

ISSN 1997-0854
eISSN 2587-6341

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2016 / 1 (22)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

MUSIC SCHOLARSHIP

<http://journalpmn.com>



2016 / 1 (22)

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ISSN 1997-0854

2016, № 1

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1

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**, Уфимский государственный институт 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. **Саволлина Паисиевна Галицкая**, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Владислав Эдуардович Девуцкий**, Воронежский государственный институт 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 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 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 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 Тарасва**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р иск. **Евгений Борисович Трёмбовельский**, Воронежский государственный институт 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 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. Саттарова, Таджикистан

УЧРЕДИТЕЛИ:

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова – редакция и издательство

Воронежский государственный институт 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

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского

Адрес редакции и издательства Уфимского государственного института 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, 2016, № 1

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

2016, № 1

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

Dr. **Liudmila N. Shaymukhametova**

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

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

Dr. **Irina V. Alexeyeva**, Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv imeni Zagira Ismagilova (Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov), Russian Federation

Dr. **Beslan G. Ashkhotov**, Severo-Kavkazskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Northern Caucasus 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**, Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Voronezh State Institute 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 imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), Russian Federation

Dr. **Mikhail G. Kondratiev**, Chuvashskiy gosudarstvennyy institut gumanitarnykh nauk (Chuvash State Institute of Humanities), 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 imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), 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 imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), 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**, Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv (Voronezh State Institute for 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 imeni M. P. Musorgskogo (Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory), 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 Institute of Arts named after Zagir Ismagilov – editorial board and publishing house

The Voronezh State Institute 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 Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan, Ufa, 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, 2016, no. 1

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. Shaymukhametova – 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 учредителей и авторские средства.

Выходит 4 раза в год.

Свободная цена.

Официальный сайт журнала: <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.

Negotiable price.

The official website of the journal is <http://journalpmn.com>

Подписано в печать 14.03.2016 г. Формат 60 x 84¹/₈.
Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 10,2.
Усл.-печ. л. 15,5. Тираж 1000 экз. Заказ № 160061.
Издательство Уфимского государственного института 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 14.03.2016. Format: 60 x 84¹/₈.
Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 10,2.
Printing l. 15,5. Run of 1000 copies. Order No. 160061.
Publishing House of the Ufa State Institute for the Arts: 450008, Russian Federation, Ufa, Lenina, 14.
Printed on the printing facilities of the printed salon "Idel Press" "Arsis" Co. Ltd 450001, Ufa, prospect Oktyabrya, 7/1
Tel./fax: +7 (347) 292-11-62,
e-mail: info@icmyk.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Теория музыки

- 6 Казанцева Л. П.**
Мелодия и интонация
- 13 Напеев Б. Д.**
О ричеркарности в фуге *C dur* «Хорошо темперированного клавира» (том I) И. С. Баха
- 20 Тихомирова А. Б.**
Акустическая модель звука как феномен симфонического мышления (на примере Седьмой симфонии Авета Тертеряна)

Музыкальная культура народов мира

- 27 Горбунова М. Ю.**
О традиционных музыкальных инструментах военного оркестра Мехтер

Культурное наследие в исторической оценке

- 33 Демченко А. И.**
Скиф-неофит начала XX века

Международный отдел

- 42 Leonard J. Lehrman**
Writing (& Producing) Singing Translations, from Russian to English
- 51 Gene Pritsker: Composer and Guitarist**
- 57 Margarita A. Gareyeva**
The 19 Minuets by Leopold Mozart as an Example of the 18th Century School of Chamber Music Performance

Музыкальный жанр и стиль

- 68 Урванцева О. А.**
О стилевых взаимодействиях в музыке А. Глазунова на примере фортепианных Вариаций op. 72
- 76 Бондаренко Н. Б.**
О жанровой драматургии Ноктюрна *g moll* op. 15 Ф. Шопена

Музыкальное краеведение

- 83 Крылова А. В.**
Роль Императорского русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону

Музыкальная культура России

- 90 Голенищева Е. Е., Кулапина О. И.**
Из истории отечественной фольклористики XIX века: от эмпирии к теории
- 97 Сеница И. А.**
Каталог сочинений М. О. Штейнберга: принципы систематизации

Фестивали, конкурсы

- 101 Королевская Н. В.**
«Жизнь после жизни»: юбилейный фестиваль Е. В. Гохман

Музыкальное исполнительство и образование

- 107 Заитов Г. С.**
Особенности исполнительского искусства мастеров школы бельканто
- 114 Соколовьяк Н. Л.**
Взаимодействие композиторского и исполнительского творчества в отечественном струнном квартете XX века
- 120 Бажилин Н. Р.**
Технологические особенности формирования основ джазовой импровизации в классе аккордеона

Творческие портреты учёных

- 127 Минасьянц А. С.**
Н. Ф. Тифтикиди – первый российский исследователь музыкальной культуры понтийских греков

Рецензии

- 133 Украинская А. В.**
В диалоге со временем, или Формула скачка

Музыкальный театр

- 137 Шабшаевич Е. М.**
Чеховская «Чайка» и «The Seagull» Томаса Пасатьери

Уважаемые авторы!**Уважаемые члены редколлегии!**

Журнал «Проблемы музыкальной науки» в ноябре 2015 г. был включён в перечень платформы журналов Directory of Open Access Journals (DOAJ).

Система комплекзует журналы на различных языках и охватывает все области науки (в том числе социальные и гуманитарные), технику, медицину. На DOAJ осуществляется более 900 000 просмотров страниц в месяц пользователями со всех уголков мира.

Целью DOAJ является широкое распространение академических и научных журналов, что способствует увеличению их популярности и повышению уровня научно-метрических показателей. DOAJ часто используется в качестве источника информации о журналах открытого доступа в области исследований и в научных издательских кругах.

Более 95% членов сообщества издателей высоко оценивают DOAJ как важнейший ресурс распространения журналов.

CONTENTS

Music Theory

- 6 **Liudmila P. Kazantseva**
Melody and Intonation
- 13 **Boris D. Napreyev**
Concerning Ricercar Qualities in the Fugue in C major from J. S. Bach's Well-Tempered Clavier Book I
- 20 **Anna B. Tikhomirova**
The Acoustic Model of Sound as a Phenomenon of Symphonic Thinking (on the Example of the Seventh Symphony of Avet Terterian)

Musical Culture of the Peoples of the World

- 27 **Marina Yu. Gorbunova**
About the Traditional Musical Instruments of the Mehter Military Orchestra

Cultural Heritage in Historical Perspective

- 33 **Alexander I. Demchenko**
The Scythian Neophyte of the Early 20th Century

International Division

- 42 **Leonard J. Lehrman**
Writing (& Producing) Singing Translations, from Russian to English
- 51 **Gene Pritsker: Composer and Guitarist**
- 57 **Margarita A. Gareyeva**
The 19 Minuets by Leopold Mozart as an Example of the 18th Century School of Chamber Music Performance

Musical Genre and Style

- 68 **Olga A. Urvantseva**
About the Interaction Between Different Styles in the Music of Alexander Glazunov on the Example of the Variations for Piano opus 72
- 76 **Nina B. Bondarenko**
On the Genre-Related Dramaturgy of Frideric Chopin's Nocturne in G Minor, opus 15

Area Studies in Music

- 83 **Alexandra V. Krylova**
The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don

Musical Cultures of Russia

- 90 **Ekaterina E. Golenishcheva, Olga I. Kulapina**
From the History of 19th Century Russian Folk Music Studies: from Empirical Study to Theory
- 97 **Irina A. Sinitsa**
The Catalogue of Compositions of Maximilian Steinberg: Principles of Systematization

Festivals, Contests

- 101 **Natalia V. Korolevskaya**
"Life after Life," or Jubilee Festival of E. V. Gochman

Musical Performance and Education

- 107 **Georgy S. Zaitov**
The Particularities of the Performing Art of the Masters of the Bel Canto School
- 114 **Natalia L. Sokolvyak**
The Interaction of the Arts of Composition and Performance in the 20th Century Russian String Quartet
- 120 **Nikolai R. Bazhilin**
The Technological Particularities of the Formation of the Foundations of Jazz Improvisation in the Class of the Accordion

Creative Profiles of Musicologists

- 127 **Araxia S. Minasyants**
Nikolai Tiftikidi – the First Russian Researcher of the Musical Culture of the Pontic Greeks

Reviews

- 133 **Anna V. Ukrainskaya**
In Dialogue with the Time, or the Formula of the Leap

Musical Theater

- 137 **Elena M. Shabshayevich**
Chekhov's "The Seagull" and Thomas Pasatieri's "The Seagull"



Л. П. КАЗАНЦЕВА

Астраханская государственная консерватория



УДК 781.43

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.006-012

МЕЛОДИЯ И ИНТОНАЦИЯ

Музыковедческое понятие «мелодия», при всей его ёмкости и самодостаточности, тесно связано с другим ключевым понятием – «интонация». Об этом свидетельствует постоянно наблюдаемая в обиходе музыкантов лёгкость перехода с одного из них на другое. Анализируя интонацию, мы нередко практически имеем в виду только мелодию, не принимая в расчёт другие пласты фактуры и тем самым подменяя одно понятие другим. Сведение интонации к мелодии особенно характерно для музыкантов, мыслящих линейно: вокалистов, исполнителей на струнных и духовых инструментах.

Однако не только в живой практике общения музыкантов наблюдается сближение и взаимозаменяемость понятий. То же, фактически, порой делает и научная мысль. У В. А. Белого, В. В. Ванслова, В. А. Васиной-Гроссман, М. Г. Карпычева, Е. В. Назайкинского, А. С. Оголевца, А. Н. Сохора, Н. Г. Шахназаровой, отчасти Б. В. Асафьева встречаются понимания интонации как фрагмента мелодии. М. Г. Арановский, к примеру, считает, что «... мелодия есть развёртывающаяся во времени и воспринимаемая как линия последовательность объединённых интонационной связью тонов, обладающая единством структуры и содержания» [2, с. 37]. Уместно вспомнить о том, что свою лепту в формирование «мелодической» концепции интонации внёс Б. Л. Яворский, который объясняет интонацию с позиции теории ладового ритма как наименьшую мелодико-структурную единицу звукового потока. Она представляет собой «сопоставление двух различных по тяготению звуков (или моментов) тритонной системы» [18, с. 4], а интонирование есть «принцип осуществления звукового оформления при посредстве интонаций» [17, с. 23].

Понятия «мелодия» и «интонация» в музыкознании

Приведённые соображения заставляют пытливого музыковеда задуматься над разграничением понятий, спецификой каждого из них и правомерностью их сближения и взаимозамены.

Чтобы разобраться в этих вопросах, оттолкнёмся от тех научных позиций, которые существуют ныне в науке относительно каждого из понятий.

Следует оговорить исходные определения этих явлений. Мелодия получила серьёзный анализ в музыковедческих трудах К. Дальхауза, Л. С. Дьячковой, Л. А. Мазеля, М. П. Папуша, Х. Римана, Б. Сабольчи, Э. Тоха, Ю. Н. Тюлина, Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой, Д. Христова, А. Эдвардса, К. Янечека и других исследователей. При этом понятие мелодии формулируется авторами вариативно, но разброс вариантов всё же невелик. Это позволяет, вслед за Ю. Н. Холоповым, сделать следующие обобщения: мелодия есть горизонтально-линейная последовательность звуков, образующая некую целостность; главный голос в гомофонном многоголосии; образно-смысловое единство [15, стб. 511–530].

Интонация также стала достоянием немалого числа фундаментальных исследований (Б. В. Асафьева, В. А. Васиной-Гроссман, Н. А. Герасимовой-Персидской, Й. Йиранака, В. В. Медушевского, А. Н. Сохора, Л. Н. Шаймухаметовой и др.), а также специализированных музыкальных словарей и справочников [6; 11; 12; 19–22], включая Интернет-издания. В них интонация определяется по-разному. Музыкальной интонацией называют:

- начальную фразу мелодической композиции (грегорианского хора), поющую соло;
- фрагмент мелодии («восходящая интонация», «кружащаяся интонация», «скачкообразная интонация»);
- предварительное короткое органное прелюдирование, настраивающее на тональность грегорианского церковного песнопения, а также вступление к вокальному или инструментальному произведению в музыке до середины XVIII в., подобное интраде (сборник интонаций Андреа и Джованни Габриели, изданный в XVI в.);
- способность производить музыкальные тоны, играть или петь мелодию, артикулировать, произносить вслух;
- универсальную основу музыки, без которой музыка не может существовать. Б. В. Аса-



фьев считает, что музыка – всецело интонационное искусство, а не собственно звуковое; «искусство интонируемого смысла» [3, с. 344]; «мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией» [там же, с. 211]);

– «содержательно развёртываемое музыкальное общение», «материализация... мышления в культуре» (так пишет об интонации И. И. Земцовский [5, с. 99]);

– обобщённое представление об образном мире произведения (Ю. А. Кремлёв полагает, что интонация – это «ядро образа» [8, с. 68], а В. В. Медушевский вводит понятие «генерализующая интонация» – «генеральная интонация» [9]), обозначающее целостный интонационный охват произведения. С этой точки зрения в «Осенней песне» из «Времени года» П. Чайковского воплощена печальная интонация; приходится слышать о лирической, трагической и других интонациях целостного произведения);

– «выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковом воплощении, функционирующее при участии музыкального опыта и внемузыкальных ассоциаций» (такое определение интонации даёт В. Н. Холопова [14, с. 131]);

– краткий семантический элемент музыки, у аналитиков-практиков нередко уравнивающийся с мотивом или фразой («интонация lamento», «призывная интонация», «вопросительная интонация»);

– обособленный и наполненный семантикой интервал («секундовая интонация», «интонация сексты», «интонация кварты»).

Из приведённых толкований обращает на себя внимание семантически-культурологический подход Б. В. Асафьева. Учёный отнюдь не был приверженцем раз и навсегда данной аксиомы. Его шлифовка термина, движения и эволюция его мысли запечатлелись в довольно разных высказываниях об интонации¹. Как мы видим, несколько трактовок интонации, идущих от многочисленных высказываний Асафьева и особенно интенсивно осмысляемых российским музыковедением, указывают на смысловое начало интонации.

Относительно сферы исполнительства сложилась следующая картина:

– правильная или точная высота звуков и интервалов, что актуально для музыкантов, поющих и играющих на инструментах с нефиксированной высотой звуков. Сюда же вписывается и понимание интонации Н. А. Гарбузовым как

оттенка внутри зоны звуковысотности музыкального тона [4];

– способность производить музыкальные тоны, играть или петь мелодию, артикулировать, произносить вслух («способ произнесения музыкального звука» – М. Г. Арановский [1, с. 83]);

– «осмысление звучания, а не простое констатирование отклонения от нормы, чистая или нечистая подача звука» (по Б. В. Асафьеву [3, с. 198]) – в противном случае мы вправе сказать, что исполнитель воспроизводит звуки, а не интонирует музыку. Тем самым, область исполнительства добавляет такие трактовки понятия, которые служат критериями качества музицирования, и среди них существенна смысловая наполненность звучания.

Исходя из достаточно универсальной для интонации в разных её пониманиях смысловой компоненты, правомерно определить её как *наименьший образно-смысловой элемент музыки*. В нём как основополагающие признаки заявлены принадлежность интонации к содержательной сфере музыки и определённая масштабность – это малая (краткая) единица.

Теперь попробуем сопоставить два понятия по ряду параметров.

Сопоставление мелодии и интонации

Фактурное оформление. В мелодии как главный её признак называется одноголосие, которое для неё принципиально, причём как в одноголосной ткани, так и в многоголосной. Для интонации одноголосие – возможный вид, как правило, в одноголосной ткани. В многоголосии интонация охватывает весь комплекс выразительных элементов, – так считают Я. Йиранек, Л. А. Мазель, А. Сихра, С. С. Скребков². Как справедливо отмечает В. В. Медушевский, «ни одно из явлений аналитической организации музыки [интервал, лад, аккорд, ритм и т. д. – Л. К.] не правомерно отождествлять с интонацией. Но каждое из них становится стороной интонационной формы...» [10, с. 67]. Это положение не исключает возможности того, что какой-либо из компонентов способен по степени художественной значимости превалировать над другими, не исключая их. В такой роли может оказаться мелодия (при нейтрально-фоновом аккомпанементе в многоголосии), гармония (скажем, «именная») и т. д. Допустимыми в связи с этим оказываются производные от базисного понятия «темброинтонация» (С. М. Слонимский), «гармоническая интонация» (Ю. А. Кремлёв),

«ритмоинтонация» и «интонация динамики и артикуляции» (Ю. Н. Холопов) и др.

Звуковое оформление. Если мелодия существует в структурно закреплённом виде и воспроизводится именно и только в нём, то интонация как смысловая единица живёт в вариативном многообразии её звуковых форм. В отличие от константности мелодии, интонация в звуковом отношении вариативно-интегративна. Вот почему правильная идея Б. Асафьева об «интонационном словаре» той или иной музыкальной культуры [3] не находит конкретизации. Составление таких «словарей» оказывается невозможным, поскольку «слова» таких словарей не имеют единичной звуковой формы и носят виртуальный характер.

Масштабность. Мелодия (это допускает, например, Ю. Н. Тюлин [13, с. 19]) может быть образована уже парой звуков, но всё же она требует протяжённости. Именно в линейно текущей мысли, в длении во времени раскрывается сущность мелодизма – «мелос», как называл линейно-временной ток энергии, «перелив звука в звук» Б. В. Асафьев. В отличие от мелодии, интонация лаконична, свёрнута, формульна, лапидарна. Варьируя свою звуковую форму, она может охватить большие временные объёмы (вплоть до целостного музыкального произведения) и тем самым приобрести статус «генерализующей» интонации (В. В. Медушевский).

Структурирование. С точки зрения формообразования мелодия характеризуется как заключающая в себе каденции и структурирующаяся из мотивов, фраз, предложений и других структурных единиц. В интонации всё это невозможно, поскольку интонация, во-первых, – лаконичный элемент. Её структурным эквивалентом может стать мотив, фраза и даже одно созвучие (открывающие «Героическую» симфонию Бетховена два аккорда, тоническое трезвучие высоких струнных и деревянных духовых в начале Вступления к «Лоэнгрину» Вагнера) или единственный звук (первое мощное туттийное «фа» «Эгмонта» Бетховена, такое же «си» в начале «Богатырской симфонии» Бородина). Во-вторых, интонация звуково (с точки зрения оформления) вариативна, «полиморфна»: одна и та же интонация практически может структурно оформляться по-разному (в «Баркароле» из «Времени года» П. Чайковского интонация печального раздумья появляется в одноктоновых мотивах аккомпанемента, затем – двуктоковой

фразе, обогащённой выпуклой мелодической волной, далее в четырёх полутактовых секвентно-имитационных мотивах с рельефной мелодией). Полиморфность (от греч. *polimorphos* – многообразный) интонации означает не только многовариантность её звуковых форм, но ещё и затруднённую и даже невозможную единственность для неё, формульного смысла. В многочисленных структурных вариантах смысловое ядро интонации постоянно расцветивается множеством полутонов и оттенков. Их игра и осуществляет её естественную жизнь в музыкальном произведении.

Выразительность. Мелодия способна быть весьма выразительной, как, например, в лирической песне. Её выразительный потенциал обуславливается единством множества простых средств музыкальной выразительности (метр, ритм, лад, тональность, темп, регистр, тембр и т. д.), охватываемых мелодией как сложным средством.

Для интонации главное – доносить смысл, и этой функции подчиняются все её другие свойства. Высокая смысловая концентрация ведёт к смысловому обобщению и типологизации – существованию в культуре типовых интонационных формул (вопроса, восклицания, *lamento*, риторических фигур и т. д.), «мигрирующих интонационных формул» (Л. Н. Шаймухаметова [16]).

Разная значимость выразительного качества для мелодии и интонации в музыкальном произведении обнаруживается при использовании инерционных общих форм движения (гамм, арпеджио и др. пассажей). Для мелодии они губительны (снижают эстетическую привлекательность, осмысленность ладово-линейных связей), в интонации они вскрывают и актуализируют некие иные, специфические смыслы, например, искрящуюся радость и восторг от совершенства музицирования в быстрых пассажах. Стало быть, выразительный потенциал мелодии в принципе велик, но амбиций аккумулировать в себе всю выразительность (что порой слишком запальчиво и тенденциозно звучит в суждениях о мелодии) у неё нет.

Место в структуре музыкального содержания. Выразительность позволяет вписать и мелодию, и интонацию в структуру музыкального содержания. Эта структура, как и всякая абстракция, достаточно условная и схематичная, охватывает разнокачественные и разнофункциональные элементы, складывающиеся в *систему*. Большинство элементов музыкального содержания соотносятся в этой системе как уровни иерархии:

мельчайшая – *звуковая* – единица музыкального произведения обладает как физическими (акустическими), так и выразительными свойствами. На основе выразительности звука рождается *музыкальная интонация* – наименьший относительно отграниченный и самооценный смысловой элемент музыки. Интонационный процесс (изменение и взаимодействие музыкальных интонаций) очерчивает собою контуры *музыкального образа*. Взаимоотношения образов решают некую художественную *тему*. В свою очередь, тема, раскрывающаяся под тем или иным углом зрения, кристаллизует тесно связанную с ней художественную *идею* произведения. Так выстраивается следующая иерархическая «связка» элементов содержания музыкального произведения (схему 1 см. в конце статьи)³.

В приведённой «сцепке» элементов действует «эффект матрёшки» – мелкие элементы входят в состав более крупного, более крупные вливаются в ещё больший и т. д. Однако, помимо иерархически связанных элементов, музыкальное содержание включает в себя и другие составляющие. Промежуточное место между компонентами двух нижних уровней иерархии занимают *средства музыкальной выразительности* или элементы музыки, в ряду которых находятся мелодия, ритм, метр, темп, тембр, динамика, лад, тональность и т. д. Они отчасти характеризуют звук, но отчасти оформляют музыкальную интонацию.

Выясняется, что в структуре музыкального содержания музыкальная интонация прочно занимает место одного из основных элементов, в

то время как мелодия – промежуточную позицию между звуком и интонацией.

Значимость в музыкальном произведении. В спектре средств музыкальной выразительности принято отдавать предпочтение мелодии. Её приоритетность была бесспорна в музыке XVIII–XIX веков. Однако в XX столетии ситуация стала меняться, произошла трансформация системы выразительных средств. В ней на первое место стали выходить ритмика, тембровость, динамика. Мелодия теряет былую приоритетность в негласной «табели о рангах» и уступает свою ведущую роль другим компонентам музыкальной ткани. Интонация также мобильна по своей значимости в контексте, существуя в крупные исторические периоды и сдвигая позиции в некоторых стилевых течениях современной музыки (в долго вибрирующих сонорных пятнах, например).

Обозначение жанра. Здесь мелодия и интонация дистанцированы. «Мелодия» – жанр, демонстрирующий торжество вокализации и неоспоримый авторитет тотального мелодизма в вокальной или инструментальной пьесе («Мелодии» А. Рубинштейна, П. Чайковского, С. Рахманинова, Ф. Мендельсона, Э. Грига и других авторов), «Интонация» же – вступительный инструментальный раздел перед грегорианским песнопением или органное прелюдирование, предваряющее пение хора (у Андреа и Джованни Габриели); как жанровое наименование она существовала лишь в старинной музыке.

Тем самым вырисовывается следующая картина (см. таблицу 1).

Таблица 1

	Мелодия	Интонация
Фактурное оформление	Одноголосная линия	Вариативное
Звуковое оформление	Константное	Вариативно-интегративное
Масштабность	Вариативна: от линейного двузвучия до пространного развёрнутого построения	Малая смысловая единица
Структурирование	Поэтапно-иерархическое (мотив – фраза – предложение – период и т. д.)	Объединяюще-обобщающее средство музыкальной выразительности (интервал, метр, ритм, темп, динамика, регистр, лад, тональность, тембр и т. д.)
Художественная выразительность	Важное качество, степень которого колеблется от высокой до низкой (в общих формах движения)	Неотъемлемое качество первостепенной важности
Место в структуре музыкального содержания	Промежуточная позиция между звуком (тоном) и интонацией	Один из основных элементов структуры

Значимость в музыкальном произведении	Высокая в классической музыке, но меняющаяся в других эпохально-стилевых условиях	Высокая в классической музыке, но меняющаяся в других эпохально-стилевых условиях
Обозначение жанра	«Мелодия» – жанр вокальной и инструментальной пьесы	«Интонация» – жанр вступления к грегорианскому хоралу

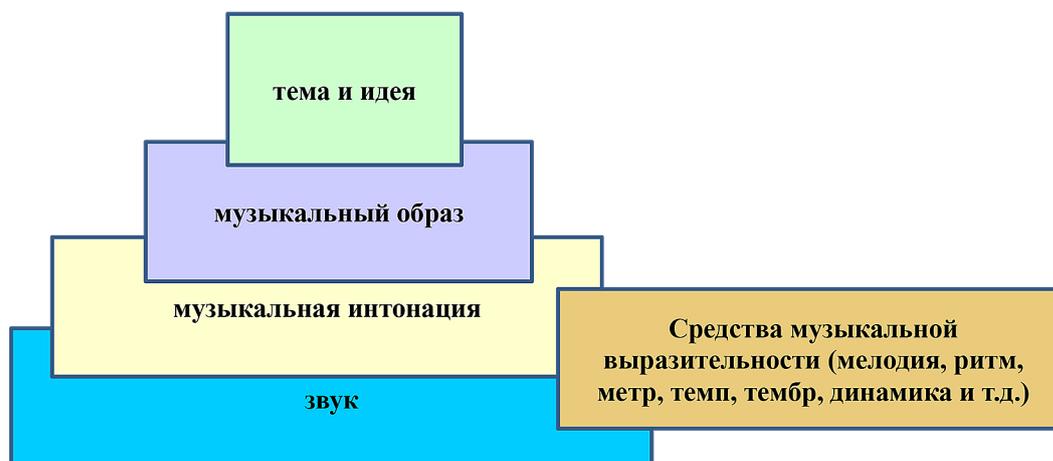
Нетрудно заметить, что мелодия и интонация по многим параметрам отличны друг от друга. Сближаются же они в двух случаях. Первый – при установлении их значимости в музыкальном произведении. Впрочем, приходится учитывать, что существуют они в разных контекстах: мелодия – в системе средств музыкальной выразительности, а интонация – в системе элементов музыкального содержания.

Более очевидно их сближение в другом аспекте – как компонентов художественно выразительных. Однако и тут не обходится без нюансов-отличий: мелодия раскрывает себя в энергии движения, временного развёртывания, смены ладовых, метроритмических и потенциально-гармонических функций, в то время как интонация сильна смысловой «без-

донностью», уводящей к типологизированным смыслам, она склонна к смысловым обобщениям и абстрагированиям. В мелодии ценно единичное, индивидуально-неповторимое, а в интонации – ёмкость и универсальность по отношению к вариативным звуковым её оформлениям.

Таким образом, оказывается, что мелодия и интонация – явления не тождественные, а самобытные, самостоятельные, сближающиеся как носители смыслового начала. Интонация «овеществляется» звуковой тканью, и мелодия – один из вариантов её «овеществления». Лишь в тех случаях, когда речь идёт о кратком выразительном одноголосном построении, функцией мелодии становится донесение интонации, и они почти уравниваются.

Схема 1. Структура музыкального содержания



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Добавим: в англоязычной литературе асафьевская трактовка этого термина изредка графически обозначается как *intonazia* или *intonatsia*.

² Особая ситуация складывается в полифонии, где одновременно могут сочетаться несколько ин-

тонаций (в разработке, репризе, коде многотемной фуги, в экспозиции многотемной фуги с одновременным показом тем).

³ Подробнее о структуре музыкального содержания см.: [7, с. 18–25].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Интонация, отношение, процесс // Советская музыка. 1984. № 12. С. 80–87.

2. Арановский М. Г. Мелодика С. Прокофьева. Л.: Музыка, 1969. 231с.



3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
4. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. 86 с.
5. Земцовский И. И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: сб. науч. тр. Сер. «Проблемы музыкознания». СПб., 1996. Вып. 8. С. 97–103.
6. Интонация // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. Л. О. Акопяна. М.: Практика, 2001. С. 355.
7. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Волга, 2009. 367 с.
8. Кремлёв Ю. А. Интонация и образ в музыке // Кремлёв Ю. А. Избр. ст. Л., 1976. С. 58–70.
9. Медушевский В. В. Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки // Восприятие музыки. М., 1980. С. 178–194.
10. Медушевский В. В. Интонационная теория в исторической перспективе // Советская музыка. 1985. № 7. С. 66–70.
11. Рима́н Г. Интонация // Рима́н Г. Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона. М., 2004. С. 355.
12. Сохор А. Н. Интонация // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. Стб. 550–557.
13. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М.; Л.: Музгиз, 1939. 190 с.
14. Холопова В. Н. Феномен музыки. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
15. Холопов Ю. Н. Мелодия // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. Стб. 511–530.
16. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999. 318 с.
17. Яворский Б. Л. Конструкция мелодического процесса // Беляева-Экземплярская С., Яворский Б. Структура мелодии: тр. / Гос. академия художественных наук. М., 1929. С. 7–36.
18. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи: материалы и заметки. М., 1908. 40 с.
19. Intonation // Harvard Dictionary of Music. Ed. W. Apel. 2 ed. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969. P. 421.
20. Intonation // The International Cyclopedia of Music and Musicians. O. Thompson, ed. by Bruce. 10th ed. London; NY: Dodd, Mead, Bohle, 1975. P. 1080.
21. Intonation // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. S. Sadie, ed. In 29 vol. 2 ed. L.: Grove, 2001. Vol. 12, pp. 502–505.
22. Intonation // The Oxford Dictionary of Music. M. Kennedy, J. Kennedy, T. Rutherford-Johnson, ed. 6 ed. L.: Oxford university Press, 2013. P. 420.



REFERENCES



1. Aranovsky M. G. Intonatsia, otnosheniye, protsess [Intonation – Attitude – Process]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1984, No. 12, pp. 80–87.
2. Aranovsky M. G. *Melodika S. Prokof'eva* [Sergei Prokofiev's Melodic Writing]. Leningrad: Muzyka Press, 1969. 231p.
3. Asaf'ev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 376 p.
4. Garbuzov N. A. *Zonnaya priroda zvukovysotnogo slukha* [The Zonal Nature of Pitch Auditory Perception]. Moscow; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1948. 86 p.
5. Zemtsovsky I. I. Chelovek muzitsiruyushchiy – chelovek intoniruyushchiy – chelovek artikuliruyushchiy [The Musical Human Being – The Intonating Human Being – The Articulating Human Being]. *Muzykal'naya kommunikatsiya: sb. nauch. tr. Ser. «Problemy muzykoznanija»* [Musical Communication: Compilation of Musical Articles of the Series “Issues of Musicology”]. Issue 8. St. Petersburg, 1996, pp. 97–103.
6. Intonatsia [Intonation]. *Muzykal'nyy slovar' Grouva* [Grove's Dictionary of Music]. Translated from English by L. O. Akopyan. Moscow: Praktika, 2001. P. 355.
7. Kazantseva L. P. *Osnovy muzykal'nogo sodержaniya* [Foundations of the Theory of Musical Content]. Astrakhan: Volga, 2009. 367 p.
8. Kremlev Yu. A. Intonatsiya i obraz v muzyke [Intonation and Image in Music]. *Kremlev Yu. A. Izbr. st.* [Selected Articles]. Leningrad, 1976, pp. 58–70.
9. Medushevsky V. V. Dvoystvennost' muzykal'noy formy i vospriyatiye muzyki [The Dual Nature of Musical Form and The Perception of Music]. *Vospriyatiye muzyki* [The Perception of Music]. Moscow, 1980, pp. 178–194.
10. Medushevsky V. V. Intonatsionnaya teoriya v istoricheskoy perspective [The Theory of Intonation in a Historical Perspective]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1985, No. 7, pp. 66–70.
11. Riman H. Intonatsia [Intonation]. *Riman H. Muzykal'nyy slovar'* [Riemann H. A Musical Dictionary] Translation from the 5th German Edition by B. Jurgenson. Moscow, 2004, p. 355.
12. Sokhor A. N. Intonatsia [Intonation]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Editor-in-Chief Yu. Keldysh. Moscow, 1974. Volume 2, pp. 550–557.
13. Tyulin Yu. N. *Ucheniye o garmonii* [Teaching on Harmony]. Moscow; Leningrad: Muзgiz, 1939. 190 p.
14. Kholopova V. N. *Fenomen muzyki* [The Phenomenon of Music]. Moscow; Berlin: Direkt-Media, 2014. 384 p.
15. Kholopov Yu. N. Melodiya [Melody]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Editor-in-

Chief Yu. Keldysh. Moscow, 1976. Volume 3, pp. 511–530.

16. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy* [The Migrating Formula of Intonation and the Semantic Context of the Musical Theme]. Moscow: State Institute for Art Studies, 1999. 318 p.

17. Yavorsky B. L. *Konstruktsiya melodicheskogo protsesssa* [The Construction of the Melodic Process]. *Belyaeva-Ekzemplarskaya S., Yavorskiy B. Struktura melodii: tr.* [The Structure of the Melody: Articles]. State Academy of the Arts. Moscow, 1929, pp. 7–36.

18. Yavorsky B. L. *Stroyeniye muzykal'noy rechi: materialy i zametki* [The Structure of Musical Speech.

Materials and Notes]. Moscow, 1908. 40 p.

19. Intonation. *Harvard Dictionary of Music*. Ed. W. Apel. 2 ed. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969. P. 421.

20. Intonation. *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. O. Thompson, ed. by Bruce. 10th ed. London; NY: Dodd, Mead, Bohle, 1975. P. 1080.

21. Intonation. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie, ed. In 29 vol. 2 ed. L.: Grove, 2001. Vol. 12, pp. 502–505.

22. Intonation. *The Oxford Dictionary of Music*. M. Kennedy, J. Kennedy, T. Rutherford-Johnson, ed. 6 ed. L.: Oxford university Press, 2013. P. 420.

Мелодия и интонация

Музыковедческое понятие мелодии, при всей его ёмкости и самодостаточности, тесно связано с другим ключевым понятием – «интонация». Об этом свидетельствует постоянно наблюдаемая в обиходе музыкантов лёгкость замены одного из них другим. Сведёние интонации к мелодии особенно характерно для музыкантов, мыслящих линейно – вокалистов и исполнителей на струнных и духовых инструментах. Научная мысль также прибегает к сближению и даже порой взаимозаменяемости этих понятий. Отсюда необходимость задуматься над разграничением понятий мелодии и интонации, спецификой каждого из них и правомерностью их сближения и взаимозамены. Для этого использовано сопоставление двух понятий по нескольким параметрам и рассмотрение их в структуре музыкального содержания. Так обнаруживается их близость как носителей смыслов и достаточная дистанцированность по другим параметрам. Учитывая, что даже в области смыслообразования мелодия и интонация не совпадают, взаимная замена понятий становится невозможной. Они почти уравниваются лишь в тех случаях, когда речь идёт о выразительном одноголосном мотиве или фразе (например, в некоторых риторических фигурах).

Ключевые слова: мелодия, интонация, музыкальное содержание, Б. В. Асафьев.

Melody and Intonation

The musicological concept of melody, notwithstanding all its capacity and self-sufficiency, is closely connected with another key concept – that of “intonation.” This is testified by the constantly perceptible agility of substituting one of these terms with the other by musicians. Equating intonation with melody is especially characteristic for musicians who think in a linear fashion – vocalists and performers on string and wind instruments. Musical scholarship also tends to connect and even occasionally mutually substitute these two concepts. From hence arises the necessity of pondering over the differentiation between the concepts of melody and intonation, the specificity of each of them and the justification of their rapprochement and mutual substitution. For this end the author of the article juxtaposes of these two concepts according to several parameters and examines them within the structure of musical content. Thereby we discover their proximity to each other as bearers of semantic meanings and, on the other hand, their considerable distance from each other according to other parameters. Considering the fact that even in the meaning-generating sense melody and intonation do not coincide with each other, mutual substitution of these concepts becomes impossible. Only in cases of expressive one-voice motives or phrases (for instance, in certain rhetorical figures) they become almost totally equated with each other.

Keywords: melody, intonation, musical content, Boris Asafiev.

Казанцева Людмила Павловна

ORCID ID: 0000-0002-7943-9344

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории и теории музыки

E-mail: kazantseva-lp@yandex.ru

Астраханская государственная консерватория

Астрахань, 414000 Российская Федерация

Liudmila P. Kazantseva

ORCID ID: 0000-0002-7943-9344

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

E-mail: kazantseva-lp@yandex.ru

Astrakhanskaya gosudarstvennaya konservatoriya

Astrakhan State Conservatory

Astrakhan, 414000 Russian Federation

Б. Д. НАПРЕЕВ

*Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова**Светлой памяти моей жены Любове посвящается*

УДК 781.42

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.013-019

О РИЧЕРКАРНОСТИ В ФУГЕ *C dur* «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННОГО КЛАВИРА» (том I) И. С. БАХА

Тысячелетняя история европейского музыкального многоголосия накопила много законов, регулирующих условия художественного и технического взаимодействия голосов. Их влияние выходит далеко за пределы времени, их создавшего. Эти законы стали универсальными и одинаково важными как для музыки породивших их эпох, так и для музыки Высокого Барокко, олицетворяющего техническое совершенство и в полифонических, и гомофонных формах. К примеру, анализ многих творений этого времени (в том числе и произведений И. С. Баха) говорит об огромном значении различных средневековых находок и их воздействии на дальнейшее развитие европейской музыки как в жанровом, структурном, так и в техническом плане. При этом обязательно возникают вопросы: как выглядит механизм этого воздействия? Как оно проявляет себя на практике? Что стало непосредственным «мостиком» от строгого письма в ближайшее (барокко) и сравнительно отдалённое (классицизм, романтизм, современность...) музыкальное будущее? Попробуем найти ответы на возникшие вопросы.

Одним из важнейших известных науке «мостиков» стал инструментальный имитационный ричеркар конца XVI–XVII веков. Эта уникальная форма явилась своеобразным продуктом требований великой переломной эпохи перехода от строгого стиля к так называемому стилю свободному. Стремление к новым берегам было вызвано многими причинами и обеспечено рядом достижений. Ричеркар суммировал основные тенденции переломного времени: тягу к обновлению диатонического мелодизма (посредством смелого введения хроматизмов) и обновлению ладовой системы и построения на

её основе системы тональной. Тональная система вела в свою очередь к раскрытию функциональности вертикали, что породило необходимость появления модуляции, ранее неведомой мастерам Средневековья¹. Потенциал инструментальной музыки начал активно раскрывать именно ричеркар, неисчерпаемость которого многократно подтверждена музыкальной практикой последующих эпох. А механизм, позволяющим ричеркару столь продуктивно влиять на динамику становления новых тенденций, следует считать контрапунктическую технику, активно обновляющую весь спектр средств формообразования.

Поскольку предстоит рассмотрение творческого метода И. С. Баха в качестве яркого примера влияния ричеркара на становление новых тенденций, заметим, что композитор обратился к ричеркару всего лишь дважды, и это в «Музыкальном приношении». Возникает сомнение: смогли ли два ричеркара оказать какое-либо серьёзное влияние на творчество, тем более, что обращения эти свершились уже на закате (1747) творческого пути композитора?

Следовательно, необходимы уточнения. Во-первых, действительно, Бах дважды обратился, но не к самому ричеркару, а к *термину* «ричеркар». И использовал его не для того, чтобы обозначить знакомство с формой², ибо её законы он знал задолго до «Музыкального приношения». Не просто знал, но и сознательно обращался к ричеркару (это уже во-вторых) как к источнику, обильно обогащающему его и без того совершенную контрапунктическую технику.

При этом необходимо иметь в виду, что открытие зависимости процесса формообразования фуг от технических норм ричеркара является заслугой не только Баха, но европейской

полифонии этого периода в целом. Значение и влияние ричеркара уже к началу XVII века возросло до такой степени, что комплекс средств его контрапунктической техники стал не просто неким набором, а слаженной системой. Это позволяет выделить ричеркарность как особое явление.

Ричеркарность есть именно *система технических средств-признаков* ричеркара, обеспечивающая их сложное взаимодействие в процессе формообразования некоего полифонического целого, одним из важнейших элементов которой предстаёт канон. Будучи обладателем исключительной силы динамизации горизонтали, он прочно занял ведущие позиции сначала в ричеркаре, а потом (получив название «стретта») и в фуге. Удивительная формообразующая мощь стретты со всеми её разновидностями поражает. Эта мощь не только не исчезает, но постепенно усиливается в фугах последующих эпох.

Подтверждающим сказанное хорошим (не единственным) примером является полифоническое искусство И. С. Баха, для которого обращение к комплексу средств, именуемому нами ричеркарностью, практически обязательно. Признаки ричеркара ярко представлены в его фуге *C dur* из I тома «Хорошо темперированного клавира» (ХТК-I).

Вовсе не случайно на протяжении многих лет обилие стретт в этой фуге привлекало и продолжает привлекать исследователей. Поражает факт не только их количества, но и разнообразия. Конечно, давно известно, что Бах – мастер огромного дарования. Но даже и с учётом этой неоспоримой истины нас не покидает вопрос: как же композитору удалось с такой лёгкостью и ощутимой непринуждённостью сочинить эти стретты? Иначе говоря, с помощью каких технических приёмов совершалась эта работа?

Кратко обсудим возможные варианты решений (не только Бахом) столь сложной задачи.

1. В реализации могут быть применены вертикально-подвижной контрапункт (с показателем, близким к полиморфному) и некоторые формы вдвойне-подвижного контрапункта. Такой способ рекомендуется в ряде учебных работ. Но этот способ далёк от рациональности, ибо обременён громоздкостью дополнительных действий и многими запретами в отношении вертикали производных соединений.

2. Возможны и иные способы. Так, И. Пустыльник считает, что трёхголосная несимме-

тричная стретта (S–A–T) в тактах 16–18 указанной фуги есть плод «чисто эмпирического» действия [7, с. 63]. На практике эмпирические способы решений вероятны, но их КПД весьма низок и не может войти в число надёжных универсальных способов.

3. Но если предположить, что все стретты могут быть производными соединениями некоего – единого для всех – соединения первоначального, то можно с удовлетворением констатировать, что «заветы» ричеркара (ставшие основой причин многочисленных технических удач от XVII века и до наших дней) восприняты и услышаны композиторами последующих времён – в том числе, конечно же, и Бахом.

Обратимся к мнению И. Пустыльника о стретте в 16–18 тактах. Чтобы понять, действительно ли она – результат «чисто эмпирических» действий, следует рассмотреть предлагаемую нами пятиголосную несимметричную стретту (пример № 1) в функции единого первоначального соединения.

Пример № 1 И. С. Бах. ХТК-I, фуга *C dur*, т. 16–19

Оговоримся сразу: предложенная нами стретта нотного примера есть продукт внедрения в оригинальную баховскую четырёхголосную стретту ещё одного голоса: темы от звука *d* между альтом и тенором, условно обозначенной как AII и являющейся голосом дополнительным. В баховской четырёхголосной стретте три нижних проведения (AI–T–B) образуют симметричную стретту с горизонтальным сдвигом в две четверти. Несимметричной её делает только сопрано с разницей от альты в одну четверть. В пятиголосной же стретте четыре верхних голоса (вместе с присочинённым голосом AII) образуют симметричность. И лишь басовый голос делает всю стретту несимметричной. Асимметричность, таким образом, сместилась от начала баховского четырёхголосного варианта в заключительную её фазу. Эту пятиголосную стретту, показанную в нотном примере, следует воспринимать как



эскиз, который является источником *всех* полных (маэстральных) стретт в анализируемой фуге. Такой – представленной в эскизе – пятиголосной – стретты в фуге нет. И быть не может не только потому, что фуга четырёхголосная, но и потому, что пара АII–В даёт параллельные октавы (см. т. 3 примера № 1). Но присутствие этого дополнительного голоса создаёт четырёхголосную симметричную стретту (S–AI–AII–T) и объясняет предположение о неэмпиричности (в отличие от мнения И. Пустыльника) происхождения трёхголосной несимметричной стретты (S–AI–T в т. 16–18).

Участие дополнительного голоса (AII) делает стретту симметричной и отвечающей трём известным условиям симметричного канона, не требующего использования сложных контрапунктов: 1) последовательности вступления голосов (в данном случае сверху вниз); 2) единообразию интервала вступлений респост (в данном случае – кварты); 3) одинаковостью времени вступлений респост (одна четверть). Из этой симметричной стретты без труда могут быть извлечены три двухголосных стретты (S–AI; S–AII; S–T) и две трёхголосных несимметричных стретты (S–AI–T; S–AII–T) с октавными перестановками. Да и сама она в контрапункте октавы способна дать 23 (!) производных четырёхголосных соединения. Бах использовал только одну форму несимметричной стретты из двух возможных (S–AI–T). Однако пятиголосный эскиз включает и двухголосную (в примере № 2 это T–B) стретту, «не вписывающуюся» в закономерность (см. выше три условия) стретты четырёхголосной.

Пример № 2



Но и эта стретта также не является плодом эмпиричности. Она есть производное соединение от пары AI–T эскиза в контрапункте терции с $Iv = -2$.

У Баха такой вертикальный показатель ($Iv = -2$) с возможными вариантами в виде $Iv = -9$ и $Iv = -16$ использован в фуге *g moll* (№ 16) из ХТК-II. В т. 32–34 и 36–38 это убедительно продемонстрировано. Но в этой фуге Бах многообразно использует особенности контрапункта децимы и дублировок.

