization of artistic concepts – which manifested the idea cultivated by various forms of art of the indicated period. At the focus of the author's attention lies the issue of artistic time – one of the chief concepts for dance performance. Composers, choreographers and video-artists researched the possibilities of broadening the boundaries of art and accentuated the role of the recipient and the possibility of passing into the sphere of the personal visual experience of the audience, thereby provoking an understanding of artistic work as a means of living activities. The concept of time became one of the leading concepts of musical choreographic performance, and the comprehension of its artistic possibilities opened up the broad sphere for experimentation. The idea of refutation of the linearity and absolute nature of time shattered the traditional perception of the art of choreography, whereas the new conceptions of time, which were formed in dance under the influence of musical innovations, changed its semantic content.

Keywords: postmodern dance, musical choreographic performance, conceptual art, artistic time

Кисеева Елена Васильевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки

E-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

Elena V. Kiseyeva

PhD (Arts), Associate Professor
at the Music History Department

E-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. S. V. Rakhmaninova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation



Л. В. РОМАНОВА

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

УДК 786.2:008.13

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.155-163

**ТРАДИЦИИ БИДЕРМАЙЕРА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ
ДЕТСКОМ ФОРТЕПИАННОМ АЛЬБОМЕ**

Детский фортепианный альбом (далее – ДФА) в XX веке стал атрибутивным жанром педагогического репертуара, данным как первообразец Р. Шуманом и затем П. И. Чайковским, заложившим его отечественную традицию. Фигурируя под разными наименованиями, ДФА обладает основными жанрообразующими признаками: семантическим кодом, связанным со сферой детства; адресатом исполнения (юный пианист) и восприятия (детская аудитория); предназначением (учебное и домашнее музицирование), обуславливающим сочетание инструктивности с художественным качеством.

Представляя сложный жанр, состоящий из разнообразных простых, ДФА не обладает строго закреплёнными компонентами жанровой формы. Однако обычно он опирается на бытовые жанры, имеет такие общие черты, как тональная и фактурная облегчённость текста, а также комплект целесообразных пианистических приёмов. Пьесы ДФА в подавляющем большинстве программны: «с заманчивыми для детей названиями» (П. И. Чайковский)¹.

Движение всякого жанра в истории сопряжено как с обновлением, так и сохранением жанрообразующих признаков, среди которых мы в данном случае сосредоточиваемся на *семантическом коде*: именно он является маркером социокультурных изменений, привносимых историческим процессом. Поскольку формирование ДФА состоялось в эпоху бидермайера, естественно поставить задачу – выявить код этой культуры в ДФА и проследить его судьбу в истории отечественной ветви жанра. Отсюда вытекают содержательно-семантический метод рассмотрения и культурологическая направленность дискурса.

Бидермайер и рождение ДФА

Будучи терминологически рождённым на литературной (поэтической) почве, бидермайер поначалу исследовался как явление изобразительного и прикладного искусства, позже – как стиль периода Реставрации и предмартовского периода (1815–1848) и, наконец, был выведен на уровень эпохи («Biedermeierzeit» Ф. Зенгле). А. В. Михайлов характеризует «бидермейеровский комплекс», обнаруживаемый во всех видах искусства, «как со-отражённость и взаимосвязанность жизни, политики, культуры в эпоху Реставрации» [7, с. 65]; он же определяет бидермайер как культуру, что мы всецело разделяем и считаем бидермайер *субтипом новоевропейской культуры от эпохи Реставрации до 1880-х годов*, оригинально соединяющим черты традиционного и персоналистического типов, а также элементы сентименталистского, романтического и реалистического мироотношения². В отечественном музыкознании он пока не получил достаточного освещения, что видно из трёхтомника «Музыка Австрии и Германии XIX века», где его, казалось бы, невозможно обойти³.

Именно в бидермайере усмотрел причины формирования ДФА С. В. Грохотов, трактуя его тоже культурологически, ибо с исторической дистанции «становится ясно: бидермайер – это не только мебель и картины, это целая культурная эпоха со своей спецификой, наложившая отпечаток едва ли не на всех художников, музыкантов, писателей, работавших в те времена» [2, с. 19]. Исследователь справедливо напоминает о педагогических достижениях данной эпохи – в частности, о популярности идей Ж. Ж. Руссо и о деятель-

ности Ф. В. А. Фрёбеля. Последний, будучи последователем И. Г. Песталоцци, совершил истинный педагогический прорыв, создав концепцию дошкольного воспитания и понятие «детский сад» («Kindergarten», 1840) вместе с системой подготовки воспитательниц-«садовниц». Симптоматично, что это событие резонировало в музыке созданием К. Рейнеке цикла «Музыкальный детский сад» [16, с. 11]. Но утверждение Грохотова о том, что только «в эпоху бидермейера детство начинают понимать как особый и важный период в формировании человека, имеющий самостоятельную ценность» [2, с. 20] звучит несколько односторонне, без учёта мощного влияния романтизма.

Не рассматривая специально сложные связи бидермайера с романтизмом, напомним их роль в рождении ДФА: последний смог появиться в первой половине XIX века в процессе формирования самой *культуры детства*, выпестованной *обеими* родственными и параллельно развивавшимися культурами, ибо в них ребёнок и детство получили особый ценностный статус. Романтизм дал философско-эстетические обоснования детства и ребёнка как аксиологических идеалов своей мирообразной онтологии; бидермайер со своей стороны аксиологизировал эти феномены и перевёл «метафизические отвлечённости» романтизма в практическую плоскость повседневной жизни культом семьи и созданием детской воспитательно-игровой «инфраструктуры»: детской литературы и музыки, детских журналов, календарей и фабрик игрушек, а главное – формированием специальной детской комнаты. Обе культуры высокохудожественно закрепили образы детства и ребёнка в искусстве, что в музыке отозвалось рождением жанра детского фортепианного альбома у Р. Шумана.

Детский код бидермайера и «Альбом для юношества»

Для выявления «бидермайеровского вклада» у Шумана необходимо выделить характерный *образно-семантический код*, служащий

маркером традиций или следов бидермайера в ДФА на всём протяжении существования последнего. Выделению такого кода способствует вся совокупность художественных артефактов эпохи, но более живопись и искусство интерьера, наглядно репрезентирующие ценности бидермайера. Они обобщены в специальной литературе; акцентируя свой – детский – аспект этой культуры, мы, не вдаваясь в искусствоведческий анализ, формулируем *состав детского кода бидермайера*: главный субъект – ребёнок (дети); локусы – дом, выходы на природу; среда – семья, воспитатели; деятельность – игра, наблюдение, ритуал (религиозный, досуговый и пр.); предметность – игрушки, картинки, книжки; сфера познавательных интересов – сказки, занимательные истории, открытие мира фауны и флоры, явлений взрослого мира; эмоциональный спектр – позитивный, с преобладанием радости, безмятежности, сочувственности. Общий модус – приватность, интимность. Практически это и есть парадигма детства, которая кажется существовавшей всегда.

Применяя данный код к «Альбому для юношества», обнаруживаем следующее: ребёнок не является центральным субъектом, хотя его косвенные психологические портреты можно усмотреть в «Первой утрате» и трёх лирических непрограммных пьесах второй части, напоминающих мечтательные и задумчивые портреты Ф. фон Амерлинга; «Бедный сиротка» – эпизодический персонаж внешнего мира, нередко встречающийся в искусстве бидермайера и подчёркивающий ценность семьи; однако персоны семейного круга совершенно отсутствуют, а вместе с ними отсутствует и локус дома; нет указаний на игры и игрушки, можно лишь подразумевать игру в «Смелого наездника»; книжки и сказки представлены лишь «Миньонной» и «Шехеразадой». Большая часть «Альбома» посвящена разнообразным *музыкальным* явлениям и *фольклору*, характеризующим художественный и социальный мир; музыкацентризм и Volksgeist – романтические аксиологемы, прививаемые здесь юному пианисту.



Приходится констатировать, что шумановский «Альбом», созданный в пору расцвета бидермайера, включает лишь отдельные элементы детского кода этой культуры, хотя опосредованно хранит память детских календарей через порядок народных песен (от весны до Нового года). Сверхзадача «Альбома» – распахнутое «окно в мир», разнообразная познавательность и широта впечатлений, сообщаемых ребёнку музыкальным языком и противоположных приватности, замкнутости бидермайеровского дома. Подобная панорамность в большей степени обусловлена самим жанром *альбома* и влиянием *альбомной культуры*, о котором справедливо пишет С. В. Грохотов и которая равно характерна для романтизма и бидермайера.

Бидермайер и исток отечественных ДФА

Переходя на отечественную почву, невозможно обойти классического первенца русского ДФА – «Детский альбом» П. И. Чайковского. Написанный тридцать лет спустя после шумановского эталона, он по-своему аккумулировал культурные тенденции эпохи. Культурный контекст 1870-х в России отличался бурным развитием педагогики всех возрастных, гендерных и образовательных уровней, в том числе дошкольной. В 1860–1870-е годы в Санкт-Петербурге возникли детские сады, Фрёбелевское общество с курсами воспитательниц-«садовниц» и нянь, при Императорском Санкт-Петербургском воспитательном доме открылось училище «русских нянь», и благодаря работе целой когорты педагогов-учёных⁴ на рубеже XIX–XX вв. дошкольная педагогика развилась в относительно самостоятельную научную отрасль. Эти примечательные процессы составляли непосредственный контекст возникновения сначала «Детской» М. П. Мусоргского⁵, а затем «Детского альбома» П. И. Чайковского.