В фуге же *C dur* из ХТК-I композитор этого не делает вообще. Не только потому, что приём дублирования не входит в контрапунктическую систему развития этой фуги, но ещё и потому, что здесь нет столь необходимого для подобных действий соединения с участием трёх вертикальных показателей. Есть только контрапункты децимы и октавы (стретты с временным сдвигом в *две* четверти), а необходимый контрапункт дуодецимы представлен лишь своей основой (в виде $Iv = -4$), но стоит особняком в стретте (S–T т. 20–23 примера 6) с временным сдвигом в три четверти. Возможная перестановка со сдвигом в две четверти при $Iv = -18$ (см. B–S в примере 8) по ряду причин Бахом не осуществлена в полной мере.

А теперь проследим зависимость прочих маэстральных стретт от эскиза. Так, двухголосные стретты т. 7–8 (пример № 3), т. 10–12 (пример № 4) и т. 19–20 (пример № 5) являются самыми простыми извлечениями соответственно с $Iv = +7$, $Iv = -14$ и $Iv = -7$. Двухголосная стретта т. 20–23 (S–T в примере № 6) есть производное от стретты в нижнюю септиму (см. S–T эскиза). В этом случае работает $Iv = -4$. Стретта же т. 24–26 (T–A примера № 7) есть производное соединение от стретты т. 17–19 (T–B в примере № 2) при $Iv = -14$. То есть – производное от уже однажды состоявшегося производного соединения (имеется в виду T–B от S–AII эскиза в контрапункте с показателем -2).

Пример № 3



Пример № 4



Пример № 5



Пример № 6



Пример № 7



Пример № 8



Рассмотрим стретты неполные (ложные, мнимые...). Одна из них дана в т. 14–15 (А–Т). Она весьма похожа на S–А эскиза и могла бы быть полной, но завершающая фаза темы тенорового голоса изменена. Это произошло потому, что тема в теноре сменила свою функцию. Для двухголосной стретты (А–Т) она была rispостой, а для стретты Т–В стала пропостой. Но в этом случае она повторила бы пару голосов АII–В (с параллельными октавами) эскиза. Ясно, что изменения в теноре сделаны для того, чтобы избежать этих параллелизмов. Стретта В–S (т. 15–16 примера № 8), являясь производным соединением от пары Т–В эскиза в контрапункте дуодецимы ($Iv = -18$), вполне может быть, несмотря на некоторую жёсткость звучания, полной стреттой. Однако тема в сопрано примера № 8 прерывается из-за того, что в этом же голосе (т. 16) без каких-либо цезур она начинает звучать в *C dur*.

Интересна и судьба несостоявшейся стретты т. 20–22 (пример № 9). Эта стретта имеет временной сдвиг в одну четверть, что соответствует только тем стреттам, которые в эскизе экспонированы в нижнюю кварту (S–AI, AI–AII, AII–T). Стретта же примера № 9 есть соединение производное в верхнюю дециму, что говорит о действии $Iv = -12$. В маэстральном варианте эта стретта невозможна, ибо контрапункт терцдецимы неминуемо превращает параллельные сексты первоначального соединения в параллельные октавы соединения производного.

Пример № 9



Как видим, все полные (маэстральные) стретты есть производные соединения от какой-либо пары эскиза в вертикально-подвижном контрапункте октавы ($-7, +7, -14$), терции, квинты (-4) или дуодецимы (-18), но при разных временных сдвигах³.

Таким образом, нет ни одной маэстральной стретты, являющейся продуктом эмпирики. Стретты же, созданные эмпирическим способом, свободны от контрапунктической «увязки» с эскизом. Поэтому-то они и неполные⁴.

Продолжая разговор о стреттах фуги *C dur* из ХТК-I и о строгой системе, регулирующей художественную и контрапунктическую правильность их звучания, следует остановиться на рассмотрении весьма важного вопроса: а все ли возможные извлечения из эскиза композитором реализованы? Многолетняя педагогическая практика подсказывает, что это вопрос не праздный. Ответ в данном случае может быть таковым: конечно, далеко не все возможные производные соединения оказались реализованными. Во-первых, потому, что для композитора (любого, а не только Баха) возможное не есть обязательное. Закон формы диктует свои нормы работы с темой (количества её проведений; ладотональных, контрапунктических и прочих преобразований; принципов сочетания с противосложениями, либо иным материалом). Порой количество возможных извлечений столь велико, что никакая форма не в состоянии вобрать их все и обеспечить им художественную значимость в системе данного конкретного целого. Значит, количество и качество извлечений есть результат отбора только тех, которые действительно необходимы для формообразования и наиболее успешно обеспечивают этот процесс.

Во-вторых, есть причины и чисто технического порядка. Так, в фуге *g moll* из ХТК-II, создав пару голосов (тема и удержанное первое противосложение), удовлетворяющую условиям трёх показателей вертикально-подвижного контрапункта, Бах широко использует возможности этих контрапунктов. Прежде



всего, контрапункта децимы, обеспечивающего целый каскад дублированных построений с параллельными децимами, секстами, терциями, вплоть до параллелизма терций одновременно и в теме, и в противосложении (см. т. 59–62 этой фуги).

В фуге *C dur* из ХТК-I композитор также обращается к услугам $Iv = -2$ (-16), но многопланового использования преимуществ (подобно упомянутой фуге *g moll*) он в ней не показывает. Почему? Чтобы понять причину, недостаточно сослаться на уже высказанную мысль: «возможное – не значит обязательное». Ведь в фуге *g moll* из ХТК-II использование терцовых лент (т. 59–62) реально лишь при условии обязательного действия всех трёх вертикальных показателей в одновременности. В фуге же *C dur* (ХТК-I)

показатель октавы и децимы совместно работает только в стреттах с горизонтальным сдвигом в две четверти, а показатель дуодецимы ($Iv = -4, -18$) – в стреттах со сдвигом в три четверти. Как видим, объединить их в рамках какого-то одного целого технически невозможно.

Завершая разговор о важности эскиза для дальнейшего хода контрапунктической работы в условиях некоего целого, подчеркнём: эскиз обеспечивает *техническое* совершенство выполняемых контрапунктических действий. *Художественное* же совершенство зависит от выбора возможных извлечений. Возможности выбора, в свою очередь, тесно связаны с шириной (или узостью) того объёма комплекса ричеркарности, который используется в каждом отдельном конкретном случае.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ «Для мастеров Нидерландской школы и стиля Палестрины, которые не знали нашего смысла модуляции, двойной контрапункт был одним из важнейших художественных средств», – пишет Бернхард Шольц [9, с. 89–90]. Значение его мысли, конечно же, выходит за рамки только двойного контрапункта. Она гораздо глубже и важнее, ибо аккумулирует *весь* спектр объёмной проблемы музыки XVI–XVII веков и позволяет понять и оценить стремительность расширения арсенала средств динамизации формообразовательного процесса, в том числе и разнообразием вариантов тонального плана.

² Подробнее о ричеркарах И. С. Баха и их значении в его творчестве см. в работе А. П. Милки: [4, с. 177–192].

³ Обратим внимание на то, что при расшифровке эскиза (пятиголосная стретта примера № 1) использованы только наиболее употребимые, начиная с XVI века, вертикальные перестановки в октаве, терции (основе децимы) и квинте (основе дуодецимы). Ровенко для этой же фуги *C-dur* предлагает также пятиголосную стретту [8, с. 113]. Но если его стретту считать эскизом, то потребуются использование $Iv = +1$, который в практике XVI–XVIII веков не имел успеха.

⁴ Предлагаемая нами в примере № 1 пятиголосная стретта и стретта, представленная в работе

Ровенко, преследуют в конечном итоге одинаковые цели, но используют разные методики. Стретта примера № 1, оставляя баховский вариант в *неприкосновенности*, лишь *дополняет* его голосом АII, в то время как стретта, предлагаемая Ровенко, резко *меняет* суть оригинала исчезновением баховского варианта. Внимание в ней акцентируется на ладотональных и гармонических аспектах стреттной техники. В стретте же примера № 1 настоящей статьи основное внимание уделено контрапунктической технике. Бас в варианте Ровенко своим повтором соотношений голосов (риспоста в нижнюю кварту со сдвигом по времени в одну четверть) не вносит ничего нового, ибо он полностью соответствует закономерностям симметричного канона, отвечающего вышеупомянутым трём требованиям. Указанное изменение не объясняет некоторых стреттных вариантов баховского оригинала (в частности, появления стретты T–V в нижнюю квинту со сдвигом в две четверти в т. 17–18) и тем самым ставит под сомнение влияние комплекса ричеркарности на процесс создания стретт, что не соответствует действительности. Поэтому представление о «громоздкости предложенной ... методики», несмотря на усилия автора [8, с. 115], всё же остается.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буслер Л. Строгий стиль: учебник простого и сложного контрапункта, имитации, фуги и канона в

церковных ладах / пер. с нем. С. И. Танеева. 3-е изд. – М.: Музгиз, 1925. 191 с.

2. Иогансен Ю. Двух, трёх и четырёхголосный простой, двойной, тройной и четверной строгий контрапункт / пер. с нем. Н. Казанли. М.; Лейпциг, 1896. 106 с.
3. Курт Э. Основы линейного контрапункта / пер. с нем. З. Эвальд; под ред. Б. Асафьева. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
4. Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 263 с.
5. Напреев Б. Д. Так fuga или fugato? Петрозаводск: Из-во ПетрГУ, 2014. 138 с.
6. Напреев Б. Д. О подголосочной фуге // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2. С. 22–27.
7. Пустыльник И. Я. Практическое руководство к написанию канона. Л.: Музыка, 1975. 80 с.
8. Ровенко А. И. Практические основы стреттно-имитационной полифонии. М.: Музыка, 1986. 150 с.
9. Scholz B. *Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen*. Leipzig, 1904. 176 S.

REFERENCES

1. Busler L. *Strogiy stil': uchebnyy spetsial'nyy kurs* [Strict Style: A Textbook of Simple and Complex Counterpoint, Imitation, Fugue and Canon in Church Modes]. Translated from the German by S. I. Taneyev. 3rd Edition. Moscow: Muzgiz, 1925. 191 p.
2. Iogansen Yu. *Dvukh-, trekh i chetyrekhgolosnyy prostoy, dvoynoy, troynoy i chetvernoy strogiy kontrapunkt* [Johansen J. Two-, Three- and Four-Part Simple, Double, Triple and Quadruple Strict Counterpoint]. Translated from the German by N. Kazanli. Moscow; Leipzig, 1896. 106 p.
3. Kurth E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta* [The Foundations of Linear Counterpoint]. Translated from the German by Z. Evald; Ed. B. Asafiev. Moscow: Muzgiz, 1931. 304 p.
4. Milka A. P. "Музыкальное приношение" И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации ["The Musical Offering" by J. S. Bach. Towards Reconstruction and Interpretation]. Moscow: Muzyka, 1999. 263 p.
5. Napreyev B. D. *Tak fuga ili fugato?* [So, is it a Fugue or a Fugato?]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University Press, 2014. 138 p.
6. Napreyev B. D. O podgolosochnoy fuge [About the Supporting-Voice Fugue]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2015, No. 2, pp. 22–27.
7. Pustyl'nik I. Ya. *Prakticheskoe rukovodstvo k napisaniyu kanona* [A Practical Guide to Writing a Canon]. Leningrad: Muzuka, 1975. 80 p.
8. Rovenko A. I. *Prakticheskie osnovy strettno-imitatsionnoy polifonii* [The Practical Foundations of Stretto-Imitative Counterpoint]. Moscow: Muzyka, 1986. 150 p.
9. Scholz B. *Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen* (Teaching of Counterpoint and Imitations). Leipzig, 1904. 176 S.

О ричеркарности в фуге *C dur* «Хорошо темперированного клавира» (том I) И. С. Баха

Жанр инструментального ричеркара стал выразителем многих новаторских тенденций профессиональной музыки XVII века. Именно в нём оказалось возможным объединить в некое логическое целое многие находки контрапунктической техники. По мнению автора статьи, подобной объединяющей силой стала *ричеркарность*, охватывающая комплекс технических средств-признаков инструментального имитационного ричеркара. Последний вобрал силу простых и сложных контрапунктов: весь объём инверсионной техники и техники с дополнительными голосами, возможности увеличений и уменьшений материала, многообразие канонических и простых имитационных форм, варьирование противосложений и др. Ричеркарность – это не просто некий набор технических средств, но *система*, обеспечивающая их сложное взаимодействие. При её использовании многоголосные образования, выполняющие функции первоначального соединения, способны дать нужное количество соединений производных. Убедительным образом применения И. С. Бахом достоинств данной системы является его фуга *C dur* из «Хорошо темперированного клавира» (I). Автор статьи рассматривает технические приёмы, с помощью которых Бах достигает необыкновенного разнообразия стретт в данной фуге.

Ключевые слова: ричеркар, ричеркарность, контрапунктическая техника, сложный контрапункт, фуга, стретта, противосложение, И. С. Бах.



**Concerning Ricercar Qualities in the Fugue in C major
from J. S. Bach's Well-Tempered Clavier Book I**

The genre of the instrumental ricercar became the mode of expression for many innovative tendencies of professional music in the 17th century. This genre made it especially possible to combine many discoveries of the contrapuntal technique into a certain logical entity. According to the author of the article, such a unifying force was presented by the *stylistic features of the ricercar*, which spanned a *complex of technical means and characteristics* of the instrumental imitational ricercar. The latter absorbed into itself the force of the simple and complex types of counterpoint: the entire scope of the technique of inversion and technique of additional voices, the possibilities of augmenting and diminishing the musical material, the diversity of canonic and simple imitative forms, varying countersubjects, etc. The stylistic features of the ricercar present not merely a certain assortment of technical means, but a *system*, which provides for their complex interaction. When they are present, the polyphonic formations which carry out the functions of initial connection are capable of providing the necessary quantity of connected resultants. A convincing example of J.S. Bach's use of the benefits of this system is his Fugue in C major from Book I of his Well-Tempered Clavier. The author of the article examines the technical means by which Bach achieves the remarkable variety of strettos in this fugue.

Keywords: ricercar, stylistic features of the ricercar, contrapuntal technique, complex counterpoint, fugue, stretto, countersubject.

Напреев Борис Дмитриевич

ORCID: 0000-0002-3972-2495

доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
и композиции

E-mail: naboris@sampo.ru

Петрозаводская государственная консерватория
им. А.К. Глазунова

Петрозаводск, 185031 Российская Федерация

Boris D. Napreyev

ORCID: 0000-0002-3972-2495

Doctor of Arts,
Professor at the Music Theory
and Composition Department

E-mail: naboris@sampo.ru

Petrozavodskaya gosudarstvennaya
konservatoriya im. A. K. Glazunova

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory
Petrozavodsk, 185031 Russian Federation



А. Б. ТИХОМИРОВА

Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского

УДК 781.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.020-026

АКУСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЗВУКА КАК ФЕНОМЕН СИМФОНИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ (на примере Седьмой симфонии Авета Тертеряна)

Сфера симфонического творчества ряда отечественных композиторов последней трети XX века – феномен, отражающий синтез европейского симфонизма и евразийских музыкальных традиций. Особое место здесь занимает сонористика. Смещение внимания от отстранённого созерцания «кристалла» формы-конструкции к живому спонтанному дыханию макро-звука и соучастию в его создании – одна из граней современного композиторского мышления. В сонористических партитурах, как точно замечает исследователь О. В. Колганова, «погружение в саму материю, пребывание в разной среде, переходы из одного состояния вещества в другое, изменение состояний постепенно начинают занимать существенное место в сфере музыкального содержания. *Выведение глубинных характеристик звука на основной уровень экспонирования связано с изменением законов построения самой музыкальной материи* [курсив мой. – А. Т.]» [2, с. 14]. Большой интерес в этом плане представляет симфоническое творчество Авета Тертеряна. Композитор в одном из интервью говорит: «В звуке – всё, в звуке – весь мир. ... Звук, расщеплённый на миллиарды частиц – в нём все, в фокусе. Это – Прима. Это – Абсолют» [12]. Основание творческой установки композитора – *контонация* (термин И. В. Мациевского) как «созерцание, “сослушивание” и осознание объективно существующего (большого или меньшего) конгломерата звуков, со-звучания, *со-размерности тонов* (лат. *son* = *c*, *so*) и их сочетаний – в широком смысле этого слова ... [курсив автора. – А. Т.]» [3, с. 3]. Отношение к философско-художественной категории *Звук* как к иррациональному зеркалу, отражающему единую многослойную картину мира, можно наблюдать во многих традиционных музыкальных культурах, в чём усматривается общий

модус для европейской и восточной (не-европейской) музыкальной эстетики. Созерцание внутренней природы звука, вдохновляющее авторов сонористических партитур, оказывается в художественном резонансе с идеей черпать вдохновение от природы, характерной для музыкальной эстетики Древнего Востока, Античности, Средневековой Армении. Философия художника в творчестве Авета Тертеряна парадоксально осуществляет «перевёртыш» от симфонии (объекта) – к феномену музыкальной эстетики, в основании которой стоят когнитивные установки, отличные от концептов европейской музыкальной культуры.

В симфониях Тертеряна наблюдаются признаки музыкальных традиций Закавказья с характерным для них отношением к звуку и темброинтонированию. Через непрерывное обновление сонористических пластов осуществляется стремление преодолеть разрыв между создателем и реципиентом музыкального творения. Композитор поручает исполнителям (и слушателям) роль со-творцов музыкального текста, который превращается в незримый канон, условно обозначенный партитурой. Здесь можно отметить формообразующую функцию многочисленных алеаторических приёмов, близких традиционной орнаментике; спонтанную трактовку текста дирижёром, где особенно важно чувство музыкального времени настоящего момента «здесь и сейчас»; свободу трактовки темпов и многочисленные смысловые ферматы. Показательны ремарки в партитурах: «можно не играть от ... до ... на усмотрение дирижёра» (Третья симфония, с. 6, с. 15 партитуры¹); «партия Самансиа не тактирована и все мелодические её движения определяет дирижёр» (Пятая симфония, с. 4 партитуры²). От пяти до пятнадцати секунд может варьироваться время звучания включённых в партитуру

ру фонограмм (Пятая, Шестая, Восьмая симфонии).

Исследование функций тембра в сонористической композиции требует определённого ракурса. Ведущая формообразующая роль темброфактуры в симфониях Тертеряна позволяет предложить здесь для анализа симфонического сочинения *метод описания акустической модели*.

Понятие *акустическая модель звуковой единицы* («Structure of Sound» [11]) постепенно осваивается европейским музыковедением [1; 4; 6; 11]. В музыкальной акустике понятие «модель звука» или «акустическая модель» вводится как один из объективных методов описания тембра в виде трёхмерного графика развёртывания спектральной картины звуковой единицы во времени [1; 11]. Спектральный анализ заметно обогащает науку о музыке, что особенно активно наблюдается в последние десятилетия и во многом связано с развитием компьютерных технологий [10]. Вместе с тем, «акустическая модель» – это комплексное понятие, оно «включает множество звуковых процессов, что соответствует одной элементарной звуковой единице. ... на характеристику звука влияют многие детали, от особенности звукообразования, роли звука в контексте произведения до характеристики пространства помещения, в котором звучит музыка» [11, с. 23–24]. Таким образом, понятие выходит за пределы собственно спектральной картины, приближаясь к ёмкой музыкальной категории *тембр*. Здесь можно привести глубокое наблюдение Е. Назайкинского: «Тембр, по существу, есть полная качественно-предметная характеристика звукового источника, складывающаяся для слуха по совокупности единичных проявлений, ... если звук определить как моментальный снимок звучащего тела, то тембр – интегральное свойство этого тела» [4; с. 32]. В таком ключе музыкальное понятие *тембр* можно определить как *образ звука*.

Для выявления фонических связей темброфактурных элементов разных иерархических уровней музыкального текста необходим системный подход. В качестве исследуемой акустической модели можно рассмотреть любое целостное звуковое событие – от элементарной единицы музыкального текста до макро-тембра композиции.

Одна из особенностей музыки Тертеряна – *изоморфическое единство* разномасштабных

элементов звукового текста. Интересно, что музыкальный слух композитора замечает и высвечивает в звучании простых элементов ряд акустических закономерностей, воссоздавая их на макро-уровне фактурного развития.

Для формирования образа звука как художественной и философской категории важен процесс восприятия и осознания качества звучания, акт размышления о звуке/звуком. Процесс познания *Звука* включает в себя ряд уровней. Описание акустической модели как «собственно звучания» условно можно отнести к *физическому* уровню осознания тембра (акустические параметры звуковой единицы и психоакустический аспект в узком биологическом значении). Далее образное мышление и возможности музыкального слуха являются связующим звеном к последующим уровням осознания акустических моделей. На *эмоционально-ментальном плане* в сферу описания звуковых событий естественно включается множество *ассоциативных рядов*, связанных с природными и музыкально-эстетическими явлениями. Именно здесь, на границе физических свойств звука и ассоциативного плана, возникают уникальные средства музыкальной выразительности как особый вид художественной информации, рождающий саму музыку как вид искусства. В конечном итоге *семантическая функция* тембра складывается из богатого многоуровневого комплекса (организованной группы) объективных и субъективных значений.

На уровне *симфонического мышления* достигается эстетическая и философская (надмузыкальная) трактовка акустической информации музыкального текста. Данный план, как правило, в полноте отражает культуру, породившую музыкальный текст и включает в себя все уровни восприятия музыкальной информации. Здесь понятие *акустическая модель* позволяет размышлять о структуре макро-тембра как о глубинной основе композиции.

В вертикальном строении Седьмой симфонии Тертеряна выделяются контрастирующие группы «видов спектра», соответствующие основным тембро-тематическим пластам. Среди них: ритмическая фигура литавр; линия импровизации дафа (род бубна); континуальный пласт струнных смычковых. Роль самостоятельных фактурных функций также выполняют: звенящая линия, вырастающая из тремоло треугольника; *frullato* флейт и труб; сольные

интонационные высказывания духовых; мотив нисходящей октавы в оркестровых линиях арфы, клавесина, фортепиано и духовых; отчасти отдельной линией выделяется звучание второй фонограммы в главной динамической кульминации симфонии. Вместе с тем обозначенные выше контрастные элементы являются производными друг от друга: в процессуальном разворачивании формы-потока между фактурными единицами обнаруживаются *фонические функциональные связи*, обусловленные структурой их макро-тембра. Рассмотрим эту интересную закономерность подробнее.

Акустическую модель оркестровой линии дафа можно описать как *поток звуковых гранул*, спектральная картина которого приближена к шуму. В нём спонтанно выделяются форманты в виде ярких коротких звуковых импульсов и более тихих протяжённых частотных полос, возникающих вследствие резонансных явлений в обертонах мембраны. Подобный звуковой эффект можно наблюдать при созерцании дождя, где в широкополосной спектральной полосе звукового потока выделяются яркие всплески, формируя причудливый ритмический рисунок – неповторимый и узнаваемый одновременно. Здесь звуковой образ природного явления может быть дополнительным универсальным коэффициентом для восприятия информации художественного текста. Более того, при определённой ассоциативно-эстетической установке слух человека достраивает образ потока: восстанавливает недостающие гранулы (крупницы звука); формантным зонам придаются более отчётливые контуры, соответственно внутреннему интонированию слушателя; происходит *физиологический резонанс* (напрягаются или расслабляются различные группы мышц, меняется ритм дыхания, частота сердечных сокращений и др.). Все эти психоакустические явления, связанные с особенностями *музыкального восприятия* звуковой информации, имеют место и в симфонической ткани, создаваемой композитором. Так, например, развёртывание темброфактуры линии дафа ведёт к высвечиванию оркестровыми средствами характерных для мембранофона формантных зон спектра: своеобразными призвуками дафа воспринимается *frullato* флейт на пианиссимо (начиная с ц. 3)³ и далее труб (начиная с ц. 7). Отчасти близки подобному образу протянутые тоны и алеаторические

построения в пласте струнной группы (начиная с ц. 4).

Если сравнить собственно звучание импровизации дафа в начале симфонии (ц. 1) и разделах после динамических кульминаций (ц. 22–25, 47–48), можно заметить, что объективно общая спектральная картина линии не поменялась. Однако в разделах формы, где субъективные ощущения звучания оркестровой линии опираются на *свойство инерции* музыкального слуха и связаны с предшествующим темброфактурным развитием (ц. 22–25, 47–48), формантные зоны воспринимаются более рельефно. Здесь движение композиторской мысли формирует установку восприятия, побуждая слушателя самостоятельно *увидеть* более тонкие планы организации звуковой единицы. Управляемый процесс (программа) развёртывания оркестровой ткани провоцирует слушателя на непрерывное медитативное созерцание живой природы звучания.

В импровизации дафа (ц. 1, 22–25, 47–48) тонкому музыкальному слуху открывается красота многоплановой картины внутренней жизни звука. Здесь можно заметить: возникновение новых реальных и комбинационных тонов; рельефные участки тонового спектра с подвижной фундаментальной частотой, характерные для резонансных явлений; равномерный ритмический рисунок биений между обертонами формантных зон. Дополнительный пласт звука создаётся при возникновении боковых частот, характерных для амплитудной и/или амплитудно-частотной модуляции, где выделяются два плана: во-первых, явный рельефный процесс амплитудной модуляции достигается непосредственно приёмом исполнения на мембранофоне, а во-вторых – более мягкое амплитудно-частотное вибрато различных участков мембраны в результате естественного продолжения колебательного процесса. Интересный эффект создают динамические волны, возникающие при усилении определённых частотных полос вследствие резонанса, благодаря чему создаются участки спектра с подвижной, как бы плавающей узкополосной полосой.

Если текст симфонии принять за единицу, то поток развёртывания музыкальной ткани представляет собой *акустическую модель выскокого порядка*, где основные пласты фактуры выступают в качестве частотных полос и/или других элементов, составляющих вертикаль-

ный срез макро-спектра. Здесь в отдельную линию (спектральную полосу макро-тембра) выделяется и развитие определённого тембро-артикуляционного приёма. В Седьмой симфонии А. Тертеряна тематическую функцию несёт *амплитудно-частотная модуляция* (АЧМ), что осуществляется через рельефное развитие темброфактурной линии с преобладанием различных видов тремолирования. К ней относятся: тремоло треугольника, *frullato* флейт и труб, трели в линиях труб, тембро-тематическая линия пяти коробочек, трели пласта духовых, тремоло ударных (ц. 1–22). В развитии тембровой линии наряду с естественным оркестровым *crescendo* важную роль играют изменения параметров амплитудного и частотного вибрата. Элементы протянутых тонов (*frull.*) в линиях флейт и труб (ц. 3–7), изначально дифференцированные в звуковысотном измерении музыкального пространства, постепенно образуют слитный пласт (ц. 10–14). В его звучании наблюдается подобие накопления эффекта АЧМ: увеличивается глубина (амплитуда) и уменьшается скорость (частота) вибрата. В кульминации развёртывания пласта (ц. 15–22) трель труб (динамика *fff*) воспринимается как вершина развития линии темброартикуляционного приёма.

Особую роль в тремолирующем пласте имеет тембровая линия треугольника, его акустическая модель отражается в оркестровой фактуре – тембре высокого порядка. Собственно приём тремоло (быстрое чередование ударов) задаёт скорость амплитудной модуляции, а качество металлического вибратора с характерным для него длинным затуханием при яркой короткой атаке, приводит к образованию большого количества призвуков. Укрупнённый вариант этой спектральной картины можно увидеть начиная с ц. 8, где яркое включение элемента пяти коробочек создаёт рельеф в виде чередования коротких ударов (от *ffff* с последующим угасанием), а собственно тремоло треугольника воспринимается как обертоновый «шлейф». Далее, на гребне волны динамической кульминации (ц. 18–19) пласт линий треугольника и коробочек находит естественное развитие в оркестровых линиях тарелок, большого и малого барабана, которые подключаются к общему тремолирующему пласту. В этом случае протянутые тоны духовых приёмами *frullato* и трелей воспринимаются как призвуки линии удар-

ных. Здесь из линий треугольника и духовых в линию ударных как бы смещается акустический аналог функции *несущей*⁴ (частотной полосы) амплитудной модуляции. Таким образом, созерцание «дышащего» спектра инструментальной линии отражается в строении фактуры симфонии. Амплитудно-частотная модуляция стала общим коэффициентом для выявления *фонических связей* элементов текста. В морфологии акустических моделей различных иерархических уровней наблюдается их изоморфическое единство. Анализ артикуляционного приёма раскрывает одну из *формообразующих функций темброфактуры*.

Производный темброфактурный тематизм – отличительная черта процессуального развёртывания формы-потока симфонии Тертеряна. Образное содержание раскрывается в тембровых метаморфозах: от протянутого тона струнных смычковых до тонко организованной оркестровой педали; от архаического звучания литавр к псалмодии солирующего альтя; от инструментальной линии дафа до сложно организованного фактурного пласта духовых, ударных и фонограмм. В творческом акте композитора, слушателя и исследователя, *тембр-образ звука* функционирует и как *объект*, и как *процесс*. Симфонизм Авета Тертеряна преодолевает дискретность формы-конструкции, и процесс этот начинается внутри макро-тембра. Объект творчества (текст симфонии) превращается в осуществление постоянного обновления дыхания макро-спектра по определённым канонам. Макро-тембр как акустическая модель высокого порядка проявляет *смыслообразующие функции интенции музыкальной формы*.

В поисках ключа к языку музыки Тертеряна показательно, что композитор мыслит европейскую музыку вторичной по отношению к восточной [7, с. 104–105]. Звучание его оркестра транслирует звукоидеал музыкальных традиций Закавказья. Вертикальное строение симфонии опирается на фактурную модель, типичную для ансамбля сазандаров: импровизация мембранофона, дам, солирующий инструмент (что подробнее раскрыто в других статьях автора [8; 9]). В Седьмой симфонии ясно определяется звучание ансамбля трёх макро-инструментов, управляемое живым импровизационным интонированием коллектива со-творцов (композитором, дирижёром, оркестрантами, слушателями).

Важна и семиотическая функция тембра, обнаруживающая духовные корни музыки Тертеряна (что заслуживает отдельного исследования). В коде симфонии читается сакральный образ: голос солирующего альтя и педаль струнных смычковых воссоздают фактурную модель *псалмодии* на фоне *бурдона (исона)*, а тремолирующий пласт растворяется в линии треугольника, важном звуковом маркере религиозной службы раннехристианских храмов. *Тембр* об-

ретаёт роль *темы*, раскрывая глубинные слои картины мира художника.

Строение темброфактуры позволяет увидеть в акустической информации симфонического текста фундамент музыкального мышления композитора – когнитивные установки архаических слоёв устной музыкальной традиции, где функция музыки неразрывно связана с духовной практикой религиозного созерцания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тертерян А. Третья симфония. М.: Сов. композитор, 1980.

² Тертерян А. Пятая симфония. М.: Сов. композитор, 1988.

³ Тертерян А. Седьмая симфония. М.: Сов. композитор, 1989.

⁴ В алгоритмической технике fm синтеза термин «несущая» обозначает основной аудиосигнал, параметры которого управляются одним или несколькими контрольными периодическими сигналами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина И. А., Приттс Р. Музыкальная акустика. СПб.: Композитор, 2006. 720 с.

2. Колганова О. В. Феномен света в сонористике (на материале творчества композиторов Центрально-Восточной Европы 1960–1980 гг.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2012. 25 с.

3. Мацеевский И. В. Контонация и формообразование (в музыке европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // Мацеевский И. В. В пространстве музыки. СПб., 2011. Т. 1. С. 3–33.

4. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.

5. Орлов Г. А. Дерево музыки. 2-е изд., испр. СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2005. 440 с.

6. Росс Я. Ю. Благозвучие: объективные предпосылки консонантности в музыке. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2006. 128 с.

7. Тертерян Р. А. Беседы с Аветом Тертеряном. Екатеринбург; М.: Кабинетный учёный, 2014. 184с.

8. Тихомирова А. Б. Функции этнического тембра в симфониях Авета Тертеряна // Петербург и национальные музыкальные культуры: мат. междунар.

науч. конф. / Российский институт истории искусств. СПб., 2010. С. 67–71.

9. Тихомирова А. Б. Архетипы культуры в симфоническом творчестве Авета Тертеряна // Актуальные проблемы когнитивной музыкологии: тез. и мат. междунар. науч.-теоретич. конф. / Российский институт истории искусств. СПб., 2012. С. 17–19.

10. Юнусова В. Н., Харуто А. В. Традиционный музыкант в зеркале компьютерного анализа // Вопросы инструментоведения: сб. ст. и мат. Восьмого междунар. инструментоведческого конгресса «Благодатовские чтения» / ред.-сост. О. В. Колганова, отв. ред. И. В. Мацеевский; Российский институт истории искусств. СПб., 2014. Вып. 9. С. 267–275.

11. Meyer J. Acoustics and the Performance of Music / translated from German by U. Hansen. Fifth edition. Springer Science+Business Media, LLC, 2009. 438 p.

12. Авет Тертерян. Фильм-портрет: документальный фильм / автор и режиссёр С. Карсаев. М.: РТР, 1993. (Тишина № 9).

REFERENCES

1. Aldoshina I. A., Pritts R. *Muzykal'naya akustika* [Musical Acoustics]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 720 p.

2. Kolganova O. V. *Fenomen sveta v sonoristike (na materiale tvorchestva kompozitorov Tsentral'no-Vostochnoy Evropy 1960–1980 gg.): avtoref. dis. ...*



kand. iskusstvovedeniya [The Phenomenon of Light in Sonoristics (Based on the Materials of the Music by Composers from Central Eastern Europe from the 1960s to the 1980s): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2012. 25 p.

3. Matsievsky I. V. Kontonatsiya i formoobrazovanie (v muzyke evropeyskoy i vneevropeyskoy, traditsionnoy i sovremennoy) [Contonation and Form Generation (in European and non-European Traditional and Contemporary Music)]. *Matsievsky I. V. V prostranstve muzyki. T. 1* [In the Space of Music. Volume 1]. St. Petersburg, 2011, pp. 3–33.

4. Nazaykinsky E. V. *Zvukovoy mir muzyki* [The Sound World of Music]. Moscow: Muzyka, 1988. 254 p.

5. Orlov G. A. *Drevo muzyki* [The Tree of Music]. Second Edition, Revised. St. Petersburg: Kompozitor–St. Petersburg, 2005. 440 p.

6. Ross Ya. Yu. *Blagozvuchie: ob'ektivnye predposylki konsonantnosti v muzyke* [Euphony: Objective Prerequisites of Consonance in Music]. St. Petersburg: St. Petersburg European University Press, 2006. 128 p.

7. Terteryan R. A. *Besedy s Avetom Terteryanom* [Conversations with Avet Terterian]. Ekaterinburg; Moscow: Kabinetny uchyony, 2014. 184 p.

8. Tikhomirova A. B. Funktsii etnicheskogo tembra v simfoniakh Aveta Terteriana [The Functions of Ethnic Timbre in the Symphonies of Avet Terterian]. *Peterburg i natsionalnye muzykalnye kultury: mat. mezhdunar. nauch. konf.* [St. Petersburg and the National Musical Culture: Materials from the International

Conference]. Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 2010, pp. 67–71.

9. Tikhomirova A. B. Arkhetipy kultury v simfonicheskom tvorchestve Aveta Terteriana [The Archetypes of Culture in the Symphonic Works of Avet Terterian]. *Aktualnye problemy kognitivnoy muzykologii: tez. i mat. Mezhdunar. nauch.-teoretich. konf.* [Relevant Issues of Cognitive Musicology: Abstracts and Materials of the International Music Theory Conference]. Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 2012, pp. 17–19.

10. Yunusova V. N., Kharuto A. V. Traditsionnyy muzykant v zerkale kompyuternogo analiza [The Traditional Musician in the Mirror Reflection of Computer Analysis]. *Voprosy instrumentovedeniya: sb. st. i mat. Vos'mogo mezhdunar. instrumentovedcheskogo kongressa «Blagodatovskie chteniya»* [Questions of Instrument Study: a Compilation of Articles and Materials of the Eighth International Congress “Blagodatov Readings”]. Issue 9. Editor and Compiler: O. V. Kolganova; Executive Editor: I. V. Matsievskiy. Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 2014, pp. 267–275.

11. Meyer J. *Acoustics and the Performance of Music*. Translated from German by U. Hansen. Fifth Edition. Springer Science+Business Media, LLC, 2009. 438 p.

12. *Avet Terteryan. Fil'm-portret: dokumental'nyy fil'm* [Avet Terterian. Film-Portrait: Documentary]. Author and Director: S. Karsayev. Moscow: RTR, 1993. (Tishina # 9).

Акустическая модель звука как феномен симфонического мышления (на примере Седьмой симфонии Авета Тертеряна)

Функции тембра в сонористической композиции – интересный феномен симфонического мышления. В творчестве отечественных симфонистов последней трети XX века, в частности, Авета Тертеряна, важна художественная и философско-эстетическая интерпретация «образа звучания Вселенной».

Для анализа сонористической ткани автор статьи применяет метод описания акустической модели. Феномен преобразования акустической информации раскрывается в музыкальном языке на нескольких уровнях: объективные акустические параметры и психоакустический аспект; эмоционально-ментальный уровень (ассоциации, звуковые символы и архетипы); тембр как «образ звука», отражающий картину мира художника. Системный подход к анализу акустической информации музыкального текста позволяет увидеть фониические связи тембро-фактурных элементов разных иерархических уровней. В результате выявляются характерные особенности музыкального языка Тертеряна – изоморфическое единство разномасштабных элементов и производный темброфактурный тематизм. Формообразующая функция тембра в симфониях Тертеряна проявляется и как объект, и как процесс.

Автор подчёркивает, что основание музыкального языка Тертеряна – когнитивные установки архаических слоёв устной музыкальной традиции, где функция музыки неразрывно связана с духовной практикой религиозного созерцания.

Ключевые слова: Авет Тертерян, симфонизм, тембр, акустическая модель, оркестровая темброфактура, сонористика, звуковые знаки культуры.

**The Acoustic Model of Sound
as a Phenomenon of Symphonic Thinking
(on the Example of the Seventh Symphony of Avet Terterian)**

The functions of timbre in a sonoristic composition present an interesting phenomenon of symphonic thinking. The music of symphonic composers from the former Soviet Union of the last third of the 20th century, particularly, Avet Terterian, is distinguished for its artistic and philosophical-aesthetical interpretation of the “image of the sound of the Universe.” For the sake of analyzing the sonoristic fabric of the music the author of the article applies the method of description of the acoustical model. The phenomenon of transformation of acoustic information is revealed in the musical language on several levels: the objective acoustical parameters and the psychoacoustic aspect; the emotional-mental levels (comprised of associations, sound symbols and archetypes); timbre as an “image of sound,” reflecting the artist’s picture of the world. A systemic approach to analysis of acoustic information of the musical text makes it possible to perceive the phonic connections of the timbral and textural elements of different hierarchical levels. As a result the characteristic features of Terterian’s musical language – the isomorphic unity of different-scale elements and the resultant thematicism based on timbre and texture – are revealed. The form-generating functions of timbre in Terterian’s symphonies are demonstrated both as an object and as a process.

The author emphasizes that the foundation of Terterian’s musical language is based on the cognitive precepts of archaic strata of an oral musical tradition, in which the function of music is inseparably connected with the spiritual practice of religious contemplation.

Keywords: Avet Terterian, symphonic genre, timbre, acoustic model, orchestral timbre texture, sonoristics, the sonar signs of culture.

Тихомирова Анна Борисовна

ORCID: 0000-0001-8544-2147

преподаватель кафедры

музыкальной звукорежиссуры

Уральской государственной консерватории

им. М. П. Мусоргского,

аспирантка сектора инструментоведения

Российского института истории искусств

E-mail: ann-tikhomirova@yandex.ru

Уральская государственная

консерватория им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

Anna B. Tikhomirova

ORCID: 0000-0001-8544-2147

Faculty Member at the Department

of Musical Sound Engineering

of the Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory,

Post-graduate student

at the Instrumentation Theory Department

of The Russian Institute of Art History

E-mail: ann-tikhomirova@yandex.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. P. Musorgskogo

Ural State M. P. Mussorgsky Conservatory

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation





М. Ю. ГОРБУНОВА

Московский государственный университет

им. М. В. Ломоносова



УДК 781.7

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.027-032

О ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ ВОЕННОГО ОРКЕСТРА МЕХТЕР

Название турецкого оркестра Мехтер происходит от персидского «махтар» *mahtar* (مختر; *mehter* в османском языке), которое означает «один музыкант». Оркестр именовали *mehterân* (مختران, мн. число *mahtarân*), а площадки для исполнения музыки назывались *mehterhane* (مخترخانه, «собрание мехтеров», происходит от персидского «дом мехтера»). В современном турецком языке весь оркестр называют *mehter bölüğü* («подразделение мехтер») или *mehter takımı* («команда мехтер») – термином, используемым также для некоторых чиновников Османской империи: под ним понимаются не только группы, но и отдельные музыканты. На западе оркестр часто называют янычарским, так как его основу составляли воины-янычары.

Инструменты оркестра мало изучены в отечественной науке¹. Имеющиеся турецкие материалы требуют более глубокого исследования и классификации, а также рассмотрения их в связи с местной природой и традиционной культурой Турции. Автор статьи пытается восполнить данный пробел.

Все инструменты турецкого военно-этнического оркестра Мехтер можно разделить на три большие группы: аэрофоны, мембранофоны и идиофоны. К первой группе (*аэрофоны*) относится *зурна* (*zurna*). Название происходит от перс. سرنه (surnâ, surnâj), روس (sûr) «праздник» и от перс. ناي (nâj) «флейта». Данный инструмент, который в древнем тюркском языке также назывался «юраг» (*yurağ*, от *yugək* – «сердце») [7, с. 27] – один из основных, производящих в оркестре мелодию. Этот язычковый инструмент представляет собой деревянную трубку с раструбом и несколькими (как правило, семью) отверстиями, одно из которых находится на нижней стороне трубки, а все остальные – на верхней. Диаметр ствола составляет 20 мм и внизу расширяется до 60–65 мм. Изготавливается зурна из древесины абрикоса, тутового дерева или ореха. Общая длина инструмента составляет 302–317

мм. Музыкальный диапазон зурны: от Н3 до С6². В традиционной системе макамата амбитус³ зурны можно определить от макама чаргах (*çargah*) до макама хюсейни (*hüseynî*). Весёлый макам чаргах соответствует западному *C dur*, поэтому зурна является обязательным гостем на свадьбах и праздниках [8, с. 52]. Зурна бывает 3 видов: каба (*kaba* «грубая»), орта (*orta* «средняя») и джура (*cura* «звонкая»). В традиционной турецкой музыке широко используется звонкая зурна, которая обычно выступает в дуэте с традиционным турецким барабаном давул. Для военной музыки её звук слишком высок и мягок, поэтому в оркестре Мехтер используется только каба (грубая) зурна, которая имеет более гулкое и низкое звучание, а также мягкий и пронзительный тембр.

К тому же классу инструментов относится и *мехтерский дудук* (*Mehter düdüğü*). Название инструмента указывает на то, что он характерен только для оркестра Мехтер. На деле же, мехтерский дудук родствен другому традиционному турецкому инструменту – азиатскому мею, который часто применяется в традиционной народной и ашугской⁴ музыке. Мехтерский дудук представляет собой трубку-свисток с девятью игровыми отверстиями и съёмной тростью. Средняя длина трубки составляет 32 см, трости – 12 см. На передней поверхности расположены восемь отверстий, а на задней – одно. Инструмент изготавливается из тутового, сливового, абрикосового или орехового дерева [8, с. 58]. Язычок выполнен из тростника, трость широкая, мундштук на конце сплюснен. Звук у мехтерского дудука мягкий, слегка вибрирующий, выразительный. Диапазон охватывает от G3 до C5. Зурны и мехтерские дудуки в оркестре исполняют основную мелодию.

С начала XVIII века в оркестре Мехтер стал использоваться *кларнет* (*klarnet*) – деревянный духовой язычковый инструмент. Кларнет обладает большой красотой тембра и значительной гибкостью в нюансировке. Однако в силу его «чужеродности» оркестру и довольно слабому

звучанию, в 1917 г его исключили из оркестра [7, с. 31]. Но он прижился в традиционной культуре.

Следующим инструментом является *рожок нефир* (nefir). Название инструмента происходит от перс. nefir – «большой рожок». Инструмент изготавливается из рога оленя, быка, козла или барана. Нефир является мундштучным духовым инструментом и представляет собой прямую трубку конической формы с пятью игровыми отверстиями сверху и одним снизу. На нижнем конце трубки имеется небольшой раструб, на верхнем – вклеенный мундштук. Общая длина нефира – около 350 мм. Мундштук вырезают в форме мелкой чашечки, а нижний конец ствола – в виде конического раструба. Звук нефира сильный, но мягкий. Извлечение звука на инструменте довольно сложно. Широким диапазоном нефир не обладает – всего чуть более одной октавы. Диапазон рожка – от E3 до H5.

Завершает семейство аэрофонов, которые используются в турецком военном оркестре, *флейта ней* (neу). Этот старинный инструмент, появившийся еще до нашей эры, обычно изготавливается из камыша и представляет собой длинную деревянную флейту, распространённую среди турок, персов и арабов. Как правило, на лицевой стороне флейты имеется пять отверстий, на тыльной – одна. Длина составляет около 550–600 мм, а диаметр – 20 мм. Диапазон охватывает звуки от C4 до G5. В зависимости от положения головы и силы выдоха можно играть в интервале трёх октав. Ней является одним из самых типичных и важных инструментов в традиционной турецкой музыке и в религиозной музыке суфизма. Можно сказать, что он был и остается основным инструментом турецких мистических орденов, таких как крутящиеся дервиши, которые говорят, что «звук флейты ней похож на глас Божий» [5, с. 51]. Вообще суфизм, пустивший особенно глубокие корни на турецкой почве, из-за специфики своих культовых ритуалов оказался своеобразным двигателем в развитии музыкального искусства. Власть музыки над человеком не могла не привлечь внимания суфиев, питавших большую склонность к психологии и пользовавшихся добытыми знаниями для достижения своих духовных целей. Для обрядового приобщения к божественному началу через экстатическое состояние верующий должен был пройти путь мистической самоподготовки, минуя ряд психических фаз-состояний.