Обратим внимание на название цикла Мусоргского: предложенное В. В. Стасовым, оно говорит о *сформированности детской комнаты как специализированного локуса*

жизни ребёнка. Об этом свидетельствует и Б. В. Асафьев: «Вы *видите* всю обстановку, все место действия, видите няню и типичный уют детской комнаты интеллигентной русской семьи...» [1, с. 101]. Родившийся в следующем десятилетии, Асафьев вспоминает «всю обстановку» и «всё место действия», поскольку *культура детской* уже смоделирована и закреплена как «типичный уют детской комнаты». По-видимому, в семействах Чайковских, Давыдовых, Мусоргских, Стасовых, Кюи и т. д. существовали достаточно однотипные детские, и бидермайеровская идея создания приватной территории ребёнка в рамках семейной жизни утвердилась вполне. Отсюда и специфика «Детского альбома» Чайковского.

Ребёнок выступает здесь как субъект с первого номера («Утренняя молитва»), далее субъектность представлена разнополюми детьми, о чём говорят гендерные игры и игрушки (лошадки и солдатики – с одной стороны, куклы – с другой), находится в семейном кругу (мама, няня), в доме-усадебке, откуда легко выйти на природу («Песня жаворонка») и в деревню, «в народ» (русский триптих); его деятельность сочетает наблюдение («Зимнее утро»), традиционные игры, развлечения (триптих танцев), возможно, обучение (тетрада иностранных песенок), православный ритуал (молитвы); его познавательно-фантазийный интерес насыщают сказки, у него есть личное время и пространство для мечтаний, грёз. Вместе с тем он сталкивается с трагической темой смерти, которую композитор обобщает через жанр похоронного марша – мотив, нетипичный для бидермайеровского детства, но константный для Чайковского. В «Детском альбоме» давно отмечены признаки целостного «дня ребёнка» (хотя этому противоречат зимнее начало и весенний конец), придающего циклу внутреннюю завершённость.

Таким образом, Чайковский в своём «Альбоме» создал в целом бидермайеровскую модель жизни ребёнка, обогатившую, по шумановской традиции, *Volksgeist* разных стран (знак европейского воспитания русских де-

тей и любимого автором национального элемента) и столкновением с фатальными жизненными явлениями (психологическими спутниками самого автора); можно назвать её синтетической. Сам ребёнок выступает в своей идеальной ипостаси⁶.

Бидермайер в ДФА русских дореволюционных композиторов

Современные исследователи темы детства и музыки для детей в русском музыкальном искусстве единодушно отмечают их интенсивное развитие на рубеже XIX–XX вв., то есть в так называемые третий – четвёртый периоды русской классической музыки. Е. А. Сорокина, В. В. Лебедева, И. А. Немировская, Е. А. Шефова, М. Е. Лапина и др. выявили ряд малоизвестных композиторов с забытыми, затерянными, а иногда и неопубликованными произведениями, поддерживавших в своём творчестве как тему детства в целом, так и собственно жанр ДФА. Помимо выдвигания имён и опусов явственно тенденция изучения тех сфер творчества известных и крупных композиторов, которые оставались в тени их генеральных жанровых линий и которые тоже воспринимаются как открытия, тем более что многие нотные тексты практически недоступны широкому музыкально-исследовательскому сообществу. К такой сфере относятся фортепианные миниатюры (зачастую объединённые в фортепианные циклы) для непрофессионалов, в том числе для начинающих (детей). В контексте нашей задачи остановимся на некоторых ДФА Ц. А. Кюи, В. И. Ребикова и А. Т. Гречанинова.

Детская тема в музыке Ц. А. Кюи началась в конце 1870-х годов в связи с детством его сына и дочери, с началом XX века вступив в кульминационную зону по количеству и качеству произведений – театральных, вокальных, инструментальных, – в силу чего маститый кучкист стал первым классиком русской детской оперы. Автор объяснял этот творческий феномен семейным обстоятельством – рождением внука Юрика⁷ (1905). В 1906 году были опубликованы «Десять пятиклавишных

пьес» ор. 74 для фортепиано в четыре руки⁸. Хотя альбому дан инструктивный заголовок, его пьесы традиционно программны, и при отсутствии единого сюжета заключительный «Торжественный марш» претендует на роль финала. В образно-семантической парадигматике альбома явственно просматриваются следы детского кода бидермайера: семья (№ 4 – «Мама обидела»), игры (№ 2 – «На лошадке», № 8 – «Кукольный бал»), развлечения – танцы (№ 5 – «Расплясались», № 7 – «В присядку»), слитые воедино природа и переживания (№ 1 – «Похороны птички», № 3 – «Пасмурно»), народный персонаж (№ 6 – «Пастушок»). Девятая пьеска – «На востоке» – может быть трактована как рассказ или картинка, расширяющая познавательные горизонты детей.

Полагаем, что для Кюи, с его западными корнями и связями, с имманентно-личностной приверженностью традиционализму, бидермайеровская модель совершенно органична.

В конце XIX века был создан ДФА композитором другого поколения и направленности творчества, «горицветом русского модернизма» (Б. В. Асафьев) В. И. Ребиковым, в чьём наследии самой ценной признана детская сфера. Его «Силуэты» ор. 31 – «девять картинок из жизни детей» – по своему содержанию не отличаются оригинальностью, кроме замысловатого названия. Альбом бессюжетен, но бидермайеровский детский код налицо: дети как субъекты, семья (№ 3 – «Мама у колыбели»), традиционные игры (№ 4 – «Игра в солдатики»), № 7 – «Девочка баюкает свою куклу»), развлечения (№ 1 – «Дети катаются на коньках»), сказочные персонажи (№ 6 – «Фея», № 9 – «Колдунья в лесу»), народные персонажи, здесь связанные с музыкой (№ 2 – «Бродячие музыканты», № 8 – «Пастух на дудочке играет»), природа (№ 5 – «Вечер на лугу»). Константность образов показательна для образования устойчивости и даже известной трафаретности конкретизации кода в ДФА к началу нового столетия.

Отнесённая исследователями к «золотому фонду», детская музыка А. Т. Гречанинова



даёт интереснейший образец воплощения бидермайеровского детского кода, которым мы считаем не «Детский альбом» для начинающих, собранный из произведений разных лет накануне эмиграции, а написанный три года спустя (1927) цикл «День ребёнка»⁹.

Цикл имеет сюжет (традиция Чайковского) и впечатляет развёрнутой репрезентацией семейственности, являющейся основой событийного ряда: ребёнок, «Папа и мама» (№ 5), бабушка (№ 6 – «В гостях у бабушки», № 7 – «Бабушкин вальс»), няня (№ 9 – «Нянюшкина сказка»)¹⁰, причём действие начинается семейным tutti (№ 2 – «Все за работой»). Локус родительского дома сменяется локусом дома прародительского (гостевание) и возвращением в родные пенаты; картины природы и посторонние персонажи исключены – редкий случай, герметизирующий семейный круг; присутствуют игрушки и переживания в связи с ними (№ 3 – «Моя лошадка», № 4 – «Сломанная игрушка»). Кажется, впервые со времен Чайковского принципиальную роль играет религиозный компонент, ритуальный модус которого совмещает функции авторского пролога и эпилога (хоралы в № 1 – «Прелюдия» = «Молитва»¹¹ и в № 10 – «Дитя засыпает»); они воспринимаются и как символ Божественного присутствия – благословения добродетельной семейной жизни. По степени бидермайеровской камерности (домашности) и приватности «День ребёнка» едва ли не уникален среди отечественных ДФА.

Бидермайер в ДФА советского периода

Оставшийся на родине погодок Гречанинова С. М. Майкапар формально оказался советским композитором и педагогом, чьи «Бирюльки» стали хрестоматийным опусом для ДМШ на всей территории СССР. Однако созданные почти одновременно с гречаниновским циклом «Бирюльки» (1925–1926)¹² демонстрируют иную традицию: при наличии сказочно-нарративных образов, привычных внешних персонажей («Сиротка», «Пастушок»), моряки, всадник), природной среды

цикл скуп на домашние игры и развлечения, почти «бессемен» и «бездомен». Только «Колыбельная» подразумевает наличие матери, замещая всю «семейную ячейку», и в целом содержательная парадигма «Бирюлек» относится к шумановско-романтической, а не к чайковско-бидермайеровской традиции.

Детские фортепианные пьесы в те же годы начал сочинять будущий флагман советской музыки для детей Д. Б. Кабалевский, дебютировавший сборником «Из пионерской жизни» (1932). Как констатирует Л. В. Данилевич, эти пьесы «крепко спаяны с советской действительностью, окружающей наших детей, и в этом смысле принципиально отличаются от детской музыкальной литературы до-революционного времени» [3, с. 165]; искать в них бидермайеровский код не приходится. В следующем сборнике – Тридцать детских пьес ор. 27 (1937–1938), многократно переиздававшемся, – доминируют музыкально-профессиональные и бытовые (будущие «три кита») жанры, пять нарративов (две сказки, новелла, история, рассказ), две-три игровые пьесы, две – из природной среды. Отсутствие явной «семейственности» и «домашности» мало компенсируется «Колыбельной» и сказками как аллюзиями к родным. Внешне тяготея к шумановской парадигме, содержание сборника отличается нейтральностью и даже авторской обезличенностью.

Не останавливаясь на всех этапах развития советского ДФА, обратимся к позднему периоду эпохи, когда в издательстве «Советский композитор» вышли 14 специализированных выпусков¹³, содержащих семьдесят девять ДФА шестидесяти семи композиторов общим объёмом около 670 пьес, что делает данную серию весьма репрезентативной. Её особенностью является широкое участие авторов (всего 33) из союзных республик и национальных автономий РСФСР, реализующее официальную идеологию многонациональности советской культуры.