Далее мы рассмотрим группу мембранофонов. *Мембранофоны* принадлежат к числу

главных инструментов оркестра. По количеству мембран они делятся на инструменты с одной или двумя мембранами.

Наиболее важным инструментом в янычарской музыке с середины XVIII века был *давул*. Он является как самым старым турецким инструментом, так и самым старым представителем семейства ударных инструментов. Название «давул» (davul) произошло от арабского табл. В тюркских языках инструмент также называется *кёбюрге* (köbürge), *кюврюг* (küvrüg), табл (tabl) [6, с. 74]. Интересно, что русское название инструмента – «барабан» – тюркского происхождения. По своей классификации является двусторонним мембранофоном с натянутой мембраной. Мембрана, как правило, изготавливается из овечьей или козлиной кожи. Верхняя мембрана давула обтягивается козьей кожей (глухой звук), а нижняя – телячьей (звонкий звук) [там же, с. 75]. В зависимости от обтяжки варьируется высота звука. Барабан крепится на плечо исполнителя с помощью специального ремня. Для игры используются барабанные палочки. Более толстая называется *токмак* (tokmak), а более тонкая – *чубук* (çubuk). Диаметр мехтерского давула составляет 60–80 см. На нём часто играют во время свадеб, празднеств и других важных мероприятий. В зависимости от события, тип барабанного боя может носить особые названия. Например, «Благая весть» (Müjde davulu, Tabl-ı Beşareti) при взятии крепости, «Битва» (Cenk Tabl-ı, Saf Tabl-ı) как сигнал к началу битвы [7, с. 48].

Кёс (kös) также является одним из главных инструментов оркестра. Название его происходит от среднеперсидского kus «марш». Инструмент «оправдывает» свою этимологию, так как задаёт маршевый ритм всему оркестру. Более того, мы можем рассматривать этот инструмент как «сердце» и оркестра, и всего мироздания кочевника, поскольку этимологически слово «кочевник» происходит от тюркского слова «кош», что означает аул, находящийся на пути в процессе откочёвки. Писатель XVII века Эвлия Челеби так описывал этот инструмент: «Каждый кёс – как купол бани величиной. Они играют в праздники, и каждый их звук подобен грому» [5, с. 117]. Являясь разновидностью литавры, кёс – большой барабан, двусторонний мембранофон котлообразной формы. Его нижняя подставка изготавливается, как правило, из меди, а верхний корпус – котлообразный барабан – обтянут верблюжьей кожей.

Перевозили барабаны кёс (кош) на животных, маленькие – на лошадях, побольше – на верблюдах, а самые большие – на слонах. Отсюда и деление кёсов происходит по принципу их размера и метода перевозки: лошадиный кош, верблюжий кош, слоновий кош. Конь и верблюд занимают важное место в этническом космосе кочевника-турка. Верблюд, олицетворяющий пустыню, и конь, олицетворяющий степь, несут на себе главный инструмент оркестра – его светило. В тюркской культуре присутствует также внутреннее ощущение родства с этими животными: они воспринимаются не как навьюченные тюками носильщики, а как переносчики священного, дорогого. Играют на кёсе с помощью колотушек. В оркестре применяются, как правило, два кёса – большой и малый. Каждый настроен в определённом тоне и может издавать при ударе только один звук. Вследствие различных степеней натяжения кожи на большом кёсе можно извлекать звуки хроматической гаммы от F2 до C3, а на малом – от H2 до F3 включительно. В старину кёс служил набатым колоколом. Самый большой кёс, сохранившийся до наших дней, является символом победы султана Сулеймана-Законодателя в Зегетваре, сейчас он выставлен в Военном музее Стамбула. Его диаметр составляет 130 см, а высота – 127 см.

Другим не менее важным ударным мембранофоном является *наккара* (nakkar). Название барабана происходит от араб. naqr «бить, стучать». Он представляет собой двусторонний котлообразный мембранофон с натянутой мембраной. Это один из самых распространённых инструментов традиционной турецкой музыки и ключевых инструментов религиозной суфийской музыки. По строению наккара напоминает два соединённых между собой котлообразных барабана. Играют на нём двумя палочками, которые называются захме (zahme). Палочки, как правило, изготавливаются из кизилового дерева. Корпус инструмента выполняется из глины, а затем обтягивается телячьей или овечьей кожей [6, с. 67]. Из пары барабанов гоша нагара один производит высокий звук, а другой – низкий. Для игры в процессе движения они вешаются на плечо с помощью специального ремня. Во время статичного выступления инструмент ставится на пол.

Бубен даф (tef) является ударным мембранофоном с одной мембраной и представляет собой деревянный обод, обтянутый телячьей кожей. К ободу прикрепляют 60–70 медных или металлических колец, которые при исполнении создают

звонящий звук. Исполнитель держит инструмент обеими руками, играет на нём пальцами, местами применяя приём шлепка. Даф является обязательным инструментом традиционной турецкой музыки, особенно на свадьбах и других празднествах.

Группа идиофонов завершает классификацию военных инструментов Мехтер. Идиофоны представлены в оркестре в основном металлическими инструментами. Одним из них являются *тарелки зиль* (zil). Это ударный инструмент с неопределённой высотой звучания. В османский период инструмент также назывался «Çenk» или «Çang» [9, с. 12]. Тарелки представляют собой два диска выпуклой формы, изготовленных из особых сплавов, путём литья и последующейковки. Зиль выковываются из плотно скрученной проволочной спирали, обладают поперечником от четырнадцати до восемнадцати дюймов, имеют плоские тонкие края и небольшую выпуклость в середине с ремешком для держания инструмента в руке во время игры. Диаметр тарелок составляет около 30 см.

В турецкой музыке тарелки используются уже более 1000 лет. Существует мнение, что тарелки – инструмент турецкого происхождения. По словам польского композитора Михаила Клеофаса Огиньского, «зиль является турецким инструментом в виде плоской тарелки из звонкой латуни, которой ударяют в такт одной о другую» (цит. по: [3, с. 245]). А граф Марсильи писал: «Состоит оной (тарелки зиль) в двух медных блюдах тонких и глубоких, у которых на выпуклой стороне по кольцу, чтоб двумя или тремя перстами было взяться за что. Голос от них происходит от того, что из оных одним в другое стучают. Звон от них светлой и весьма приятной» [там же]. В XVIII в. тарелки зиль проникли в Европу, и их стали называть турецкими цимбалами (Cimbales Turques). Именно с этого времени тарелки как символ «турецкой музыки» стали прочно ассоциироваться с музыкой янычар.

Бунчук джевган (cevgan) – духовой самозвучающий, является ещё одним представителем идиофонов. Это самый необычный инструмент оркестра – большой декоративный колокол, к которому прикрепляются множество маленьких звонких бубенчиков, и когда шест поднимают и встряхивают, слышится их нежный приятный звон. Сверху шест украшен полумесяцем со звездой, что напоминает нам об османских корнях оркестра.

Хордофоны в оркестре совсем не представлены, потому, что чисто акустически их просто не слышно на открытом воздухе.

Сводные данные по классификации инструментального состава оркестра Мехтер приведены в Таблице 1⁵.

По составу участников оркестр Мехтер классифицируется согласно количеству инструментов каждого типа, используемых музыкантами; соответственно, он может быть односоставным, двусоставным и т. д. (минимальное количество исполнителей – 9). В односоставный оркестр включены 1 давул, 1 зурна, 1 нефир, 1 тарелки зиль, 1 наккара, 1 кош, 1 бунчук джевган. В двусоставном оркестре, состоящем из 15 человек, присутствуют 2 давула, 2 тарелки зиль, 2 наккары, 2 неа, 2 зурны, 2 бунчука джевган и 1 кош. Трёхсоставный оркестр – из 25 человек, все инструменты в нём представлены в трёх экземплярах. Девятисоставные⁶ и двенадцатисоставные оркестры создавались во времена Османской империи специально для султана и падишахов. В начале девятнадцатого века личная музыкальная свита визиря включала по девять музыкантов-барабанщиков и флейтистов, семь трубачей и четыре исполнителя на литаврах.

Опираясь на концепцию «национальных образов мира» Г. Гачева (триединство местной природы (Космоса), характера народа (Психея) и его ума, ментальности (Логоса), рассмотрим, как группы инструментов связаны со стихиями природы [1].

Преобладание **аэрофонов** в оркестре (*зурна* (*zurna*), *мехтерский дудук* (*mehter düdüğü*), *нефир* (*nefir*), *ней* (*ney*)) можно объяснить тем, что в духовых инструментах происходит выдувание нашей души во внешний космос [2], а это значит, что в космосе кочевника на первый план выходит **воздушная стихия**. Так как место проживания кочевника – степь, то и все, что окружает кочевника – это небо и воздух. Именно воздух и пески звучат для кочевника. Интересно, что главный бог в мифологии тюркских народов –

Тенгри – это бог Неба, это демиург, вмещающий весь космос кочевника.

Идиофоны представлены в оркестре в основном металлическими инструментами, которые производятся с помощью **огня** (*тарелки зиль* (*zil*) и *бунчук чевген* (*cevgen*)). Медные металлические инструменты невозможно произвести без огня, плавки металла и ихковки в раскалённом виде. Поэтому они испускают блестящий звук, ослепляющий, как лучи солнца. Происходит ослепление бряцаньем тарелок, звоном колокольчиков [2, с. 55].

Далее рассмотрим группу **мембранофонов** (*давул* (*davul*), *кёс* (*kös*), *наккара* (*nakkara*), *даф* (*daf*)). Несмотря на то, что эти инструменты ударные и представляют **стихию земли**, их мембраны сделаны из кожи, из сырого, значит, в них есть **вода**. Поэтому мы можем отнести их и к водной стихии. Интересно, что прямые инструменты водной стихии – **хордофоны** – в оркестре Мехтер совсем не представлены. Предполагается, что тюркская музыка родилась из воды. По легенде (миф о Коркыте)⁷ сотворение мира связано именно с рождением музыки. Произошло это, когда Коркыт вонзил струны кобызы⁸ в воды Сырдарьи. Все свои переживания, свою душу он излил, странствуя и играя на этом инструменте. Таким образом, он нашёл бессмертие в служении человечеству созданным им искусством. **Струнные** – это те инструменты, которые предназначены для выражения переживаний человека. Однако акустически хордофонов на открытом пространстве не слышно, оно «съедает» их звук.

Однако стихия **воды** дала основные инструменты оркестра – **мембранофоны**. Одним из важнейших инструментов янычарской музыки является барабан *давул* (*davul*).

Проанализировав и классифицировав музыкальные инструменты оркестра Мехтер, мы пришли к следующим выводам:

Во-первых, в оркестре представлено большое количество аэрофонов и мембранофонов,

Таблица 1. Инструментальный состав оркестра Мехтер

Аэрофоны			Мембранофоны		Идиофоны	
Язычковые	Мундштучные	Флейтовые	С одной мембраной	С двумя мембранами	Ударные	Духовые самозвучающие
Зурна (разновидность каба) Мехтерский дудук Кларнет (исключен в 1917 г.)	Рожок нефир	Флейта ней	Даф	Давул Кёс Наккара	Тарелки зиль	Бунчук джевган



для изготовления которых используются природные материалы и кожа. Хордофоны в оркестре отсутствуют в связи со слабой силой звука. Многие инструменты оркестра, такие как барабан и тарелки, стали традиционно ассоциироваться с Турцией и вошли в другие музыкальные культуры мира.

Во-вторых, инструментальный состав оркестра отражает звучание природного космоса турецкой культуры. Так, идиофоны, выкованные при помощи огня, представляют собой солнце; аэрофоны показывают открытость пространства

степи, расположение кочевника между небом и землёй; мембранофоны объединяют в себе водную и земную стихии. А вот отсутствие хордофонов можно объяснить тем, что в открытом пространстве степи, где постоянно находится воин, их звук «съедается» воздухом.

В-третьих, музыкальные инструменты имеют традиционную природу. Помимо оркестра, они активно используются в народной и религиозной музыке Турции. Это даёт нам основание полагать, что военный янычарский оркестр есть традиционный оркестр.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Некоторые сведения об отдельных инструментах оркестра имеются в многотомном труде Д. Р. Рогаль-Левицкого «Современный оркестр» (М.: Музгиз, 1953–1956. Т. 1–4), в статьях Н. Антиповой, Э. Рагимовой (Рагимова Э. О традиции Мехтер в музыкальной культуре Ближнего Востока // Актуальные вопросы искусствознания: музыка – личность – культура: мат. XII Всерос. науч.-практ. конф. студентов и аспирантов. Саратов, 2013. С. 18–22; Антипова Н. Янычарская музыка и европейский оперный театр XVII–XVIII вв. // Израиль XXI век: научный музыкальный журнал. 2012. № 32.

² Здесь и далее применяется октавная система обозначения музыкальных звуков Г. Гельмгольца.

³ Амбитус – категория модального лада, обозначающая совокупность всех звуков мелодии, её объём.

⁴ Ашики (ашуги, букв. «влюблённые») – странствующие народные певцы-музыканты – путеше-

ствовали по Анатолии, играя на народных инструментах, пели любовные, сатирические песни.

⁵ Мы используем систему классификации музыкальных инструментов Хорнбостеля – Закса.

⁶ Число «девять» – число силы, разрушения и войны, символизировало железо – металл, из которого изготовлялось оружие войны. «С древних времен турецкие ханы считали число девять счастливым, поэтому и церемониальное построение оркестра девятирядное», – указывается в буклете оркестра Мехтеран [10, с. 12].

⁷ Коркыт (или Коркут) – легендарный тюркский поэт-песенник и композитор IX в., выходец из степей вдоль реки Сырдарья. Создатель кобыза, акын, сказитель, покровитель поэтов и музыкантов.

⁸ Кобыз – тюркский струнный смычковый инструмент.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гачев Г. Д. Космос-Психо-Логос. Национальные образы мира. М.: Академический проект, 2007. 511 с.

2. Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. М.: Ин-т ДИ-ДИК, 1999. 368 с.

3. Рогаль-Левицкий Д. Р. Современный оркестр. Т. 3. М.: Музгиз, 1956. 355 с.

4. Хорнбостель Э. М. фон, Закс К. Систематика музыкальных инструментов / пер. И. З. Аландера // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. С. 229–261.

5. Челеби Эвлия. Книга путешествия. (Извлечения из сочинения турецкого путешественни-

ка XVII века): пер. и коммент. / сост. и отв. ред. А. Д. Желтяков; примеч. и коммент. А. Желтякова, М. Залумяна и Г. Путуридзе; Ин-т востоковедения АН СССР. М.: Наука, 1983. Вып. 3: Земли Закавказья и сопредельных областей Малой Азии и Ирана. 376 с.

6. Gazimihal Mahmut Ragip. Turk Askeri Muzikalari Tarihi. Istanbul: Maarif Basinevi, 1955. 115 s.

7. Erendil Muzaffer. Turk tarihinde askeri muzik ve sanli mehter. Ankara, 1981. 129 s.

8. Sanal Haydar. Mehter Muzikisi. Istanbul, 1964. 98 s.

9. Tezbasar Ahmet. Mehter Tarihi, Teskilati ve Marslari. Istanbul, 1975. 76 s.

10. Ufak Mehteran kitabı. İstanbul, 2009. 21 p.

REFERENCES

1. Gachev G. D. *Kosmos-Psikho-Logos. Natsional'nye obrazy mira* [Cosmos-Psycho-Logos. National Images of the World]. Moscow: Akademicheskiiy projekt, 2007. 511 p.

2. Gachev G. D. *Natsional'nye obrazy mira. Evraziya – kosmos kochevnika, zemledel'tsa i gortsa* [National Images of the World: Cosmos of Nomad,

Cultivator and Mountaineer]. Moscow: Institut DI-DIK, 1999. 368 p.

3. Rogal'-Levitskiy D. R. *Sovremennyy orkestr* [The Modern Orchestra]. Volume 2. Moscow: Muzgiz, 1953. 448 p.

4. Khornbostel' E. M. fon, Zaks K. *Sistematika muzykal'nykh instrumentov* [Hornbostel, E.M. Sachs, C. Classification of Musical Instruments]. Translated by I. Z. Alender. *Narodnye muzykal'nye instrumenty i instrumental'naya muzyka* [Folk Musical Instruments and Instrumental Music]. Moscow, 1987, pp. 229–261.

5. Chelebi Evliya. *Kniga puteshestviya*. (Izvlcheniya iz sochineniya turetskogo puteshestvennika XVII veka): perevod i kommentarii [Evliya Celebi. The Book of Travels. Selected Fragments from the Book by a 17th Century Turkish Traveler): Translation and Commentary]. *Vyp. 3: Zemli Zakavkaz'ya i sopredel'nykh oblastey Maloy Azii i Irana* [Issue 3: The Lands of

Transcaucasus Region and the Neighboring Areas of Asia Minor and Iran]. Ed. A. D. Zheltyakov; Notes and Comments by A. Zheltyakov, M. Zalumyan and G. Puturidze. Institute of Oriental Studies of the Academy of Sciences of the USSR. Moscow: Nauka, 1983. 376 p.

6. Gazimihal Mahmut Ragip. *Turk Askeri Muzikalari Tarihi* [A History of Turkish Military Music]. Istanbul: Maarif Basinevi, 1955. 115 p.

7. Erendil Muzaffer. *Turk tarihinde askeri muzik ve sanli mehter* [Military Music and Famous Mehter in Turkish History]. Ankara, 1981. 129 p.

8. Sanal Haydar. *Mehter Muzikisi* [Mehter Music]. Istanbul, 1964. 98 p.

9. Tezbasar Ahmet. *Mehter Tarihi, Teskilati ve Marslari* [History, Formation and Marches of Mehter]. Istanbul, 1975. 76 p.

10. *Ufak Mehteran kitabı* [Small Mehteran Book]. Istanbul, 2009. 21 p.

О традиционных музыкальных инструментах военного оркестра Мехтер

В статье рассматривается вопрос типологизации и классификации музыкальных инструментов турецкого военно-этнического оркестра Мехтер. На основе музыковедческого и культурологического анализа инструментального состава оркестра проводится общее описание инструментов, определяется их место в традиционной турецкой культуре. Результаты исследования показывают, что в турецком оркестре имеются аэрофоны, мембранофоны и идиофоны, отсутствуют хордофоны. Инструменты оркестра отражают звучание природного космоса тюрка-кочевника: аэрофоны символизируют воздушную стихию, в которой он обитает, идиофоны представляют солнце и огонь, с помощью которого куётся оружие кочевника, а мембранофоны отображают воду, из которой по тюркской легенде и зародилась музыка.

Ключевые слова: турецкая музыка, янычарский оркестр, военный оркестр Мехтер, музыкальные инструменты, традиционная культура.

About the Traditional Musical Instruments of the Mehter Military Orchestra

The article examines the issue of typological definition and classification of the musical instruments of the Turkish Mehter military ethnic orchestra. On the basis of a musicological and culturological analysis of the orchestra's instrumental make-up a general description of the instruments is given and their position in traditional Turkish culture is determined. The results of this study reveal that the Turkish orchestra contains aerophones, membranophones and idiophones, but does not contain chordophones. The instruments of this orchestra reflect the sounding of the natural cosmos of the Turkic nomad: the aerophones symbolize the aerial element which he inhabits, the idiophones represent the sun and fire, with the aid of which the nomad's weapons are forged, while the membranophones depict water, from which, according to the Turkish legend, music originated.

Keywords: Turkish music, Janissary orchestra, Mehter military orchestra, musical instruments, traditional culture.

Горбунова Марина Юрьевна

ORCID: 0000-0002-1215-8556

аспирантка кафедры сравнительного изучения национальных литератур и культур факультета иностранных языков и регионоведения
E-mail: marinochka88@mail.ru

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
Москва, 119991 Российская Федерация

Marina Yu. Gorbunova

ORCID: 0000-0002-1215-8556

Post-graduate student at the Sub-Department for Comparative Studies of National Literatures and Cultures of the Department for Foreign Languages and Region Studies
E-mail: marinochka88@mail.ru

Moskovskiy gosudarstvennyy universitet im. M. V. Lomonosova
Moscow State M. V. Lomonosov University
Moscow, 119991 Russian Federation



А. И. ДЕМЧЕНКО

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова



К 125-летию со дня рождения С. Прокофьева

УДК 78.071.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.033-041

СКИФ-НЕОФИТ НАЧАЛА XX ВЕКА

Искусство Сергея Прокофьева – явление чрезвычайно многогранное и многоликое. Одна из ипостасей его раннего творчества была связана с особым, в высшей степени неординарным художественным феноменом, вошедшим в историю культуры начала XX века целым «букетом» обозначений. Основное из них – *язычество*, и возникло оно, отталкиваясь от произведения, ставшего альфой и омегой данного направления. Имеется в виду балет Игоря Стравинского «Весна священная» с его подзаголовком «Картины *языческой Руси*».

Параллельно этому термину в искусствоведении закрепился ряд других, чаще всего употребляемых как синонимы: *варваристское* (варварство), *скифское* (скифство). Реже используются понятия *примитивизм* (или *неопримитивизм*) и *фовизм*.

Скифство, как один из коренных устоев языческого направления, исторически неотрывно от русской почвы. С. Прокофьев в одном из писем 1920-х годов шуточно восклицает в адрес С. Кусевицкого: «Не посрамил земли скифской!», – имея в виду Россию [13, с. 61]. Совершенно серьёзную параллель находим в поэме А. Блока «Скифы» (1919). Поэтому естественным было тяготение русских композиторов к соответствующей тематике.

Хронологически первый опыт такого рода в музыкальном искусстве принадлежит, по всей вероятности, В. Сенилову (симфоническая поэма «Скифы», 1912). С. Рахманинов, соприкоснувшийся с данной образностью в кантате «Колокола» (III часть), вынашивал с середины 1910-х годов замысел балета «Скифы» (отдельные наброски из него позднее использованы в «Симфонических танцах»).

Ведущим представителем этой линии стал С. Прокофьев. Образы скифства, возникавшие во множестве его сочинений («Наваждение» из

ор. 4, Токката ор. 11, Аллеманда из Десяти пьес ор. 12 и т. д.), максимальную концентрацию получили в балете «Ала и Лоллий», который был переработан в четырёхчастную оркестровую композицию с симптоматичным названием «*Скифская сюита*» (1914).

Феномен скифства состоял здесь уже в самой по себе попытке воскрешения фантастически далёких времён первобытного существования. Можно понять изумление даже такого чуткого очевидца, каким был Б. Асафьев, восклицавший по поводу С. Прокофьева: «Как могла проснуться в юноше, нашем современнике, душа язычника-степняка, с его культом светлых и тёмных сил природы! Точно и христианства не было, и как будто теперь вокруг нас бурлят и волнуются эти “чернозёмные”, не отлепившиеся от земли, трепетные и жуткие, соприкасающиеся с хаосом силы» [4, с. 16].

Причины возникновения такого явления были в данном случае совершенно объективными, но свою роль играли порой и почти случайные обстоятельства, как, например, переезд семейства Прокофьевых на юг России, в Сонцовку. Здесь будущий композитор провёл детство, и ему запомнилась «красота цветущей степи, не тронутой плугом; в конце апреля, в мае она пестрела тысячами полевых цветов, а позднее, летом, высоко вставали седые кобыли. Иногда попадались невысокие курганы, памятники степных кочевников. В них случалось находить утварь и старинные монеты» (цит. по: [2, с. 15–17]). Завершая описание, С. Прокофьев многозначительно замечает, что в сравнении со Смоленской губернией, где раньше жили родители, «это был совсем иной мир».

Скифство прежде всего подразумевает воспроизведение особого типа воинственной настроенности, что передаётся через мощный, неукротимый напор экспансивной энергии, в

которой подчас осязаемо ощущается азартное буйство мышц, горячая, пружинящая мускульная сила. Отсюда исключительная роль ритма – динамично-импульсивного, властного, наступательного. Поскольку воинственность базируется на культе силы, становится понятным безусловное господство мужского начала. Интонационную сферу определяет принадлежность стихии заклинательных и сигнально-ключевых оборотов. Фактура – плотная, тяжёлая, грузная с выделением духовых (особенно медных) и ударных инструментов. Общий характер – грозный, суровый, очертания жёсткие, резкие, угловатые, прямолинейные.

Дополняя сказанное, приведём принадлежащую И. Нестьеву сравнительную характеристику фортепианных пьес «Наваждение» С. Прокофьева и «Allegro barbaro» Б. Бартока: «То же тяготение к резко отчеканенной токатности, к упорным повторам коротких формул-заклинаний, та же дразнящая слух техника внезапных модуляционных сдвигов и диссонантных “уколов”. Недаром в представлении современников рождались сходные ассоциации; критикам, оценивавшим “Allegro barbaro”, слышались образы азиатской дикости, нашествие орд Аттилы и Чингисхана, а Б. Асафьеву почудились в музыке “Наваждения” страшные всадники степей» [12, с. 61].

Следует отметить особую роль Прокофьева, интересы которого в рамках языческого направления были сосредоточены прежде всего на теме скифства, и, не случайно, это – один из любимых мотивов у писавших о композиторе. Данная традиция ведёт свою родословную от Н. Жилиева, отмечавшего: «В творчестве Прокофьева так много как бы атавистических переживаний, что его можно назвать воскресшим скифом, полным первобытных сил и чуждым расслабленной европейской утонченности» (цит. по: [3, с. 129]). Хотя справедливости ради следует помнить, что «многие современники называли самобытные, избыточно-темпераментные, сильные образы музыки Прокофьева скифскими» [1, с. 186]. И в последующем закрепилось в качестве совершенно устойчивого мнение о «буйном и неуёмном скифстве» раннего Прокофьева [6, с. 117].

Но вернёмся к «Скифской сюите». Исходной идеей становится здесь показ первозданного человека, отбросившего условности цивилизации и живущего в теснейшем средстве с

нетронутой природой. Вот почему столь большое место занимает обрисовка среды обитания – девственной, заповедно-диковинной. Так, в III части («Ночь») представлен и светлый лик природы, и её дремучая глухомань, однако в любом случае она остаётся под покровом тайны, волшебства.

В союзе с загадочными силами земли творится древний обряд, полумистическое волхование. Магия ритуальности особенно сильна во втором разделе I части («Поклонение Велесу и Але»), где помимо всего прочего есть и притягательное таинство женской ворожбы. И естественно ожидать, что всё это, исходящее из глубин подсознания, композитор воплощает на основе микротематизма, и важнейшим средством для него становится завораживающе многоповторная фиксация остигатных фигур.

Для воплощения описанной атмосферы Прокофьев широко использует по-своему претворяемые приёмы импрессионистской изобразительности, создавая полуфантастические миражи растекающихся звуковых туманностей, бесстрастных мерцаний, томительных колыбаний, невнятных брожений. Господствуют приглушённые, таинственно-затемнённые тона, заметное место отведено тихим звеняще-шелестящим звучностям клавишных (челеста, фортепиано) и арф.

И только в коде финала («Поход Лоллия и шествие Солнца») пейзажность сопряжена с экстагическим нагнетанием взбудораженного состояния. Но и здесь, и даже в собственно скифской образности, магическая настроенность сохраняется. Маршевые ритмы I, II и IV частей воспринимаются, как ритуальные заклинания.

В недрах первородного бытия гнездится массовидное существо, наделённое всеми признаками скифской природы, недаром Б. Асафьев определял «Скифскую сюиту» как «могучий сказ про дикую степную волю» [4, с. 39]. Основные сюжетно-смысловые грани повествования таковы: многоликое сборище, пёстрый и шумный «базар» орды (начало I части); стремительное шествие воинства, идущего походом (II часть); плясовая стихия воинственного игрища (преобладающий объём финала). Ведущие качества связаны с культом мужского начала и подчёркнутой воинственностью. Первое проявляет себя в неукротимом напоре стихийной энергии, мускулисто-пружинящей силе угловатой поступи и грузного топота. Второе – через

бурную экспансию с фовистскими склонностями и воинственный пыл с привкусом хищного азарта.

То и другое потребовало соответствующих средств: физиологизм гортанных кличей и выкриков, пресс резких акцентных ритмов, утяжелённость фактурной массы с определяющей ролью медных духовых (в частности, автору понадобились 5 труб, 6 валторн) и большой батарее ударных. Для обрисовки стихийности – нарочито хаотичное «месиво» оркестровых красок и линий (как, например, в начале I и IV частей), а для воссоздания духа «массовки» – весьма огрублённый интонационно-тембровый контур и плакатный мазок.

Приподнимая декоративную завесу мифической старины, обнаруживаем, что буйственная стихия первородных сил накрепко обвенчана с мощным «мотором» современности. Именно об этом пишет А. Курченко: «Стихийные образы, создаваемые регулярным ритмическим напором, непрерывной двудольностью размера, грубоватой маршевой поступью, энергичными и воинственными тембрами медных и ударных, вихревыми фигурациями струнных и деревянных, не только изображали “первобытность”, но в то же время были своеобразным интонационным отражением эпохи передвижения гигантских масс людей» [11, с. 189].

Это особенно заметно во II части («Чужбон и пляска Нечисти») с её жёстко организованным ритмом и машинной токкатностью.

Детищем парадоксального синтеза архаики и модерна становятся особого рода скифская урбанистика и машинизированный варвар – *mechanicus neobarbarus* (по А. Тойнби). Дополнительное подтверждение сказанному находим в том, что на образную структуру «Скифской сюиты» с достаточной отчётливостью спроецировались события Первой мировой войны. Горячий темперамент наступательной энергии, темброво-интонационная имитация экспансивного «клевания», злой «рык» меди, лязг резко диссонирующих перечений и политональных комплексов, барабанный ритм и прочие приметы «милитаризации» дают все основания для ассоциации с проходившими тогда кровопролитными баталиями.

Неожиданный поворот языческая образность получила в связи с революционными событиями 1917 года в России. Особого внимания в плане «революционного скифства» заслуживает канта-

та Прокофьева «Семеро их» (1917–1918). Смысл происходящего в ней можно представить как грандиозный обряд неистового ниспровержения. С самого начала устанавливаются атмосфера катастрофичности, дух всеобщего разлома. Вздрыбленность оркестрово-хоровых линий, их сумбурные напластования, сотрясения и обвалы звуковых масс, изобразительные эффекты бушевания (вибрация трелей и тремоло, вихреобразные пассажи) создают ощущение абсолютной неустойчивости, брожения, хаоса, в котором происходит извержение первородных сил, вырывающихся из глубин земли.

Это внеличные, всеобщие силы, принадлежащие стихийному потоку движущихся множеств; и хотя есть корифей (тенор *solo*), всё определяется сверхнасыщенным звучанием большого хора и четверного оркестра (с участием двух больших барабанов). В данном случае людской лавиной движет экстаз мятежных бушеваний, выраженный в воинственных кличах и возгласениях. Всё пронизано высочайшим напряжением, которое базируется на сквозной роли тритона и локрийского лада, на предельно жёсткой диссонантности и форсированных звучностях.

Передаче экстатического характера служит причудливый, но очень эффективный синтез фовистской и экспрессионистской выразительности. Многое построено на имитации выкриков, на воющем и ревушем интонировании (включая варварские *glissandi*), на различных топочущих и стучащих эффектах (немаловажную роль при этом играет резкий, пронзительный тембр ксилофона), когда на кульминациях «звучность хора и оркестра доходит до исступления» [12, с. 166]. Может быть, композитор несколько наивен в этом нагнетании ужасов и устрашающих акций, тем не менее цели своей он добивается. Ему удаётся воспроизвести невероятный накал ярости, даже своего рода бешенство массовой стихии, которая в диком фанатизме подминает под себя всё и вся, и сама полыхает в оргии самоиспепеления.

И. Нестьев справедливо квалифицирует кантату как «один из самых экстремистских опусов Прокофьева», добавляя, что «автор вложил в это сочинение всю взрывчатость своего темперамента, возбуждённого бурлящей атмосферой времени» [там же, с. 167]. «Обертон» революционной эпохи с наибольшей явственностью заявляют о себе в те моменты, когда

движение стихии переплавляется в ритмы организованного шествия (это происходит дважды – ц. 10 и 18).

Жёстко впечатываемая поступь, обостренная чеканным скандированием (с фонетическим усилением «*Семь-ме-рро их*»), созвучна образности и инструментовке стихов В. Маяковского тех же 1917 и 1918 годов («Наш марш», «Левый марш»). Но в то же время за аскетизмом и самоотречённостью этого маршевого движения со всей отчётливостью проступают контуры властной, подавляющей силы, её неумолимость, беспощадность, что отражено в тексте: «Злые они! Благоворенья не знают они. Молитв не услышат – нет слуха у них к мольбам».

Экспансия силы безмерна в своих притязаниях. Отсюда происходят особая укрупнённость масштабов, чрезвычайный гиперболизм образов. Глобальность охвата в сочетании с полуфантастическим колоритом способны вызвать ассоциации с картиной всемирного потопа, великого пришествия. Укрепляет в этой ассоциации ритуальный характер происходящего. Обрядово-магические функции обнажены здесь до предела. Сознательная авторская установка зафиксирована в подзаголовке произведения: «*Халдейское заклинание*».

Многое предопределял текст К. Бальмонта, представляющий собой свободную расшифровку древнееврейской надписи. Отталкиваясь от него, композитор вводит целый набор ритуальных формул (особенно часто звучит клич «*Закляни!*»), порой многократным повторением на одной ноте, как в ц. 32), и словесно-музыкальное целое воспринимается как мистерия неистово-экстатических заклятий, пророчеств, взываний.

Магия обрядовости, апокалиптический оттенок, фантастические очертания, погружение в стихию иррационально-инстинктивного – всё говорит об интуитивном постижении катаклизмов тех лет. Дополнительным свидетельством этому служит завершение кантаты (ц. 37): быстрое затухание звучности, невнятная просодия мужских голосов, глухое тремолирование большого барабана, педаль «пустой» квинты, повисающей у засурдиненных струнных в крайних регистрах; то есть повествование как бы уходит в дымку времени, растворяясь в неведомости.

Никто не вправе потребовать от Прокофьева тех лет конкретно-исторического осмыс-

ления происходивших событий – композитор откликнулся на них так, как подсказывала ему художественная интуиция, подтолкнувшая к тому, чтобы передать в ирреально-символических образах наплыв величайшей смуты, ощущение грандиозной ломки мира, извержения невиданных сил.

В связи с рассмотрением «скифства» необходимо затронуть появление на данном этапе художественных концепций, смысл и своеобразие которых состояли в отражении процесса вытеснения возвышенного, индивидуально-интеллигентского начала массовым, всеобщим, напрямую связанным с жизненной почвой.

Проблематика подобного рода очень характерно претворена во *Втором фортепианном концерте* Прокофьева (1913), где наблюдается резкое расслоение образности. Один полюс – состояния и настроения, которые в восприятии прочно связываются с представлением о личности интеллигента (таков зафиксированный в основной теме I части строй рефлексующих осмыслений, отражающих ситуацию напряжённого жизненного поиска). Другой полюс – образы народно-массового плана с характерным для них угловато-огрублённым контуром, нередко признаками воинствующего скифства (с полной отчётливостью представлено в III части).

Отмеченное расслоение оборачивается явно не в пользу обрисованной здесь духовно богатой натуры. И хотя она наделена незаурядным потенциалом, этого оказывается недостаточно, чтобы противостоять напору народно-почвенного начала с «союзниками» в лице надличного социума и материально-двигательной стихии.

Со всей категоричностью это констатируется на вершине развития личностной сферы в I части, когда происходит подавляющее вторжение вступительного оркестрового мотива. После этого следует быстрое свёртывание основной темы в репризе-коде – герой стёрт и отброшен громадой событий.

Во II части интеллигентскому началу вообще не находится места, а в частях III и IV оно представлено только в ранге микроэпизодов сугубо отстраняющего характера, закономерно сметающаяся экспансивным потоком звукового буйства.

Отдельного разговора заслуживает *Вторая симфония* Прокофьева (1924), ставшая завершающей кульминацией рассматриваемого на-

правления. В ней до критической точки были доведены такие тенденции художественного язычества, как скрещивание варваристских и урбанистических элементов, а также скифски-агрессивный характер.

Симфония в некотором роде явилась зеркальным отражением первой кульминации направления – «Весны священной» (1913). Действие балета Стравинского открывалось пантеистическим пейзажем как истоком последующего разворота варваристских бушеваний. В Симфонии Прокофьева наоборот, после яростного разгула агрессивных побуждений возникает катарсис (пейзажная кода финала). Пройдя сквозь буйство негативной стихии, человек возвращается к живительной и умиротворяющей природе, очищаясь от скверны и неистовства.

Справедливости ради, следует признать, что говорить об однозначности восприятия отмеченного исхода не приходится – слишком сильна предшествующая экспансия основной образности, которая свою генеральную кульминацию проходит непосредственно перед кодой. Результат её М. Тараканов видел следующим: «Как будто всё, что было дорого человеку, сметено и растоптано шествием грубой механической силы, которой ничто не может противостоять» [14, с. 127]. Вот почему, упомянув затем лирическую тему, звучащую в коде Второй симфонии, исследователь склоняется к выводу: «И всё же трудно отделаться от впечатления, что силы зла и уничтожения не только не преодолеваются, но к концу сочинения вырастают в своём грозном величии» [там же].

Будучи непродолжительным по времени активной эволюции (немногим более десятилетия отделяет первую кульминацию от последней), языческое направление стало тем не менее уникальным приобретением отечественной музыки. По-разному можно оценивать его нравственную подоплёку. Но даже признавая присутствие немалых издержек и крайностей (агрессивность, разрушительная стихия, оргиастический напор вплоть до вандалистской иступлённости), трудно оспаривать тот факт, что язычество было подлинным открытием в сфере народно-национальной тематики.

Основной его смысл состоял в отражении исключительно мощного всплеска человеческой воли и энергии, чрезвычайно темпераментного изъяснения поднимавшихся на по-

верхность жизни скрытых сил и стремлений. По-своему примечательно и то, что в структуре человека начала XX столетия неожиданно обнаружился феномен первозданности, заявили о себе отголоски, казалось бы, безвозвратно исчезнувшего язычества. И один из определяющих мотивов погружения в художественный примитив (варварство) состоял в стремлении почерпнуть в нём силу, бодрость, свежесть мировосприятия.

Рассмотренное выше явление потенциально содержало в себе ещё одну важную грань. Напомним, что скифство прежде всего подразумевает воспроизведение особого типа воинственной настроенности и по сути своей это – варварский экспансионизм. Он передаётся через мощный, неукротимый натиск наступательной энергии, в которой подчас осязаемо ощущается азартное буйство мышц, пружинящая мускульная сила. Отсюда исключительная роль ритма – властного, динамично-импульсивного, часто резко акцентного.

Поскольку эта воинственность базируется на культе силы, становится понятным безраздельное господство мужского начала, выявляющего себя в тяжёлой стати, резких, прямолинейных очертаниях. Интонационную сферу определяет стихия заклинательных и сигнально-ключевых оборотов. Фактура – плотная, грузная (с ведущей значимостью медных и ударных), звукоизвлечение форсированное (с выделением пронзительных тембров и грохочущих *tutti*). Общий характер – суровый и зачастую подчёркнуто грозный, рельеф жёсткий, угловатый (нарочито диссонирующая аккордика, оголённое звучание кварт, квинтквартаккордов, тритонаккордов).

Приведённые характеристики во многом смыкаются с тем, что правомерно определить таким понятием, как комплекс агрессивности. Это столь расхожее, по показаниям музыкального искусства, качество XX столетия не могло не найти соответствующих проекций даже в творчестве Прокофьева, которого считают прежде всего певцом светлых, позитивно-утверждающих начал жизни.

На подступах к агрессивности в его музыке находилась масса разнообразных проявлений, которые могли быть, к примеру, следствием юношеского максимализма или повышенно активных волевых преодолений, что представляет целый ряд произведений. Его Первый

фортепианный концерт, Вторая и Третья сонаты включают эпизоды воинственного напора с чертами грубоватого наскока и дерзкого вызова, с решительно отрубаящими «ударами кулака».

В подобных случаях с достаточной определённостью являло себя такое качество, как экспансивность с присущими ей резкостью и жёсткостью. Однако наступательный натиск был присущ и позитивной героике, а собственно агрессивное начиналось с того момента, когда эскалация отмеченных качеств сопровождалась развёртыванием негативного начала и когда устанавливалась взрывчатая, конфликтная атмосфера, основанная на противоположании, столкновении.

Этот комплекс мог проявлять себя по-разному. Например, в некоторых из «Мимолётностей» (№ 14, 15, 19) встречаемся с состояниями перевозбуждённости, необузданности (нервно-лихорадочный тонус, сумбурно-хаотичный характер изложения, колющие занозы-переченья, устрашающие кластеры). Иногда находим приближение к тому типу образности, который позже, в отношении отдельных страниц музыки Д. Шостаковича будет квалифицироваться как «злое скерцо».

Наиболее распространённый тип агрессивности связан у Прокофьева с обрисовкой подчеркнутой воинственности. Почти единственной жанровой основой становится в таких случаях марш – прямолинейный, угловатый, часто в специфически батальной трактовке. Грубо впечатывающий шаг тяжёлой фактурной массы, схематическая оголённость интонационного рельефа с выделением хлещуще-стреляющих оборотов и резких *sforzandi*, «ощетинившаяся» жёстко диссонирующая аккордика, форсированность звуковой атаки, основанной на отрывистой «жестикуляции» и рубленой фразировке в манере вколачивания или топота – всё служит воплощению подавляющей силы, подчас явно военного характера.

Последний из отмеченных моментов совершенно невозможно отнести к разряду случайностей и оговорок. В музыке начала XX века неоднократно преломлялась ситуация сращивания агрессивных побуждений с жёстким пресом урбанистической энергии, что придавало образности «милитаристский» оттенок. Здесь сказывалось воздействие общего почерка эпохи и его «частного случая» в виде Первой мировой

войны, занявшей внушительный отрезок 1910-х годов.

Соприкасается с комплексом агрессивности в определённых своих проявлениях и музыкальный гротеск. Спектр его у Прокофьева простирается от дразнящей насмешливости и бурлескно-балаганного фарса до ядовитой сатиры и угрюмо-глумливой издёвки нигилистического толка. Причём подобные колебания могли наблюдаться даже в рамках отдельно взятой, небольшой пьесы, как происходит это в Юмористическом скерцо и Скерцо из Десяти пьес оп. 12.

В первом случае достаточно добродушная пародия на «гроссфатер» отечественного образца (середина пьесы) соседствует с весьма угрюмой бурлеской, где за примитивным фактурно-ритмическим топотанием и въедливым полиладовым переченьем сквозит недобрая шутка, неприязненная гримаса (крайние разделы).

Во втором случае в ходе планомерно осуществляемого нагнетания возникает опасная метаморфоза, связанная с переходом от внешне весёлого кружения по типу «волчка» ко всё более зловещему характеру (посредством насыщения фактуры и наращивания динамики, учащённого модулирования и угрожающей безостановочности). Скерцо при этом вырастает в образ символической карусели жизни, неотвратимо затягивающей своей круговертью, доводящей до головокружения и подталкивающей к краю пропасти.

Произрастал гротеск на характеристической основе, но преломляемой в совершенно особом ключе. Определялось это пародийной трансформацией исходного материала в градациях от шаржа до карикатуры. Использовались приёмы утрировки, гиперболизации, культивировались особого рода язвительный излом и средства физиологического обнажения (например, воспроизведение эффектов клевания, вдалбливания, хохота, брани).

Сказанное подводит к мысли о возможности губительного действия критицизма и связанного с этим ослабления гуманистических позиций, что со всей отчётливостью проявляет себя в ситуации разгула нигилистических настроений. И тогда становится совершенно очевидным, что в радикализме установок, деформирующей сущности, немилосердности и разрушительной направленности гротеск смыкается с комплексом агрессивности.

Прислушаемся к выводу В. Гюго, сделанному в предисловии к драме «Кромвель»: «В то время как возвышенное призвано изображать душу в истинном её виде, очищенную христианской моралью, гротеск исполняет по отношению к ней роль заключённого в человеке зверя. Первая из этих форм, освобождённая от всякой нечистой примеси, получит в удел всё очарование, всю прелесть, всю красоту. Второй достанется всё смешное, всё немощное, всё уродливое. На её долю придутся страсти, пороки, преступления; это она породит образы сластолюбия, раболепства, чревоугодия, скупости, вероломства, сварливости, лицемерия» [9, с. 83].

Достаточно законченное воплощение отмеченный симбиоз получил в фортепианном цикле Прокофьева «Сарказмы» (1912–1914), о котором Б. Асафьев писал: «Это страшная и жуткая музыка. Пять сарказмов – пять самых острых и пронизательных отражений тёмных сил жизни, её зла, её яда» (цит. по: [12, с. 121]).

Зерно концепции было заложено в Марше ор. 3 № 3 (1908), где грубая воинственность и злое вытаптывание (основные разделы) дополняются причудливой эксцентричностью (середина пьесы) как иной гранью позиции вызова, ироничного перечёркивания всего и вся. В «Сарказмах» подобное сопряжение разворачивается масштабно и вместе с тем – детализированно.