Анализ показал, что семья – основа бидермайеровского кода – представлена в этом огромном объёме только четырьмя пьесами:

о дедушке (2 пьесы), дедушке и внучке, о бабушке; родители совершенно отсутствуют, если не считать использования колыбельных (их всего 10^{14}) как аллюзий к персоне матери и, в аналогичном значении, двух пьес – пожеланий доброго утра и спокойной ночи. Ребёнок как субъект проявляется в портретах: характерологических (забияка, озорник, болтушка, упрямец, сплетницы, плакса, «Юный герой»), именных («Лена», «Мариам», «Марина и петух»), психологических (около 30 пьес – раздумий, воспоминаний, жалоб и настроений, причём в основном грустных). Мы видим его в играх (около 25 пьес об игре как таковой, о скакалке, считалках, догонялках, дразнилках, большой перемене), в конфликтах (драка), в разных повседневных занятиях (более 20 пьес про зарядку, прогулки, беготню, встречу, катание, посещение школы, пробуждение и сон).

В непосредственное пространство жизни ребёнка входят игрушки, которых, правда, совсем немного – около 15, но их набор интересен: это традиционные бидермайеровские солдатики и куклы, позже утвердившиеся в детской кубики, мишка, кораблики, технически продвинутые для XX века заводные мишка, танцовщица, грузовичок и, наконец, ёлочные игрушки. Они же обозначают локус дома, к которому присоединяются некоторые вещи: часы (три пьесы), цветные карандаши, старый учебник и даже старый валенок.

Не обойдена и сказочная сфера, немногочисленная, но разнообразная: кроме абстрактных сказок, налицо герои русских народных, «Тысячи и одной ночи», авторских: П. П. Бажова, Г. Х. Андерсена, А. Н. Толстого, К. И. Чуковского – вплоть до мультяшного Чебурашки¹⁵; ценным обогащением детского тезауруса является альбом Г. Х. Георгиева «Легенды Древней Греции»¹⁶.

На ребёнке в общем центрируется около 125 пьес, что не так мало. Однако сам тип героя ДФА далёк от бидермайеровского: он активен, самостоятелен, нередко *неидеален в поведении*, его переживания не сентиментальны. Он не замкнут в домашнем мире, ибо сфера природы тоже занимает не менее 125

пьес, включая животных в зоопарке и цирке, группу городских, деревенских и космических пейзажей; топику расширяют пьесы исторической, советской, спортивной образности, совершенно выходящие за рамки бидермайеровского кода.

Крупнейшей сферой оказывается музыкальная, в которой выделяется фольклорное направление, знакомящее с творчеством народов СССР (около 160 пьес); около 200 пьес связаны с музыкальными жанрами (профессиональными, народными, бытовыми), инструментами, голосами, звуками и пр. И эти доминанты в конечном счёте – если не принимать во внимание советский госзаказ¹⁷ – заложены Шуманом, то есть романтической ценностной парадигмой. В столь развитом виде они ещё более размывают «бидермайеровский след» в данном сверх-ДФА¹⁸.

Мы ограничиваем в силу регламента и временные рамки (концом советской эпохи), и количество анализируемого материала, сознавая известную относительность выводов, но будучи уверены в основных тенденциях. Детский код бидермайера в отечественных ДФА, сформировавшийся у Чайковского, достаточно стабильно сохранялся в творчестве русских композиторов дореволюционной формации. Советский период, с перенесением в новой политической системе ценностной доминанты на социальную сферу, трансформирует тип культуры и элиминирует семейное ядро бидермайеровского кода: ребёнок, не переставая быть субъектом в семантическом поле, перестаёт демонстрировать естественные родственные связи. Его деятельность более автономна и более разнообразна, характер и поведение отражаются более реалистично, отсутствие семейного круга компенсируется широким введением в мир природы, музыки, фольклора. Фольклор разных народов в рассмотренной сверх-серии ДФА призван стать «новой социальной семьёй» (вспомним идеологему «семьи народов СССР»), а природа и музыка – восстановить психологическое равновесие (вспомним

преобладание модуса печали в психологических портретах ребёнка). Одновременно музыкальная сфера сохраняет и традиционное инструктивно-просветительское значение, чрезвычайно расширенное в силу развития педагогических потребностей. Очевидно, за указанным размыванием детского кода би-

дермайера, помимо естественной эволюции, скрываются социально-психологические и культурные проблемы. Ввиду этого в семантическом коде отечественных ДФА второй половины XX века появляются определённые контр-тенденции, которые нуждаются в отдельном освещении.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жанровая характеристика ДФА дана нами в статье: [11].

² Характеристика бидермайера как культуры дана нами в статье: [10].

³ Три книги, вышедшие в 1975, 1990 и 2003 годах, последовательно демонстрировали отторжение бидермайера. Подробнее об этом см.: [11]. Ситуация начала меняться в последнее время благодаря исследованиям Г. Ю. Демченко и О. О. Москвиной, анализирующим влияния бидермайера на творчество Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Р. Штрауса, и Е. А. Шефовой по русскому ДФА [4; 8; 15]. При этом Г. Ю. Демченко считает бидермайер «адаптированным романтизмом», а О. О. Москвина – «малым стилем».

⁴ П. П. Блонский, К. Н. Вентцель, П. Ф. Каптерев, П. Ф. Лесгафт, М. М. Манасеина, И. А. Сикорский и др. См.: Чмелёва Е. В. Становление и развитие дошкольной педагогики в России конца XIX – начала XX вв.: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. Смоленск, 2010. 38 с.

⁵ Наша статья о педагогических аспектах «Детской» М. П. Мусоргского для юбилейного сборника Уральской консерватории находится в печати.

⁶ Об идеальном аспекте темы детства пишет Е. А. Сорокина [13], мы имеем в виду идеализирующую модель главного субъекта ДФА.

⁷ Семейный контекст прояснён в статье Е. М. Лапиной: [5].

⁸ Фактурно-пианистические особенности альбома см. там же.

⁹ О художественной картине мира и музыкальной драматургии данного цикла см.: [11].

¹⁰ О том, что Гречанинов «возвысил образ семьи», причём «фигуры матери и няни стали магистральны-

ми в образной системе альбомов» пишет Е. А. Шефова [14].

¹¹ В оригинале первый номер имел название «Молитва», заменённое в советском издании на «Прелюдию». См.: [9, с. 412].

¹² В ряде источников годом создания «Бирюлек» ошибочно указан 1900 год. А. Е. Майкапар в предисловии к изданию «Бирюлек» в серии «Антология сочинений» (издательство МРП, Челябинск) восстановил хронологию создания цикла.

¹³ Издано под грифом «Библиотека юного пианиста» в 1979–1991 гг.

¹⁴ Плюс четыре колыбельные – куклы, дождя, снежинок и Белоснежки.

¹⁵ Восхищает чудесный андерсеновско-равелевский сказочный модус «Детской тетради» Г. Седельникова.

¹⁶ См.: Детские альбомы советских композиторов для фортепиано. Вып. 8 / составление и педагогическая редакция Г. Никитиной. М.: Сов. композитор, 1985. (Библиотека юного пианиста. Младшие, средние и старшие классы детской музыкальной школы). С. 53–73.

¹⁷ О политической специфике национального в данной серии ДФА см.: [12].

¹⁸ Мы не считаем вполне справедливым вывод В. В. Лебедевой: «Образная и жанровая сферы детского программного фортепианного цикла предстают областью воплощения традиционного, канонического в данной форме, в то время как введение нового происходит, в основном, на уровне интонационном и влияет на характер изложения и тематизма, подчас – тональную палитру сочинения» [6, с. 188].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. М., 1955. Т. 4. С. 97–109.

2. Грохотов С. В. Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества». М.: Классика-XXI, 2006. 240 с.

3. Данилевич Л. В. Творчество Д. Б. Кабалев-

ского. М.: Сов. композитор, 1963. 199 с.

4. Демченко Г. Ю. Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р. Шумана: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 22 с.

5. Лапина М. Е. Отражение темы детства в фортепианных произведениях Цезаря Кюи // Молодой учёный. 2015. № 16. С. 465–469.

6. Лебедева В. В. Детский программный фортепианный цикл в русской музыке // Музыкальная академия. 2008. № 1. С. 181–190.
7. Михайлов А. В. Стиль и интонация в немецкой романтической лирике // Михайлов А. В. Обратный перевод / сост., подгот. текста и коммент. Д. Р. Петрова и С. Ю. Хурумова. М., 2000. С. 58–90.
8. Москвина О. О. Принципы нарративности в симфонических сочинениях Р. Штрауса: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2013. 24 с.
9. Паисов Ю. И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. М.: Композитор, 2004. 600 с.
10. Романова Л. В. Венский бидермайер и альбом из Гавриловки // Дискуссия. 2011. № 7 (15). С. 49–54.
11. Романова Л. В. Динамика художественной картины мира в жанре детского альбома // Музыка в системе культуры: сб. науч. ст. / Урал. гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2005. Вып. 1. С. 220–244.
12. Романова Л. В. Национальная сфера в детской музыке конца советской эпохи // Политическая лингвистика. 2011. № 2 (36). С. 222–228.
13. Сорокина Е. А. Мир детства в русской музыке XIX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2006. 26 с.
14. Шефова Е. А. Фортепианный детский альбом как отражение мировосприятия детей рубежа веков // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: в 2 ч. Тамбов, 2013. № 9 (35). Ч. 1. С. 196–198.
15. Шефова Е. А. Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2015. 26 с.
16. Булкін А.І. Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 20 с.