С одной стороны, здесь в широкой амплитуде представлены средства и приёмы гротеска: пародийно-буффонная препарация танцевальных и характеристических элементов; гиперболизированное преломление эксцентричной жестикюляции, ужимок, гримас; имитация хохота, сардонического смеха, атрибуты язвительности (трелеобразные фигуры, малосекундовые форшлагги), нарочито колкий тон (беспедальный пианизм, нонлегатная артикуляция, «колочие» звучности), эпатирующий излом (резкие перепады динамики, деформация аккордовых структур, искажение интонационного контура за счёт макроскачков и «змеистых» пассажей-синусоид). Благодаря отмеченной гипертрофии удаётся передать едкость злой филиппики, безжалостную насмешливость, что и составляет суть искомой «пощёчины общественному вкусу».

С другой стороны, в ряде эпизодов находим открытое выражение агрессивного натиска (грохочущий топот массивированной фактуры, форсированная звуковая атака с эффектом вко-

лачивания, режущая краска созвучий из больших септим и малых секунд). Причём в силу подчёркнутой воинственности, общей огрублённости и подключения батально-урбанистической специфики этот ожесточённый напор не раз смыкается с военной образностью (особенно в № 3).

Гротеск и агрессивность выступают не только во взаимодополняющем контрасте, но и в неразделимом синтезе. Это особенно свойственно крайним частям, суммирующим всё характерное для направленности цикла, а именно, исходящие от экспансивно-эксцентричной природы обвалы убийственного смеха и растаптывающей энергии.

Комплекс агрессивности в том его виде, который был характерен для музыкального искусства начала XX столетия, прошёл завершающую стадию своего развития в 1920-е годы. И на данном этапе множеству явлений трудно дать однозначную оценку, в ряде случаев нелегко провести чёткую границу между позитивным и негативным. Однако важно отметить саму по себе настроенность эпохи, её склонность к подобным проявлениям, что выливалось время от времени в прорывы открытого экстремизма.

И в этом отношении кульминацией явилась Вторая симфония Прокофьева. Она уже называлась при рассмотрении скифства, и теперь вновь следует подчеркнуть: если для 1910-х годов пик претворения агрессивности приходился в отечественной музыке на балет Стравинского «Весна священная», то в 1920-е примерно такую же функцию взяла на себя данная симфония. Ряд её эпизодов показывают до предела доведённый экстаз разрушительных инстинктов, обрисовывают холодную, бездушную стихию, подминающую под себя всё живое.

Сказанное в данных заметках при всей его нелицеприятности относится, разумеется, не столько к Прокофьеву первых десятилетий его творчества, сколько к породившей его эпохе. Она открыла Новейшее время во всей его креативности и смелости дерзаний, но также и во всей его конфликтности и негуманности, сопровождающейся наплывами варварства и вандализма. Так было на заре XX века, так продолжается и поныне, посему Сергей Прокофьев может расцениваться как творец-медиум, отправивший человечеству своё послание о свете и тьме нашей эры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Советская фортепианная музыка (1917–1945). М.: Музыка, 1974. 248 с.
2. Альшванг А. А. Избранные сочинения. М.: Музыка, 1964. Т. 1. 432 с.
3. Андреев Ю. А. Революция и литература. Л.: Наука, 1969. 391 с.
4. Асафьев Б. В. Сергей Прокофьев. Л.: Тритон, 1927. 40 с.
5. Асафьев Б. В. Скрябин. Опыт характеристики. Пг.: Светозар, 1921. 62 с.
6. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. М.: Сов. композитор, 1975. 496 с.
7. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. 504 с.
8. Белая Г. А. Художественный мир современной прозы. – М.: Наука, 1983. 191 с.
9. Гюго В. Собр. соч.: в 15 т. М.: Гослитиздат, 1956. Т.14. 766 с.
10. Калашникова А. В. С. Прокофьев и скифские мотивы в культуре Серебряного века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2008. 24 с.
11. Курченко А. «Скифство» в русской музыке начала XX века // Из истории русской и советской музыки: сб. ст. / сост. А. Кандинский. М., 1976. Вып. 2. С. 170–195.
12. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е изд. М.: Сов. композитор, 1973. 713 с.
13. Памяти С. Прокофьева // Советская музыка. 1991. № 4. 111 с.
14. Тараканов М. Е. Стиль симфоний Прокофьева. – М.: Музыка, 1968. 432 с.

REFERENCES

1. Alekseyev A. D. *Sovetskaya fortepiannaya muzyka (1917–1945)* [Soviet Piano Music (1917–1945)]. Moscow: Muzyka, 1974. 248 p.
2. Alshvang A. A. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works]. Volume 1. Moscow: Muzyka, 1964. 432 p.
3. Andreev Yu. A. *Revolyutsiya i literatura* [Revolution and Literature]. Leningrad: Nauka, 1969. 391 p.
4. Asafiev B. V. *Sergey Prokofiev* [Sergei Prokofiev]. Leningrad: Triton, 1927. 40 p.
5. Asafiev B. V. *Skryabin. Opyt kharakteristiki* [Scriabin. An Attempt of Characterization]. Petrograd: Svetozar, 1921. 62 p.
6. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera* [The Symphonies of Gustav Mahler]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 496 p.
7. Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1975. 504 p.
8. Belaya G. A. *Khudozhestvennyy mir sovremennoy prozy* [The Art World of Modern Prose]. Moscow: Nauka, 1983. 191 p.
9. Gyugo V. *Sob. soch.: v 15 t.* [Hugo V. Collected Works: in 15 Volumes]. Volume 14. Moscow: Goslitizdat, 1956. 766 p.
10. Kalashnikova A. V. S. *Prokof'ev i skifskie motivy v kul'ture Serebryanogo veka* [Prokofiev and the Scythian Motives in the Culture of the Silver Age]. Nizhny Novgorod, 2008. 24 p.
11. Kurchenko A. "Skifstvo" v russkoy muzyke nachala XX veka sb. st.: ["Scythianism" in Russian Music of the Early 20th Century]. *Iz istorii russkoy i sovetskoy muzyki* [From the History of Russian and Soviet Music: a Compilation of Articles]. Issue 2. Compiled by A. Kandinsky. Moscow, 1976. pp. 170–195.
12. Nestyev I. V. *Zhizn' Sergeya Prokofieva* [The life of Sergei Prokofiev]. 2nd Edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 713 p.
13. Pamyati S. Prokofieva [In Memory of Sergei Prokofiev]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1991, No. 4. 111 s.
14. Tarakanov M. E. *Stil' simfoniya Prokofieva* [The Style of Prokofiev's Symphonies]. Moscow: Muzyka, 1968. 432 p.

Скиф-неофит начала XX века

Одна из ипостасей раннего творчества Сергея Прокофьева была связана с особым художественным феноменом, который вошёл в историю культуры начала XX века с обозначением «скифство». Подобные образы получили максимальную концентрацию в балете «Ала и Лоллий», переработанном в оркестровую композицию с симптоматичным названием «Скифская сюита». Исходной идеей становится показ первозданного человека, отбросившего условности цивилизации и живущего в теснейшем родстве с нетронутой природой. В союзе с загадочными силами земли творится древний обряд, полумистическое волхвование. Неожиданный поворот языческая образность получила в связи с революционными событиями в России 1917



года. Смысл происходящего в кантате «Семеро их» можно представить как грандиозный обряд неистового ниспровержения – так композитор попытался передать наплыв величайшей смуты, ощущение грандиозной ломки мира, извержение невиданных сил. Многие в приведённых характеристиках смыкается с тем, что правомерно определить как комплекс агрессивности. В соприкосновение с ним вступал и музыкальный гротеск (фортепианный цикл «Сарказмы»).

Ключевые слова: С. Прокофьев, художественное «скифство», музыкальный гротеск, фортепианный цикл «Сарказмы», «Скифская сюита», кантата «Семеро их».

The Scythian Neophyte of the Early 20th Century

One of the hypostases of Sergei Prokofiev's early music was connected with a special artistic phenomenon, which entered the history of early 20th century culture, labeled as "Scythianism." Such images received the maximal amount of concentration in the ballet "Ada and Lollyi," which was subsequently revised into an orchestral composition with the subsequent title of "Scythian Suite." The initial idea is expressed in the manifestation of the primordial human being, who rejected the conventionalities of civilization and who lives in the closest relationship with virgin nature. In conjunction with the enigmatic forces of the earth, an ancient ritual is carried out, which is a semi-mystical magical incantation. The pagan imagery received an unexpected interpretation in connection with the revolutionary events in Russia in 1917. The meaning of what takes place in the cantata "There are Seven of Them" may be conjectured as a grandiose ritual of furious subversion – this is how the composer attempted to convey the influx of great turmoil, a perception of an immense demolition of the world, the eruption of unfathomed forces. In the characteristic features brought forward many things become interlocked with what can be justifiably defined with such a term as the complex of aggressiveness. The complex of aggressiveness was also supplemented by the conjunction of musical grotesquerie in some of its manifestations (for instance, in the piano cycle "Sarcasmes").

Keywords: Sergei Prokofiev, artistic "Scythianism," musical grotesquerie, the piano cycle "Sarcasmes," "Scythian Suite," cantata "There are Seven of Them."

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





ЛЕОНАРД ЛЕРМАН

**О ПЕРЕВОДАХ ТЕКСТОВ ДЛЯ ПЕНИЯ
С РУССКОГО ЯЗЫКА НА АНГЛИЙСКИЙ**

Леонард Лерман (р. 1949) – в прошлом свободный критик нью-йоркской музыкальной газеты «The New Music Connoisseur» («Знаток новой музыки»), заместитель редактора журнала «Opera Today» («Опера сегодня»), заместитель хормейстера Метрополитен-оперы, основатель Еврейского музыкального театра в Берлине и филармонического хора в Метрополитен. Он является автором 223 музыкальных произведений, включая 11 опер (4 из них основаны на произведениях русской литературы), 7 мюзиклов, 71 инструментальное сочинение, 90 хоровых произведений и 255 романсов для голоса. Занимаясь переводами, он осуществил 64 перевода с французского, немецкого, древнееврейского, идиш и, в особенности, русского (также 18 адаптаций). Степень бакалавра искусств им получена в Гарвардском университете (1971), степень магистра (1975) и степень доктора (1977) – в Корнельском (по композиции), а также степень магистра по библиотечному мастерству – в Университете Лонг Айленда (1995). Кроме того, Леонард Лерман обучался в Queensborough Community College (Квинсборо комьюнити колледж) Американской консерватории Фонтенбло, парижской Ecole Normale de Musique (Нормальная школа музыки) и Университете штата Индианы. Преподавал в Корнельском университете, Эмпайр стейт колледже (Empire State College) и Хибру юньон колледже (Hebrew Union) при College-Jewish Institute of Religion (Еврейский институт религии) в Нью-Йорке. Брал уроки композиции у Эли Зигмайстера и Леонарда Бернштейна. С 1995 года занимает пост главного библиотекаря Публичной библиотеки Oyster Bay-East Norwich (штат Нью-Йорк); с 2014 года – музыкальный директор и композитор-резидент Лютеранской церкви Христа в Роуздейле (штат Нью-Йорк), а также музыкальный директор празднеств при Метрополитен-синагоге в Манхэттене.

Леонард Лерман был самым младшим делегатом на Международном музыкальном конгрессе в Москве (1971) и самым старшим делегатом на Московском молодёжном конгрессе (1985). Вместе с женой, певицей Хелен Вильямс, они дали около 600 концертов на 4 континентах, записали более 1900 видеороликов на Youtube, которые просмотрели более 150000 пользователей. Сейчас они готовятся к выступлению 11 июня 2016 года в зале музея «Гостиная Владислава Голубка» в Минске с концертной программой, включающей сочинения Блицштейна, Меерополя, Зигмайстера, Даргомыжского, Борзовой, Слонимского, Сяняковой, Ровнера, Мандельбаума и Лермана, а также записи музыки Лермана для фирмы Parma Records с Санкт-Петербургским государственным оркестром под управлением Владимира Ланде (июль 2016 года) (см. сайт: <http://llehrman.artists-in-residence.com>).

Недавно ушедшая из жизни мать Леонарда Лермана Эмили Р. Лерман (01.03.1923–13.01.2015), с которой он много сотрудничал по переводческой работе, говорила на русском языке как на родном. Она была учёным (в 1947 году написала магистерскую работу о Пушкине в советской критике под руководством Романа Якобсона), преподавателем и переводчицей. Во время Второй мировой войны делала переводы для Соломона Михоэлса и его Организации помощи русским жертвам войны в Новой Англии (1943). Ею переведена книга Натальи Баранской «A Week Like Any Other Week» («Неделя, подобная любой другой неделе»), опубликованная в журнале «Massachusetts Review» (апрель 1974), а также книга Дмитрия Нагишкина «Folktales of the Amur» («Народные сказки Амура»), опубликованная издательством Abrams (1980). Публикуемая ниже статья посвящена её памяти.

Д-р Антон Ровнер



LEONARD J. LEHRMAN
Oyster Bay-East Norwich Public Library



UDC 784.1:784.6

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.042-050

WRITING (& PRODUCING) SINGING TRANSLATIONS, FROM RUSSIAN TO ENGLISH

“Singing translations are essentially obsolete today in the age of supertitles,” remarked Music Professor Joel Mandelbaum, introducing a guest lecture by Princeton Professor Caryl Emerson Nov. 18, 2015. “But,” he went on, “it was a very important art form, and what I discovered at the dress rehearsal [of Dargomyzhsky’s *Rusalka* in English] on Saturday [Nov. 14] is that it should still be [considered] an important art form, because **hearing singers sing their emotions in a language that I understand means more even than reading it in some accurate way while they’re singing in a language that I don’t understand.**”

That, in essence, is why the writing of singing translations to be sung in the native language of the audience has been and still is something worth striving for. Some of the most moving opera performances I have seen had been translated for the local audience: *Madame Butterfly* in English (Indiana, Aug. 1975), *La bohème* in French at the Opéra Comique (Paris, Nov. 1971), *Lohengrin* in Lithuanian (Vilnius, Oct. 1971). And a few companies like the 47-year-old Bronx Opera consistently perform all operas in English, no matter what their original language.

On the other hand, some works, like *Eugene Onegin* do not translate well into English. I had the pleasure of staging the beginning of Act II of *Boris Godunov* at the 1971 Boris Goldovsky Opera Workshop, in his English translation, and of then debating with him how one could possibly translate into English “Я люблю вас“ which becomes “Я люблю тебя” at the end of Lensky’s Act I aria sung to Olga. “Very simple,” insisted Mr. G: “I adore you!” followed by “I’m in love with you!” Yes, of course, it scans the rhythm of the music perfectly, but the meaning, the polite transforming into the familiar, as in Pushkin’s poem “Ты и вы,” is completely gone - lost.

The case for singing in the vernacular is strengthened by the fact that most singers perform better in their own native language. Mozart and

Wolf-Ferrari knew this, and authorized versions of their comic operas in both Italian and German. Berlin Komische Oper productions of works like Massenet’s *Don Quichotte* and Offenbach’s *Contes d’Hoffmann* were tremendously effective in German. The Berlin Staatsoper’s *Katja Kabanovna* and Theater des Westens’ *Mann von La Mancha* were, however, disasters: The former featured Czech singers with such highly-accented German they might as well have been singing in the original Czech; and the latter employed a translation so hideous in sound that all delicacy was destroyed, with lines like “Why do you do the things you do?” rendered as “Was er fuer solche sachen macht?”!

Russian is particularly difficult for non-Russian speakers, unused to the enormous differences between stressed and unstressed vowels, and dependent on transliterations which often do not adequately indicate stresses within words. (Many also make no distinction between и and ы or о and ой.) The first recording of Stravinsky’s *Mavra*, conducted by the non-Russian-speaking Robert Craft, made a butchery of the score, with the performers singing all the syllables nearly equally, as if they were French rather than Russian. As Caryl Emerson has put it: “most non-Russians who sing in Russian haven’t a clue what they’re singing about,” with “intonation and accent all weirdly misplaced.” Of course if the translation is not good, it only makes things worse. But if it is good, “then the psyche of the performer too is the beneficiary. Because translation is not only words. It is emotional impact, trajectory, rhythm, intelligent texture.” As an example, she cites my mother’s and my translation of the Miller’s opening aria in Dargomyzhsky’s *Rusalka*: “some liberties in meaning, perhaps, but absolute fidelity to the rhythm and emotion of this carefree demonic spirit selling his daughter’s love for trinkets.”

My own interest in translation dates back to 1966, when a penpal of mine in Leningrad sent me a recording of Eduard Kolmanovsky’s setting of Yevgeni Yevtushenko’s poem, “**Хотят ли русские**

войны?” This was a very meaningful song to me, growing up during the Cold War, in a progressive US family of Russian Jewish descent that wanted so much to live in peace with Russia, where we had so many friends and relatives. *Columbia University Forum* published Mario Pei’s translation of it which was very moving, but strayed far from the original imagery: The emotional climax of the penultimate stanza was particularly vitiated: “Ask of our mothers, old and gray; Ask of my wife, who prays each day...” No, no, no! This is a Soviet poem. There’s no prayer in the original. More accurately: “Ask of the women in our life. Ask of our mothers, ask my wife!” The meeting of US and USSR troops on the Elbe (the 40th anniversary of which I later joyfully participated in at Torgau in the GDR in 1985) was also eliminated by Pei, substituting some irrelevant line about New York and Paris, asleep.

And most importantly, many of the rhythms of Pei’s words did not fit the music, which perhaps he did not know. The words “under” and “Russians” cannot be stressed on the second syllable. So I felt I had to write a singing translation, and managed to get it published in my high school newspaper. I don’t know if anyone ever sang it – songs of US-USSR peace and friendship were not very popular in the US in those days – but I had the pleasure of presenting a copy of the publication to Yevtushenko himself years later when I attended a lecture he gave at Queens College, Oct. 13, 2004. He seemed surprised, but gracious, and certainly not displeased.

My next adventure in the creation of singing translation came in 1970. I was a junior at Harvard, wrestling with the desire to create something classic of lasting value (as opposed to ephemeral pop), in conflict with the anger displayed in the streets everywhere, over the brutalities of race, class, and war, and the indifference of most of the elite to the sufferings of the powerless. Drawing on reading I’d done for a class I’d taken as a freshman in Russian Literature of the Soviet Period, I found my answer in Vladimir Mayakovsky’s 11-part poem, “Люблю,” specifically the fourth section, “**Мой Университет**” (“My University”). In setting the Russian text to music, I simultaneously wrote an English text to go with it, varying the rhythm, though not the contour, of the melody, occasionally to accommodate extra syllables. “Склоняете чудно. Ну и склоняйте!” does not really translate, literally, into comprehensible English, which has no declensions, so “declining” would not mean anything (except rejection!) to an English-speaking listener. I

substituted: “You study so well, you do. Well, so go study!” adding an extra note for the penultimate syllable in the first sentence, and syncopating the penultimate syllable in the second sentence. “Язык трамвайский” became “songs of trolley cars”; puns were made on “building stories” and “weathercock fighters.” The setting was virtually complete, with a few judicious cuts, like references to Dobroliubov and Barbarossa. Half-rhymes became off-rhymes: “I with my audience of only a building/Outside all the towers see what tomorrow will bring.” And the bitterness came through, especially toward academics “worthlessly rattling like ivory copper” as “they’d chatter on about each other...”

Designed to be performed in Russian or English, it was performed in both languages, one after the other, in two performances in quick succession: May 1, 1970 at Harvard’s Dunster House by baritone Rip Keller and two days later at a Massachusetts Federation of Music Clubs concert at Boston University by bass-baritone Gregory Sandow (who later became quite a well-known music critic), each accompanied by the composer. Recordings of the performances were broadcast over Harvard Radio WHRB and, in March 1979, over Pacifica Radio WBAI in New York. I sang the work myself, from the piano, at a lecture in Sergey Slonimsky’s class at the Leningrad Conservatoire in October 1971, and again at the Moscow Youth Festival in August 1985. In between, Viennese bass Walter Fink performed it with me at a May 1982 concert sponsored by the Gesellschaft fuer Musiktheater at the Hochschule fuer Musik in Vienna.

The New York premiere came April 30, 1993 at Lehman College, as part of a Mayakovsky Centennial celebration with star participants Yevgeny Yevtushenko and Professor Patricia Thompson, who revealed herself to be Mayakovsky’s and Lily Brik’s daughter, born of their affair in Paris. The NY Times characterized my music as “neat, spare, retiring in tone, rigorously contrapuntal, removed from the push and pull of tonal language,” noting that the African American singer “Charles Samuel Brown sang it pleasantly in both Russian and English. The composer played the piano.” An orchestral version of the work will be recorded in July 2016 by the State Symphony Orchestra of St. Petersburg under Vladimir Lande for Parma Recordings. A bass soloist has not yet been designated.

In the summer of 1970 I studied German for the first time and then translated and directed the US premiere of Bertolt Brecht’s *Days of the Commune*,



on the eve of the March 1971 centennial of the Paris Commune. *Massachusetts Review* published my translation, which led to many other translations from the German, and also the magazine's publishing my mother's Natalya Baranskaya translation.

In the spring of 1973 I took a Russian Music course at Cornell taught jointly by the distinguished musicologist William Austin (whom I'd actually met in Leningrad in 1971) and the distinguished Russian literature scholar George Gibian. I managed to enlist them and two of their graduate assistants in performing the first English singing translation which I wrote of Musorgsky's 1863 setting of Act I of Gogol's *Женитьба* (*The Marriage, or Getting Married*). We did it in class, at Barnes Hall, as readers' theatre (books in hand) melodrama – speaking the words over the piano, rather than singing them. Gibian played the lead, Podkolyossin, Austin his friend Kotchkaryov; Jerry Amaldev, a student from India, was the servant Stepan; and the matchmaker Fyokla Ivanovna was played by none other than Laurel E. Fay (later famous for her Shostakovich research and biography). The piece is fairly dry recitative, a kind of warm-up for *Boris Godunov* inspired by the *secco* style of Musorgsky's mentor, the composer Alexander Dargomyzhsky, who actually played Kotchkaryov (and hand copied out his whole part!) opposite Musorgsky's Podkolyossin at the work's first reading. Whatever monotony might have resulted in somnolence on the part of the class of over 200 was abruptly dispelled when Gibian purposefully smashed a small hand mirror that splintered all over the stage, waking everybody up!

Austin was so enthusiastic about the translation, he put me in touch with Alexander Tcherepnine (Jan. 21, 1899–Sep. 29, 1977), one of three composers who continued the setting of Gogol's play, which Musorgsky had given up on after the first act. Tcherepnine met with me in New York the year he died, and pleaded with me to translate his 1934–35 completion of the work which, he explained, was in only 2 acts – he had condensed the Gogol, the way Ippolitov-Ivanov had not – because he wanted it to be only half his and half Musorgsky's. I saw a production of it in Oberhausen, West Germany in 1983, in a German translation that Universal published back in the 1930s (as *Die Heirat*), which was quite entertaining. My mother wrote out a literal English translation of Tcherepnine's Act II. I will complete the singing translation, when and if a production in English transpires. Tcherepnine also

gave me the score of his first opera in Russian, *Ol-ol*, from 1930, based on a 1924–25 play by Leonid Andreyev, which also looks interesting and worth pursuing. . . .

In 1979, the Bel Canto Opera Company in New York, which had the previous year produced the NY City premiere of my first two operas based on stories by Bernard Malamud, *Idiots First* (the completion of a work begun but left unfinished by Marc Blitzstein (1905-1964)) and *Karla*, commissioned me (and my mother, who however declined credit) to translate the first great Russian opera, Mikhail Glinka's *Жизнь за царя* about a folk hero named Ivan Sussanin who gave his "Life for the Tsar." The process was fun, but a bit of an obstacle course. No score of the original was available: only the Soviet version, from which all mention of the tsar had been removed and the opera retitled *Ivan Sussanin*. (Instead the off-stage entity being protected and sacrificed for became Minin, a general.) Stravinsky loved this opera, in which his father Feodor had sung the leading role, but was horrified at the Bolshevik bowdlerization. We decided, for our production, to put the tsar back into the opera. But how, with no score? We found a copy of the old libretto, as well as an edition (in the old orthography) with lyrics and a piano reduction – no vocal lines – and then proceeded to extrapolate (guess, really) which lines of Russian text originally belonged to which vocal lines in the Soviet edition. I then wrote the translation of the pre-Soviet version into the Soviet score.

Another problem was that the company was so small and the opera so big: only 4 principals, but choruses of both Russians and Poles, and a duration of 4–5 hours. "How to differentiate the two nationalities?" the director was asked by radio interviewer Bob Sherman. "Well, the Poles have more *dignity*," she ventured. And although that seemed sort of like trying to make a virtue out of necessity, it worked pretty well. As for the length problem, every possible cut was taken, and then some more. In fact even the great tenor aria in the last act had to be sacrificed. As consolation, the tenor got to sing the piece on the radio, even if not in the opera itself. In 2012, tenor Gregory Mercer performed that aria in our English translation, posted here: <<https://youtu.be/z6k62gRmUF8>>.

The next collaboration my mother and I undertook, again with the Bel Canto Opera in mind, was the second (and best) opera by Russia's second great opera composer, Alexander Dargomyzhsky, *Rusalka*, a work known to every student at Moscow

Conservatory, but almost totally unknown in the West, having been performed in the US in Russian in only one production, with Feodor Chaliapin as the Miller, in New York and San Francisco in 1922. Based on Pushkin's eponymous tragic scenes, the libretto uses the two rhymed sections (both women's choruses: the guests teasing the Matchmaker at the wedding and the mermaids at the Dniepr River) and rhymes most of the rest of Pushkin's unrhymed blank verse, leaving a few sections unrhymed as recitative. Finding rhymes that fit the music and sounded natural was the greatest challenge. My mother and I worked on it from 1984 to 1986, and dedicated it to the memory of my father's brother Edgar H. Lehrman, a Russian literature scholar, teacher, translator (of Gorchakov and Turgeniev), annotator (of Tolstoy, Dostoyevsky and Chekhov), and editor (of Vladimir Seduro's *The Byelorussian Theater and Drama*), who died of a brain tumor at age 60, July 24, 1986.

We were hoping the Bel Canto Opera Company would do our Rusalka, but they opted instead for Emanuel Chabrier's *L'Etoile*, which they commissioned me to translate and direct in 1988, and folded not too long afterward. We then turned our hopes to the aforementioned Bronx Opera Company. But the only Russian opera they had ever performed was Shebalin's completion of Musorgsky's *Fair at Sorochintsi*, and they too proved more interested in Chabrier, commissioning a translation from me of his *Incomplete Education* in 2006.

A 1989 Naturist Opera Workshop at Domaine de Bezezy in Provence, France, included three Mermaid Operas: excerpts from the *Rusalkas* of both Dargomyzhsky and Dvorak, and the complete *Mermaid in Lock No. 7* by Elie Siegmeister and Edward Mabley. The entirely nude Mermaids' Chorus and Water Ballet proved a favorite that would be repeated at subsequent workshops in 1990, 1992, 1994 and 1996. In 2012 Benjamin Spierman performed the Miller's opening aria for the first time anywhere in English. After my mother passed away during heart surgery Jan. 13th, 2015, a group of us decided it was time to perform the work, in her memory, and on Nov. 22nd, we did. The website we set up for the production at has links to concert excerpts, introductions, a lecture, reviews, the interview Zhanna Agalovka did with us for Russia Channel One, and the entire opera, in 23 segments.

There were several challenges in producing the work. We were blessed with five fine soloists,

all of whom had sung leads with Bronx Opera, and a devoted chorus of 16 who worked tirelessly. Finding a singer for the role of the Princess proved most difficult, as it was too low even for most mezzos. Dargomyzhsky had cast her as an alto, to contrast with the Miller's Daughter, a soprano, whom he named Natasha, who drowns and becomes the Mermaid, Rusalka. The role of her confidante is also strange: In Pushkin's original she is Мамка, the Nurse, as in *Onegin*. But Dargomyzhsky needed a soprano for the ensembles with the Princess, so he made her younger and gave her the name Olga. But the superstitions she voices definitely stem from the character of the older Pushkin original!

As in the Bel Canto production of the Glinka, another challenge was how to cut the 4-act work. Valery Gergiev's Maryinsky Theater production honoring Dargomyzhsky's bicentennial in 2014 ran 3 hours and 45 minutes. Russian videos condense it down to 90 minutes total. We wanted something in between. So we cut all the ballets (the circle dance, the gypsies, the mermaids...) and much of the choral and ensemble music as well. Rusalka's final vengeance aria was trimmed, as was the Princess's Act III aria, which she did however get to sing complete at preview concerts the previous month. The Prince's Aria, uncut, proved to be a highlight of the show. Modern sensibility seems to feel more for his remorse than the women's jealousy, grief, and desire for revenge.

The biggest challenge of all was how to end the opera. We weren't using projections or lighting in our concert version, so dissolving all in a vortex or whirlpool of special effects was not an option. Many hours were spent puzzling over the fact that Pushkin had left the ending open, stopping after the Prince's questioning the Rusalochka: "Откуда ты, прелестное дитя?"

Dargomyzhsky's ending, enacting the scene only predicted in the Pushkin, is still controversial with some scholars arguing that the poet actually meant for the Prince to return to the Princess, the way Tatyana returns to her Prince at the end of *Onegin*. One could have ended the piece as Toscanini ended the first performance of Puccini's *Turandot*, without Alfano's ending, saying: "And here the composer laid down his pen." And here Pushkin laid down his pen! It reminded me of the time when the Metropolitan Opera was reviving its first production of *Boris Godunov* in Russian (I was coaching & conducting the chorus) and Florence Quivar cancelled as Marina. For days we were



going around singing (to a tune from *The Sound of Music*) “How do you solve the problem of Marina?” Cancelling the Polish Act altogether and just doing Musorgsky’s original version was even (half) entertained. Eventually Mignon Dunn took the role and saved the day, so the foreshortened option fell out of consideration. And we really didn’t want to foreshorten *Rusalka* either.

So we came up with something that I believe has not been tried before. *Rusalka* mounted a pedestal behind the chorus and sang out with a high C on the final choral C major chord, then descended downstage where mermaids fluffed blue and green fabric simulating baroque theater-like waves. The Prince reached out to embrace her, but she placed kisses on her hands which she then placed on his eyes as he sank below the waves. As their daughter, *Rusalochka*, ran to her and embraced her, *Rusalka* watched the demise of the man who had meant so much to her, but betrayed her, and held tight to all that remained of him. If you have time to watch only one scene of this opera, watch this one, at <<https://youtu.be/zRLED53WXM4>>.

Marriage, A Life for the Tsar and Rusalka are the three major classic Russian operas I have translated. But other works of Russian literature have also spurred my imagination. In 1975, my Uncle Edgar showed me a play he had translated, *Ternovyi Kust*, by David Iakovlevich Aizman (1869–1922) that he had discovered in the Slavic Room at the New York Public Library, which he thought would make a terrific opera. It would, but was even more ambitious than *Days of the Commune* and I was not ready, yet, for another work that size. Of smaller scope was Aizman’s novella, *Чета Красовицких* (The Krasovitsky Couple) which I thought I could handle. Like the works of Aizman’s friend and admirer, Maxim Gorky, it exposed the hypocrisy and callousness of the rich toward the poor, reminding one of Gorky’s paraphrase of Chekhov’s outlook: “Look, people, how badly you live, and treat one another.” It also dealt with an orphanage adoption crisis, reminiscent of so many headlines then concerning Vietnamese orphans. I decided to turn the work into a libretto, and then an opera. My uncle helped by providing numerous alternative translations of numerous expressions in the text, for me to draw on in developing the characters. He also wrote the words of the final lullaby, sung by the poor Ukrainian maid, as she comes to terms with the little Jewish girl whose care is given

her, having lost her own child to starvation. The unnamed orphanage supervisor I gave the name of Lyuba Borisovna, after my second cousin, Lyuba Borisovna Glukhovskaya. I met her in Leningrad when she was 12, who later became a music teacher, married, and emigrated to Israel with her husband, and I understand (from Facebook) is now not only a mother but a grandmother, but with whom I have unfortunately not been able to re-establish direct communication. The work was produced by the Ithaca Opera Association in 1976 and was one of the first operas broadcast on cable TV in 1977. Videos of it were shown in the U.S., Germany, Switzerland, and at the Union of Composers during the Moscow Youth Festival in 1985. Translated into German, it was performed complete in Berlin in May 1984. Excerpts have also been translated into and performed in French and in Russian. The website <tinyurl.com/LJL-Sima> includes synopsis, production photos, and links to videos of excerpts and the whole opera on video.

In 1977, I was inspired by a Carnegie Hall performance by Galina Vishnevskaya to write her a song cycle based on classic Russian poems by Afanasy Fet, Ivan Krylov and Gavriil Derzhavin, each with an image of a bird. I called it “Songs of Birds” (*Песни птиц*) and presented it to her at a reception at the Russian Tea Room. Though she never sang it, a number of others have, mostly in English, sometimes in Russian. The first piece can be done with English horn, or clarinet, or piano. The second with piano or a combination of instruments (oboe, horn, viola, harpsichord + flute). The third is a cappella. All three are to be recorded by Parma in St. Petersburg in July. I sang the Krylov at the 1985 Moscow Youth Conference and on a number of other occasions, including here: <<https://youtu.be/0HRNBM7e2Ao>>. The Derzhavin, a cappella, is posted in two languages, here: <<https://youtu.be/gAukQAY-MMc>> and <https://youtu.be/Wi8G3lth_UA>.

Another a cappella setting I wrote to a short poem by Alexander Blok, “Benediction,” again in Russian or in English, premiered at Cornell in 1977. It too will be recorded in St. Petersburg in July, along with settings I wrote of poems by Velemir Khlebnikov (“Я и Россия” for his 1986 centennial); the contemporary American poet from Belarus, Galina Leybovich (“Untitled” [2015]); and Pushkin – posted here: <<https://youtu.be/7Mk0nKSkPgM>>. The Khlebnikov was first performed, in Russian, at the “Majakowski Galerie” in West Berlin,

Nov. 22, 1985. I shall never forget the lecture there that evening, in Russian, by Prof. Yuri Alexeyew, on the importance of learning Russian, for among other reasons in order to study “the Marxist classics.” (This to a German audience!)

Also to be mentioned, and I hope some day to see performed in Russia, are the one-act operas *The Family Man*, after Mikhail Sholokhov’s *Семейный человек*, and two based on works of Anton Chekhov: *The Birthday of the Bank*, based on *Юбилей* and *The Wooing* based on *Медведь*. The Sholokhov opera was written for Ronald Edwards, who performed it in New York in January 1984, June 1985 and September 1999. The great tenor George Shirley (the first African American tenor to sing at the Metropolitan Opera) performed it in Berlin (1985) in a German translation which I learned later was faulty. Musicologist/critic/translator Peter Zacher helped me write a new German translation, which Ronald Edwards premiered in Dresden (July 1996). Unfortunately the recording of that performance was stolen (along with 8 of 9 valises) in Leipzig shortly thereafter. But the website <tinyurl.com/LJL-FamilyMan> includes production photos and links to a complete performance (in 4 segments) which was shown complete at the Union of Composers during the 1985 Moscow Youth Festival, attended by Andrei Eshpai, Sofia Gubaidulina, and others. Elie Siegmeister called this piece my “best work,” as it confronted and conquered the problem of setting prose (addressed and mastered by Dargomyzhsky and Musorgsky in the past) by incorporating 20 different Russian, Ukrainian and Cossack folk melodies as contrapuntal background and subtext.

My first Chekhov opera, *The Birthday of the Bank*, commissioned and workshopped by the Lake George Opera Festival in 1988, was a literal setting (again in the spirit of Dargomyzhsky and Musorgsky) of Chekhov’s play *Юбилей* in Russian. I then wrote an English translation of the play, different from any of the dozen or so already out there, to go with the music I had written to Chekhov’s original text. This necessitated numerous liberties, of course. My favorite example has always been “Я ничего не понимаю” which hardly scans or registers meaningfully as “I understand nothing” or “I don’t understand anything,” but resonates similarly to the original Russian as “I simply can’t make head or tail of it,” with just a small additional grace note for the extra penultimate syllable. My favorite spot

in the text is the quotation from Gremin’s Aria to Olegin, which in some productions I’ve had the whole chorus sing along to. Production history and photos and links to a composite from a number of performances given in 1998–1999 may be found at <tinyurl.com/LJL-BirthdayOfBank>.

My second Chekhov opera, *The Wooing*, is based on a libretto that I inherited, so to speak, from my teacher Elie Siegmeister (1909–1991). It was written for him by Abel Meeropol (1903–1986), but their collaboration broke off when Abel and his wife Anne adopted the orphaned sons of Julius & Ethel Rosenberg, and harassment by the FBI and American fascists ruptured their relationships with many former friends. Elie tried to reconcile with Abel years later, but by then his collaborator on numerous songs (including “John Reed”) and one opera (*Darlin’ Corie*) was too far gone with Alzheimer’s. On his deathbed, though, Elie said to me: “I don’t want to call you my disciple, as I don’t believe in doctrine, but you’re my ‘continuator,’” thus giving me a title for my planned autobiography: *The Continuator*. “I know when I die,” he continued, “if I leave something unfinished, you’ll finish it.” *The Wooing*, an adaptation of Chekhov that takes place in New England in 1910, based on Abel Meeropol’s very first draft (of several) was completed, performed and recorded in time for the 2003 celebration of Abel’s centennial. The 2012 revival is posted on YouTube. Links are best accessed here: <tinyurl.com/LJL-TheWooing>.

I do hope the reader will enjoy watching and listening to at least some of the examples to which I have provided background here. Writing and producing translations are part of what Boris Goldovsky called “bringing opera to life.” Though rarely the most lucrative part, they are often among the most satisfying.

Lehrman’s late mother, Emily R. Lehrman (Mar. 1, 1923 – Jan. 13, 2015), with whom he often collaborated, was a native Russian speaker, scholar (writing her 1947 Columbia M.A. thesis under Roman Jakobson on Pushkin in Soviet Criticism), teacher, and translator in her own right (for Solomon Mikhoels for Russian War Relief throughout New England in 1943; of Natalya Baranskaya’s *A Week Like Any Other Week*, Massachusetts Review, 15:4, 1974; and of Dmitri Nagishkin’s *Folktales of the Amur*, Abrams, 1980). This article is dedicated to her memory.



NOTES

- Aizman, David Iakovlevich – see <http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Aizman_David_Iakovlevich>
- Bronx Opera Company, <http://www.bronxopera.org/about_Bronx_Opera.html>, “The Bronx Opera’s two annual productions are always sung in English”
- Dargomyzhsky, Alexander, *Rusalka*, 1865; English tr. by Emily & Leonard Lehrman, 1986. More information at <<http://tinyurl.com/DargoRusalkaEng>>. Eng. premiere of Miller’s Aria: <<https://youtu.be/f6GChyNfhLo>>
- Dvorak, Antonin, *Rusalka*, 1901
- Emerson, Caryl, “Rusalki, Pushkin, Dargomyzhsky, and the 20th Century,” guest lecture at Queens College, Nov. 18, 2015: <tinyurl.com/151118CarylEmerson>;
- Ibid., email to author, Wed, Jan 13, 2016 at 1:04 PM
- Glinka, Mikhail, *A Life for the Tsar*, 1836, first published in piano score 1857, full score 1881; libretto rewritten 1939 by S.M. Gorodetzky as *Ivan Sussanin*, first published 1942; Eng. tr. of former, written into score of latter, by Leonard Lehrman for Bel Canto Opera Co., NY, 1979
- Goldovsky, Boris, *Bringing Opera to Life*, Meredith Corp., 1968
- Ibid., English translations of Modeste Musorgsky’s *Boris Godunov* and Peter Tchaikovsky’s *Eugene Onegin*, Metropolitan Opera library
- Holland, Bernard, “A Requiem for a Russian,” in Mayakovsky, NY Times, May 6, 1993
- Janacek, Leos, *Katja Kabanova*, seen at Deutsche Staatsoper [East] Berlin, 1972, in German, superseded now by production there in Czech;
- see <<http://www.gbopera.it/2014/01/deutsche-staatsoper-berlinkatja-kabanova/>>
- Kolmanovsky, Eduard, setting of Yevgeni Yevtushenko’s poem, “Хотят ли русские войны?” first performed 1961; recorded by Artur Eisen on Melodiya; Eng. tr. by Mario Pei,
- Columbia University Forum*, v. 9 no. 1, Winter 1966, p. 41; singing tr. by Leonard Lehrman,
- The Hilltop Beacon*, Roslyn High School, Roslyn, NY, v. 13 no. 6, March 3, 1966, p. 3; posted at <<http://ljlehrman.artists-in-residence.com/translations/DoTheRussiansLongForWar.html>>.
- Lehrman, Leonard, settings and translations of poems by Mayakovsky (1970); Blok, Fet, Krylov and Derzhavin (1977), Khlebnikov and Pushkin (1986), Leybovich (2015); operas based on translations from the Russian: *Sima* (Aizman), *The Family Man* (Sholokhov), *The Birthday of the Bank* (after Chekhov’s *Yubilei*) and *The Wooing* (Meeropol, after Chekhov’s *The Boor*)
- Leigh, Mitch, *Man of La Mancha*, 1965; Theater des Westens, Fall 1983, *Der Mann von La Mancha*, Deutsch
- von Robert Gilbert
- Mandelbaum, Joel, *The Dybuk*, 1972 opera after play by S. Ansky (1920)
- Ibid., Introduction to lecture, Nov. 18, 2015: <tinyurl.com/JMonRusalka>
- Mayakovsky, Vladimir, “Люблю” (I Love), 1922; Eng. tr. by Leonard Lehrman, 1970
- Massenet, Jules, *Don Quichotte*, deutsche Fassung von Goetz Friedrich, Komische Oper Berlin, programme of July 17, 1972
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Le nozze di Figaro*, 1786, aka *Figaros Hochzeit* or *Die Hochzeit des Figaros*, 1790
- Musorgsky, Modeste, *Fair at Sorochyntsi*, 1874–1880 after Gogol’s 1832 story, completed by Vissarion Shebalin, 1930 (also by Nikolai Tcherepnin, 1923);
- Ibid., *Женитьба* (*The Marriage, or Getting Married*), 1863 opera based on first act of 1842 play by Nikolai Gogol; Eng. tr. by Leonard Lehrman, 1973; remainder of play set to music by Alexander Tcherepnine, Mikhail Ippolitov-Ivanov (1859–1935) and Daniel Ruynemann (1886–1963). Ippolitov-Ivanov’s, in 4 acts, was recorded on Melodiya LP Д-011919/22, conducted by Alexei Kovalyov; Rene Leibowitz (Olympic 9105) and Gennady Rozhdestvensky have also conducted the work on recordings – but only Act I.
- Offenbach, Jacques, *Les contes d’Hoffmann*, retitled *Hoffmanns Erzählungen*, Walter Felsenstein edition for Komische Opera Berlin, 1970
- Puccini, Giacomo, *La bohème*, Opéra Comique, programme of Nov. 11 & 13, 1971, « Traduction Française de Paul Ferrier »
- Ibid., *Madame Butterfly*, sung in English, recorded Aug. 1, 1975, Indiana Univ., Worldcat
- Siegmeister, Elie, *Darlin’ Corie* (Abel Meeropol), opera, 1954
- Ibid., “John Reed” (Abel Meeropol), song, 1945
- Ibid., *The Mermaid in Lock No. 7* (Edward Mabley), opera, 1958
- Stravinsky, Igor, *Mavra*, Columbia LP 72609, with *Les Noces*; CBC Symphony Orchestra conducted by Robert Craft (sometimes [mis]listed as conducted by the composer)
- Wagner, Richard, *Lohengrin*, sung in Lithuanian and retitled *Lohengrinas*, Oct. 1971 by Lithuanian National Opera; superseded by production(s) in German –
- see <<http://www.opera.lt/en/performances/opera/lohengrin>>
- Wolf-Ferrari, Ermanno, *I Quattro Rusteghii*, aka *Die vier Grobiane*, 1905

Writing (& Producing) Singing Translations, from Russian to English

The author traces the origins of his interest in translating Russian literature into English, so that musical settings of the original words can be sung in both languages, beginning in 1966 with Kolmanovsky's 1961 setting of an anti-war poem by Yevtushenko, moving through Lehrman's own 1970 setting of a poem from 1922 by Mayakovsky, and including operas by Musorgsky, Glinka and Dargomyzhsky in their first performances in English, along with Lehrman's own operas inspired by Aizman, Sholokhov and Chekhov, and his original settings of poems by Blok, Fet, Krylov, Derzhavin, Khlebnikov, Pushkin, and Galina Leybovich.

Keywords: English translation, Russian opera, Musorgsky, Glinka, Dargomyzhsky, Chekhov, Sholokhov, Yevtushenko, Mayakovsky, Kolmanovsky, Caryl Emerson, Joel Mandelbaum, *Rusalka*, William Austin, George Gibian, Laurel E. Fay, Elie Siegmeister, Abel Meeropol, Julius & Ethel Rosenberg, John Reed

О переводах текстов для пения с русского языка на английский

Автор рассказывает о том, как у него возник интерес к переводу русской литературы на английский язык для того, чтобы вокальная музыка, написанная на русские тексты, могла быть исполнена на обоих языках. Рассматриваемые автором тексты и написанная на них музыка включают в себя антивоенное стихотворение Е. Евтушенко, положенное на музыку Э. Колмановским в 1961 году и переведённое на английский автором в 1966 году; сочинение самого Леонарда Лермана, написанное в 1970 году на стихи В. Маяковского 1922 года. Сюда также относятся оперы М. Мусоргского, М. Глинки и А. Даргомыжского в их первых исполнениях на английском языке, оперы Лермана на тексты Давида Айзмана, Михаила Шолохова и Антона Чехова, а также его вокальная музыка на стихи Александра Блока, Афанасия Фета, Ивана Крылова, Гавриила Державина, Велемира Хлебникова, Александра Пушкина и Галины Лейбович.

Ключевые слова: английский перевод, русская опера, Мусоргский, Глинка, Даргомыжский, Чехов, Шолохов, Евтушенко, Маяковский, Колмановский, Кэрил Эмерсон, Джозел Мандельбаум, опера «Русалка», Вильям Остин, Джордж Гибиан, Лорел Е. Фэй, Эли Зигмайстер, Эйбел Меерополь, Джулиус и Этель Розенберг, Джон Рид.

Леонард Лерман

доктор музыкальных искусств
(Корнельский университет, 1977)
E-mail: llehrman@gmail.com
Публичная библиотека Ойстер бей – Ист Норвич,
главный библиотекарь
Норвич, 11771 США

Leonard J. Lehrman

Cornell University – D.M.A. 1977
E-mail: llehrman@gmail.com
Oyster Bay-East Norwich Public Library –
Chief Librarian
Norwich, 11771 USA





GENE PRITSKER: COMPOSER AND GUITARIST

Американский композитор и гитарист Джин Прицкер родился в Ленинграде (1971), через семь лет семья переехала в США. Он вырос в Нью-Йорке, получил музыкальное образование в Манхэттенской школе музыки (консерватории), обучаясь композиции у Джанпаоло Бракали. Три текста, публикуемые ниже, написаны им в манере, весьма контрастирующей стилю академических статей. Автор придерживается живого, неформального повествования.

Первый текст представляет собой интервью, где музыкант рассказывает о своей учёбе в Школе музыки, композиторском формировании, своей музыкальной деятельности и музыкальных пристрастиях (интервью у Джина Прицкера взял в 2015 году Марукка Рохас для дипломной работы на степень Бакалавра науки в области аудиопродукции Художественного института Лас Вегаса).

Во второй статье «Sound Liberation Movement» («Движение Освобождения звука») Прицкер освещает то новое направление музыки, которое он, по сути, представляет. Позиция автора такова: следует быть открытым для любого стиля классической и популярной музыки и не отгораживаться ни от какого её вида. Эту идею некоторые могут воспринять как утопическую, однако она находит практическую реализацию в политике концертных программ ряда концертных серий современной музыки в Нью-Йорке, в том числе и осуществлённых в разное время под руководством Прицкера. Имеются в виду его выступления с «Absolute Ensemble» («Абсолют ансамбль»), основанным вместе с живущим в США эстонским дирижёром Кристианом Ярви, а также возглавляемым им с 1990-х годов камерным ансамблем «Sound Liberation» («Освобождение звука»); деятельность концертной организации «Composers'

Concordance» («Композиторское созвучие»), где он состоял в администрации (с 2005) и затем выступил руководителем (2010), сменив на этом посту нью-йоркских композиторов Патрика Хардиша и Джозефа Персона, работая ныне вместе с коллегами Дэном Купером, Милицей Параносич, Питером Джарвисом, Светланой Буквич и Мелиссой Грей. Эстетическая платформа этих нью-йоркских очагов современной музыки – сочетание в одной программе самых разных стилистических направлений, их сближение и тем самым создание культурного диалога.

Третья статья «The Composer as Performer. When did composers become non-performers?» («Композитор как исполнитель. Когда композиторы перестали быть исполнителями?») представляет собой краткий исторический экскурс, где прослеживается история западной музыки на предмет утраты композиторами исполнительских навыков, а вместе с тем – и навыков импровизаторства, и более живого и гибкого подхода к интерпретации музыкального текста. Прицкер начинает очерк автобиографическими сведениями о собственном пути композитора и исполнителя, затем рассказывает о концерте, организованном им в рамках «Composers' Concordance» (2010), где композиторы выступали как исполнители. После этого подобные концерты, где выдерживается принцип выступлений композиторов-исполнителей, проводятся объединением «Composers' Concordance» ежегодно. Джин Прицкер призывает современных авторов не утрачивать способности игры на музыкальных инструментах и, тем самым, поддерживать многовековую традицию сочетания композиторских и исполнительских функций как единой составляющей музыкального искусства.

Д-р Антон Ровнер



INTERVIEW WITH GENE PRITSKER

What inspired you to become a musician in your youth?

My parents were both musicians and at age 4 I took up the violin. Growing up in Russia it was very common for children to start music that early. When I immigrated to America I continued on the violin but soon found my passion in the guitar, through heavy metal music. I was excellent on the guitar for a while, taking up classical guitar and expanding my musical exposure, then I started writing music and realized that that was my calling. I went to the Preparatory Division of Manhattan School of Music, and a teacher there really inspired me. One of my early inspirational moments was at that school; I was singing Mendelssohn's 'Walpurgis Night' cantata in the chorus and had to stop singing and just listen to the amazing music and how it was put together, I knew then this is what I wanted to do. Other early inspirations was listening to the Rite of Spring and not understanding it, but then I would listen over and over until finally it made sense to me, this fascinated me, how music can challenge you and how YOU have to rise to the occasion to understand this greatness. Also Franz Zappa's music was a great influence, I knew when I hear it that that was my language, an eclectic culmination of all of the world's sounds through my own personal voice.

How did you pursue your goals so that you may achieve them?

I went to a really great school for college, Manhattan School of Music, which is one of the top music schools in America, I had a great teacher, Giampaolo Bracali, and I realized early on that nothing will be handed to me, that everything I want to achieve I have to do myself. In school I had many compositions performed, since there were all these musicians at my disposal for free, I probably broke the record of amount of concerts one composition student produced. I also started a group called Absolute Ensemble (grammy nominated) with my friend Kristjan Jarvi, and made lots and lots of connections with many different types of musicians. To this day I work with many people that I met in those 4 years of college and we still tour with Absolute Ensemble around the world, at least once a year. After college I continued producing concerts started another group called Sound Liberation, an eclectic hip-hop/jazz/rock etc. band and later on took over as the director

of a 30 year old contemporary music presenting organization called Composers Concordance, we produce approximately 15 concerts a year and I have music on all of them. So basically I am a 'do it yourself' type of person, I do not wait for people to ask me to play my music (though they do with more and more frequency) I will just produce the concert, start the group, and make it happen, cause the end result for me always has to be; me writing music and it being premiered and hopefully even performed multiple times.

Whom or what influenced your passion for composing great and beautiful music?

Like I mentioned a little above the 3 composers whom inspired me the most are: 1. Felix Mendelssohn – for his amazing melodic language, I find Mendelssohn's melodies to be the most beautiful ever written, of course I love a Beethoven, Bach and Mozart tune but there are a few melodies by Mendelssohn that are just out of this world. 2. Igor Stravinsky – for his pure originality and unique voice, everything he writes you know is Stravinsky, also his rhythmic structure and harmonic experimentation are very influential on me. 3. Franz Zappa – for his eclectic outlook on the world of music and the ability to combine cultures and genres seamlessly and uniquely. I do this quite a bit, where I ask myself "what if?", for example my first big orchestral work starts with a question "what if you have a 10 minute heavy metal, double bass drum on the drum set, music for full orchestra"? – the result was my piece 'Pretty Maidens Slam Dancing.' A play on Stravinsky 'Dance of the pretty maidens' and using the melody from the 'Rite of Spring' as an inversion and the assumption that the first great scandal of the 20th century was the premiere of the Rite of Spring' in 1913 in Paris.

What qualities or virtues would you look for in a musician or sound engineer?

I like to work with engineers who know their stuff, have everything set up correctly, who do not waste time and who move to as close to my speed as possible. Of course if an engineer can read a score along with me while recording the music this would be very helpful but most importantly is being able to get a great sound by knowing exact mike placements, levels and the mastery of the board that they are using. I have worked with great engineers but no matter how great they are if they

waste time on playing with their gear while the musicians and I sit there and wait this is always the worst.

What are your greatest achievements you are most proud of, and your worst obstacles you've had to overcome in your career?

I have over 500 pieces of music, so that in itself is an achievement I am very proud of. One recent piece of mine is the 'Cloud Atlas Symphony' is a piece I am very proud of, it is based on some of the melodic material from the motion picture Cloud Atlas, which I orchestrated and the 6th movement of the Symphony is featured in the closing credits of the film. We recorded it and it will hopefully come out on a commercial recording in the near future. I also just released a one hour chamber opera called 'Manhattan in Charcoal' which I love very much. In past years I have had many great performances, a few that stick out as highlights include '3 Poems from Flowers of Evil' performed at the Bremen Music Festival with the Latvian National Choir, Absolute Ensemble and me as Di.J. soloist, My violin and Di.J. concerto we performed last year in Seoul 'Mind I Have a Question For You', My band Sound Liberation performing my piece 'The Rite - Through an Eclectic Spectrum' at the 2014 Outreach Festival – My eclectic answer to Stravinsky's the Rite of Spring. As far as other accomplishments – I have my own record label Composers Concordance

Records and have been steadily releasing albums of my and other people's music for 3 years. We produce 15–20 concerts n NYC a year, travel with various ensembles and perform at various festivals around the world and as a side job orchestrate major Hollywood movies. Next on coming up is called 'Hologram for a King' starring Tom Hanks.

What advice would you give a musician and Audio Production major to help him succeed in earning his degree as well as success in the professional field?

In your early years make lots and lots of connections to artistic people who have a similar outlook on art as you. Of course, first you must form an outlook, think about aesthetics, ask the important questions why? – Why are you making music, Why is it important, why is this is the only possible answer to your life's calling. and after you formed your outlook and aesthetics, and found the people around you who share similar ideas ask: How? – How do I go from here to here in a bigger picture, How do I achieve this one project, this next project etc. How do I make others understand my ideas. Besides making connections also learn the basics really well, learn the history – now did these basics we are learning become basics, what makes them good how to I experiment and establish my own basics that people will be studying in the future. What can I do that is revolutionary, yet useful.

Gene Pritsker

SOUND LIBERATION MOVEMENT

Joseph Pehrson writes about programming diversity and the need to break barriers between musical forms and styles. I call this the Sound Liberation Movement, in my opinion this is the logical next step in the evolution of Music. The basic principle of the Sound Liberation Movement is that all music is created from the same material: sound vibrations. It may be organized differently, it may be played by an assortment of different instruments, various traditions may have their own characteristic grooves, feels, moods, etc. But what it comes down to is that all of sound may be placed under the general heading of music. People's prejudice towards certain types of music is usually the result of personal, political, economical, geographical, or a number of other musically unrelated factors.

You only jeopardize your own understanding of music by not opening up to the full scope that

music as an art form has to offer. Lutheran historian Wolfgang Printz von Waldthurm said the following in his book of 1690: "Anyone who does not like all Music is an enemy of Music". His three categories are as follows: 1. Those who hate all of music. several figures in Roman and Turkish history, also Francois I of France. 2. Those who approve of only certain kinds of music. Plato heads the list, together with the Lacedaemonians, who permit no innovation; Aristotle and other Athenians who did not like the flute; Zwingli, who permitted no music in church, etc. 3. Those who despise hard working MUSIKANTEN, and like virtuosity."

The 21st century musician is a person who is familiar, if not a master of, all the musical traditions and styles. Also, he is a person who is constantly searching to expand those traditions and his/her own knowledge. The 21st century



composer is a person who is familiar with as much music as possible in one life time, a person who is knowledgeable enough to be able to write in any tradition and style, and whose own work reflects the diversity and multiculturalism of our time. The 21st century listener is a person who is open enough to enjoy and understand all music, intelligent enough to be able to appreciate more than one or two types of genres. As for people who are programming concerts, I just want to ask you all to open up your ears, listen to what is out there. Most new music concerts have only new music by conservatory trained composers, many of them who write like their predecessors. To tell them apart mostly is impossible. I usually

get bored at these types of performances, for me there is a serious lack of diversity. There is a lot of other “new music” out there, do not be scared of it, program it. Hip-hop, various rock forms, new compositions from other countries, popular music from other traditions, our own jazz, electronic music, dance hall electronics, Caribbean music like reggae and son, etc. Also do not hesitate to program older music, not only the popular pieces we have chosen as standard repertoire, but lesser known composers, do not be scared of it, program it. New music connoisseurs, do not be scared of it, revue it. Performers, do not be scared of it, play it. There is no need for us in this day and age to constrict ourselves to anything, it is all good.

Gene Pritsker

THE COMPOSER AS PERFORMER. WHEN DID COMPOSERS BECOME NON-PERFORMERS?

I started playing violin at age four, piano at ten and discovered the guitar at age twelve. I locked myself in a room for five years or so and practiced like a madman. In my late teens I discovered composition and this became my obsession. Practicing scales and constantly building technique came to a stop while figuring out how to notate the music I was inventing became my primary course of study. I am sure most composers start off their musical journeys by picking up an instrument as a child and learning to master it. However, it seems that more and more, composers do not perform on their first chosen musical vehicle and rather immerse themselves entirely in their scores, never setting foot on the stage from which their music emanates.

I found this to be true and confusing when I went to college at The Manhattan School of Music as a composition major. Many of my colleagues did not really possess much mastery over any instrument and most certainly did not perform the music they were writing. I had many concerts in my four years at MSM, and I made sure that the composers who did possess proficiency on an instrument were part of these performances. Two composers I met there were singer Charles Coleman and pianist Luis Andrei Cobo. Charles has premiered many of my pieces and is the singer in my chamber hip-hop ensemble Sound Liberation; Luis is a technically proficient pianist, and back in our MSM days, he premiered a bunch of my music.

When did composers become non-performers? We can trace the tradition of composer-as-performer back to the beginnings of western classical music. Medieval and Renaissance singer-composers, baroque church organist-composers, classical prodigies like Mozart, Beethoven performing his piano concertos (and improvising cadenzas), Chopin, Liszt, Mendelssohn, Wagner...!!! Wagner? What instrument did Wagner play? What about Schoenberg? Babbitt? It seems that towards the end of the 19th century and the beginning of the 20th, as scores became more intricate and precise, composers were becoming more and more immersed in their written notes and perhaps any passion that they had as a child for a musical instrument dissipated. Of course, some would conduct their music and find their way on to the stage, but not many were instrumentalists interpreting their own compositions.

In the past fifty years or so this changed. I believe that jazz and rock music, where improvisation is essential, gave composers of my generation an ambition to learn how to play an instrument well, and to continue playing even after the composition bug bit us. In my band Sound Liberation I not only write all the music but also play guitar, rap and occasionally conduct. Three other members of my band are also composers-performers: singer-composer Charles Coleman, bassist-composer Dan Cooper and trumpeter-composer Franz Hackl. Not to mention some



of the other members of the band who are now becoming interested in composition, most notably cellist David Gotay, drummer David Rozenblatt, singer Chanda Rule, guitarist Greg Baker and bassist Mat Fieldes.

Other organizations that I am associated with also have composers who perform: In the organization Composers Concordance, founding Director Joseph Pehrson has been involved in performances, and at one point even made a living as a pianist in New York. In the chamber collective The International Street Cannibals we have many composers who present their own work, Arthur Kampela, Dary John Mizelle, Daniel Schnyder, and of course we have many performers who compose and present many of their own pieces at ISC concerts: co-director Dan Barrett, Dave Taylor, John Clark, Melanie Mitrano to name a few.

I am always concerned about quality though. In both cases, composers who do not practice their instrument enough for performing and performers who have not immersed themselves in the study of composition and esthetics writing music. I have observed dilettante performances and compositions from both types. For me, the performer as a bad composer is the worst of the two. Too many performers later in life decide that they have something to say musically and start trying to notate and develop their ideas. This in itself is fine, as long as they have time for trial and error to test and tone their skills in a student-like atmosphere, but many of them are already on the professional concert circuit, so these undeveloped amateur compositions wind up on professional concerts along side with accomplished and polished composers. For me the result is usually frustrating. Just because you figure out how to notate music does not make you a composer, just because you could write a melody and a chord progression does not make you a composer, just because you figured out how to combine some instruments to make a color does not make you a composer, etc. Just because you can play a few scales on the piano does not make you a pianist, just because you can produce a sound on the cello does not make you a cellist, etc. Craft sometimes is missing, and for me it is always clear as day when a performer is not ready to present a composition. I have also heard composers who do not study their instruments enough and give bad performances. This though is forgivable, since usually the performances they are presenting are of their own music, and sometimes it is hard to tell

whether it is truly a bad performance or this is what the composer intended.

So it seems we went from an age when all composers were performers, even some virtuosos, and performers (with a few exceptions) did not attempt composition on a whim, to the late 19th and early 20th centuries, when composers mostly stuck to the score and performers were too busy interpreting these demanding compositions, to the mid 20th century, when African-influenced musical forms demanded that everyone improvised, to today, when we have composer/performers and composer-as-performer, where the line is getting blurry and the quality of both is becoming jeopardized.

But I believe the composer-as-performer tradition is strong and that it will solve the quality problem and weed out the bad performer/composer. There is a beauty in a composer interpreting his/her own work. I find that when I practice a guitar part I wrote, I take extra care that it is precise and clean. When I write a guitar part that I know I will be performing, I make sure I can learn and execute it, and sometimes I even make it a bit easier depending on my schedule and the amount of time I will have to put into practicing it. So the composer as a good performer is certainly possible and necessary, providing composers approach this carefully and intelligently. The performer as composer on the other hand is tricky. Unless performers put in real time and study, real thought and ask themselves the most important compositional question "why?", we will hear many more amateur compositions on concerts we attend in the future.

I had this idea for an event for a long time. Why not have a concert made up entirely of composers performing their own works? On January 31st, 2010 Composers Concordance, a group I co-direct, presented such a program at the club Drom in New York. I wanted to explore the relationship between composers and their instruments, as well as how they go about writing music in which they know that they will be the performers. Dan Cooper, another co-director, and I discussed this concert and decided that we know so many composer-performers that this should be a marathon. 'Composers Play Composers Marathon' featured 23 composer-performers playing four-minute compositions. This was a multimedia event featuring video artists Astrid Steiner and Carmen Kordas providing the visual background to this 3 hour performance.

Five of the directors of Composers Concordance: Dan Cooper, Joe Pehrson, Pat Hardish, Bill Rhoads and I chose 140 composers, and on a random day and time I e-mailed them all, inviting them to participate. The first 23 to respond would be part of this show. This random criteria – being by your computer by chance and responding to my e-mail, was impartial and exciting. Within two hours we had all 23 composers. We feel that this event, in addition to showcasing many composers, which is in the mission statement of Composers Concordance, is also thematically unusual and eclectic. We intend to make this marathon an annual event and hope to feature many more composers in the years to come. So, will a concert like this encourage composers to keep practicing their instruments, and make sure they are still capable of performing when my e-mail arrives? We sure hope so.

Джин Прицкер

Манхэттенская школа музыки (Бакалавр музыки по композиции)

E-mail: genepritsker@gmail.com

Нью-Йорк, 10025 США

I want to boost the performing energies of composers and show them that musical creation has many outlets. Besides concerts like the ‘Composers Play Composers Marathon’, I have a series of compositions called Sound Liberation Improvisations (SLI) in which the musicians are given a musical idea, rule, germ of a concept, game etc., and the performers involved improvise and create a piece of music based on these musical recommendations. It makes everyone involved a composer-performer. I would like to present a concert where I get a bunch of composers to perform these SLIs. The tradition of composer-as-performer should certainly continue to grow. I myself hope to lead by example and keep on producing concerts where composers perform, and perhaps in the process, they will rediscover themselves and their original musical passions.

Gene Pritsker

Manhattan School of Music (BM in music composition)

E-mail: genepritsker@gmail.com

New York, 10025 USA



MARGARITA A. GAREYEVA

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov

UDC 786.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.057-067

**THE 19 MINUETS BY LEOPOLD MOZART AS AN EXAMPLE
OF THE 18th CENTURY SCHOOL OF CHAMBER MUSIC PERFORMANCE***

Towards the middle of the 18th century the Austrian-German tradition of domestic instruction of music-making became widespread. The result of this type of instruction was the formation of a large number of not only professional performers and composers, but also amateur musicians who mastered the technique of solo and ensemble performance on different instruments, who possessed the ability to transform the musical text and to improvise.

The secret of this success lies not only in the instructive treatises and practical tutorial manuals, many of which have been preserved, including the “Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments” by Carl Philip Emanuel Bach and “A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing” by Leopold Mozart. Composers of the 17th and 18th centuries created also other unique “tutorial manuals” as well as “chrestomathies” for schools of artistic ensemble music making. The most famous of these are the “Notebooks” for Anna Magdalena Bach, Wilhelm Friedemann Bach and Maria Anna Mozart and other sets of keyboard pieces composed by J. S. Bach and Leopold Mozart for members of their family to perform. These collections of pieces are compiled in accordance with a particular algorithm of instruction. Moreover, they present in compact form extensive information about the laws of musical construction and methods of the performer’s creative interaction with the music in the process of realizing the “clavier scheme” into the “musical ensemble score”. These peculiarities put in doubt the exclusiveness of the “repertoire approach”, which is mostly applied to the “notebooks” in traditions of present-day piano schools.

To determine wherein lies the instructive potential of such collections of piano pieces, let us turn our attention to the “Notebook for Maria Anna

Mozart” as an example. It was presented by Leopold Mozart to his daughter in honor of her name-day and was used as a peculiar “textbook for music-making” for Nannerl and little Wolfgang.

For his “Notebook,” Leopold Mozart compiled together pieces pertaining to different genres and styles, characteristic for the clavier music of his epoch, both his own compositions and those by other composers, who were his contemporaries. At the present time, the sequential order of the 52 pieces of the “Notebook,” which were published in their original sequence in urtext form by the Barenreiter Kassel press [12], is known. The preface to the edition, based on the research of musicologist Wolfgang Plath, informs us that the first 19 pieces of the collection are *clavier reductions of orchestral minuets*. The opuses of pieces from what can be described as the second part of the “Notebook” have diverse titles: “March”, “Scherzo”, “Allegro” etc (and they include five minuets, four of which were composed by Wolfgang Amadeus Mozart). It is notable that all nineteen of the minuets of the first part possess characteristics of pieces written for instrumental ensembles – in a surrogated way.

The reason for this, presumably, lies in the intention of the composer of the “Notebook” to instruct the performers to think in orchestral terms, appealing to the practice of ensemble music performance, which was widespread everywhere. It is not perchance that in the paintings which depict Leopold Mozart’s family, the father is holding a violin in his hand, while the children are playing the harpsichord in four hands. The famous letter to Nannerl written by trumpet player Johann Andreas Schachtner, a friend of the Mozart family, contains his reminiscences about members of the family playing string instruments in trio with little Wolfgang as a participant.

* Translated by Dr. Anton Rovner.

In the tradition of domestic music-making of the 17th and 18th centuries it was possible to play the same musical works each time on different instruments. At the same time, the instrumental parts were not written out separately. These pieces were notated on two staves, just as music for clavier, which partially possessed features of ensemble music notation in a “condensed” reduced manner. Other musical scores from the Baroque period also possessed features of score reductions: for example, music written on one staff for solo violin¹.

It was important for 18th century performers and composers to master the technique of realizing music notated short-hand into ensemble musical scores. It is most likely that in the first part of his “Notebook” Leopold Mozart carries out the presentation of a large quantity of minuets as the most characteristic significant genre of Baroque instrumental music, which contains in a “condensed” manner the features of ensemble music; as models for studying the semantic organization of the musical text and methods of its unfolding.

In all nineteen of the minuets there are narrative-situational signs present, which reflect the various ensemble groups and stages of musicianship. They are rendered graphically in clavier pieces of different genres in the form of reduced dialogic models, which “wander” from one text into another and are recognized by the performer². They include two basic and several derived models of the “concerto dialogue” (Liudmila Shaymukhametova), which organize the narrative development in Baroque urtext pieces of different character. The basic models include the vertical dialogue of $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ as the soloists’ utterance, supported by the part of the prolonged bass in one group of instruments, and the horizontal dialogue *solo – tutti* (or *ripieno – concertino*), which depicts the situation of the successive playing of the soloist and the ensemble.

The dialogue of $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ in its basic appearance organizes the musical text completely in the seven minuets comprising the first part of the “Notebook.” In the subsequent eight minuets this kind of construction is exposed in a fragmentary manner. Two classical variants of this model are presented, in particular, in the fifth and the sixth pieces. While in the fifth minuet the figured bass part, notwithstanding its athematic and rhythmically homogeneous character, is distinguished for its pitch diversity (Example 1), in the sixth minuet it is based to a considerable extent on the “basso

ostinato” formula, typical for baroque instrumental works (Example 2).

This specified model of the vertical concerto dialogue is attractive for the compiler of the “Notebook” for its potential for being realized into “ensemble scores”, in particular, by means of dividing the parts by means of *divisi*. This leads to the formation of derivative dialogic constructions: $\frac{\text{continuo}}{\text{continuo}} \frac{\text{divisi}}{\text{divisi}}$, $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}} \frac{\text{divisi}}{\text{divisi}}$ and $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}} \frac{\text{divisi}}{\text{divisi}}$. The model of $\frac{\text{continuo}}{\text{continuo}} \frac{\text{divisi}}{\text{divisi}}$ (quasi-trio) – one of the most circulated models in instrumental works from the Baroque era, – is presented by the composer-compiler in six minuets. In the eleventh piece, in particular, its two variants of its functioning are demonstrated: the motion of the continuo voices in parallel intervals in mm. 1–2 and the development of the upper basso continuo voice against the sustained bass in mm. 5–9 (Example 3). In the fourth minuet Leopold Mozart demonstrates the possibility of creating continuo *divisi* on the basis of basso *ostinato* (Example 4). In the seventeenth opus the situation of a quasi-quartet is formed by analogous means (Example 5).

The less circulated construction of $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}} \frac{\text{divisi}}{\text{divisi}}$ is demonstrated by the composer only in a fragmentary manner: in three “composite” minuets, which are constructed on several dialogic models. Thereby, in the second section of the ninth minuet the structure of $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}} \frac{\text{divisi}}{\text{divisi}}$ present in mm. 1–4 is combined with the structure of $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ in mm. 5–8 (Example 6). At the same time, the solo part in mm. 5–6 contains intonations of an implicit two-voice texture, which may be realized by the performer by means of dynamics and articulation (for example, accentuating each beat of the measure softly by the right hand). The model of $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}} \frac{\text{divisi}}{\text{divisi}}$ may be encountered two times in the first part of the “Notebook”. It is presented, in particular, in the second minuet, in mm. 5–6 and 13–14 (Example 7).

The derivative construction of $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$ provides the organization of the form of the third minuet (Example 8). It is also introduced in seven minuets in combination with other dialogic models. For example, the $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$ principle predominates in the first piece, while the $\frac{\text{continuo}}{\text{continuo}} \frac{\text{divisi}}{\text{divisi}}$ structure determines the musical development in mm. 11–13 (Example 9). The second section of the nineteenth minuet presents a dialogue of three soloists playing mostly parallel intervals (Example 10).

As far as the horizontal dialogues is concerned, the basic model of *ripieno – concertino* is presented in all the minuets, where the $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$ construction,



playing the role of ripieno, is juxtaposed with the dialogic structures which imitate the sound of an entire instrumental ensemble: $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ in the nineteenth minuet (Example 10, mm. 1–8); $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}} \text{ divisi}$ in the fourth minuet (Example 4, mm. 1–4 and 9–12); $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ in the ninth piece (Example 6, mm. 1–4); $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$ in the second opus (Example 7, mm. 1–6 and 9–14) etc. The other horizontal dialogue models are formed in five minuets between different constructions of the vertical dialogues: $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}} \text{ divisi}$, $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ and $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ in the seventeenth minuet (Example 5), a combination of different variants of $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}} \text{ divisi}$ in the eleventh opus (Example 3) etc.

Moreover, all nineteen of the minuets without exception contain implicit horizontal dialogues. Their replies are presented by segments of sequences or repeated (or varied) fragments of the musical text. Both variants of this dialogue are demonstrated already in the first piece (mm. 5–8 and 15–18 respectively) (Example 9). The horizontal dialogic constructions, “concealed” in the musical score, may acquire the status of visible ones, when realized by a performer with the aid of dynamics and articulation. Thus, in the first piece the replies of the horizontal dialogues may be marked *forte* and *piano* (or vice-versa) – in correspondence with the characteristic Baroque techniques of spatial and temporal musical organization: “near – distant” (mm. 5–8) and “echo” (15–18).

The specified models of organization of musical text (namely, the vertical and horizontal dialogues) are continuously repeated from one minuet to the next in the first part of the “Notebook,” as a result of which they are quickly memorized by the performer. This fact is especially significant for Leopold Mozart, because the dialogic structures, in particular, are the ones that concentrate in themselves the potential of the two-staff system used for claviers for being “realized” into a chamber ensemble musical score. The proper actualization and transformation of dialogues upon musical performance are conducive toward the formation of the performer’s skills for integrated musicianship, the mastery of which was regarded as the main purpose for the compilation of the instructional “Notebook.”

For this purpose it was necessary for the performer not only notice to perceive the dialogic models in the musical text, but also to understand their semantic content. The content of the dialogues comprises the *stable intonational-lexical structures*, which form a part of the abundant intonational

“vocabulary” of the “gallant” era, which is also subjected to meticulous study in the nineteen minuets.

The musical lexis includes, first of all, the factors of the acoustical characters of the musical instruments, which play the “ensemble musical scores” ciphered in the notation for clavier. Thus, the musical text of the first piece (Example 9) contains “indications of wind instruments” (mm. 5–8, 15–18); indications of horns (“corni”) (mm. 11–13, lower staff), and the trill of a “flute” (m. 19)³. The pastoral images of the second minuet (Example 7) are presented not only by means of the characteristic tonality of F major, but also with the help of the narrative-situational signs of “plein air musical performance” showing “horn signals” and parallel voice-leading (mm. 1–6; 13–14), “pipe tunes” against a “bourdon” (mm. 9–12). The sphere of “pastoral” imagery, which is characteristic for many works of art in the 18th century, is subsequently incorporated by the composer numerous times, for example, in minuets Nos. 8, 11, 17, 19, where diverse types of features demonstrated earlier are presented (Examples 11, 3, 5, 10). The cliché of stringed instruments with their typical intonation of implicit two-voice texture appears for the first time in the ninth piece (Example 6, mm. 5, 6); in the eleventh minuet the intonational stereotype of a violin and cello duet is incorporated into the context of the horizontal dialogue between the “ensembles of string and wind instruments” (Example 3, mm. 5–8; 19–22).

The musical text of the nineteen minuets gives an ample presentation of semantic figures of dance origin. They are conditioned by the dancelike nature of the minuet and include rhythmical formulas of “steps” and “dactylic steps”, stereotypes of “a lady’s curtsy” and “a gentleman’s bow” (Example 9). The “heroic gesture” (the intonation of a harmonic anticipation) and “paired courtesy” (the intonational combination of the “lady’s curtsy” in the upper line and the “a gentleman’s bow” in the lower line) (Example 8, mm. 7–8) also apply to them.

It is presumed, that while working with a musical text, a performer acquires all the information that is necessary for solving artistic challenges, and masters the skills of intonating various semantic figures through his practical activities. The connection is formed between these typical stable structures with image-related conceptions and the content of concrete musical compositions. At

the same time the specific features of timbre of diverse instruments, which are imitated in music for clavier, and their methods of sound production, are studied.

A significant component in the art of music performance is the performer's ability to actualize semantic structures (the dialogues and fixed intonations) while playing with the aid of "semantic regulators" (Liudmila Shaymukhametova): tempo, dynamics and articulation. Because the agile tempo is predetermined by the genre of the music, Leopold Mozart does not indicate it in any of the minuets. The dynamic marks are absent from the entire "Notebook," in accordance with the traditions of that time period. This compels the performer to set up diverse variants of his or her own dynamical plan, in correspondence with the chosen conception. At the same time, it must be taken into consideration that in the typical harpsichord from the mid of the 18th century the volume may be altered only for the entire range of the keyboard at once: by a sharp transition from forte to piano or vice-versa. This fact explains the frequent application in Baroque musical practice of the techniques of "near – distant" and "echo", which have already been illustrated above. Analogously, with the aid of the method "forte – piano" a performer is allowed to mark out not only the "concealed" horizontal dialogues, but the "revealed" ones as well: for instance, the constructions of *concertino – ripieno* in the fourth and the ninth minuets (Example 4 and Example 6), or the dialogue between the "ensembles of wind and string instruments" in the eleventh piece (Example 3).

The "models" of using the articulation as a semantic regulator are exposed by Leopold Mozart only in a few minuets. In many cases the composer refrains from using articulation marks for the sake of independent solving the creative task of semantic structures actualization by the performer. Thereby, the formula of the "dame's curtsey" is marked by the ligature only in the third and the fifth minuets (Example 8, m. 8 and Example 1, m. 4, accordingly). In all the other pieces it is notated briefly, in accordance with the traditions of the time (Example 1, m. 8). The stereotype of the "dame's curtsey" is marked with ligatures in nine minuets (Example 8, mm. 2, 4); in six of them the gentle "reverence" is juxtaposed with the intonation of a "jump", marked staccato (Example 9, mm. 11–13). In the pieces, where identical lexical structures are

not marked, the performer may choose the semantic variant: actualize the dance-like origin by means of the appropriate articulation or emphasize its instrumental origin, playing the fragment without any changes (Example 1, mm. 2, 3, 6, 8; Example 2, mm. 10, 12; Example 5, mm. 10, 12; Example 6, mm. 1–3).

Similar regular occurrences may be observed in regard to indications in the musical text of the stable features of the musical instruments, acoustic images. Thus, the semantic figures of the "flute tunes" are phrased by the composer by means of the effect of legato present in the eight minuets (Example 11, mm. 1, 3, 13, 14; Example 6, mm. 1–3) and are meant to be highlighted by the performer following his or her own taste in a number of other pieces, including the possibility to create different varieties of groups of notes in these tunes (Example 3, mm. 3–4 and 7; mm. 12–13, 16–17 and 24). The actualization of the "signal" intonations by means of accents, as well as the articulatory imitation of other characteristics of the instruments, the images of which comprise the content of the minuet, are left by Leopold Mozart to the discretion of the performer.

A number of "concealed" intonational formulas which comprise the musical content of the minuets are subject to transformation into the revealed ones by means of articulation, depending on the conception chosen by the performer. For instance, in order to mark the dance rhythmic formulas of the *pas* or the dactylic *pas*, a viable way on the part of the performer is to accentuate gently either all three beats or the first and third beats of the figurations (Example 1, mm. 1, 7; Example 2, mm. 1, 3, 5, 7 etc). In the case the performer chooses the instrumental element as the predominating one, these articulation marks are not mandatory. By means of similar accents the performer may actualize the "concealed" intonations of the "violin-type" two-voice texture in the ninth minuet (Example 6, mm. 5, 6) and the "lyrical" motion in parallel tenths of the upper and middle voices in the eleventh piece (Example 3, mm. 4–7) by means of identical types of accents.

The performer's knowledge of the musical vocabulary and the means of its varying actualization with the aid of "semantic regulators" (tempo, dynamics, articulation) presents an important element, but not the sole component of musicianship which Leopold Mozart teaches the pupil during the entire course of the nineteen minuets. The Baroque clavier works which contain in themselves the

acoustic features of various instruments allow for an even greater amount of creative interaction from the performer, based on the *realization of the dialogues into an "ensemble musical score"*. As a result it becomes possible for performers to create numerous versions, – depending on the chosen quantitative and qualitative “instrumental” makeup. In order to carry out the realization of the *clavier scheme*, the performer must be endowed with skills of proper application of universal *creative transformational techniques*, which had been formed in the practice of musical performance in the Baroque era and are indispensable for study in the first part of the “Notebook”.

Basing himself on Baroque musical traditions, Leopold Mozart in all nineteen of the minuetts presents samples of usage of “doubling”, “change of register”, “mirror inversion”, “ornamentation”, as well as horizontal and vertical “unfolding”. Moreover, many of the pieces require individual application of these techniques on the part of the performer, which provides the formation of his or her basic skills of transcription and composition.

Thus, already in the second minuet the composer illustrates the possibility for transforming the solo and continuo parts into solo *divisi* and continuo *divisi* parts by means of “*doublings*” of thirds and octaves (in the context of the pastoral signs of “parallel voice-leading” and “bourdon”) (Example 7). In the same piece the model of *horizontal “unfolding”* of the soloist’s replies into figurations of eighth notes and their *ornamentations* by means of trills to create the characteristic “flute tunes” is given (mm. 9, 11; m. 15). The composer continues to expound different ornamental structures in the third piece (Example 8).

The model of transformation of the basso continuo part into continuo *divisi* with the aid of *vertical “unfolding”* of the basso ostinato by means of “building up” the additional voice is demonstrated in the fourth minuet (Example 4)¹. The technique of “*change of register*” is also presented here, which consists in transferring the various parts into different registers. Thus, the concertino part (mm. 1–4) is transferred from the middle register to the upper one (mm. 9–12), while the ripieno part (mm. 5–8), on the other hand, is transferred from the upper register to the middle one (mm. 13–16), following the principle of vertical inversion. This technique is used for the sake of imitating dialogues between different groups of instruments. A similar effect is created by the octave “change of register”

in the eleventh minuet (Example 3, mm. 19–22), which presents the composer with the possibility of actualizing the implicit horizontal dialogue.

In a number of other pieces Leopold Mozart intentionally makes use of “shorthand” notation, which is subject to independent “realization” into a musical ensemble score by the performer with the aid of techniques of creative transformation of the musical text, mastered by him or her.

In one instance, in the fifth minuet, the musician may unfold the basso continuo part into the basso continuo *divisi* part by means of “*doubling*” in thirds in mm. 1–2 and on the first beat of m. 3 and in octaves in mm. 5–7 (Example 1). The answers present in the implicit horizontal dialogue in mm. 5–7 can be entrusted to various different “groups of instruments” by transferring one of these answers an octave higher in a “*change of register*”. It is advisable to emphasize the “pastoral color effect” in the transferred answer by means of horizontal “unfolding” of the solo part into the intonations of “flute tunes” (i.e. the eighth note figurations). Depending on the content-related conception (the “choice of instrumental ensemble”) chosen by the performer in compliance with the subject matter of “plein air music performance”, other possibilities of realization of the two-staff *clavier score* may be suggested.

The sixth minuet is endowed with the potential of “*unfolding vertically*” the basso ostinato part by means of “building up” an additional voice over it, as it is done in mm. 2–5 and 9–12, while in mm. 1, 6, 13, 14 and on the first beat of m. 15 it is advisable to form a quasi-trio by “*doubling*” the basso-continuo part in thirds (Example 2). For the sake of consolidating the acoustic image of a flute (in the upper line) the performer should be allowed to include various ornamental structures into the solo part: e. g., ornamenting the strong beats on mm. 2, 4 and 6 with grace notes, the use of mordents on the second beats of mm. 10 and 12, and a trill on the third beat of the next-to-last measure.

With the help of the same techniques the musical notation of the eighth minuet is likewise subject to being realized into a “musical ensemble score” (Example 11). The figured bass part may be transformed into a basso continuo *divisi* part by means of “*doubling*” in thirds in mm. 1, 3, 5, 7, 13, 14 and on the first beat of m. 15; octave “doubling” on mm. 2 and 4; as well as *vertical “development”* on m. 6. In order to “expand the timbre space”, it

is advisable to double the part of one of the “lower instruments” which sounds out the intonations of “parallel motion” in mm. 9–12 with the “flute” part an octave higher, in compliance with the model of a vertical dialogue between three soloists. At the same time, in mm. 10 and 13 the performer is eligible to create intonations of “flute tunes” by making use of different types of *horizontal “unfolding”* (for instance, of fourth notes into the eighth-note figurations).

Moreover, the presence of the recapitulation sign in the music of all the nineteen minuets, in correspondence with the traditions of Baroque musical performance, presupposes the use of the technique of “*mirror inversion*”. This means that when repeating the musical material, “the musicians have an exchange of their answers”, i. e., the text of the upper line is played in the lower register by the left hand and vice versa. The implicit horizontal dialogues may also possess the potential of being “inverted in a mirror fashion”. Thus, the transfer of the music of the “violin part” into the “cello” part and vice versa in one of the answers of the “concealed” dialogue in the eleventh minuet could present an interesting solution on the part of the performer (Example 3, mm. 5–8).

As a result of studying the semantic structures, the methods of their actualization with the help of “semantic regulators” and the techniques of realizing the two-staff clavier score into a “musical ensemble score,” the performer automatically acquires *the skill of expressive performance on the harpsichord*. At the same time, he or she masters the grammatical and syntactical elements of the music, which become more and more complicated in a consistent manner. Thereby, during the course of all the minuets the circle of the used keys is expanded from zero to four sharps or flats. The quantity of instances of tonicisation and modulations into keys of the first degree of relation is increased. Whereas the first seven minuets are written in the form of a parallel period, a number of subsequent pieces becomes endowed with simple binary and ternary forms (the latter possessing middle sections in the guises of trios). In the sphere of musical construction the composer gradually abandons the principles of square forms and structural symmetry, increases the proportions and sound range of the pieces, as well as the quantity of chromatic accidentals, introduces new grammatical structures in correspondence with the lexical context: trills, passages incorporating

durations of thirty-second notes, sequences, dotted rhythms, up-beat and syncopations.

Thereby, the nineteen minuets comprising the first part of the “Notebook for Maria Anna Mozart” contain a large quantity of information concerning the principles of construction of a musical text and the performer’s creative work with it, with an absence of any verbal elucidation. They involve a consistent exposition of a wide range of semantic structures (dialogues and stable intonations), representing the intonational “vocabulary” of the epoch and comprising the content of the pieces. A knowledge of the semantic structures enables the performer to create his or her own conception of the musical composition, which presumes a reasonable actualization of both the explicit and implicit elements of the musical text with the aid of “semantic regulators” – tempo, dynamics and articulation. At that, the performer’s consciousness unwittingly associates certain concrete semantic structures with image-related conceptions about the imitated phenomena – including a knowledge of acoustic and performance-related peculiarities of various musical instruments, among other things.

At the same time the basic creative task of realizing the clavier two-staff score into a “musical ensemble score” becomes solved. With the aid of different techniques of transformation (“mirror inversion”, “doubling”, “change of register”, “ornamentation,” vertical and horizontal “unfolding”) Leopold Mozart’s pupils had the opportunity of easily creating different variants of the derived musical text (the musical text of the performer) for both solo clavier and four hand clavier, at the same time mastering involuntarily the basic skills of transcription and musical composition.

The instructional orientation of the first part of the “Notebook” consists primarily in the fact that the composer, first, demonstrates some semantic structures and methods of artistic interaction with them, and then, in the subsequent musical compositions, presents the performer with the opportunity to create in an independent manner different variants of the derived musical text by means of combined use of the mastered means and techniques of work with the primary musical text. Leopold Mozart presents new structures or methods in virtually each one of the nineteen minuets, incorporating in an organic manner the musical material meant to be to be studied into the context of “what has already been mastered”. To put it



in a simpler way, new dialogic structures may be presented in the context of well familiar musical lexis, and complex grammatical formations may be incorporated in a mono-semantic situation etc. At the same time, remote associations are created between some of the pieces, because while mastering the opuses in their original order, the performer occasionally returns to the various elements of the musical language.

The structure of the “Notebook,” organized in a pedagogically proper manner, as well as the understanding and interest on the part of Leopold Mozart’s children enabled them to master the musical material of the nineteen minuets and, at the same time, the universal skills of musicianship (featuring an expressive individual manner of performance and the creative transformation of musical text) – in a swift, agile and pleasurable manner. A testimony to this is formed by the inscriptions made in the score of the “Notebook” by the composer. For example, beneath the music of the eleventh “Menuett in F”, which is distinguished from the pieces preceding it by its greater size and more complex form (ternary, with the inclusion of a Trio as its middle section), there is the following inscription written: “Learned by Wolfgang on the eve of his fifth birthday within half an hour”.

In the second part of the “Notebook” the composer turns for the most part to pieces composed initially for clavier. However, some of these compositions also contain in themselves the potential of being realized into musical ensemble scores. The stipulation of the structure of the “Notebook” by the consistent character of instruction makes it conducive to examine it as a unified tutorial compilation, as opposed to the “repertoire” approach with selective publication of

the “most beautiful” pieces, disrupting their initial order and restriction of the performer’s creative capabilities. For example, H. Schüngeler in his edition of the “Notebook” not only selected the pieces at his own discretion, but also put them in a different order “according to the escalation of their technical difficulty,” adding dynamic markings and deciphering the ornamentation according to his own whim [11].

By presenting all the necessary information solely by means of his combined practical activities, Leopold Mozart taught his children not merely performance on a musical instrument, musical theory or musical composition, but *creative musicianship*, which combines together all of these interrelated activities. He brought up the type of musician who was able to comprehend the musical text, memorize it quickly, and transform it in a proper manner, in accordance with his or her individual conception, at the same time enjoying his or her involvement in the artistic process and opportunity to follow his or her own imagination, while strictly following the established rules of musical practice. Due to the simple and universal techniques of artistic interaction with the musical text which are demonstrated, in particular, in the nineteen minuets of “Nannerl’s Notebook” musical activities, as practiced in the 18th century, became accessible not only for the genius of Wolfgang Amadeus Mozart, but for a musician endowed with only average musical abilities, as well.

It becomes obvious that the pedagogical innovations of Leopold Mozart and his ingenious predecessors, which are “ciphered” in the albums for domestic music-making, may be used in present-day musical instruction of both professionals and amateur musicians.

NOTES

¹ See dissertation by F. B. Sitdikova “Skripichnyy tekst v sol’nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoyevropeyskogo barokko” [“The Violin Musical Text in Solo and Ensemble Works of Western European Baroque Composers”] [8, p. 130].

² The typology and description of the semantic structures of the “wandering” dialogic models are expounded in the dissertation by E. V. Gordeyeva “Muzykal’naya leksikografiya smyslovykh struktur v klavirnykh tekstakh J. S. Bakha” [“Musical Lexicography of the Semantic Structures in J. S. Bach’s Clavier Urtext

Scores”] [3]. Also see: [5, 8, 9 and other works by the participants of the Laboratory for Musical Semantics (Ufa State Academy of the Arts)].