REFERENCES

1. Asafyev B. V. Russkaya muzyka o detyakh i dlya detey [Russian Music about Children and for Children]. *Izbrannye trudy: v 5 t.* [Selected Works in 5 Volumes]. Volume 4. Moscow, 1955, pp. 97–109.
2. Grokhotov S. V. *Shuman i okrestnosti. Romanticheskie progulki po «Al'bomu dlya yunoshstva»* [Schumann and his Surroundings. Romantic Walks along the “Album for the Young”]. Moscow: Klassika–XXI, 2006. 240 p.
3. Danilevich L. V. *Tvorchestvo D. B. Kabalevskogo* [The Musical Oeuvres of D. B. Kabalevsky]. Moscow: Sovetsky Kompozitor, 1963. 199 p.
4. Demchenko G. Yu. *Fenomenologiya romantizma v fortepiannom tvorchestve R. Shumana: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Phenomenology of Romanticism in the Piano Works of Robert Schumann: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2006. 22 p.
5. Lapina M. E. Otrazheniye temy detstva v fortepiannykh proizvedeniyakh Tsezarya Kyui [Reflecting the Theme of Childhood in the Piano Works of César Cui]. *Molodoy uchenyy* [Young Scientist]. 2015, No. 16, pp. 465–469.
6. Lebedeva V. V. *Detskiy programmnyy fortepiannyy tsikl v russkoy muzyke* [The Children’s Programmatic Piano Cycle in Russian Music]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2008, No. 1, pp. 181–190.
7. Mikhailov A. V. *Stil' i intonatsiya v nemetskoй romanticheskoy lirike* [Style and Intonation in German Romantic Lyrics]. *Obratnyy perevod* [Back Translation]. Compilation, Preparation of Text and Commentaries by D. R. Petrov, S. Yu. Khurumov. Moscow, 2000, pp. 58–90.
8. Moskvina O. O. *Printsipy narrativnosti v simfonicheskikh sochineniyakh R. Shtrausa: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Narrative Principles in the Orchestral Works of Richard Strauss: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2013. 24 p.
9. Paisov Yu. I. *Aleksandr Grechaninov. Zhizn' i tvorchestvo* [Alexander Gretchaninov. Life and Art]. Moscow: Kompozitor Press, 2004. 600 p.
10. Romanova, L. V. *Venskiy bidermayer i al'bom iz Gavrilovki* [The Viennese Biedermeier and the Album from Gavrilovka]. *Diskussiya* [Discussion]. 2011, No. 7 (15), pp. 49–54.
11. Romanova L. V. *Dinamika khudozhestvennoy kartiny mira v zhanre detskogo al'boma* [The Dynamics of the Artistic Picture of the World in the Genre of the Children’s Music Album]. *Muzyka v sisteme kul'tury: sb. nauch. st.* [Music in the Cultural System: Compilation of Scholarly Articles]. Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory. Issue 1. Ekaterinburg, 2005, pp. 220–244.
12. Romanova L. V. *Natsional'naya sfera v detskoy muzyke kontsa sovetskoy epokhi* [The National Sphere in Children’s Music from the Late Soviet Era]. *Politicheskaya lingvistika* [Political Linguistics]. 2011, No. 2 (36), pp. 222–228.
13. Sorokina E. A. *Mir detstva v russkoy muzyke XIX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The World of Childhood in 19th Century Russian Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2006. 26 p.
14. Shefova E. A. *Fortepiannyy detskiy al'bom kak otrazhenie mirovospriyatiya detey rubezha vekov* [Children’s Piano Album as a Reflection of Attitude Children Turn of the Century]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya*

i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki v 2 ch. [Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art History. Theory and Practice: in 2 Parts]. Part 1. Tambov, 2013, No. 9 (35), pp. 196–198.

15. Shefova E. A. *Poetika fortepiannogo detskogo al'boma v tvorchestve kompozitorov russkogo zarubezh'ya: avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya* [The Poetics of Children's Album for Piano in the Works

of Russian Émigré Composers: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2015. 26 p.

16. Bulkin A. I. *Fortepianniy dityachiy al'bom: shlyakhi stanovleniya, poetika zhanru: avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznnavstva* [The Children's Album for Piano: Paths of Formation, The Poetics of the Genre: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Kiev, 2005. 20 p.

Традиции бидермайера в отечественном детском фортепианном альбоме

В статье рассматривается влияние бидермайера на формирование жанра детского фортепианного альбома в России. Определяется детский код бидермайера и его проявление в альбомах Шумана и Чайковского, ряда русских дореволюционных композиторов, в начале и конце советской эпохи. Установлено, что детский код бидермайера в отечественных детских фортепианных альбомах стабильно сохранялся у композиторов дореволюционной формации. Тип культуры трансформируется в советский период, элиминируется семейное ядро бидермайеровского кода, меняется характер ребёнка и содержание его деятельности. Отсутствие семейного круга компенсируется широким введением в мир природы, музыки, фольклора. Разнонациональный фольклор символизирует «новую социальную семью», а природа и музыка восстанавливают психологический баланс. Одновременно музыкальная сфера широко развивает традиционное инструктивно-просветительское содержание. За размыванием детского кода бидермайера стоят социально-психологические и культурные проблемы, порождающие контр-тенденции в семантическом коде отечественных детских фортепианных альбомов.