³ Here and below the terminology adopted by the Laboratory of Musical Semantics is applied upon indication of semantic figures.

⁴ In the original musical text the composer presents a variant of realizing a basso ostinato in numerical inscription; in Example 4 it is deciphered and written with notes of smaller size.

EXAMPLES

Example 1 Menuett 5 in F

Example 2 Menuett 6 in F

Example 3 Menuett 11 in F

Example 4 Menuett 4 in G

Example 5 Menuett 17 in F

Example 6 Menuett 9 in A

Example 7 Menuett 2 in F



Example 8

Menuett 3 in C

Example 10

Menuett 19 in F

Example 9

Menuett 1 in C

Example 11

Menuett 8 in F



REFERENCES



1. Abert G. V. A. *Mozart* [Mozart]. Part 1. Volume 1. 1756–1774 Translation, Preface and Commentaries by K. K. Sakva. Moscow: Muzyka, 1978. 534 p.

2. Alekseyeva I. V. Sintaksicheskaya organizatsiya tematizma basso-ostinatnykh zhanrov v ansamblevykh sochineniyakh zapadnoyevropeyskogo barokko [The Syntactic Organization of the Basso Ostinato Genres in Compositions for Instrumental Ensembles by Western European Baroque Composers]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 1 (14), pp. 33–39.

3. Gordeyeva E. V. *Muzykal'naya leksikografiya smyslovykh struktur v klavirnykh tekstakh J. S. Bakha: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Musical Lexicography of the Semantic Structures in J. S. Bach's Clavier Urtext Scores]: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Rostov-on-Don, 2010. 263 p.

4. Kats B. A. Otets svoego syna. Iz zhizni Leopold'a Motsarta [The Father of His Son. From Leopold Mozart's Life]. *Vremena – lyudi – muzyka:*

Dokumental'nye istorii o muzyke i muzykantakh [Times – People – Music: Documental Stories about Music and Musicians]. Leningrad: Muzyka, 1988, pp. 53–142.

5. Kuznetsova N. M. O nekotorykh priyomakh ispolnitel'skikh preobrazovaniy klavirnogo urteksta I.S. Bakha (Na primere instruktivnykh sochineniy dlya klavira) [On Certain Techniques of Transformation in Performance of the Clavier Urtext Scores of J. S. Bach (on the Example of Instructional Compositions for Clavier)]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2 (13), pp. 197–204.

6. Lutsker P. V., Susidko I. P. *Mozart i yego vremya* [Mozart and His Time]. Moscow: Klassika–XXI, 2008. 624 p.

7. Morein K. N. Klavirny urtekst kak ansamblevaya partitura v khudozhestvennoy kul'ture barokko [The Clavier Urtext as a Chamber Musical Score in Baroque Artistic Culture]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2012, No. 1 (10), pp. 98–102.

8. Sitdikova F. B. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoyevropeyskogo barokko: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Musical Text for the Violin in Solo and Ensemble Works by Western European Baroque Composers: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Magnitogorsk, 2012. 328 p.
9. Shaymukhametova L. N., Yusufbaeva G. R. *Instruktivnye sochineniya dlya klavira v praktike obucheniya tvorcheskomu muzitsirovanoyu. Opyt rekonstruktsii starinnogo urteksta* [The Instructional Compositions for Keyboard in the Practice of Teaching Creative Performance of Music. An Attempt in Reconstructing a Historical Urtext Score]. Ufa: Ufa State Institute of Arts, 1998. 114 p.
10. Shaymukhametova L. N. Migriruyushchaya intonatsionnaya formula kak fenomen muzykal'nogo myshleniya [The Migrating Intonational Formula as the Phenomenon of Musical Thinking]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2011, No. 2 (9), pp. 18–26.
11. Mozart L. *Notenbuch für Nannerl* [Scores]: Piano. Herausgegeben von H. Schüngeler. Schott. 32 p.
12. Mozart W. A. *Die Notenbücher der Geschwister Mozart* [Scores]: Piano. Herausgegeben von W. Plath. Bärenreiter Kassel. 86 p.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1, кн. 1: 1756–1774 / пер., вступ. ст. и коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1978. 534 с.
2. Алексеева И. В. Синтаксическая организация тематизма басса-остинатных жанров в ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко // *Проблемы музыкальной науки*. 2014. № 1 (14). С. 33–39.
3. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография смысловых структур в клавирных текстах И. С. Баха: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2010. 263 с.
4. Кац Б. А. Отец своего сына. Из жизни Леопольда Моцарта // *Времена – люди – музыка: документальные повести о музыке и музыкантах*. Л.: Музыка, 1988. С. 53–142.
5. Кузнецова Н. М. О некоторых приемах исполнительских преобразований клавирного уртекста И. С. Баха (на примере инструктивных сочинений для клавира) // *Проблемы музыкальной науки*. 2013. № 2 (13). С. 197–204.
6. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. М.: Классика–XXI, 2008. 624 с.
7. Мореин К. Н. Клавирный уртекст как ансамблевая партитура в художественной культуре барокко // *Проблемы музыкальной науки*. 2012. № 1 (10). С. 98–102.
8. Ситдикова Ф. Б. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2012. 328 с.
9. Шаймухаметова Л. Н., Юсуфбаева Г. Р. Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. Опыт реконструкции старинного уртекста. Уфа: УГИИ, 1998. 114 с.
10. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // *Проблемы музыкальной науки*. 2011. № 2 (9). С. 18–26.
11. Mozart L. *Notenbuch für Nannerl* [Scores]: Piano / herausgegeben von H. Schüngeler. Schott. 32 p.
12. Mozart W. A. *Die Notenbücher der Geschwister Mozart* [Scores]: Piano / herausgegeben von W. Plath. Bärenreiter Kassel. 86 p.

The 19 Minuets by Leopold Mozart as an Example of the 18th Century School of Chamber Music Performance

This article examines the established laws of construction of the primary musical text (i. e. the musical score as written by the composer) from the first half of the 18th century, notated for clavier, but possessing attributes of chamber music, which are expressed by various semantic structures (stable intonations and dialogic models). The methods of creating the derived text (i.e. the musical text of the performer) are illustrated with concrete examples. These methods include the actualization of semantic structures with the help of “semantic regulators” (tempo, dynamics, articulation), as well as the use of different techniques of the creative transformation of the musical text when the “scheme” of the clavier reduction is realized into “a musical score for ensemble”. The object of study is the *urtext* of the nineteen minuets comprising the first part of the “Notebook for Maria Anna Mozart,” a collected volume of pieces for clavier written for the purposes of instruction, which is very characteristic for the epoch. The pedagogical principles determining the structure of the “Notebook” with the purpose of forming the performer’s artistic skills of musicianship (expressivity in



performance, the inner transformation of the musical text, improvisation, composition) without reference to his or her abilities and specialization are analyzed in the article.

Keywords: ensemble performance, the primary musical text (written by the composer), the derived musical text (the musical text of the performer), the acoustic images of musical instruments, contraction and unfolding a musical text, collections of clavier pieces for instructive purposes.

19 менуэтов Леопольда Моцарта – школа ансамблевого музицирования XVIII века

В статье рассматриваются закономерности строения первичного (авторского) музыкального текста первой половины XVIII века. Записанный для клавира, он, однако, содержит признаки ансамблевого инструментального состава, которые выражены посредством различных смысловых структур (устойчивых интонаций и диалогических моделей). На конкретных примерах иллюстрируются способы создания исполнителем на его основе вторичного текста: актуализация смысловых структур с помощью «регуляторов смысла» (темп, динамика, артикуляция), а также использование различных приёмов творческого преобразования текста в процессе развёртывания клавирной «схемы» в «ансамблевую партитуру». Материалом для исследования выбран уртекст 19-ти менуэтов, составляющих условную первую часть «Нотной тетради Марии Анны Моцарт» – характерного для эпохи инструктивного сборника клавирных пьес. В статье анализируются педагогические принципы, определяющие структуру тетради и направленные на формирование у исполнителя творческих навыков музицирования (выразительной игры, преобразования музыкального текста, импровизации, композиции) – независимо от его способностей и рода деятельности.

Ключевые слова: ансамблевое музицирование, первичный авторский текст, вторичный исполнительский текст, акустические образы музыкальных инструментов, развёртывание музыкального текста, инструктивные сборники клавирных пьес.

Margarita A. Gareyeva

ORCID: 0000-0002-5714-4086

Post-graduate Student

at the Laboratory for Musical Semantics

E-mail: gareevamargo@mail.ru

Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv

im. Zagira Ismagilova

Ufa State Institute

of Arts named after Zagir Ismagilov

Ufa, 450008 Russian Federation

Гареева Маргарита Айратовна

ORCID: 0000-0002-5714-4086

аспирантка

Лаборатории музыкальной семантики

E-mail: gareevamargo@mail.ru

Уфимский государственный институт искусств

им. Загира Исмагилова

Уфа, 450008 Российская Федерация





О. А. УРВАНЦЕВА

Магнитогорская государственная консерватория (академия)

им. М. И. Глинки



УДК 78.03

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.068-075

О СТИЛЕВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯХ В МУЗЫКЕ А. ГЛАЗУНОВА НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННЫХ ВАРИАЦИЙ ОР. 72

Среди русских композиторов рубежа XIX–XX веков Александр Константинович Глазунов занимает особое место. При жизни его именовали классиком русского искусства, произведения часто исполняли, его заслуги были признаны музыкальным сообществом. По словам Е. А. Ручьевской, «Глазунов в XXI веке предстаёт перед нами как классик, как прямой продолжатель великой глинкинской традиции» [7, с. 73]. Творческое становление композитора происходит под влиянием кучкистов, взгляды формируются в русле воззрений беляевской группы.

Вместе с тем зрелый период творчества Глазунова совпал с поворотным моментом «встречи двух эпох» в русском искусстве. И. А. Скворцова отмечает: «Модерн стал рубежным переходным стилевым периодом в музыкальном историческом процессе. Он появился на рубеже Нового и Новейшего времени, заняв промежуточное положение между поздним романтизмом и течениями, распространившимися в России в 20-х годах – авангардом и конструктивизмом. Противоречивое совмещение двух разнонаправленных стремлений – к языковой новизне и к ассимиляции стилистических моделей предшествующих эпох, – оба слагаемых модерна, оказались источником культуры XX века, в основе которой, во-первых, полилог с другими эпохами, во-вторых, всевозможные эксперименты в области музыкального языка» [8].

В произведениях Глазунова рубежа XIX–XX веков просматривается влияние магистрального для этого периода русской культуры стиля модерн. Старые и новые влияния в музыке Глазунова образуют новое качество, которое и составляет сущность его индивидуального почерка.

Композиторы нового поколения в годы становления авангарда воспринимали искусство

Глазунова как устаревшее, консервативное. По свидетельству М. К. Михайлова, «столкнулись два несоизмеримых по степени силы влияния фактора. На одной стороне – благоговейная преданность традициям русской музыки её классической поры, традициям, непосредственно связанным с именем Римского-Корсакова, бережно хранимая представителями его школы во главе с самым крупным из них – Глазуновым. На другой – необходимо заявляющий о себе поступательный процесс исторического развития, неминуемо требовавший пересмотра традиций, их переосмысления в новых условиях» [5]. Поражает противоречивость оценок композитора старшими и младшими современниками. «Если своему учителю Н. А. Римскому-Корсакову он представлялся фигурой Нового времени, то Прокофьев, Стравинский уже воспринимали творчество Глазунова как нечто глубоко старомодное», – пишет О. А. Владимирова [3].

Среди русских композиторов творчество Глазунова остаётся недостаточно исследованным. Музыковеды обращаются к изучению его музыки эпизодически, хотя в чередовании «приливов и отливов» интереса к музыке композитора наблюдается определённая закономерность. Первая волна интереса к творчеству Глазунова возникла ещё при жизни композитора (Б. В. Асафьев, А. В. Оссовский). Вторая волна публикаций послевоенного периода (1950–1960-е годы) обусловлена юбилейными датами (Е. С. Богатырёва, М. А. Ганина, В. Ю. Дельсон, А. Н. Крюков, А. С. Курцман, С. В. Левин). В 1970–1980-е годы начинается системное исследование стиля композитора (О. И. Куницын) и отдельных жанров его творчества – балетной музыки (В. М. Красовская, О. И. Куницын, К. Л. Мелик-Пашаева, Ю. И. Слонимский), симфоний (Е. А. Добрынина, Ю. В. Келдыш), камерно-инструментальных опусов (Л. Н. Ра-

абен). Возрождение интереса музыковедов к его наследию начинается с конца XX столетия и в XXI веке только возрастает. Объектом внимания учёных становятся симфоническая сфера (О. А. Владимирова, Ю. Г. Кон, О. А. Бочкарёва), струнные квартеты (Е. В. Грищенко), произведения для саксофона (В. Г. Актисов, Н. А. Латышев), сочинения зарубежного периода (Л. З. Корабельникова, И. Ю. Проскурина). О фортепианной музыке Глазунова существует немного исследований. Есть отдельные наблюдения об особенностях композиторского и исполнительского стиля его сочинений в трудах Б. В. Асафьева, А. Д. Алексеева, Н. И. Голубовской, Г. Г. Нейгауза, Т. Ю. Масловой. Но специальной работы, обобщающей разрозненные заметки в единую систему, нет. Отметим ещё одну особенность в изучении творчества композитора: большинство публикаций осуществляется ленинградскими, а затем петербургскими авторами и издательствами.

На основании беглого обзора литературы, посвящённой Глазунову, можно отметить недостаточность освещения некоторых вопросов. Например, как соотносятся классическая и современная тенденции в творчестве композитора, какова диалектика соотношения кучкизма и модернизма в его искусстве? Перечисленные «белые пятна» в изучении наследия Глазунова объясняют интерес к нему, позволяют говорить о необходимости исследования творчества композитора и актуальности темы статьи.

Попытаемся выявить влияние стиля модерн на творчество Глазунова рубежа XIX–XX веков на примере Вариаций ор. 72, созданных на грани столетий. Интерес к Вариациям не случаен. Среди работ, посвящённых фортепианным сочинениям Глазунова (М. Л. Лукачевская, Т. Ю. Маслова), нет материалов о Вариациях ор. 72, одном из наиболее ярких, зрелых произведений композитора, где отчётливо выражен его композиторский почерк. Оно было написано в период наивысшего взлёта творческих сил Глазунова наряду с такими сочинениями, как «Раймонда», «Барышня-служанка» и «Времена года», Шестая и Седьмая симфонии, Скрипичный концерт и Пятый квартет, Прелюдия и Фуга *d moll* ор. 62, Первая (ор. 74) и Вторая (ор. 75) фортепианные сонаты. Вариации являются показательным примером фортепианного стиля Глазунова, где проявились как элементы модерна, так и тенденции академизма.

Для определения некоторых особенностей стиля Глазунова, сформировавшегося под влиянием современных ему течений, необходимо выяснить сначала традиционные, «классические» черты его композиторского почерка, а затем выявить признаки модерна в его музыке.

Юношеские сочинения композитора носят печать кучкистских тенденций. Эти тенденции просматриваются в преобладании лирико-эпической образности, программности произведений (симфоническая поэма «Стенька Разин»), эпическом размахе, картинности музыки, логической стройности сочинений, некоторых особенностях музыкального языка.

Также, согласно Е. А. Ручьевской, творчество Глазунова во многих отношениях обнаруживает признаки глинкайской традиции [7, с. 74]. Во-первых, это консонантность звучания, которая соотносится с глазуновским пониманием красоты. Во-вторых, логичность изложения материала, стройность и соразмерность пропорций, что проявляется в повторности синтаксических единиц и стихоподобии организованной музыкальной речи. В-третьих, классические устои формообразования, поскольку его сонатные, трёхчастные, вариационные, рондальные формы основаны на классических схемах. С современным искусством музыку Глазунова объединяет общая черта – инструментализация вокальных интонаций и использование ариозных интонационных формул.

Далее рассмотрим, как соотносится музыка Глазунова с музыкальными течениями эпохи.

Несмотря на отражение в творчестве отдельных примет музыкального наследия кучкистов, Глазунов оставался сыном своего времени, воспитанным на реалиях окружающей его музыкальной среды, в том числе искусства модерна. Типологические признаки модерна индивидуально и в разной степени претворялись в музыке Рахманинова, Скрябина, Лядова, Метнера, Гречанинова, Черепнина и др. Некоторые черты модерна отчётливо просматриваются в творчестве Глазунова. А потому необходимо рассмотреть признаки и особенности стиля модерн в русском искусстве рубежа веков.

Определяя типологические признаки модерна в музыкальном искусстве, мы опираемся на труды одного из наиболее авторитетных разработчиков данной темы И. А. Скворцовой [8, с. 12].

В новом стиле акцент переносится с содержательной стороны произведения на форму.

Внешняя красота является материальным носителем содержания и смысла сочинения. Направленность внимания композитора на внешнюю красоту и декоративность оформления материала меняет сущность отношения автора к теме повествования: происходит подмена демонстративно эмоционального отношения к предмету изображения (самовыражения, как это было у романтиков) на дистанцирование от темы сочинения.

Типологические признаки стиля модерн реализуются с помощью определённых средств музыкального языка. Стилеопределяющими средствами в музыкальном воплощении модерна наряду с другими стилевыми признаками оказываются особенности фактуры, ритма, мелодико-тематической организации, гармонии.

Видовой и наиболее типичной чертой модерна является принцип декоративности музыкальной ткани, которая проявляется через орнаментальность мелодических линий. Сама полимелодичная фактура представляет собой сложное сплетение нескольких мелодических линий-голосов. Происходит как бы растворение тематизма в фактуре, рельефа в фоне.

Художники рубежа XIX–XX веков используют различные формы организации фактуры. Обильно применяются украшающие элементы, к которым относятся не только форшлагги, трели, пассажи и пр., но и мелодический рисунок. Причудливо-извилистый, он придаёт мелодии характер графической линии, украшающей гармонический каркас. Сделаем отсылку на работу Е. Е. Маркеловой об орнаментальности в произведениях русского музыкального модерна. Автор исследования утверждает, что орнамент становится самостоятельным жанром искусства, характерным не только для изобразительных его видов, но и музыкальных. Различные рисунки мелодической линии, переведённые в графику, образуют типичные графические формулы: спираль (группы симметрии), зигзаг, сферы (кругообразные движения), восходящие и нисходящие волны, растительный орнамент в разных комбинациях [4]. Те же орнаментальные рисунки часто свойственны сочинениям Глазунова, в частности, Вариациям.

И. А. Скворцова указывает на такой пример из балета «Времена года» Глазунова, где «характерная линейная орнаментальная узорчатость отличает особый прихотливый и затей-

ливый рисунок линии. Текст балета изобилует всевозможными украшениями и мелизмами. Стилизация барочной мелизматике даёт ощущение узорчатости, орнаментальности всей ткани» [8, с. 28].

Орнаментальность проявляется в вариантно-попевочном типе развёртывания и развития тематизма. Вся ткань произведения выводится из одной или нескольких варьируемых попевок. Ткань такого сочинения представляет собой вариантнo-вариационное развитие мелодической микромоделли.

Видовой чертой модерна является также особая трактовка музыкального времени. При развитом голосоведении необходимо замедленное движение, которое позволяет проследить сплетение мелодических узоров. Статичность становится типичной чертой музыкального произведения. О. А. Бочкарёва при анализе пьесы Глазунова «Из «Калевалы»» отмечает: «Для него более важно привлечь внимание к типологическим признакам материала, уводящим к первоначалам музыки – сигнальным, моторно-двигательным, танцевальным. В этом, на наш взгляд, глазуновская эпика соприкасается с модерном, который, согласно своим эстетическим представлениям, пренебрегал временной определёённостью, национально-исторической конкретностью, бытовизмом – предпочитая взамен картинную живописность, приподнятость тона высказывания» [2].

Если сопоставить приметы стиля модерн и некоторые черты музыки Глазунова зрелого периода творчества, то обнаружится большое количество совпадений. Перечислим их:

– Объективный тон подачи материала, известная отстранённость от происходящих в музыке событий (автор не идентифицирует себя с лирическим героем произведения). Стремление к обобщённым образам и настроениям в творчестве Глазунова принято объяснять склонностью к академическому характеру музыки, но эта черта также корреспондирует с установками искусства модерна.

– Внешняя красота и декоративность в выборе и сочетаниях всех компонентов музыкального текста.

– Некоторая статичность изложения и замедленность движения, обусловленная сложной организацией фактуры.

– Фактура, построенная на мелодизации фоновых элементов и перетекании фактурных ком-

понентов в мелодический рельеф и наоборот, мелодических попевок – в фон.

– Полифоничность и полимелодичность мышления Глазунова, которая проявляется в мелодической насыщенности фактуры, содержательности каждого голоса.

Влияние искусства модерна обнаруживается в фортепианном письме Глазунова. Среди важнейших признаков назовём детальную проработку фактуры, особую роль педали в создании объёмного стереофонического звучания фортепиано, полимелодичность изложения, внимание к тембровой дифференциации голосов, а также к разработке регистровых пластов.

Композитор заполняет одновременно все регистры инструмента, благодаря чему возникает многослойность фортепианной фактуры. В книге «Об искусстве фортепианной игры» Г. Г. Нейгауз отмечает: «...фортепианную музыку Глазунова можно условно назвать “трёхручной”, так как она изобилует выдержанными tenuto, басами в октавах, в то время, как обе руки заняты в более высоких регистрах (левая – фигурациями аккомпанемента, правая – мелодической линией или наоборот)» [6, с. 138]. В сочинениях композитора обращает на себя внимание мелодизированная ткань, в которой целое образовано из сплетения автономных голосов. Мелодико-линейное начало прослеживается во всех голосах фактуры.

К числу особенностей фортепианного стиля Глазунова относится пристрастие композитора к крупной технике – октавам, аккордам, двойным нотам. Большие аккорды, превышающие октаву, размещаются, как правило, в левой руке – там, где нужен широкий и мощный фундамент.

Рассмотрим фактурные особенности фортепианной музыки Глазунова на примере цикла Вариаций op. 72. При анализе вариационного цикла необходимо учитывать многие факторы: выразительные средства, входящие в состав темы и её последующих модификаций в вариациях (мелодию, гармонию, структуру); выявление неизменных и изменяемых компонентов темы в вариациях (фактуру, регистры, динамику, штрихи и т. д.). Кроме того, обычно рассматривается композиция всего сочинения и способы циклизации вариаций (термин В. Протопопова), то есть способы объединения вариаций в микроциклы; содержание и драматургия цикла (чему способствует жанровый анализ каждой из вариаций).

Из намеченного плана остановимся на тех чертах, которые обнаруживают родство с признаками модерна в индивидуальной трактовке Глазунова.

Тема вариаций – несмотря на ссылку об использовании финского напева – больше напоминает мелодию русской народной песни былинного малораспевного плана. Такие ассоциации возникают благодаря некоторым особенностям темы: структурным (неквадратный период повторного строения – 4+3); мелодическим (напев состоит из попевок узкого диапазона); ладовым (использование параллельной переменности).

Тема содержит немалый потенциал для последующего развития, поскольку состоит из трёх элементов. Первый напевный элемент (из которого впоследствии вырастает лирическая тема) повторяется по принципу пары периодичностей (т. 1–2). Второй элемент – восходящий, более активный, в диапазоне кварты (т. 3–4) – впоследствии будет использован в качестве материала для построения автономной, активной и динамичной темы (вариации 12, 15). Третий элемент завершает тему (т. 5–7). Третий элемент остаётся «в тени» первых двух и не получает самостоятельного развития. И всё же на гребне кульминации (вариация 12) он появляется в виде распевной мелодии, напоминающей *Dies irae*, в аккордовом изложении.

Русский колорит теме придаёт её гармонизация в кучкистском стиле, для которого характерно скупое сопровождение, начало с одnogолосного запева, ладовая переменность, серединная плагальная каденция, использование гармонического минора только в заключительных каденциях. Фактура усиливает ассоциации с былинными сказами – мелодия начинается в низком регистре одnogолосным запевом, затем поддерживается скупыми аккордами, на сильных долях – арпеджированными.

Дифференциация фактурных функций голосов помогает выявить одну из важнейших координат фактуры – глубину, которая в глазуновских вариациях представлена разнообразно и полно. Каждый из голосов в соответствии с исполняемой ролью имеет свою регистровую «зону», свой динамический нюанс. Способ артикуляции каждого голоса, звукоизвлечения мелодической линии также имеет большое значение, создавая между голосами партитуры отношения рельефа и фона. Поскольку для

Глазунова характерна многослойная фактура (одновременно могут звучать от четырёх до шести голосов), то регистровое расслоение голосов помогает выделить функцию каждой линии. Правой руке поручается мелодия, часто «вплетённая» в фигурации (или окружённая имитирующими голосами), в левой размещаются бас (на педали), гармонические или мелодические фигурации и иногда – мелодия. При этом часто возникает эффект многоярусной фактуры. Поэтому для создания глубины следует обязательно учитывать средства, помогающие дифференцировать голоса: применять разные нюансы, штрихи, педаль. Кроме того, желательно подключать тембровую окраску голосов (то есть разный способ звукоизвлечения, характер прикосновения).

Отметим типичные для фортепианного стиля Глазунова виды фигураций. Наиболее часто применяемые – мелодическая с участием проходящих и вспомогательных звуков (например, вариации 2, 10) и гармоническая фигурация, обычно выполняющая аккомпанирующую роль (вариации 4, 8). Гармоническая фигурация способствует раздвижению регистров и созданию пространства и стереофонического звучания. Ещё один излюбленный Глазуновым вид фигурации – колористическое наслоение, то есть дублирование голосов какими-либо интервалами или аккордами. Такой вид применяется, как правило, в заключительных разделах микроциклов, а также для подготовки кульминаций и придания дополнительного пафоса вариациям эпического характера.

Многие фактурные решения Вариаций типичны для модерна. Среди них: полимелодичность, скрытая полифония, превращение фигуративных рисунков в тематически значимые, постепенное растворение функционального разделения голосов и их синтез в мерцающей, дышащей звуковой среде.

Необходимо отметить ещё одну – весьма важную – объединяющую, цементирующую роль фактуры в создании целого. Несмотря на разнообразие использованных в вариациях видов фигурации, отдельные элементы фактуры на расстоянии корреспондируют друг с другом, образуя интонационные (фактурные) связи между различными вариациями и микроциклами. Например, пассажное движение в вариациях 10 и 13, триольные группы в вариациях 9 и 15, аккордовое утолщение мелодической линии в 12 и 15.

Если говорить об участии фактуры в драматургии цикла, то следует отметить не только последовательное раздвижение крайних регистров и расширение диапазона фактуры, но и постепенное уплотнение звучания. Октавные и аккордовые созвучия подключаются в заключительных разделах микроциклов и в финале всего цикла, создавая монументальную звучность.

Далее перейдём к характеристике композиции всего цикла. Состоящий из темы и пятнадцати вариаций цикл можно разделить на три микроцикла по нескольким признакам. Это тип изложения (экспозиционный, развивающий и завершающий); тип содержания (лиро-эпическая образность в первом разделе, образный контраст во втором и трансформация начального образа в третьем); фактурное и тематическое подобие вариаций, открывающих каждый раздел (микроцикл).

Первый – экспозиционный раздел Вариаций сохраняет близость к теме. Образцом (моделью) для вариаций первого микроцикла служит вариация 1, задающая параметры формы (квадратный период повторного строения), гармонической схемы (с отклонением в субдоминантовую тональность и параллельный мажор), мелодические контуры темы, небывший темп, спокойную динамику. Эти параметры сохраняются на протяжении всего микроцикла. Кроме того, в вариации 1 четырёхкратно повторяется начальный мотив (первый элемент) с различной гармонизацией. Это обстоятельство послужило импульсом для использования техники глинкавских вариаций в вариациях 2 и 3: тема остаётся неизменной при ладовом, гармоническом, фактурном преобразовании материала.

Жанровые ассоциации, возникающие внутри первого микроцикла, находятся в диапазоне от былинного начала (вариация 1), через лирическую песенность (вариация 3) ко всё более эпическому звучанию, чему способствует фактура – октавы с терцовым заполнением (фактура духовного стиха).

По содержанию и композиционной функции второй микроцикл напоминает лирическое интермеццо в окружении эпических разделов. Укрупнение масштаба формы, введение секвентного развития, уплотнение фактуры задают импульс последующему развитию и подготавливают слушателя к появлению контрастных



по жанровому облику вариаций. Начинается об-разная трансформация начальной темы при со-хранении мелодического ядра.

Третий микроцикл (вариации 12–15) также открывается вариацией, в которой отчасти вос-станавливается сходство с первоисточником: возвращается метрика (четырёхдольность), фак-тура (арпеджированные аккорды), средний ре-гистр, темп (*Andante*), былинный характер. В то же время завершается образная трансформация, происходит преобразование начальной темы в но-вое качество – она становится гимнически-тор-жествующей.

Финал имеет интонационные, тональные, фактурные связи с предшествующими номе-рами. Его тематической основой становится второй мотив, который благодаря процессуаль-но-динамизирующим качествам доминирует и олицетворяет новый содержательный (образ-ный) рубеж, достигнутый в результате пред-шествующего развития. Активность второго мотива, ставшего движущей силой развития, приводит к расширению рамок формы. Оба мо-тива – активный и лиро-эпический – противо-поставляются в финале по образцу главной и побочной партий в сонатной форме. Посколь-ку обе темы повторяются дважды с новыми тональными отношениями (*fis–D–fis–a–F–fis*), форма приобретает очертания, сходные с рон-до-сонатой (без разработки или эпизода). Вне-

сение элементов сонатности (наличие двух раз-нохарактерных тем, подчёркнутое тональным контрастом) в вариационное развитие связано с традициями русской классики, идущими от глинкинской «Камаринской».

Стержнем драматургического замысла Ва-риаций ор. 72 становится образная трансформация тематизма. Драматургия цикла построена на выявлении внутреннего контраста между двумя элементами темы, представляющими лириче-ское и эпическое начала. Музыка Глазунова де-монстрирует тенденцию превращения лириче-ской темы в гимн, апофеоз.

Индивидуальный стиль Глазунова вобрал в себя черты, присущие глинкинской и кучкист-ской традициям, но в то же время композитор развил их в русле модернистских установок. С Глинкой Глазунова роднит классический ме-тод обобщения: идеализация образов, типизация их существенных признаков. В то же время, оба композитора (Глинка и Глазунов) были вполне современными в области музыкального языка. От кучкизма Глазунов унаследовал обращение к лиро-эпическим образам, склонность к сю-итному мышлению, технику обработки музы-кального материала в русском стиле (начальный тезис в Вариациях ор. 72). Двойственность ин-дивидуального стиля Глазунова проявляется в классической интерпретации современных ему средств.



ЛИТЕРАТУРА



1. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) Глазунов. Опыт характеристики. Петроград, 1925. 178 с.
2. Бочкарева О. А. Финский и карельский се-вер в музыке Лядова и Глазунова // Русская и финская музыкальные культуры. Карелия. 1989. URL: http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/muzykalnaya_kultura/rf_kultura2.htm.
3. Владимирова О. А. Формирование творче-ского метода в ранних симфониях А. К. Глазунова: автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2004. URL: <http://cheloveknauka.com/formirovanie-tvorcheskogo-metoda-v-rannih-simfoniayah-a-k-glazunova>.
4. Маркелова Е. Е. Орнаментальность как при-ём сказочной иконографии произведений русского музыкального модерна (на примере опер Н. А. Рим-ского-Корсакова «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертной», «Золотой петушок») // Грамота. 2013. № 9 (35), ч. 1. С. 94–103.
5. Михайлов М. К. А. К. Глазунов (из воспо-минаний) // Ленинградская консерватория в воспоми-наниях. Кн. 1. Л.: Музыка, 1987. URL: <http://www.biletexpress.ru/teatr-articles/239/746.html>.
6. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. 5-е изд. М.: Музыка, 1988. 240 с.
7. Ручьевская Е. А. Несколько слов о стиле А. К. Глазунова // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: сб. ст.: в 2 т. / отв. ред. В. В. Горячих. СПб., 2011. Т. 1. С. 72–82.
8. Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: ав-тореф. ... д-ра искусствоведения. М., 2010. URL: <http://cheloveknauka.com/stil-modern-v-russkom-muzykalnom-iskusstve-rubezha-xix-xx-vekov>.

REFERENCES

1. Asafyev B. V. (Igor Glebov) *Glazunov. Opyt kharakteristiki* [Glazunov. An Attempt of Characterization]. Petrograd, 1925. 178 p.
2. Bochkareva O. A. *Finskiy i karel'skiy sever v muzyke Lyadova i Glazunova* [The Finnish and Karelian North in the Music of Lyadov and Glazunov]. *Russkaya i finskaya muzykal'nye kul'tury* [Russian and Finnish Musical Culture]. Kareliya. 1989. URL: http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/muzykalnaya_kultura/ru_kultura2.htm.
3. Vladimirova O. A. *Formirovanie tvorcheskogo metoda v rannikh simfoniakh A. K. Glazunova: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii* [The Formation of the Creative Method in the Early Symphonies of Alexander Glazunov: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Cultural Studies]. Moscow, 2004. URL: <http://cheloveknauka.com/formirovanie-tvorcheskogo-metoda-v-rannih-simfoniakh-a-k-glazunova>.
4. Markelova E. E. Ornamental'nost' kak priyom skazochnoy ikonografii proizvedeniy russkogo muzykal'nogo moderna (na primere oper N. A. Rimskogo-Korsakova "Skazka o tsare Saltane", "Kashchey bessmertnyy", "Zolotoy petushok") [Ornamental Qualities as a Means of Fairytale Iconography in the Musical Works the Russian Musical *Style Moderne* (on the Examples of Nikolai Rimsky-Korsakov's Operas; "The Tale of Tsar Saltan," "Kashei the Immortal," "The Golden Cockrell"). *Gramota* [Gramota]. 2013, No. 9 (35), P. 1, pp. 94–103.
5. Mikhailov M. K. A. K. Glazunov (iz vospominaniy) [Alexander Glazunov (from the Memoirs)]. *Leningradskaya konservatoriya v vospominaniyakh. Kn. 1* [The Leningrad Conservatory in Memoirs. Book 1]. Leningrad: Muzyka, 1987. URL: <http://www.bilet-express.ru/teatr-articles/239/746.html>.
6. Neygauz G. G. *Ob iskusstve fortepiannoy igry: zapiski pedagoga* [Neuhaus, H. On the Art of Piano Playing: Notes of a Teacher]. 5th Edition. Moscow: Muzyka, 1988. 240 p.
7. Ruchyevskaya E. A. *Neskol'ko slov o stile A. K. Glazunova* [A Few Words about Glazunov's Style]. *Ruchyevskaya E. A. Raboty raznyh let: sb. st.: v 2 t.* [Ruchyevskaya E. A. Works from Different Years: Compilation of Articles: In 2 Volumes]. Edited by V. V. Goryachikh. Volume 1. St. Petersburg, 2011, pp. 72–82.
8. Skvortsova I. A. *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov: avtoref. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The *Style Moderne* in Russian Music of the Turn of the 19th and 20th Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2010. 65 p. URL: <http://cheloveknauka.com/stil-modern-v-russkom-muzykalnom-iskusstve-rubezha-xix-xx-vekov>.

О стилевых взаимодействиях в музыке А. Глазунова на примере фортепианных Вариаций оп. 72

Автор выявляет двойственность индивидуального стиля русского композитора А. К. Глазунова. С одной стороны, композитора принято относить к продолжателям классической глинканской традиции, академическому направлению. С другой стороны, обнаруживается его восприимчивость к новым художественным течениям своего времени. В статье творчество Глазунова рассматривается в контексте стиля модерн, повлиявшего на сочинения многих композиторов рубежа XIX–XX вв. Выдвигаемый тезис об индивидуальном претворении установок модерна в творчестве Глазунова иллюстрируется на примере фортепианного цикла Вариаций оп. 72 (1900).

Методологическую основу составляют труды И. А. Скворцовой, определившей диалектику соотношения содержания и формы, основные темы и сюжеты, а также типичные для музыкального модерна выразительные средства. Опираясь на тезис об избирательности проявлений принципов модерна в творчестве разных композиторов, автор статьи показывает, что одним из наиболее выразительных средств в сочинениях Глазунова становится фактура: объёмная, полимелодическая, функционально дифференцированная на несколько слоёв, образующих эффект многоярусной вертикали. Автор приходит к выводу, что Глазунов ассимилировал в своём творчестве традиции М. И. Глинки и композиторов «Могучей кучки», но транслировал их современным языком, сформировавшимся в русле стиля модерн.

Ключевые слова: музыкальный модерн, А. К. Глазунов, Вариации для фортепиано оп. 72 А. Глазунова, полимелодическая фактура.



**About the Interaction Between Different Styles
in the Music of Alexander Glazunov
on the Example of the Variations for Piano opus 72**

The author demonstrates the duality of the individual style of Russian composer Alexander Glazunov. On the one hand, it is customary to classify the composer as a continuer of the classical tradition of Glinka and the academic trend in music. On the other hand, we can observe his openness towards the new artistic currents of his time. In this article the musical legacy of Glazunov is examined in the context of the *Style Moderne*, which influenced the music of many composers of the turn of the 19th and 20th centuries. The thesis brought forth about the individual interpretation of the paradigms of the *Style Moderne* in the music of Glazunov is illustrated on the example of his piano cycle, the Variations op. 72 (1900).

The methodological foundation for this approach is supported by the writings of Irina Skvortsova, who has defined the dialectics of the correlation between content and form, the main themes and plots, and also the musical means typical for the musical *Style Moderne*. Basing herself on the thesis of the selective nature of the manifestations of the principles of the *Style Moderne* in the music of different composers, the author of the article shows that one of the most expressive means in the music of Glazunov is presented by texture, which is capacious, poly-melodic and functionally differentiated into several strata, creating the effect of multilayer verticality. The author arrives at the conclusion that Glazunov assimilated in his music the traditions of Mikhail Glinka and the composers of the “Mighty Handful,” but transmitted them in a style contemporary to his epoch, formed in the direction of the *Style Moderne*.

Keywords: musical *Style Moderne*, Alexander Glazunov, Variations for Piano op. 72 by Glazunov, poly-melodic texture.

Урванцева Ольга Александровна

ORCID: 0000-0002-2200-2600

доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории и теории музыки

E-mail: postik2006@mail.ru

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

Магнитогорск, 455036 Российская Федерация

Olga A. Urvantseva

ORCID: 0000-0002-2200-2600

Dr. Sci. (Arts),

Professor at the Department of Music History
and Music Theory

E-mail: postik2006@mail.ru

Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya
(akademiya) im. M. I. Glinki

Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory
(Academy)

Magnitogorsk, 455036 Russian Federation



Н. Б. БОНДАРЕНКО

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова

УДК 786.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.076-082

О ЖАНРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ НОКТЮРНА *g-moll* ОП. 15 Ф. ШОПЕНА

Художественное открытие Л. А. Мазелем Прелюдии № 7 Фридерика Шопена, заключающееся в обнаружении учёным глубинного средства мазурочности и хоральности, актуально и по сей день. Это жанровое отношение в творчестве польского композитора обретает парадигматическое значение, представляя в качестве антиномии, понимаемой как экстериоризация смыслопорождающей структуры авторского стиля. Взаимодействие мазурочности и хоральности в той или иной мере наблюдается во многих сочинениях Шопена: Полонезе-фантазии, Балладе № 2, двух фортепианных концертах, Скерцо № 2 и других. Но особенно детально и рельефно их столкновение возможно проследить в Ноктюрне *g moll* op. 15 № 3.

Внимание исследователей творчества Шопена не раз привлекала повышенная энигматичность данного Ноктюрна. Сочинение обладает необычной, аграмматичной формой, дискретность которой не уживается со стереотипом привычной композиции нечётного ритма сложной трёхчастной формы с контрастной средней частью, изначально присущей архетипу жанра ноктюрна¹ и неоднократно, тонко и гибко применённой самим Шопеном². Однако именно эту полемику форм следует считать симптоматичным явлением для музыкального мышления польского композитора. Симметричность и периодичность были нужны ему лишь как полье структуры, всякий раз по-новому оживающие во множестве вариантов пульсирующей авторской модальности, обретая полноту своего выражения в границах «свободной эквивалентности»³.

Ноктюрн имеет разомкнутую форму, его финал открыт. О. В. Соколов предлагает квалифицировать форму Ноктюрна как контрастно-составную с кодой [6]; Л. А. Мазель выделяет признаки формы сонатной экспозиции [5]; в труде польского исследователя М. Томашевского о Шопене форма этого Ноктюрна и вовсе остаётся не названной и лишь причислена к некоему «виду

двухчастности»⁴. Несомненно, что структура всей композиции руководствуется принципами чётного ритма, однако в последнем определении формы, констатирующем не только слышимый, но и визуально осязаемый композиционный разлом произведения на две части, отсутствует желание объяснить важнейшие «подробности» формы, указывающие на причину этого разлома. Кроме того, и первое, и второе определения формы могут быть откорректированы: сонатный тип конфликта не соответствует типу завязки в титульной теме, а материал коды настолько информативен, что перерастает в полноценный четвёртый раздел, где основные действующие силы конфликта явлены уже в новом качестве. В связи с неоднозначностью оценки формы Ноктюрна возникает необходимость дальнейшего исследования принципов его композиционной логики с целью не столько адекватно детерминировать структуру сочинения, сколько проникнуть в её первопричину, понять алгоритм её становления, замысел. Исследование следует вести в аспекте такой атрибутивной для всего музыкального стиля Шопена особенности, как полижанровость. Это подразумевает неслучайность отношения знаковых для аксиологической системы композитора жанровых начал, инициирующих особое поведение композиционной логики в этом Ноктюрне.

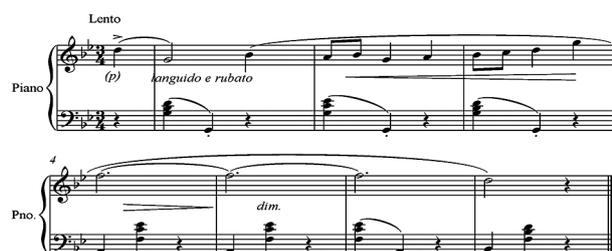
Как известно, Ноктюрн был написан Шопеном под впечатлением «Гамлета»: особое влияние поэтики трагедии Шекспира композитор предполагал зафиксировать в программном названии, но затем отказался от него, ещё раз тем самым подтвердив своё неприятие музыки «без скрытого смысла». Гамлетовское в Ноктюрне проявляется через рефлексивность титульной темы, в которой сквозь странную, сбивчивую акцентность высвечиваются зыбкие контуры трёхдольного танца-призрака. Гамлетовское угадывается и через специфику полилогической композиции, образующей принципиально антифинальный дискретный ряд а b c d, символически опредмечивающий

предельный диалогизм, внутреннюю диссоциацию героя уже не драматического, а романного типа. Но главное гамлетовское начало обнаруживается здесь через присутствие конфликта, выявляющегося не в фабульном, а в скрытом сюжетном, глубинном сценарии шекспировской трагедии. Вероломство, измена матери возмущают Гамлета более всего, заставляя разглядеть и в ангельском образе Офелии демонические черты, деструктурирующие его отношение к женщине. Гамлет открывает для себя двупостасную природу женского начала, воспринимая её как губительную, угрожающую силу, понимание чего прочно укореняется в его сознании. Отныне герой теряет веру в незыблемость человеческих ценностей, гарантом которой был образ Матери, что и является объяснением «загадки Гамлета», то есть причиной его бездеятельности. Абстрагируясь от сюжетно-смысловой конкретики трагедии Шекспира, следует «алгебраически» суммировать действие конфликта. Несомненно, осознание героем распавшейся целостности женского начала есть прямое отражение конфликта гендерного типа. Именно гендерная оппозиция становится протоструктурной моделью, порождающей принципы музыкальной композиции Ноктюрна, организуя его внутреннюю форму.

Особая интригующая напряжённость гендерных отношений может быть раскрыта посредством дешифровки логики жанровых взаимодействий внутри полилогической, полижанровой системы Ноктюрна.

В аналитической оптике становятся заметными смыслопорождающие функции знакомых жанровых фигурантов: ноктюрна (титовая тема), хорала (тема С) и мазурки (тема D). Собственно ноктюрновая, титовая тема уже обладает жанровой неоднозначностью, бивалентностью: интоновая природа протожанровой структуры «ночной песни» не только сочетается с кинемным началом, но даже вытесняется им⁵ (пример № 1).

Пример № 1



Завязка действия инициирована конфликтом метра и ритма, выходящим на первый план в процессе звукового оформления внутренней формы Ноктюрна. Уже на уровне первой темы ощущается деконструкция жанра ноктюрна, изнутри разрушаемого иным жанровым архетипом в связи с появлением его признаков на парадигматически сильных позициях.

Каков жанровый исток кинемного начала? При определении жанрового наклона темы нельзя не обратить внимания, во-первых, на то, что трёхдольность, становящаяся у Шопена синонимом танцевальности, регулируется необычной логикой распределения акцентов – акцентный упор делается на слабую третью долю такта (реже – на вторую, как в т. 35–36). Во-вторых, в качестве главной ритмической единицы выделяется фигура, в которой первая доля разбивается на две восьмые. Именно эта ритмоформула и является основой динамического развития в разделе В (т. 1, 2, 6 и др., пример № 2).

Пример № 2



Трёхдольность, прихотливая акцентность в купе с рельефным ритмическим рисунком становятся яркими репрезентантами жанра мазурки, с первых же тактов звучания вовлечённого в пластику авторской модальности. Её воздействие обнаруживается на синтаксическом уровне первой фразы (и в последующих построениях). Речь идёт о характерном для мазурок Шопена приёме многократного повторения мотива, когда фактическое время продолжает течь, музыкально-событийное же останавливается, нарушая инерцию заданного танцем коленного принципа парности и симметрии. Однако именно этот приём способствует прорастанию коренного, глубинного свойства структурно-семантического инварианта жанра мазурки – хаосогенности⁶, которая высвобождается всё с большей силой через

нарастающую метроритмическую нестабильность, неквадратность синтаксического развития, внезапный динамический всплеск мазурочной ритмо-мелодической фигуры (в разделе В). Второй раздел аккумулирует мазурочные признаки, спрессовывая их до однотоковой фактурно-ритмической формулы (т. 1, 2 примера № 2).

Происходит экстремальное накопление инициативной энергии, долженствующей привести к динамической репризе с качественным перерождением начальной темы. Однако интенсивное развитие приводит к радикально неожиданному результату – появлению совершенно новой, интонационно и ритмически не связанной с предыдущим материалом темы. Недвусмысленная авторская ремарка *religioso*, аккордовая фактура, перемещённая в пространство, отведённое мелодии, силлабика голосов, ритмический унисон их звучания – все перечисленные черты сливаются в комплекс типологических жанровых свойств хорала (пример № 3).

Пример № 3

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of two systems of staves. The first system is marked 'Piano' and includes the instruction 'religioso' above the staff and 'sotto voce' below it. The second system is marked 'Pno.' and includes the instruction 'sempre legato' below it. The music is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The notation features block chords and a steady, legato accompaniment.

Как противовес мазурочной метроритмической нестабильности титульной темы, в разделе С принципиально выдержана метрическая и ритмическая остинатность с усиленной опорой на первую долю, что подчёркнуто также функционально-гармонической весомостью каждой сильной доли. Синтаксически форма изложения темы предельно квадратна, симметрична, с чётким соподчинением кадансов и точным повторением второго предложения. Однако при всей контрастности раздела С титульной теме и дальнейшему материалу, целостность композиции была бы невозможна без внутренней, скрытой мотивации и даже предопределённости появления хоральной темы. По сути, хоральность, непреложно обнаружившая себя в разделе С и с фактурной точки зрения понимаемая как особая, усиленная плотность аккордового заполнения мелодической линии, с первых же тактов звучания Ноктюрна обращает на себя повышенное

внимание. Заняв первенствующее метрическое положение, она инверсирует типично танцевальную басы-аккордовую формулу, сообщая звучанию нарождающегося танца жанровую инаковость. Таким образом, хоральность в латентном виде присутствует уже в самой начальной теме Ноктюрна как элемент фактурной формулы сопровождения, претендуя, вместе с тем, на особую роль. Впервые расхождение жанровых начал (мазурочности и хоральности) обнаруживается в разделе В, в момент динамической кульминации развития мазурочной ритмоформулы (см. пример № 2).

Это зона максимальной дестабилизации, зона кризиса, выраженная кардинальной сменой вектора движения: устремлённость к тональному центру буквально сминается нисходящей хроматической гаммой; фактурное разделение на мелодию и сопровождение стирается, возникает низвергающийся аккордовый поток. Трёхдольность метра раскалывается изнутри на серию двудольных мотивов (гемиола), после чего происходит трансформация сжатой ритмической формулы мазурки в хоральную поступь (т. 3–4 примера № 2).

Таким образом, происходит диссоциация жанровых начал, фигурировавших в единстве в титульной теме как по горизонтали, так и по вертикали. Знаками этого являются принцип «обращённой фактуры» (мелодия начинает звучать в несвойственном ей низком регистре) и обнажённый контраст двух ритмических фигур, символически обобщающих мазурочное (фигура с раздробленной первой долей, т. 6 примера № 2) и хоральное (фигура с утяжелённой первой долей, т. 7 примера № 2) начала.

Этот момент жанровой неопределённости разрешается Шопеном с помощью энгармонической подмены длительно звучащего доминантового тона *cis* на *des*. Тем самым маркируется появление раздела С как момента трансмерного перехода системы в новый режим её поведения, отмеченный тональным полутоновым сдвигом с ожидаемого *Fis dur*'а в *F dur*⁷.

Новое измерение бытия явлено в разделе С как абсолют хоральности. Однако эта кульминация света с неизбывной закономерностью, диктуемой глубинным сценарием балладной драматургии, сменяется тем, что В. П. Бобровский определяет как торжество трагического начала. Раздел D, завершающий всю композицию, внешне не соответствует кодам-катастрофам Шопена.

На фабульном уровне новая тема может восприниматься в дихотомическом отношении с хоральным разделом как тема-отыгрыш. На уровне сюжетно-композиционном последний раздел осознаётся как возвращение к единовременному звучанию мазурки и хорала, но в особом, новом качестве (пример № 4).

Пример № 4



После монолитности хоральной фактуры в разделе D происходит её расслоение на два плана. Аккордовый комплекс как проявление «соборности» тонов оборачивается звучанием октавы, силой, «упругостью» духа, что подчёркивается титульной для мазурки пунктирной ритмоформулой, заражающей эту тему пафосом героизма, гордости, самости. Линия трансформированной, «бывшей» мелодии («ещё не мелодии и уже не мелодии») маркирована акцентами, указанием *sf*. Кинемная природа мазурки предельно обнажается. Интонационная составляющая, присущая начальной теме Ноктюрна, сводится к минимуму, секвентному проведению секундовой попевки. Второй жанровый признак заключительной темы – несомненно, хоральность. Однако после внушительности, весомости звучания аккордовых вертикалей в разделе C аккорды, сопровождающие мазурочную мелодию, воспринимаются как колористический приём, украшающий, расцвечивающий тянущийся унисон. Более того, хоральная фактура, перешедшая из ранга рельефа в ранг фона, по правилам диалогического дискурса с лёгкостью позволяет скомпрометировать архетип божественного, внеличного начала, иронично обратив его музыкальный символ в грациозный, принципиально «облегчённый» танцевальный аккомпанемент. К тому же танцевальность подчёркивается типичным принципом синтаксического строения – коленной повторностью фраз. На родство темы D с темой первого и второго разделов указывает и характерный приём зависания мелодии на одном звуке и его гармоническое перекрашивание. Идея амбивалентности

как извечной относительности, безопорности оживает в Ноктюрне с первых тактов, первоначально удалённо (т. 4–6 примера № 2), затем всё плотнее. Вот почему начинает открываться смысл энгармонической модуляции как бессознательного («пред-рассудочного», по Г.-Г. Гадамеру) ощущения релятивности аксиологической вертикали, образуемой двумя измерениями пространства (субъективного Я и объективного, внеиндивидуального Мы).

Постижение смысла последнего раздела, не поддающегося объяснению с точки зрения логики типовых форм, таким образом, оказывается возможным через обнаруженные нами глубинные структуры текста. Их тайные смыслы актуализированы через взаимодействие феноменов мазурочности и хоральности, которое показывает метафору сопряжения смыслообразующих величин иного, символического пространства. В финальном разделе композиции, появляясь единовременно, они ещё более осознаются как начала, находящиеся в отношении принципиально враждебной диссоциации друг с другом. Возвращение танцевальности, усугублённой пафосом воинственности, трансформирует оба жанровых начала, а главное, заставляет пережить экзистенциальную катастрофу, суть которой – в понимании отсутствия априорной веры в Закон и его Создателя, в обнажении «онтологической трещины».

Особенно явно эта идея просвечивает в самом конце Ноктюрна. Его таинственность и странность усиливается внезапным окончанием в одноимённом *G dur*'е, не позволяющем свести развитие к некоей однополюсности (пример № 5).

Пример № 5



Тематическая разомкнутость усугубляется тем, что раздел D звучит в *F dur*'е, и только в последних трёх тактах Ноктюрна возникает изначальный тональный центр. Его появление спонтанно: при «дословном» повторении первого периода раздела D, который окончился тоникой *F*, по инерции восприятия ожидается полноправный каданс именно в этой ладо-

тональности. Неожиданное появление *G dur*'а лишь на последних секундах произведения делает финал условным, принципиально открытым. Парадокс краткого звучания одноимённой тоники последних тактов заключается в том, что даже являясь номинальным устоем всего сочинения, она не опровергает устойчивость длительно и многогранно представленного *F dur*'а. С другой стороны, пиккардийская терция, появляющаяся в конце минорных сочинений как приём неопровержимого завершения, утверждения (*durum* – твёрдый) окончания развития, оказывается фикцией, подменой тоники *F dur*'а. Возвращение изначального тонального центра в ладовом переосмыслении не даёт ощущения преобразования⁸. Последние такты скорее свидетельствуют об иллюзорности, зыбкости и неоправданности подобного заключения как смыслового итога пьесы.

Условным, фиктивным является и синтез всех жанровых компонентов в последних тактах Ноктюрна: на миг контрастирующие образы будто приводятся к единому знаменателю, которым становится хоральность. Весомость аккордовых вертикалей, стабильность метра подчиняют себе секундовую попевку мазурки и принцип перегармонизации тона. Однако немотивированность появления исходного тонального центра (ещё и в мажорном наклонении) делает заключительное примирение ложным: это лишь видимость, маска иронии, скрывающая трагедию неразрешимости внутреннего конфликта.

Итак, ввиду такого центрального качества мазурки как хаосогенность (направленность на разбалансирование системы, релятивизацию установок), важнейшей и даже определяющей функцией мазурки становится *трансгрессивность* (понимаемая в философском ключе как акт преодоления, выход за пределы наличного бытия), демонстрирующая нелинейность действия этой функции. Способность мазурочности к трансгрессии раскрывается на нескольких уровнях становления целого: первоначально она деформирует жанровую природу ноктюрна через усиление кинемного начала, затем высту-

пает в роли главного импульса к соскальзыванию в другое измерение – из состояния сублимированного хаоса в новый космос, раздел *C*, – выраженное совершенно иным жанровым наклонением, хоралом. Завершающий этап – постижение полной диссоциации хоральности и мазурочности при столь же мощном осознании их глубинной общности, генетического родства. Хоральность (как структурный элемент фактуры сопровождения мазурки) является парадоксальным следствием мазурочности. Обретая конкретику жанровой формы, хорал предельно дистанцируется от мазурки и понимается как её теневой двойник.

Рассмотренная природа жанрового диалога мазурочности и хоральности в контексте миниатюры подтверждает её положение как смысловой оппозиции генеративного типа. Более того, анализ структурной логики жанровой драматургии Ноктюрна позволил приблизиться к пониманию причины напряжённых гендерных отношений через осознание их на уровне антропологически исходной оппозиции «природного и культурного» по К. Леви-Стросу⁹. В контекстуальной логике глубинных структур музыкального текста Ноктюрна драматургические функции мазурки и хорала получают возможность их герменевтического истолкования как результат символического претворения Шопеном архетипов Великой Матери и Великого Отца. Миниатюра позволяет максимально приблизиться к постижению феномена парадоксального диалога, в основе которого – метафизическое сращивание антиномий, вырастание из единого корня и одновременно принципиальная невозможность паритетного сосуществования.

Обнаруженная нами смыслообразующая, алгоритмической функцией жанровой корреляции мазурочности и хоральности, кодирующая фундаментальный принцип шопеновского стиля («онтологическую трещину»), открывает возможность выхода к экзистенциальному авторскому мифу. Это постижение тайнописи духа композитора требует дальнейшего углублённого погружения в структуру музыкального текста.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жанр инструментального ноктюрна, как известно, наследует принципы трёхчастной песенной ре-

призной формы, идущей, в данном случае, от арии *da capo*.



² Имеются в виду ноктюрны: *g moll* op. 37 № 1, *F dur* op. 15 № 1, *H dur* op. 62 №1, *c moll* op. 48 № 1 и др.

³ Данное понятие использует М. Томашевский, анализируя особенности формообразования у Шопена [7, 319].

⁴ Исследователь приводит и другие примеры «двухчастности» формы в ноктюрнах *H dur* op. 32 № 1, *Es dur* op. 55 № 2, *Es dur* op. 62 № 2 [7, с. 422].

⁵ Подобную слитность интонационного и кинемного начал мы уже обнаруживали в структуре третьей, сугубо шопеновской мазурочной кинемы в предыдущих работах (см.: Бондаренко Н. Б. Онтология ритмических структур мазурок Шопена // *Музыковедение*. 2014. № 1. С. 55.

⁶ Мазурочная «хаосогенность» подробно раскрывается в статье, посвященной структурно-семантическому инварианту жанра (см.: Бондаренко Н. Б. Онтология ритмических структур мазурок Шопена // *Музыковедение*. 2014. № 1. С. 55–61.

⁷ Это переключение – тонально-гармоническое, жанровое, композиционное – по сути отвечает принципам самоорганизации систем нелинейного типа и в соответствующей терминологии может быть названо «точкой бифуркации».

⁸ Ещё Л. А. Мазелем была подмечена некая неестественность и неожиданность каданса в одноименном *G dur*'е [4, с. 196].

⁹ Проблема символического прочтения обоих жанровых начал рассматривается в нашей работе: Бондаренко Н. Б. Онтология мазурок Шопена в контексте жанровой системы композитора // Саратовская консерватория в контексте отечественной художественной культуры: сб. ст. по мат. междунар. юбилейной науч.-практ. конф. к 100-летию Саратовской гос. консерватории им. Л. В. Собинова. Ч. 1. Саратов, 2013. С. 175–181).



ЛИТЕРАТУРА



1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. 256 с.

2. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. М.: Музыка, 1989. Вып. 1. 268 с.

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

4. Бондаренко Н. Б. Феноменология мазурок Шопена // *Проблемы музыкальной науки*. 2014. № 2 (15). С. 78–82.

5. Мазель Л. А. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена // *Исследования о Шопене*: сб. ст. М., 1971. С. 159–206.

6. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ, 1994. 220 с.

7. Томашевский М. Шопен. Человек, творчество, резонанс / пер. Л. Акопяна, Е. Янус. М.: Музыка, 2011. 840 с.

8. Юнг К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. 414 с.



REFERENCES



1. Akopyan L. O. *Analiz glubinnoy struktury muzykal'nogo teksta* [Analysis of the Deep Structure of the Musical Text]. Moscow: Praktika, 1995. 256 p.

2. Bobrovskiy V. P. *Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya: ocherki* [Thematism as a Factor of Musical Thought. Essays]. Issue 1. Moscow: Muzyka, 1989. 268 p.

3. Bobrovskiy V. P. *Funktsional'nyye osnovy muzykal'noy formy* [The Functional Basis of the Musical Form]. Moscow: Muzyka, 1978. 332 p.

4. Bondarenko N. B. Fenomenologiya mazurok Shopena [The Phenomenology of Chopin's Mazurkas]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 2 (15), pp. 78–82.

5. Mazel' L. A. Nekotoryye cherty kompozitsii v svobodnykh formakh Shopena [Some Features of the

Composition in Free Form]. *Issledovaniya o Shopene: sb. st.* [Studies on Chopin: A Compilation of Articles]. Moscow: Muzyka, 1989, pp. 159–206.

6. Sokolov O. V. *Morfologicheskaya sistema muzyki i ee khudozhestvennyye zhanry* [A Morphological Musical System and its Artistic Genres]. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State University Press, 1994. 220 p.

7. Tomashevskiy M. *Shopen. Chelovek, tvorchestvo, rezonans* [Chopin. The Human Being, His Creativity, the Resonance]. Translations by L. Akopyan, Ye. Yanus. Moscow: Muzyka, 2011. 840 p.

8. Yung K. G. *Libido, yego metamorfozy i simvolny* [Jung C. G. Libido, its Metamorphoses and Symbols]. St. Petersburg: East European Institute of Psychoanalysis, 1994. 414p.

О жанровой драматургии Ноктюрна *g-moll* op. 15 Ф. Шопена

Автор исследует проблемы определения внутренней формы в музыке Ф. Шопена, приближаясь к её пониманию через взаимодействие двух знаковых для творчества польского композитора жанров – мазурки и хорала. Они обретают статус генеральной жанровой оппозиции, структурирующей логику свободных композиций Шопена на глубинном, смыслопродуктивном уровне музыкального текста. Сквозь напряжённое и амбивалентное взаимодействие мазурочности и хоральности, обнаруживающее себя в драматургически узловых, переломных моментах композиции, угадывается та символическая структура, которая становится важнейшим генерирующим началом авторского стиля. Детальный анализ «гамлетовского» Ноктюрна *g moll* op.15 Шопена позволяет подтвердить трансгрессивную функцию мазурочного начала, провоцирующего появление хоральности как его парадоксального следствия.

Ключевые слова: Ф. Шопен, ноктюрен, внутренняя форма в музыке, стиль, жанр, мазурочность, хоральность.

On the Genre-Related Dramaturgy of Frideric Chopin's Nocturne in G Minor, opus 15

The author examines the issues of definition of the inner form in Frideric Chopin's music, approaching its understanding by means of interaction of two genres which are significant for the music of the Polish composer – the mazurka and the chorale. They acquire the status of the general opposition of genres which structure the logic of Chopin's compositions in free form at a deep meaning-generating level of the musical text. By means of the intensive and ambivalent interaction of Mazurka qualities with chorale qualities, revealing itself in dramaturgically nodal, crucial moments of the musical structure, the symbolic structure is divined, which establishes the most important generating element of the composer's style. A detailed analysis of Chopin's "Hamlet" Nocturne in G minor opus 15 makes it possible to confirm the transgressive function of the Mazurka element, which provokes the appearance of chorale qualities as paradoxical outcome.

Keywords: Frideric Chopin, Nocturne, inner form in music, style, genre, Mazurka qualities, chorale qualities.

Бондаренко Нина Борисовна

ORCID: 0000-0002-8053-1375

преподаватель факультета
среднего профессионального образования

E-mail: ninall@rambler.ru

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

Nina B. Bondarenko

ORCID: 0000-0002-8053-1375

Faculty member at the Department of Professional
High-School Education

E-mail: ninall@rambler.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. L. V. Sobinova

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





А. В. КРЫЛОВА

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова



УДК 78.074

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.083-089

РОЛЬ ИМПЕРАТОРСКОГО РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА В ФОРМИРОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНФРАСТРУКТУРЫ РОСТОВА-НА-ДОНУ

Слово «инфраструктура» в переводе с латыни означает «основа постройки», то есть им определяются те базовые элементы, на которых зиждется процветание общества в той или иной сфере. В данной статье речь пойдёт о музыкальной инфраструктуре, которая сегодня представляет собой весьма разветвлённую сеть отраслей, учреждений и служб, удовлетворяющих потребности населения в музыкальном искусстве. Это и многоуровневые образовательные структуры – профессиональные и досуговые, концертные и издательские предприятия, нотные и аудиовизуальные библиотечные комплексы, рекорд-лейблы, фестивали, конкурсы и многое другое, составляющее в целом современную музыкальную индустрию.

Сложение этой системы – процесс длительного исторического развития, начало которому было положено организованным в 1859 году Русским музыкальным обществом. И хотя само понятие «инфраструктура» – продукт XX века (термин этот, появившись в 20-е годы, получил широкое распространение только к сороковым годам), представители русской музыкальной элиты, создававшие ИРМО, фактически закладывали основу музыкальной инфраструктуры будущего, поскольку рассматривали процесс бытования музыкального искусства как целостности. Этот подход окончательно был закреплён (или, как сказано в документе, «высочайше утверждён») 4-го июля по старому стилю (16 – по новому) 1873 года в разделе «Цель и права Устава общества». Статья первая гласила:

«Императорское Русское Музыкальное Общество имеет целью содействовать распространению музыкального образования в России, способствовать *развитию всех отраслей* [курсив мой. – А. К.] музыкального искусства и поощрять способных русских художников (сочинителей и исполнителей) и преподавателей музыкальных предметов»¹.

В задачи общества, именуемые в Уставе «правами», входило: учреждение в разных городах России музыкальных классов, училищ и консерваторий (ст. 2, пункт 1), устройство концертов (ст. 2, пункт 2), издание музыкальных сочинений русских и зарубежных авторов, книг о музыке, специализированных музыкальных журналов (ст. 2, пункты 4, 5, 9), организация конкурсов на лучшее сочинение с поощрением победителей (ст. 2, пункт 7), открытие публичных лекториев по музыкальной тематике и библиотек (ст. 2, пункты 8, 10).

В этом перечне чётко просматриваются контуры системы – замкнутой, самодостаточной, способной к развитию, – фактически составляющей музыкальную инфраструктуру на её начальном стартовом этапе. Свидетельством того, что эта модель оказалась успешной, является не только история Петербургского и Московского его отделений, изначально обладавших мощным ресурсом – и творческим, и материальным, но и судьба периферийных отделений ИРМО, составивших к 1912 году значительный перечень субъектов (51 отделение), охвативших своей сетью огромную Российскую империю.

Рассмотрим, как работала эта модель на примере Ростовского отделения ИРМО. Хотелось бы подчеркнуть, что на первом месте у зачинателей столь грандиозного культурного проекта, каким было ИРМО для России XIX века, стояло образование. Значимость этой позиции определена естественной логикой, диктующей, что без воспитания когорты музыкантов-профессионалов реализовать в задуманных масштабах разноплановую музыкальную деятельность было бы невозможным.

Однако, прежде чем рассмотреть, как формировалась в соответствии с прописанными в Уставе общества направлениями деятельности инфраструктура Ростова, следует очертить ту почву, которая способствовала учреждению в

городе отделения ИРМО. В известных очерках Н. Манькина-Невструева² о деятельности Московского отделения ИРМО (1900) и Н. Финдейзена³ о деятельности Санкт-Петербургского отделения ИРМО (1909) отмечается подготовительная роль разного рода музыкальных обществ. «Вслед за отдельными музыкантами, во главе музыкально-общественной жизни становятся музыкальные общества», – пишет Финдейзен⁴. Оба автора отмечают обилие таковых, например, в Петербурге, где уже к началу XIX века «вполне дилетантский» ещё «Музыкальный клуб» уступил место более серьёзному по целям Филармоническому обществу (1802). Вслед за ним открываются претендующие на широкий общественный резонанс Singakademie (1822) и «Liedertafel» (1840), а также непосредственный предшественник ИРМО – Симфоническое общество (1840–1851), действовавшее уже в соответствии с Уставом, который даже был высочайше утверждён.

Аналогичная ситуация складывалась и в Ростове-на-Дону – крупном торговом центре Юга России. Процесс активизации общественного интереса к серьёзной академической музыке в купеческом городе происходил с отставанием от аналогичных процессов в русских столицах. Культурная трансформация городской среды, в которой доминировали лёгкие формы музыкальных развлечений, шла медленно. Однако процесс этот протекал под влиянием тех же факторов, что и в столицах, а именно: деятельности частных театров (в Ростове – театра Асмолова), помимо водевилей дававших иногда оперные представления силами гастролирующих артистов; частной преподавательской музыкальной практики, способствующей росту заинтересованной в серьёзном репертуаре публики; спонтанно организуемых концертов камерной и симфонической классики. Результатом консолидации культурных сил города стало возникновение в 1875 году Музыкального общества, объединившего 46 любителей музыки под руководством пианиста, учителя музыки Л. Л. Кортмана [1, с. 67]. Целью общества было просветительство путём увеличения числа концертов классической музыки. Уже через два года – в 1877 году стали вестись переговоры с А. Г. Рубинштейном о преобразовании музыкального общества в отделение ИРМО, но в силу материальных обстоятельств случилось это лишь спустя девятнадцать лет – 4 ноября 1896 года на экстренном собрании музыкального

общества, получившего с этого исторического момента статус Ростовского отделения ИРМО.

Рассмотрим образовательную линию деятельности нового отделения, направленную на создание системы обучения профессиональных музыкантов. Начало процессу положили музыкальные классы, в 1900 году преобразованные в училище и руководимые с 1896 по 1911 годы М. Л. Пресманом – блестящим пианистом, незаурядным музыкальным деятелем, другом С. В. Рахманинова. Набор первого года составили 132 человека – 77 учениц и 55 учеников, как сообщается в отчёте РО ИРМО за 1896–1897 гг.⁵ Динамика роста контингента музыкального училища, осязаемая уже в первые годы его существования, отражена в следующей таблице:

Учебный год	Число обучаемых
1896/1897	132
1898/1899	214
1899/1900	238
1901/1902	311
1902/1903	352

Интересна сословная и национальная статистика, содержащаяся в этом же отчёте: дворян и чиновников – 35, духовного звания – 2, горожан и ремесленников – 69, купцов и крестьян – 30 человек. По национальностям: русских – 69, армян – 9, евреев – 48, немцев – 3, поляков – 3 человека. Очевидно, что основным критерием отбора учеников была не их сословная или национальная принадлежность, а предрасположенность к музыкальным занятиям, природные способности. Как и в других отделениях, часть учеников обучалась бесплатно, а часть имела материальную поддержку со стороны отделения или городского общественного управления⁶.

Содержание обучения было predeterminedено общим Уставом училищ ИРМО, утверждённым Государственным советом 30 марта 1882 года, то есть задолго до создания учебного заведения в Ростове. Документ этот предписывал изучение предметов художественных: «а) игра на оркестровых инструментах – струнных, духовых и ударных, б) игра на фортепиано, в) игра на органе, г) пение, д) теория и история музыки». А также предметов научных: «а) закон Божий, б) русский язык, в) арифметика, г) география, д) всеобщая и русская история и е) иностранные языки (немецкий, французский, итальянский). Сверх сего ученики обучаются чистописанию»⁷.



В соответствии с Уставом художественные предметы изучались по разработанным Советом училища программам и учебным планам, которые затем рассматривались в Художественном совете одной из консерваторий и утверждались председателем ИРМО. Научные же – по программам и планам, также предложенным Советом училища, но с одобрения Министерства народного просвещения. Как сказано в отчёте РО за 1900–1901 гг., «...для более солидной постановки дела Дирекция пригласила для заведования научными классами директора вновь открытого в Р-н-Д Коммерческого училища П. М. Верховского, а также всех преподавателей того же коммерческого училища»⁸. Отметим, что именно при училище была создана первая в городе специализированная музыкальная библиотека [3].

Насколько правильным был образовательный вектор, обозначенный Уставом училищ ИРМО, можно судить по его жизнестойкости. Фактически им были заложены основы отечественной школы специального музыкального образования. В подтверждение сказанному приведём данные зачётной книжки студента музыкального техникума (так впоследствии при советской власти стало именоваться училище) 1926 года с перечнем изучаемых дисциплин:

<i>Художественные предметы</i>	<i>Научные предметы</i>
Специальность	Русский язык
Общее фортепиано	Математика
Музыкальная грамота	Акустика
Сольфеджио	Анатомия
Введение в теорию музыки	Обществоведение
Слушание музыки (знакомство с музыкальной литературой)	Естествоведение (биология)
Хоровое пение	
Двухголосие	
Гармония	
Хоровое пение	
Сценические упражнения	
Анализ форм и гармонический анализ	
История музыки	
Оперный класс	

Создание музыкальных классов и училища стимулировало образовательные процессы в городе, содействовало созданию в перспективе целого ряда учебных заведений. Так, в 1918 году приёмные испытания в Ростове объявили сразу три учебных заведения, позиционировавшие себя как высшие:

– преобразованное в консерваторию училище, вступающее в новую эру под брендом фактически не существующего уже ИРМО – Консерватория Русского музыкального общества, новый Устав которой был одобрен «журнальным постановлением Совета Управляющих Отделами от 19 июля 1918 г.» [3, с. 12] и утвержден Донским атаманом;

– частное учебное предприятие М. Л. Пресмана, именуемое «Донской консерваторией»;

– высшее музыкально-драматическое учебное заведение «Донская филармония».

Итак, мы наметили одно направление деятельности РО ИРМО, убедившись в его структурообразующей продуктивности. Второе, не менее важное, целеполагающее кардинально изменить культурную среду города, было связано с организацией концертов академической музыки. Нельзя сразу не сказать о взаимной обогащающей связи этих двух направлений. Не случайно первым концертом Ростовского отделения был Концерт в пользу музыкальных классов, состоявшийся 9 ноября 1896 года. Первый же ученический концерт (посвящён памяти Ф. Мендельсона-Бартольди) состоялся через год – 1 ноября 1897 года, с той поры регулярно представляя ростовской публике результаты роста молодых музыкантов.

Преобладающими, что объяснимо условиями провинциального города, являлись камерные концерты, в числе которых – квартетные собрания, но уже в первый год деятельности состоялось два симфонических концерта, оба под управлением М. Л. Пресмана (14 и 30 марта 1897 года). С 1899 года практически регулярно силами училища в концертном исполнении городу представлялись оперные постановки. Первой из них была одноактная опера А. С. Аренского «Рафаэль», прозвучавшая 13 февраля 1899 года. Всего за двадцать лет деятельности РО ИРМО были поставлены 13 оперных спектаклей. Кроме названного, это «Жизнь за царя» М. Глинки, «Севильский цирюльник» Д. Россини, «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» В. Моцарта, «Жидовка» Ф. Галеви, «Искатели жемчуга» Ж. Бизе,

«Фауст» Ш. Гуно, «Алеко» С. Рахманинова, «Демон» А. Рубинштейна, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. Чайковского, «Снегурочка» и «Царская невеста» Н. Римского-Корсакова, «Рогнеда» А. Серова. Впечатляет уровень сложности сочинений, вовлечённых в учебную практику студентов. Также следует заметить, что со многими из названных спектаклей ростовский зритель познакомился впервые.

Отметим, что и в очерке Н. Манькина-Невструева, написанном к 40-летию Московского отделения ИРМО, и в аналогичном очерке Н. Финдейзена – к 50-летию Петербургского отделения, присутствует статистика, отражающая концертную деятельность столичных отделений. Чтобы понять, с какой интенсивностью развивалась концертная практика в Ростове, можно сравнить некоторые данные. Подводя итог 40-летнему периоду деятельности Московского отделения ИРМО, Н. Манькин-Невструев указывает, что за 40 лет в концертах, организованных Обществом, сочинения русских композиторов исполнялись 391 раз, а иностранных авторов – 945 раз. На основе анализа отчётов Ростовского отделения ИРМО и афишного фонда за период его деятельности с 1896 по 1916 годы, то есть всего за 20 лет существования, публике были представлены 105 зарубежных авторов, сочинения которых были исполнены 595 раз. Русских же авторов было представлено 46, а сочинения их исполнялись 410 раз. Приведённые цифры говорят о высокой интенсивности концертной работы Общества.

Для усиления просветительской составляющей концертных программ с 1910 года стала использоваться форма лекций-конcertов, фактически заложившая модель будущих филармонических лекториев. Частым гостем Ростова, представляющим этот жанр, был известный музыкальный деятель и учёный Николай Фёдорович Финдейзен. Так, 9 ноября 1910 года в концерте, посвящённом творчеству Вагнера, им были прочитаны две лекции, иллюстрированные учащимися училища. Такие события были весьма значимы, поскольку содействовали популяризации творчества выдающихся композиторов, особенно русских. Например, в субботу, 28 ноября 1912 года им была прочитана лекция «Чайковский и Римский-Корсаков как крупнейшие современные русские композиторы». Лекция также была иллюстрирована силами учащихся. Приведём программу лекции:

«П. И. Чайковский и Н. А. Римский-Корсаков – их воспитание, музыкальная среда. Различия музыкального развития и художественных воззрений обоих композиторов. Отношение их к современникам. Параллель между письмами Чайковского и “Летописью” Римского-Корсакова. Точки соприкосновения их творчества и сюжеты обоих художников (“Ночь перед Рождеством” Гоголя и “Снегурочка” Островского). Характеристика творчества, влияние на него и значение каждого из художников в развитии русской музыки»¹⁰.

Отталкиваясь от факта приездов в Ростов Н. Финдейзена, отметим, что Ростовское отделение общества вело активную работу по организации музыкальной гастрольной деятельности. Можно сказать, что оно выполняло роль концертного продюсерского центра, аккумулировав организацию концертов ростовских музыкантов и приглашая гастролирующих художников и коллективы. Так, в сезоне 1904–1905 гг. ростовской публике были представлены шесть симфонических программ с участием таких знаменитых артистов, как Ярослав Коциан – восходящая звезда чешской скрипичной школы [6], артисты императорских театров: Д. Бухтияров (вокал), Э. Гартмут (фортепиано), Л. Яковлев (баритон), В. Кузы (вокал), профессора Московской консерватории И. Левина и директора Киевского музыкального училища В. Пухальского. В 1913 году в Ростове были организованы гастрольные оркестры под управлением С. Кузевицкого, представившего ростовским меломанам в цикле концертов, состоявшихся с 31 марта по 4 апреля, все симфонии Бетховена (см. об этом: [4]).

Такая активность концертной жизни Ростовского отделения, как, видимо, и иных периферийных субъектов ИРМО, не говоря о столицах, послужила толчком к рождению идеи централизации этих процессов и создания единого, управляемого из Петербурга Концертного бюро. Вопрос этот был включён в повестку дня совещания представителей Дирекций и директоров музыкальных училищ и классов Общества, состоявшегося в Санкт-Петербурге с 29 марта по 1 апреля 1912 года по инициативе «августейшего председателя» ИРМО, принцессы Елены Георгиевны Саксен-Альтенбургской. В повестке дня совещания стояли три вопроса: а) о пересмотре устава музыкальных училищ, б) рассмотрение устава кассы взаимопомощи



служащих в ИРМО и в) проекте организации центрального концертного бюро»¹¹. К сожалению, этому проекту не суждено было свершиться, но так или иначе, прообраз будущей системы единого управления концертной жизнью крупнейших периферийных городов – культурных центров страны просматривался во многом именно благодаря активности периферийных его отделений.

Естественно, что активизированный РО ИРМО процесс музыкального образования и академического концертного исполнительства имел следствием формирование нового уровня потребностей как музыкантов-профессионалов, так и любителей в музыкальном инструментарии и нотно-книжной продукции. В диссертации И. Палкиной прямо указывается, что рост ното-издательской деятельности и в целом – торговли, связанной с музыкальным искусством, в 70-е годы XIX века предопределён деятельностью ИРМО [2].

Действительно, спрос на музыкальные товары с развитием музыкального образования и концертной деятельности неизменно рос, что привело к открытию в 1880 году двух магазинов. «Один из них основал Е. Н. Гершкович, который успешно вёл дела вплоть до своей кончины в 1897 году. Его преемники (Юлий и Яков) позже переименовали “Музыкальную торговлю Гершковича”, назвав её “Лира”» [2, с. 62]. Главным конкурентом Е. Н. Гершковича был Л. Г. Адлер, предприятие которого именовалось весьма своеобразно: «Главное депо музыкальных инструментов и нот Л. Г. Адлера в Ростове н/Д». Оно было крупнейшим на территории Области войска Донского. Помимо торговли, Адлер наладил собственное производство роялей и пианино, а также имел нотное издательство [5]. Это был интереснейшим человек, он прекрасно владел фортепиано, за-

нимался частной музыкально-педагогической практикой. После его смерти в 1896 году магазин стал именоваться «Наследники Л. Адлера в Ростове на Дону» и продолжал, как и при жизни учредителя, выполнять роль культурного центра. Так, «именно через него осенью 1911 года распространялись билеты на первый ростовский концерт Сергея Рахманинова» [5]. Следует подчеркнуть, что и Гершкович, и Адлер были действительными членами РО ИРМО и принимали активное участие в его работе. Предприятие Адлера оказывало материальную поддержку училищу. Известно, например, что в начале 1900-х годов «стипендию имени Л. Г. Адлера получали Савелий Равдель, Моисей и Евгения Генех. С 1912 года Владимир Фишер получал стипендию Музыкального магазина наследников Л. Г. Адлера» [1, с. 50]. Кстати, позднее, уже в XX веке была открыта третья торговая фирма – «С. А. Бродский и К^о». Таким образом, в Ростове к началу XX века существовала полноценная торговая сеть, удовлетворявшая возрастающую потребность населения в музыкальных инструментах, нотной и книжной музыкальной продукции.

Приведённые сведения и факты подтверждают, что благодаря деятельности РО ИРМО, в Ростове постепенно закладываются основы музыкальной индустрии, охватывающей все стороны музыкальной жизни горожан. Следствием этого было не только кардинальное изменение культурной среды города, но и влияние, которое деятельность Отделения оказывала в целом на Донской регион. То, что влияние это было активным и действенным, говорит открытие 1 июня 1911 года Новочеркасского отделения ИРМО, деятельность которого развёртывалась по аналогичному сценарию в соответствии с уставными требованиями, но это уже тема другого исследования.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Устав Русского музыкального общества [Выс. утв. 4 (16) июля 1873 г.]. [СПб.], 1873. С. 1.

² Манькин-Невструев Н. Краткий исторический очерк Московского отделения Императорского музыкального общества 1860–1900. М.: Печатня С.П. Яковлева, 1900. 59 с.

³ Финдейзен Н. Ф. Очерк деятельности С.-Петер-

бургского отделения Императорского музыкального общества. 1859–1900. СПб.: Типография Главного Управления Уделов, 1909. 119 с.

⁴ Там же. С. 2.

⁵ Отчёт Ростовского-на-Дону отделения Императорского русского музыкального общества и состоящих при нём музыкальных классов за 1896/7 год //

Государственный архив Ростовской области [ГАРО]. Информационно-библиотечный фонд. Инв. номер 9648, с. 8–10.

⁶ Так, в 1896–1897 учебном году бесплатно обучались 8 человек, стипендиатов городского общественного управления – 11, стипендиатов отделения – 5 человек.

⁷ Устав Музыкальных училищ Императорского русского музыкального общества. СПб., 1910. 16 с.

⁸ Отчёт Ростовского-на-Дону отделения Императорского русского музыкального общества и состоящего при нём музыкального училища за 1900/01 год // ГАРО. Информационно-библиотечный фонд. Инв. номер 9652. С. 2.

⁹ Маныкин-Невструев Н. Указ. соч. С. 28–30.

¹⁰ Отчёт Новочеркасского отделения Императорского русского музыкального общества и его музыкальных классов за 1912–1913 / составлен помощником председателя Дирекции Ф. И. Поповым. Новочеркасск: Эл. Типография Ф. М. Туникова, 1914. С. 23.

¹¹ Отчёт Новочеркасского отделения Императорского русского музыкального общества и его музыкальных классов за 1911–1912 / составлен помощником председателя Дирекции Ф. И. Поповым. Новочеркасск: Эл. Типография Ф. М. Туникова, 1913. С. 11.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гонтмахер М. А. Евреи на Донской земле. История, факты, биографии. Изд. 2-е, доп. Р н/Д: Ростиздат, 2005. 825 с.

2. Палкина И. Д. Музыкальное исполнительство в Ростове и Новочеркасске XIX века (источниковедение, история): дис. ... канд. искусствоведения. Р н/Д, 2001. 204 с.

3. Ростовское училище искусств. К 105-летию со дня основания / сост. И. Б. Ищенко, В. И. Павлова. Р н/Д, 2005. 175 с.

4. Сметанникова А. Ю. Ростовское отделение ИРМО: первое десятилетие работы // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 89–94.

5. В депо за роялем // Ростовский берег. Сайт истории донского края. URL: http://www.rostovbereg.ru/publ/rostov_so_vsekh_storon/v_depo_za_rojalem/1-1-0-74 (Дата обращения: 11.11.2015).

6. Коциан Ярослав // Википедия – свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Коциан,_Ярослав. (Дата обращения: 11.11.2015).

7. Финдейзен Николай Фёдорович // Википедия – свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Финдейзен,_Николай_Фёдорович (Дата обращения: 11.11.2015).

REFERENCES

1. Gontmakher M. A. *Evrei na Donskoy zemle. Istoriya, fakty, biografii* [Jews on the Land of the Don. History, Facts, Biographies]. 2nd Edition, Revised. Rostov-on-Don: Rostizdat, 2005. 825 p.

2. Palkina I. D. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo v Rostove i Novoчеркасске XIX veka (istochnikovedenie, istoriya): dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Musical Performance in Rostov and Novoчеркасск in the 20th Century (Source Criticism, History): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2001. 204 p.

3. *Rostovskoe uchilishche iskusstv. K 105-letiyu so dnya osnovaniya* [Rostov College of the Arts. Towards the 105th Anniversary of its Founding]. Compiled by I. B. Ishchenko, V. I. Pavlova. Rostov-on-Don, 2005. 175 p.

4. Smetannikova A. Yu. *Rostovskoe otdelenie IRMO: pervoe desyatiletie raboty* [The Rostov Branch of

the Imperial Russian Musical Society: the First Decade of its Activities]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2015, No. 1 (18), pp. 89–94.

5. V depo za royalem [In the Depot at the Grand Piano]. *Rostovskiy bereg* [The Embankment in Rostov]. Sayt istorii donskogo kraya [Website of the History of the Don Region]. URL: http://www.rostovbereg.ru/publ/rostov_so_vsekh_storon/v_depo_za_rojalem/1-1-0-74 (11.11.2015).

6. Kotsian Yaroslav [Kotsan Yaroslav]. *Vikipediya – svobodnaya entsiklopediya* [Wikipedia – the Free Encyclopedia]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Kocian,_Jaroslav (11.11.2015).

7. Findeyzen Nikolay Fedorovich [Findeisen Nikolai Fedorovich]. *Vikipediya – svobodnaya entsiklopediya* [Wikipedia – the Free Encyclopedia]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Findejzen,_Nikolaj_Fjodorovich (11.11.2015).



Роль Императорского русского музыкального общества в формировании музыкальной инфраструктуры Ростова-на-Дону

Автор анализирует роль Императорского русского музыкального общества (ИРМО) в формировании инфраструктуры провинциального русского города. Исследуются предпосылки возникновения его Ростовского отделения (РО). На материале архивных документов освещается вклад Общества в образовательный процесс: от учреждения музыкальных классов до консерватории. Дается обзор концертной деятельности, приводится статистика камерных и симфонических концертов, отмечается значимость оперных постановок, а также просветительской деятельности, направленной на пропаганду русской музыки. Ростовское отделение ИРМО выполняло роль концертного продюсерского центра, наряду с организацией концертов ростовских музыкантов вело активную работу с гастролирующими солистами и коллективами. В связи с развитием потребностей как музыкантов-профессионалов, так и любителей в музыкальной инструментации и ното-книжной продукции, в конце XIX века бурно развивается издательское дело, торговля и изготовление музыкальных инструментов. Приведенные сведения и факты показывают, что благодаря деятельности РО ИРМО в Ростове постепенно закладываются основы музыкальной индустрии, охватывающей все стороны музыкальной жизни горожан.

Ключевые слова: Ростовское отделение Императорского русского музыкального общества, организация гастролей, концертная деятельность, музыкальное образование.

The Role of the Imperial Russian Musical Society in the Formation of the Musical Infrastructure of Rostov-on-Don

The author analyzes the role of the Imperial Russian Musical Society in the formation of the infrastructure of a provincial Russian city. The premises for the creation of its Rostov Section are examined. On the material of archival documents presentation is given on the contribution of the Society to the process of education: from the foundation of musical classes to the establishment of the conservatory. An overview of the concert activities is given, the statistics of chamber music and orchestral concerts is presented, emphasis is given to the significance of opera productions and the representational activities directed towards promotion of Russian music. The Rostov Section of the Imperial Russian Musical Society carried out the role of a center for concert production, along with organizing concerts for Rostov musicians, and worked actively with touring solo musicians and music ensembles and orchestras. As a result of the development of demand for musical instruments, books on music and musical scores on the part of professional musicians as well as amateurs, the end of the 19th century witnesses an impetuous surge of development book and score publishing, sales and production of musical instruments. The information and facts show that as the result of the activities of the Rostov Section of the Imperial Russian Musical Society the foundations of musical industry covering all the sides of the musical life of the city dwellers are gradually laid in Rostov.

Keywords: The Rostov Branch of the Imperial Russian Musical Society, organization of tours, concert activities, musical education.

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





Е. Е. ГОЛЕНИЩЕВА, О. И. КУЛАПИНА
Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова



УДК 78.072

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.090-096

ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ XIX ВЕКА: ОТ ЭМПИРИИ К ТЕОРИИ

В статье пойдёт речь об эволюции взглядов на музыку устной традиции в процессе её изучения фольклористами. Основным предметом внимания стали исследователи и исследования XIX века, что вызвано двумя причинами. Во-первых, именно тогда в фольклорном пространстве России уже наметились определённые направления в плане практического освоения и научного осмысления музыки устной традиции, включая народно-певческое искусство¹. Также осознавалась необходимость выпуска грамотных специалистов в этой сфере. Во-вторых, преемственно развивающиеся тенденции дали позднее мощные ростки, поэтому рассмотрение их в XX–XXI столетиях подлежит специальному изучению, выходящему за пределы задач и цели данной публикации.

Начальные рекомендации по записи сочинений устного народного творчества вписаны в программу 1737 года по сбору историко-географических фактов основателем российской исторической науки В. Н. Татищевым, выступавшим за проведение точно фиксированных записей фольклора в местах его бытования. Этой программой мотивировано издание сборников народно-песенных текстов М. Д. Чулкова, Кирши Данилова и др. Нотному сборнику русских народных песен (РНП) из четырёх частей В. Ф. Трутовского (1776–1790) предпослано краткое «Предуведомление», где содержится важное наблюдение: «везде поют разными манерами» [11, с. 73]. Эта констатация в будущем ляжет в основу анализа множества региональных стилей.