Ключевые слова: музыкальная культура России, детский фортепианный альбом, бидермайер, романтизм, семантический код, детский код бидермайера

The Traditions of Biedermeier in the Children's Album for Piano in Russia

The article examines the impact on the formation of Biedermeier on the genre of children's album for piano in Russia. Definitions are given for the children's Biedermeier code and its manifestation in the children's albums for piano by Schumann and Tchaikovsky, a number of pre-revolutionary Russian composers, as well as composers from the beginning and end of the Soviet era. The author demonstrates that the children's Biedermeier code remained stable in the children's albums for piano written by Russian composers of the pre-revolutionary era. During the Soviet era the culture was transformed and the family nucleus was eliminated from the Biedermeier code, children's characters and the content of their activities is changed. The absence of the family circle is compensated by deep immersion into the world of nature and folk music. The multinational approach to musical folklore symbolizes a «new social family,» while nature and music restore the psychological balance. At the same time the musical sphere broadly develops traditional types of instructional and educational content. The erosion of children's Biedermeier code was caused by social-psychological and cultural problems, which generated counter-trends in the semantic code of Russian children's albums for piano.

Keywords: children's piano album, Biedermeier, Romanticism, semantic code, children's Biedermeier code

Романова Лариса Владимировна

ORCID: 0000-0002-0591-7438

кандидат педагогических наук,

доцент кафедры истории музыки

E-mail: lav_rom@mail.ru

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

Larisa V. Romanova

ORCID: 0000-0002-0591-7438

PhD (Pedagogic. Sci.),

Associate Professor

at the Music History Department

E-mail: lav_rom@mail.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

(akademiya) im. M. P. Musorgskogo

The Ural State M. P. Mussogsky Conservatory

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation





Салман Хан.
Весь мир – школа.
Преобразованное образование / пер с англ. Е. Гайсиной. М.: Классика–XXI, 2015. 173 с.

ISBN: 978-5-89817-395-1, 978-5-905102-63-9

Бесплатное образование мирового уровня для всех и каждого – такова цель Салмана Хана и его Академии, выросшей из самостоятельных авторских интернет-уроков и достигшей всемирного признания.

Как все первопроходцы, Хан переосмысливает традиции и даёт волю воображению, чтобы представить обучение, свободное от предрассудков прошлого. Краеугольный камень его проекта и страсть всей его жизни – освободить преподавателя от чтения лекций и строгого следования учебным планам, навязанным властями, и увеличить время для человеческого общения и взаимодействия.

«Весь мир – школа» предлагает больше, чем решение, – проект приглашает нас воспользоваться возможностью заглянуть в настоящее, где получение доступного, универсального, глобального образования на наших глазах становится реальностью.

Салман Хан родился и вырос в Метери, штат Луизиана (США), в семье иммигрантов из Индии и Бангладеш. До основания Академии был аналитиком хедж-фонда, занимался разработками и венчурными инвестициями в Ogasle, курировал несколько стартапов Кремниевой долины. Получил степень MBA в Гарвардской бизнес-школе и три диплома в Массачусетском технологическом институте.

Дополнительная информация:

по тел. 499 235 73 22, +7 916 563 24 99,
info@classica21.ru (Ксения Афанасьева,
Евгений Козаченко)



Паси Сальберг.
Финские уроки. История успеха реформ школьного образования в Финляндии / пер. с англ. П. Петрова М.: Классика–XXI, 2015. 235 с.

ISBN: 978-5-89817-388-3, 978-5-905102-56-1

Ведущие мировые державы в 1980-х с завистью объясняли экономический прогресс Японии преимуществами тамошней системы образования. Ныне пришёл черёд Финляндии.

В своей книге Паси Сальберг рассказывает, как за последнюю треть XX века финнам удалось сделать из посредственной школьной системы одну из лучших в мире, привлечь к профессии учителя самую талантливую молодёжь и создать по всей стране школы, где дети не зубрят ответы на вопросы стандартных тестов, а учатся с радостью. Учиться в такой школе не тяжело, но интересно, к каждому школьнику стараются найти индивидуальный подход, каждый учитель стремится работать творчески, а директора школ и вышестоящее начальство этому не препятствуют, а способствуют.

Последнее время во многих странах мира (в том числе и в России) получило распространение совсем другое направление реформ образования, делающее упор на стандартизацию и ужесточение контроля над учениками, учителями и школами. В своём серьёзном, изобилующем фактами исследовании, автор убедительно доказывает, что этому пути есть реальная альтернатива, о существовании которой красноречиво свидетельствует финский опыт.

Дополнительная информация:

по тел. +7 499 235 73 22, +7 916 563 24 99,
info@classica21.ru (Ксения Путилова)