Одним из первых к изучению народного исполнительства приступил Н. А. Львов, который в статье «О русском народном пении»² (1790) подчёркивает особое значение старинных протяжных многоголосных песен, выражающих «характеристическое народное пение» с его неповторимым мелодизмом, богатым содержанием [11, с. 75]. Автор обнаруживает закономерную последовательность в организации песенного

зачина, что приводит его к анализу композиционного строения народного хорового пения: «русские песни начинаются обычно “выходкою одного голоса” и возвышаются потом общим хором, который поёт “правильно”, “армонически”» (цит. по [16, с. 204]) (→ Ю. И. Венелин → В. Ф. Одоевский...)³. В истории фольклористики взгляд Львова, признающего существование гармонии в РНП, постоянно будет подвергаться сомнению. Фактически он открывает дискуссию, в которой переплетаются вопросы о монодийной или многоголосной основе РНП, о приоритетности в ней мелодического либо гармонического начала. И. А. Истомин (1985) прослеживает ход этого до сих пор не завершённого, по его мнению, научного спора [5, с. 40] (→ М. А. Стахович → А. Н. Серов → П. П. Сокальский...).

Ф. П. Львов в оригинальном эссе «О пении в России» [11, с. 87–89] пытается разобраться в вопросе, что такое народная музыка и народное пение (→ В. Ф. Одоевский → А. Н. Серов → П. П. Сокальский...). Именно он, директор Певческой капеллы Санкт-Петербурга, преисполненный чувством патриотизма и поражённый красотой народного пения, одновременно с учёным-славистом, писателем и путешественником Ю. И. Венелиным⁴ впервые поднимает тему о русском менталитете. Например, причину заунывности протяжных песен видит в «глубокой чувствительности», отображающей наш национальный характер. Оценивая пение как дар небесный, автор относит к народной музыке «только ту, которая поётся умеющим петь и неумеющим при всяких обстоятельствах жизни, важных и неважных...» [11, с. 87]. Ю. И. Венелин в статье «Об источнике народной поэзии вообще и о южнорусской в особенности», как и Н. А. Львов, рассматривающий пение как чувство, подтверждает свою мысль анализом композиционного строения русской песни со свойственной ей строфичностью, связью поэтического и музыкального текста, характерными ударениями слов [11, с. 85–87].



Один из отцов русской фольклористики, знаток исторических песен и духовных стихов, славянофил П. В. Киреевский проявлял большой интерес к изучению народного творчества. Особенно он ценил песни старинные («настоящие»), считая записанные им образцы замечательными по своему «наречию». Вслед за ним М. А. Стахович, осмысливая характерные черты народной мелодии и гармонии, фиксирует вариантный принцип и разные стилевые решения, претворённые в русском фольклоре, что ляжет в основу изучения регионально-стилевого компонента РНП (→ П. П. Сокальский → В. А. Мошков ... → Л. В. Кулаковский → В. Л. Гошовский → Э. Е. Алексеев → В. М. Щуров [16] и мн. др.).

Вторая половина XIX века ознаменована появлением работ таких крупных представителей отечественной научной мысли, как В. Ф. Одоевский, А. Н. Серов, Ю. Н. Мельгунов, П. П. Сокальский⁵.

В. Ф. Одоевский отстаивает самобытность РНП. В статье «Русская и так называемая общая музыка», характеризуя певческое искусство народного хора под руководством И. Е. Молчанова, одним из первых находит в нём последование чистых квинт и признаки инстинктивного исполнения и гармонизации, то есть, «певцы ... поют не по нотам, а по слуху ... руководятся ... внутренним чувством русского человека» [10, с. 321] (→ А. Н. Серов → Ю. Н. Мельгунов → П. П. Сокальский...). В своей знаменательной речи на открытии Московской консерватории он высказывает надежду, что «консерватория не оставит без художественно-исторической обработки и наших народных *мирских* напевов, рассеянных по всему пространству великой Руси»⁶. Называя фольклорные мелодии «народной святыней», он ставит вопрос о подлинности их записи и возможности извлечь из этих напевов их теорию, что необходимо для определения тех внутренних законов, «коими движется наше народное пение»⁷ (→ А. Н. Серов → Н. Е. Пальчиков → Ю. Н. Мельгунов...). В вопроснике, разработанном для Первого археологического съезда, Одоевский, продолжая мысль о важности сбора фольклорных (археологических) материалов и их разносторонних исследований стараниями многих лиц, говорит о необходимости принять меры для сохранения «народных напевов в их первоначальной чистоте» [11, с. 99], ратует за выбор средств по распространению сведений о самобытном русском пении и проводит мысль о массовом просвещении: издании народных учебников по церковному и мирскому пению (→ И. Я. Львов...).

Русский критик, композитор, общественный деятель, учёный А. Н. Серов, характеризуя склад народной песни как подголосочный, в корне отличающийся от четырёхголосных хоров западноевропейского образца, не только подчёркивает мысль об автономности и инстинктивности исполнения РНП, но и намечает пути её научного познания. В известной статье «Русская народная песня как предмет науки», изданной в 1870 году, отмечая почвенность фольклора, учёный уверенно предрекает многогранность изучения его с позиций *физиологии, этнографии, истории культуры, филологии*. Хотя наука о народном музыкальном творчестве ещё не сложилась, широко и прозорливо мыслящий исследователь, словно предвидя её будущее, определяет фольклористику «как отрасль одной общей громадной науки “человекознания” (“антропологии” в обширнейшем смысле)» [12, с. 17] (→ П. П. Сокальский ... → И. И. Земцовский...).

С 1870-х годов издаётся целая серия сборников РНП, сопровождаемых аналитическими рассуждениями авторов⁸. В предисловиях к сборникам Ю. Н. Мельгунова говорится о несостоятельности музыкальной теории по анализу РНП «в их настоящем виде, без всяких прикрас» [11, с. 175] и утверждается мысль о необходимости изучения особенностей русского народного многоголосия – ритма, гармонии, формы, мелодических оборотов, голосоведения, унисонного звучания. Отмечается автономность голосовых линий и красота их изгибов, сила вдохновенного звучания крестьянского хора, способного оказывать художественное влияние на слушателей благодаря особому дару импровизировать подголоски в момент исполнения. Интересны также мысли автора о природных слуховых инстинктах простого крестьянина, слух которого «не испорчен грубым темперированным строем» [11, с. 188], о строгом, хотя и инстинктивном соблюдении гармонических законов избранного лада, что не могло не повлиять на учение А. Д. Кастальского, в 1902 году увлечшегося материалами сборников Мельгунова⁹. Фольклорист вводит особый тип песенной классификации, с одной стороны, зависящий от места бытования песни, а с другой, – базирующийся на исполнительской константе, где сугубо хоровые образцы отличаются от сопровождаемых движением хоровода. Оба сборника Ю. Н. Мельгунова (1879–1885), впервые снабжённые полной записью слов и музыки песен, приближают нас к чёткому пониманию песенной ритмики. Притом

автор научно обоснованной ритмической теории, исходя из вектора от мелодии к тексту, находит метаболическую основу ритма в анализе несимметричных напевов [8] (→ *П. П. Сокальский* → ... *М. Г. Харлап* → *Б. Б. Ефименкова*...). Он же открывает такую систему нотной записи, при которой даны не просто мелодии с сопровождением, что практиковалось в то время, а голоса, непосредственно записанные у народа. Несмотря на отсутствие звукозаписывающих устройств, Мельгунов первым рассматривает многоголосие как сочетание мелодических линий. Придерживаясь точной фиксации, он записывает варианты от каждого участника хора порознь (метод такой записи нашёл своих последователей, включая *В. П. Прокунина*). Партитура его песен состоит из сочетания не хоровых, а сольных вариантов, отсюда – ряд оплошностей, например, фактурных несовпадений.

Исследователь-фольклорист *П. П. Сокальский*, полностью отрицающий наличие гармонии в РНП, всё же отмечает естественность синхронного звучания песенных голосов. Учёный считает русскую народную музыку основой для дальнейшего развития национального искусства и включает её познание в часть всеобщей музыкальной истории. Он впервые применяет системный подход к изучению народной песенности (→ *А. Д. Кастальский*... → *О. И. Кулапина* [7]) и определяет в развитии ладозвукорядных систем три эпохи: кварты, квинты и терции. Опровергая теорию греческого происхождения в самой организации русской музыки, он выявляет наряду с региональными особенностями такие закономерности развития РНП, как вариантность, ладовое многообразие, мелодический тип модулирования, затрагивает вопросы нотации народных напевов, трактует ритм как фактор, объединяющий музыку и текст. Он же проводит мысль о необходимости открытия в музыкальных училищах и вузах России специальных кафедр русской народной музыки, что продолжает образовательную идею *В. Ф. Одоевского*, реализованную позднее *А. Д. Кастальским* в Московской консерватории¹⁰.

Н. Е. Пальчиков в сборнике хоровых песен села Николаевка (1888), над которым трудился почти тридцать лет, старается записывать напевы «так, как поют крестьяне, или по возможности близко к их пению» [11, с. 208]. В ходе этого процесса он убеждается в автономии голосовых партий, исполняющих варианты основного напева, и делает вывод: в крестьянском хоре со-

провожающие голоса исключены. Пока единая хоровая партитура не создана, а записанные по отдельности голоса сведены в общую таблицу.

С выходом сборника русских лирических песен, совместного с *В. П. Прокуниным* (1889), «механическую» систему записи отвергает *Н. М. Лопатин*, считая её бесполезной. В предисловии к первой части сборника (Тексты) он трактует РНП как единый организм, указывая на «нераздельно-целостную» связь музыки и слова, песенного лада и склада. *В. П. Прокунину*, приверженцу методики песенной записи *Ю. Н. Мельгунова*, удаётся её усовершенствовать, точнее передав аутентичность народного пения. Он придерживался следующего плана: сольный зачин – подголосочное развитие напева – хоровой подхват (достоинства этой методики будут оценены *Е. Э. Линёвой*). В предисловии ко второй части сборника (Песни) Прокунин находит различие в оформлении зачина РНП, который не всегда исходит из основного напева, что подтверждает мысль о вариантности развития.

Немалый интерес вызывает работа этнографа-фольклориста и историка *В. А. Мошкова*. В статье «Некоторые провинциальные особенности в русском народном пении» (1890) автор отмечает свободу голосоведения, вызванную функциональной переменностью каждого из голосов РНП – переходом исполнителя от ведущего напева к подголоску и обратно. В результате образуется эффект «сбивчивости», или своеобразного «метания» от партии к партии («Таких певцов в деревне большинство» [11, с. 221]) (→ *Л. Л. Христиансен*...). Он же выделяет из крестьянской певческой среды художников-мастеров, особо почитаемых молодёжью, и классифицирует деревенских певцов на три типа (солист, исполнитель подголоска и хорист). Особо говорится о важности ареала, географического местоположения песни, что в будущем станет отправной точкой в анализе её регионального стиля.

Своё дальнейшее развитие находят просветительские идеи. В 1891 году этнограф *И. Я. Львов* пишет в статье «Новое время – новые песни»: церковное пение не должно вытеснять мирских песен, исполненных хором и нуждающихся в специальном издании; распространение лучших дешёвых сборников полезно для народа [11, с. 224–225].

Уже в первой половине XIX века прослеживается становление музыкальной фольклористики и намечается определённая эволюция науки. В её недрах закладываются вопросы проблемного



характера, многие из них и в будущем подлежат углублённому изучению. Исследователей волнует точная запись фольклорных образцов, которая долгое время не была систематизирована, проявляется интерес к изучению научных понятий. В их работах выявляется самобытность народного пения, ставится вопрос о гармоничном сочетании голосов и приоритетности мелодической горизонтали над вертикалью, говорится о связи музыки и поэзии, о красоте народного искусства, особенностях его восприятия, что намечает *художественно-эстетический* и *психологический* аспекты познания. Наряду с этим ставятся вопросы, большая часть которых относится к *теоретическому музыкознанию*, в дальнейшем они станут базисом этномузыкознания. Например: анализ композиционного строения РНП, её строфичности, вариантности развития, многоголосия. Обращается внимание на бытующие фольклорные жанры (предпочтение отдаётся старинным протяжным песням) и различие локальных традиций, ставится вопрос о менталитете русского народа.

Музыкальная фольклористика второй половины XIX века, насыщенная профессиональными идеями, обретает очертания подлинной науки, статус которой при поддержке В. Ф. Одоевского всё-таки был установлен А. Н. Серовым, несмотря на его известное высказывание, что «наука о народной песне ещё едва мыслима» [12, с. 17]. Вместе с развитием ранее поставленных вопросов в этой научной отрасли наблюдается постановка новой проблематики. Необходимость находить закономерности фольклора, выявлять теорию из народных напевов приводит к непосредственному изучению народно-песенного склада во всём богатстве, многообразии и своеобразии выражающих его элементов. Сюда входят особенности интервального строения (квинтовый параллелизм), особая роль подголосков, ритма, лада, модуляции, импровизации, а также сравнение выразительных средств РНП с зарубежными аналогами. Рассмотрение народной музыки как незыблемой основы национального искусства и части мировой истории музыки следует расценивать не только в качестве проявления *исторического музыкознания*, но и *культурологического* аспекта фольклористики. Наряду с постановкой локальных вопросов – о самостоятельности и свободе голосоведения, связи лада и склада в РНП, природе народного слуха – прогнозируются пути дальнейшего развития молодой науки, устанавливаются её межпредметные связи с другими близлежащими отраслями

знаний, находящимися в рамках антропологии, вводится системный подход к изучению особенностей РНП. Всё это намечает основы *методологического* аспекта фольклористики. Издаётся ряд народно-песенных сборников, снабжённых особыми комментариями, ценность которых неоспорима и сегодня. В центре внимания собирателей-исследователей – проблема, направленная на точную нотацию РНП. Проводится мысль об издании учебников по народному пению, что относится к *просветительству*. Также высказывается идея создания в средних и высших учебных заведениях кафедр по изучению русской народной музыки, что очерчивает контуром путь к *профессиональному образованию*.

В результате аналитического обзора публикаций по музыкальной фольклористике XIX века можно прийти к следующим *выводам*:

1. Практические навыки по собиранию русского народно-песенного творчества, начавшиеся во второй половине XVIII столетия, спустя век ещё не достигли своего апогея в силу слабой технической оснащённости. Профессиональный подход к делу будет ознаменован использованием фонографа в начале XX века Е. Э. Линёвой, что позволит сделать фольклорные записи подтверждёнными документально и означает обретение ими научного статуса. В. С. Бахтин утверждал, что вообще «подлинно научное изучение музыковедческих проблем исполнительства могло начаться лишь с конца XIX века, когда был изобретён фонограф» [1, с. 16].

2. А. Н. Серова можно считать родоначальником музыкальной фольклористики как науки, поскольку он не только постиг суть и заложил фундамент познания народного искусства, но и многое предвидел, обозначив перспективы его изучения с позиций комплексного подхода (это позже было реализовано Б. В. Асафьевым, А. Д. Кастальским, И. И. Земцовским и другими учёными).

3. Курс на народное просветительство и образование, заложенный В. Ф. Одоевским, был продолжен П. П. Сокальским, А. Д. Кастальским, Е. Э. Линёвой и др., но полноценный профессиональный уровень в сфере обучения был достигнут спустя столетие – с открытием фольклорных отделений в Государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных и Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова (1966). Большую роль в этом процессе сыграли основатели отделений А. А. Юрлов (ГМПИ) и особенно Л. Л. Христиансен (СГК [2]),

читавший в обоих вузах спецкурс по народному творчеству и получивший известность как учёный, педагог, общественный деятель, организатор и руководитель Уральского государственного народного хора и, конечно, создатель на базе Саратовской консерватории крупнейшей в России школы фольклористики.

По статистике Л. В. Шаминой, сеть учебных заведений, открывших фольклорные отделения по изучению русской народной музыки, дополнили столичные и ряд провинциальных городов: Куйбышев/Самара (1973), Хабаровск (1974), Челябинск (1977), Кемерово (1982), Краснодар (1985), Барнаул (1987). К 1986 г. в эту сеть входили 23 образовательных учреждения среднего звена и 10 высшего [15, с. 124], а в «период

с 1971 по 1987 годы в девяти вузах культуры и искусств РСФСР было подготовлено свыше 1750 руководителей народных хоров» [15, с. 127]. Этот перечень продолжили Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова¹¹ и Воронежская государственная академия искусств, где выпускающие кафедры этномузыкологии (до 2004 г. этнографии и фольклористики) стали функционировать соответственно с 1989 г. и 1991 г., а также Вологодский педагогический университет, где фольклорно-этнографическое отделение открылось в 2001 г.

Таким образом, вектор исторического развития отечественной музыкальной фольклористики XIX века постепенно преобразовывался, следуя от эмпирии к теории.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исполнительский контекст музыки устной традиции, непосредственно связанный с народно-певческим искусством, подразумевает эмоционально-образное раскрытие музыкально-поэтическими средствами содержания РНП при помощи голосового аппарата песельника/песенницы.

² Статья написана как предисловие к первому изданию «Собрания» И. Прача.

³ Приведённые здесь и далее стрелки и ряды имён наглядно демонстрируют преемственные связи в передаче и развитии тех или иных фольклористских идей.

⁴ Обе публикации, Венелина и Львова, вышедшие в Москве и Санкт-Петербурге, относятся к 1834 году.

⁵ Хотя по возрасту П. П. Сокальский старше Ю. Н. Мельгунова, его труд [14] был издан позже работ Мельгунова, чем и руководствовались авторы настоящей статьи.

⁶ См.: В. Ф. Одоевский. Речь на открытии Московской консерватории [10, с. 306].

⁷ Там же, с. 307.

⁸ И. И. Земцовский считает сборники РНП материальным фундаментом науки, шутливо называя их «основой пищи фольклористики» [4, с. 69]. Публикация первого сборника обработок РНП В. П. Прокунина (1872) под ред. П. И. Чайковского включает в песенный текст подлинно народные подголоски, в самих же гармонизациях наблюдаются вкрапления подголосочной полифонии. 1877 – год выхода первого провинциального сборника, изданного на средства

автора в Череповце («Народные песни Костромской, Вологодской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской губерний, собранные и положенные на ноты учителем пения при Череповецком техническом училище Фёдором Лаговским»). Песни записывались автором у разных социальных групп населения, включая интеллигенцию; образцы сопровождалась соответствующими комментариями и паспортными данными.

⁹ См.: Вяч. Пасхалов. Встречи и воспоминания [6, с. 21].

¹⁰ См.: А. Преображенский. А. Д. Кастальский (материалы к биографии) [6, с. 42].

¹¹ Неоспорима роль в сохранении и возрождении народных традиций отечественной культуры А. М. Мехнецова, который в 1976 г. основал и возглавил фольклорный ансамбль при СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, там же в 1989 году инициировал открытие первого в России музыкально-этнографического отделения, в 1992 г. стал директором и руководителем фольклорно-этнографического центра, приобретшего с 1996 года статус федерального государственного учреждения культуры (ныне носит его имя), в 2004 г. открыл специальную выпускающую кафедру этномузыкологии, которой руководил вплоть до своей кончины в 2008 г. Важнейший вектор деятельности Мехнецова – разработка и внедрение региональных целевых программ по поддержке и развитию народной традиционной культуры, в том числе – стажировке периферийных работников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин В. С. У русской песни женское лицо // Русские песенницы наших дней / ред.-сост. В. С. Виноградов. М., 1988. С. 3–38.

2. Голенищева Е. Е. Л. Л. Христиансен и его роль в становлении профессионального народно-певческого искусства, науки, образования. URL: <http://>

www.science-education.ru/pdf/2014/6/785.pdf.

3. Земцовский И. И. Русская советская музыкальная фольклористика // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1967. Вып. 6–7. С. 215–262.

4. Земцовский И. И. Фольклористика как наука // Славянский музыкальный фольклор: ст. и мат. М., 1972. С. 9–79.

5. Истомин И. А. Мелодико-гармоническое строение русской народной песни: исследование. М.: Сов. композитор, 1985. 184 с.

6. Кастальский А. Д. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. Д. В. Житомирский. М.: Музгиз, 1960. 292 с.

7. Кулапина О. И. Основы ладогармонической системы русской народной музыки: монография. М.; Саратов: Изд-во Саратовской гос. консерватории им. Л. В. Собинова, 2004. 356 с.

8. Лобанов М. А. Выдающийся исследователь фольклорист // Сов. музыка. 1971. № 10. С. 135–139.

9. Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. 568 с.

10. Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. 729 с.

11. Русская мысль о музыкальном фольклоре: материалы и документы / вст. ст., сост. П. А. Вульфуса; предисл. Е. М. Орловой; общ. ред. О. И. Соколовой. М.: Музыка, 1979. 367 с.

12. Серов А. Н. Русская народная песня как предмет науки / общ. ред. и примеч. А. С. Оголевца. М.: Музгиз, 1952. 64 с.

13. Смирнов Д. В. Становление музыкальной фольклористики как учебной дисциплины в России конца XIX – начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 185 с.

14. Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в её строении мелодическом и ритмическом и отличия её от основ современной и гармонической музыки. Харьков, 1888. 396 с.

15. Шамина Л. В. Основы народно-певческой педагогики: учеб. пособие / РАМ им. Гнесиных, Краснодарский гос. у-т культуры и искусств. М.: Графика, 2007. 202 с.

16. Щуров В. М. Стилевые основы русской народной музыки. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1998. 465 с.

REFERENCES

1. Bakhtin V. S. U russkoy pesni zhenskoe litso [The Russian Songs Possesses a Feminine Face]. *Russkie pesennitsy nashikh dney* [Female Russian Singers In Our Days]. Edited and Compiled by V. S. Vinogradov. Moscow, 1988, pp. 3–38.

2. Golenishcheva E. E. L. L. *Khristiansen i ego rol' v stanovlenii professional'nogo narodno-pevcheskogo iskusstva, nauki, obrazovaniya* [L. L. Christiansen and His Role in the Development of the Art, Science and Education of Professional Folk Singing]. URL: <http://www.science-education.ru/pdf/2014/6/785.pdf>.

3. Zemtsovsky I. I. Russkaya sovetskaya muzykal'naya fol'kloristika [Soviet Russian Musical Folklore]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of Music Theory and Aesthetics]. Issue 6–7. Leningrad, 1967, pp. 215–262.

4. Zemtsovsky I. I. Fol'kloristika kak nauka [Folklore Studies as an Academic Discipline]. *Slavyanskiy muzykal'nyy fol'klor: st. i mat.* [Slavic Folk Music: Articles and Materials]. Moscow, 1972, pp. 9–79.

5. Istomin I. A. *Melodiko-garmonicheskoe stroenie russkoy narodnoy pesni: issledovanie* [The Melodic and Harmonic Structure of the Russian Folk Song: Research]. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 1985. 184 p.

6. *Kastalsky A. D. Stat'i. Vospominaniya. Materialy* [Article. Memoirs. Materials]. Edited and Compiled by D. V. Zhitomirsky. Moscow: Muzgiz, 1960. 292 p.

7. Kulapina O. I. *Osnovy ladogarmonicheskoy sistemy russkoy narodnoy muzyki: monografiya* [The Foundations of the Modal and Harmonic System of Russian

Folk Music: a Monographic Book]. Moscow; Saratov: The Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, 2004. 356 p.

8. Lobanov M. A. *Vydayushchiysya issledovatel'fol'klorist* [A Prominent Researcher in Folklore]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1971, No. 10, pp. 135–139.

9. *Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo* [The Folk Music Legacy]. Edited by O. A. Pashina. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 568 p.

10. Odoyevsky V. F. *Muzykal'no-literaturnoe nasledie* [Musical and Literary Heritage]. Moscow: Muzgiz, 1956, 729 p.

11. *Russkaya mysl' o muzykal'nom fol'klore: materialy i dokumenty* [The Russian Thought about Musical Folklore: Materials and Documents]. Compiled by P. A. Vulfius, Introduction by E. M. Orlova, Edited and Compiled by O. I. Sokolova. Moscow: Muzyka, 1979. 367 p.

12. Serov A. N. *Russkaya narodnaya pesnya kak predmet nauki* [The Russian Folk Song as an Object of Scholarship]. Edited and Compiled by A. S. Ogolevets. Moscow: Muzgiz, 1952. 64 p.

13. Smirnov D. V. *Stanovlenie muzykal'noy fol'kloristiki kak uchebnoy distsipliny v Rossii kontsa XIX – nachala XX veka* [The Formation of Musical Folklore as An Educational Discipline in Russia in the Late 19th and Early 20th Century] URL: <http://econf.rae.ru/article/7733>.

14. Sokalskiy P. P. *Russkaya narodnaya muzyka, velikorusskaya i malorusskaya v ee stroenii melodicheskoy i ritmicheskoy i otlichiya eyo ot osnov*

sovremennoj i garmonicheskoy muzyki [The Russian Folk Music of Great and Little Russia in its Melodic and Rhythmic Structure, and its Distinction from the Foundations of Contemporary and Harmonious Music]. Kharkiv, 1888, 396 p.

15. Shamina L. V. *Osnovy narodno-pevcheskoy peda-*

gogiki: ucheb. posobie [The Fundamentals of the Pedagogy of Folk Singing: Textbook]. Moscow: Grafika, 2007. 202 p.

16. Shchurov V. M. *Stilevye osnovy russkoy narodnoy muzyki* [The Stylistic Foundations of Russian Folk Music]. Moscow: Moscow State Tchaikovsky Conservatory, 1998. 465 p.

Из истории отечественной фольклористики XIX века: от эмпирии к теории

Объектом исследования является народно-певческое искусство в трудах фольклористов XIX века, когда обращение к творчеству русского народа приобрело черты стабильности. Авторы выдвигают задачу – проследить эволюцию взглядов на народно-песенное исполнительство в триаде «практика – наука – образование», исходя из временного фактора, при опоре на профессиональные интересы, художественные приоритеты и вкусовые пристрастия отечественных исследователей. Если А. Н. Серов стал основоположником музыкальной фольклористики как науки, а В. Ф. Одоевский наметил курс на народное просветительство и образование, то практические навыки по собиранию русского народно-песенного творчества связаны с применением фонографа Е. Э. Линёвой, что фактически относится уже к началу XX столетия. Цель статьи выражает методологический вектор: показать, как преемственно выковывалась фольклористская научная мысль, достигшая профессионального уровня во второй половине XIX века, начиная с истоков – первых эмпирико-теоретических наблюдений и описательных работ.

Ключевые слова: русская народная песня, народно-песенное исполнительство, музыкальная фольклористика, труды фольклористов XIX века.

From the History of 19th Century Russian Folk Music Studies: from Empirical Study to Theory

The object of research in this article is the art of folk singing in the works of 19th century folklorists, when the interest in the artistry of the Russian people acquired the characteristics of stability. The authors set for themselves the task of tracing out the evolution of perspectives on folk song performance in the triad of “practice-scholarship-education,” stemming from the temporal factor, relying on professional interests, artistic priorities and predilection of taste of the Russian researchers. While Alexander Serov became the founder of folk music studies in Russia and Vladimir Odoevsky set the course on enlightenment and education in terms of folklore culture, the practical skills in collecting the folk song legacy were connected with the endeavors of Evgenia Linyova, which already pertains to the beginning of the 20th century. The aim of the article is expressed by the methodological vector: to show how the folkloristic scholarly thought, which had achieved a professional level in the second half of the 19th century, beginning with its sources – the first empirical-theoretical observations and descriptive works, was developed in a successive pattern.

Keywords: Russian folk songs, folk song performance, musical folklore studies, works by 19th century folklorists.

Голенищева Екатерина Евгеньевна

ORCID: 0000-0002-3023-7856

аспирантка кафедры гуманитарных дисциплин

E-mail: Motylek121@mail.ru

Кулапина Ольга Ивановна

ORCID: 0000-0002-4001-1877

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки и композиции

E-mail: kulapin@rambler.ru

Саратовская государственная

консерватория им. Л. В. Собинова

Саратов, 410012 Российская Федерация

Ekaterina E. Golenishcheva

ORCID: 0000-0002-3023-7856

Post-graduate student at the Department

for Humanitarian Disciplines

E-mail: Motylek121@mail.ru

Olga I. Kulapina

ORCID: 0000-0002-4001-1877

Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music Theory

and Composition Department

E-mail: kulapin@rambler.ru

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. L. V. Sobinova

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory

Saratov, 410012 Russian Federation



И. А. СИНИЦА

*Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена*

УДК 78.071.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.097-100

**КАТАЛОГ СОЧИНЕНИЙ М. О. ШТЕЙНБЕРГА:
ПРИНЦИПЫ СИСТЕМАТИЗАЦИИ**

Личный архив композитора Максимилиана Осеевича Штейнберга является значимой источниковой базой для исследователей отечественной музыкальной истории и культуры. Он хранится в Кабинете рукописей Российского института истории искусств (КР РИИИ) и представляет собой собрание автографов произведений как Штейнберга, так и других композиторов, писем Штейнберга и разных лиц к нему, документов и материалов, касающихся его служебной деятельности и личной жизни¹.

Важнейшим источником для исследования творчества Штейнберга являются списки сочинений, представленные в изданиях: «Биографии современных русских композиторов. М. Штейнберг» А. Н. Римского-Корсакова [4, с. 18–20], «Композиторы СССР. М. Штейнберг» В. М. Богданова-Березовского², «Музыкально-театральное творчество М. О. Штейнберга в культурном контексте Серебряного века» О. И. Лукониной³, биографическом справочнике Г. Б. Бернандта и А. Н. Должанского [5, с. 667–669]. Особый интерес вызывают «Список сочинений», составленный Штейнбергом 30 ноября 1946 года⁴ и его издание на русском и немецком языках⁵, хранящиеся в КР РИИИ.

Анализ указанных списков показывает, что они составлены в соответствии с индивидуальной структурой, методами систематизации и описания источников, что не исключает идентичности некоторых параметров описания. В списках зафиксированы наиболее известные крупные произведения композитора, но не представлена полная информация обо всех его сочинениях и работах, нет единства в систематизации данных и описании рубрик. Списки организованы по различным принципам, либо хронологическому, либо опусному или жанровому. Так, списки Римского-Корсакова и Штейнберга систематизированы по номерам опусов, Богданова-Березовского, Лукониной, Бернандта

и Должанского – по жанрам. В каждом списке по-разному обозначены и описаны рубрики; нет точного распределения произведений по жанровому признаку; нередко в рубриках не приводится информация о номере опуса, дате написания, первом издании произведения с указанием года и издательства. Сведения о первом исполнении сочинения приведены лишь в списках Лукониной, Бернандта и Должанского, но и они не содержат исчерпывающей информации подобного рода. Ни в одном списке не указаны места хранения автографов. Также в них встречаются неточности в нумерации опусов некоторых сочинений. Например, в списке Богданова-Березовского под опусом 5 зафиксирован Струнный квартет № 1 *A dur* и Четыре романса на стихи К. Бальмонта. Но романсы на стихи Бальмонта, как удалось установить, относятся к опусу 6.

Таким образом, полный каталог сочинений и работ Штейнберга с подробным кодикологическим и текстологическим описанием произведений сегодня отсутствует. Опираясь на опыт предыдущих лет, а также учитывая недостатки и достоинства проанализированных работ, мы представляем в данной статье методы создания каталога, отвечающие более точным принципам систематизации. Это – рубрикация материала, учитывающая все сферы творческой деятельности композитора (сочинения, обработки собственных сочинений и других композиторов и т. п.), подробное кодикологическое и текстологическое описание сочинений (оконченных и неоконченных) с датировкой каждого произведения (его первого издания и исполнения). Моделью послужил уникальный архивный документ – «Список сочинений», составленный лично Штейнбергом. Он включает 39 опусов сочинений, редакторские и другие работы композитора, а также такие ценные сведения, как год создания, тональность, номер опуса, информация об издании.

Материалом для составления каталога явились рукописи произведений композитора, хранящиеся в КР РИИИ, Научно-исследовательском отделе рукописей Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (НИОР СПб ГК), Отдела рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ), публикации исследователей творчества Штейнберга, издания произведений, справочники, каталоги.

В процессе работы над каталогом решались следующие задачи: систематизация и рубрикация материала, создание схем кодикологического и текстологического описания источников.

Каталог произведений Штейнберга состоит из 10 разделов и систематизируется по жанровому принципу с детальным описанием источника в рамках каждой рубрики:

1. Музыкально-театральные произведения (балет, поэма-мистерия, неоконченные оперные и балетные сочинения);

2. Инструментальные произведения (для симфонического оркестра, духового оркестра, для сольного инструмента и оркестра, струнные ансамбли);

3. Вокальные произведения (романсы и песни для голоса и фортепиано, обработки песен для голоса и оркестра, обработки песен для голоса и фортепиано, для хора и оркестра или фортепиано, для хора a cappella);

4. Музыка к драмам;

5. Произведения для фортепиано (в две и четыре руки);

6. Обработки собственных сочинений (переложения для фортепиано в две и четыре руки, для 2-х фортепиано в четыре руки);

7. Обработки произведений разных авторов (инструментовки, редакции, переложения для фортепиано, оркестра);

8. Музыка к звуковым кинофильмам;

9. Нотные наброски;

10. Учебные работы (работы по гармонии, контрапункту, аккомпанементу, оркестровке и т. д., написанные в годы обучения композитора в консерватории).

Каждый из разделов структурирован по принципу хронологии.

Для кодикологического описания источников предлагается следующая схема:

1. Типология рукописи;

2. Сигнатура рукописи;

3. Внешние характеристики (размер листов в сантиметрах, общее количество листов);

4. Указание года, места издания, названия издательства, количества страниц.

В разделе «Примечание» содержится информация: о штампах, типе и состоянии переплёта, наклейках на обложке, пишущем средстве и цвете красящего вещества (карандаш – синий, красный, зелёный, простой, чернила – чёрные, светло-чёрные, коричневые, зелёные, красные, синие и т. п.), о сохранности источника (потёртости, загибы, потери, заломы, пятна с указанием архивной пагинации).

Текстологическое описание включает в себя следующие параметры:

1. Полное название произведения;

2. Описание титульного листа;

3. Номер опуса, тональность;

4. Датировка;

5. Исполнительский состав;

6. Посвящение;

7. Описание разделов или частей произведений с указанием названия части, эпиграфа⁶, источника заимствованной мелодии⁷, темпа, тональности, размера, данных метронома, даты и места написания части;

8. Имена авторов литературных текстов музыкально-театральных произведений;

9. Имена авторов литературных текстов и инципиты вокальных произведений.

В разделе «Примечание» приводится информация о дирижёрских, издательских, технических, авторских пометах, переоркестровке или исправлении фрагментов произведения, вклейках с указанием номеров тактов и архивной пагинации, первом публичном исполнении произведения с указанием места и даты исполнения, имён исполнителей, первом издании с указанием издательства, места и года издания.

При датировке сочинений, первого издания или концертного исполнения до 1918 года приводятся две даты – оригинальная с пометой «старый стиль» (с. ст.) и новая – «новый стиль» (н. ст.). Атрибуция датировки автографов устанавливается на основе помет Штейнберга на рукописях; если дата на рукописи не указана, делается помета б/д (без даты). Если в рукописи указывается только год, дата не дублируется.

В ходе систематизации рукописей и изданий по жанровому принципу, сохраняется авторская трактовка жанра и название сочинения. По этой причине синтетические жанры – балет и поэма-мистерия – целесообразно объединить в одну рубрику «Музыкально-театральные произведения».



В рубрику «Вокальные произведения» войдут разделы «Обработки песен с оркестровым сопровождением», «Переложение для пения с фортепиано». В раздел «Переложение для пения с фортепиано» войдут рукописи обработок песен с авторской пометой: «переложение для пения с фортепиано автора».

Единый каталог произведений Штейнберга, составленный по предлагаемым схемам, позволит систематизировать нотные автографы композитора, показать все сферы его творческой деятельности, учесть все сочинения (оконченные и не оконченные), редакторские работы. Точные

сведения о произведениях композитора помогут избежать путаницы в библиотечных каталогах, где ошибочно Штейнбергу приписываются сочинения Михаила Карловича Штейнберга (цыганские романсы). Указание на наличие и места хранения рукописей, а также сведения об издании сочинений дадут возможность исследователям отечественной музыкальной культуры расширить доступ к архивной информации, содержащейся в фондах Кабинета Рукописей РИИИ и других архивов, и ввести в научный круг материал, ранее неизвестный.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ КР РИИИ. Арх. М. О. Штейнберга. Ф. 28. Оп. 1–3. 1047 ед. хр.

² В основу книги легла статья: Богданов-Березовский В. М. Максимилиан Штейнберг // Искусство и жизнь. 1939. № 10. С. 38–39 [1, с. 17–18].

³ Книга Лукониной снабжена тремя приложениями: 1) Хронограф жизни и творчества М. О. Штейнберга; 2) Список сочинений М. О. Штейнберга; 3) Музыка М. О. Штейнберга в театре и на концертной эстраде России (1906–1921) [3, с. 186–198].

⁴ КР РИИИ. Арх. М. О. Штейнберга. Ф. 28. Оп. 3. Ед. хр. 1091/2. Л. 1–5 (машинопись).

⁵ Там же. Ед. хр. 1091/3. Л. 1. [Список сочинений]. М.: Музыкальный сектор государственного издательства, 1928.

⁶ Например, в Симфонии № 4 «Турксиб» (ор. 24, 1933) каждая часть имеет название, а к I и III части имеются эпитафии из поэм: С. И. Кирсанова «Песня Турксиба» и Д. Бедного «Шайтан-арба».

⁷ Например, в Симфонии-рапсодии № 5 (ор. 31, 1942) используются узбекские мелодии К. Джаббарова и С. Каланова, что необходимо указать в каталоге.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богданов-Березовский В. М. Композиторы СССР. М. Штейнберг. М.: Сов. радио, 1947. 18 с.

2. Богданов-Березовский В. М. Максимилиан Штейнберг // Искусство и жизнь. 1939. № 10. С. 38–39.

3. Луконина О. И. Музыкально-театральное творчество М. О. Штейнберга в культурном контексте Серебряного века: монография. Волгоград: Волгогр. науч. изд-во, 2009. 223 с.

4. Римский-Корсаков А. Н. Биографии современных русских композиторов. М. Штейнберг. М.: Музгиз, 1928. 37 с.

5. Советские композиторы: краткий биографический справочник / сост. Г. Б. Бернандт, А. Н. Должанский. М.: Сов. композитор, 1957. 695 с.

REFERENCES

1. Bogdanov-Berezovskiy V. M. *Kompozitory SSSR. M. Shteynberg*. [Composers of the USSR. M. Steinberg.] Moscow: Sovetskoe radio, 1947. 18 p.

2. Bogdanov-Berezovskiy V. M. Maksimilian Shteynberg [Maksimilian Steinberg]. *Iskusstvo i zhizn'* [Art and Life]. 1939, No. 10, pp. 38–39.

3. Lukonina O. I. *Muzikal'no-teatral'noe tvorchestvo M. O. Shteynberga v kul'turnom kontekste Serebryanogo veka: monografiya* [The Musical-Theatrical Legacy of Maximilian Steinberg in the Cultural Context of the

Silver Age: Monographic Book]. Volgograd: Volgogr. nauch. izd-vo, 2009. 223 p.

4. Rimsky-Korsakov A. N. *Biografii sovremennykh russkikh kompozitorov. M. Shteynberg* [Biographies of Contemporary Russian Composers. M. Steinberg]. Moscow: Muzgiz, 1928. 37 p.

5. *Sovetskie kompozitory: kratkiy biograficheskiy spravochnik* [Soviet Composers: A Concise Biographical Directory]. Compiled by G. B. Bernandt and A. N. Dolzhanskiy. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1957. 695 p.

Каталог сочинений М. О. Штейнберга: принципы систематизации

Статья посвящена вопросам систематизации и составления Каталога сочинений известного российского композитора, дирижёра и педагога Максимилиана Штейнберга. Каталоги и списки произведений являются важнейшим источником при изучении его наследия. Особенности сочинений композитора определяют подход к их описанию и составлению каталога. На основании анализа списков произведений Штейнберга, фигурирующих в разных источниках, выявлены различные варианты их систематизации. Констатируется отсутствие полного каталога сочинений и работ Штейнберга с использованием методов кодикологического и текстологического описания. Автор представляет подробную схему составления Каталога произведений Штейнберга с учётом всех выявленных его сочинений. На основе кодикологического и текстологического описания источников предлагается систематизация нотных автографов, в научный обиход вводятся новые архивные материалы. Статья имеет научную и практическую значимость для исследователей истории музыки, музыковедов-текстологов, архивистов.

Ключевые слова: источниковедение, каталоги рукописей, Максимилиан Штейнберг, кодикологическое и текстологическое описание.

The Catalogue of Compositions of Maximilian Steinberg: Principles of Systematization

The article is devoted to the questions of systematization and compilation of works by the well-known Russian composer, conductor and teacher, Maximilian Steinberg. Catalogues and lists of compositions present themselves as the most important sources for studying his legacy. The original features in the composer's musical works determine the approach towards their description and compilation of the catalogue. On the foundation of analysis of lists of Steinberg's compositions existent in various sources, various variants of their systematization are disclosed. The absence of a comprehensive catalogue of Steinberg's compositions and works, which would use methods of codicological and textological descriptions, is acknowledged. The author presents this type of scheme of compilation of a Catalogue of Steinberg's Works with the consideration of all his known musical compositions. On the basis of codicological and textological description of sources a systematization of all musical autograph scores is proposed, and new archival materials are introduced into scholarly use. The article is of scholarly and practical significance for researchers of music history, musicologists engaged in textological work, and archivists.

Keywords: source study, catalogues of manuscripts, Maximilian Steinberg, codicological and textological description.

Синица Ирина Александровна

ORCID: 0000-0003-4033-2053

аспирантка кафедры музыкального воспитания
и образования

E-mail: isinitsa@yandex.ru

Российский государственный
педагогический университет им. А. И. Герцена
Санкт-Петербург, 191186 Российская Федерация

Irina A. Sinitsa

ORCID: 0000-0003-4033-2053

Post-graduate student at the Department for Musical
Upbringing and Education

E-mail: isinitsa@yandex.ru

Rossiyskiy gosudarstvennyy
pedagogicheskiy universitet im. A. I. Gertsena
Russian State A. I. Herzen Pedagogical University
St. Petersburg, 191186 Russian Federation





«ЖИЗНЬ ПОСЛЕ ЖИЗНИ»: ЮБИЛЕЙНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ Е. В. ГОХМАН

... Будет только любовь –

без сомненья, без правил, без меры...

С. Кекова

2015 год – не только восьмидесятилетие со дня рождения композитора, педагога-профессора, заслуженного деятеля искусств РФ, лауреата Государственной премии РФ им. М. И. Глинки Елены Владимировны Гохман, но и рубежная дата после её ухода (пять лет), отмечающая новый срок бытия её творческого наследия, уже за пределами жизни и породившей его культуры. Стремлением понять, «будет ли эта музыка жить после ухода автора», как сформулировал этот sacramентальный вопрос главный инициатор и организатор проведения юбилейного фестиваля Е. В. Гохман доктор искусствоведения, профессор А. И. Демченко, были пронизаны все составившие его мероприятия. Фестиваль был отмечен широтой охвата времени (25.11.2015 – 31.12.2015), пространства (реального и виртуального – Саратов, Тамбов, телеэфир) и самого музыкального наследия композитора. Как известно, Время – главный вершитель судеб искусства, и хотя пятилетка – всего лишь незаметный удар «недремлющего брегета» вечности, новая встреча с творчеством Е. В. Гохман состоялась в диалоге со временем, как его новое осмысление в контексте изменяющегося мира и мироощущения, открытие его ценности для ныне живущих, его ближайших наследников и адресатов.

Камертон этому диалогу был задан Научными чтениями, посвящёнными творчеству Е. В. Гохман, прошедшими в рамках ежегодной Всероссийской конференции имени Б. Л. Яворского в Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова 27 ноября 2015 года. В самом начале состоялась презентация новой, четвёртой по счёту монографии А. И. Демченко о творчестве композитора – «За линией горизонта» [4], а предшествовавшие ей «Избранные страницы творчества Елены Гохман» [3] вручались всем выступавшим автором.

Название чтений – «Жизнь после жизни» – высветило не только вопрос «Будет ли эта музыка

ка жить?..», но и вполне утвердительный ответ на него. Как оказалось, жизнь продолжается, интерес к творчеству композитора не ослабевает, оно привлекает к себе всё новых исследователей, как начинающих, так и весьма авторитетных. Жизнь продолжается и в открытии новых граней, и в самой потребности живого звучания этой музыки, которая сопровождала почти каждое выступление. Но больше всего поразило непреднамеренно целостное восприятие творчества Елены Владимировны, которая в эпоху постмодерна (с его идеями распада мира, утратой центра и высоких ценностных ориентиров, обезличенным, внеиндивидуальным творчеством) противостояла ему как личность и как художник, в каждом своём произведении «заново собирающий распавшийся мир» (выражение, прозвучавшее в докладе И. В. Рыбковой).

«Собрать мир заново» у Е. Гохман означает по-баховски соединить в одно целое духовное и светское (канд. иск., доцент А. Г. Труханова: «Особенности духовного творчества Е. В. Гохман»), человека и космос (канд. иск., доцент Н. В. Королевская: «“Головоломка” Е. В. Гохман: Семь эскизов для фортепиано»), время и вечность (канд. иск., доцент И. В. Рыбкова: «Три посвящения Е. В. Гохман: к вопросу об интертекстуальности»), исторически удалённые культуры (И. А. Субботин: «Полистилистика вокально-хоровых композиций Елены Гохман»). Со-единить прежде всего в себе, усилием души, через личную боль за мир и живущего в нём человека, своё со-переживание ему, со-участие в его судьбе. Все эти со- выражают главную интенцию души – любовь, по-моцартовски скрепляющую и одухотворяющую художественный мир Елены Владимировны. Как сказала в завершение Гохмановских чтений канд. иск., профессор Л. В. Севостьянова, «всё творчество Елены Владимировны – о любви».



Е. В. Гохман (1991)

Отбор произведений, прозвучавших в программе фестиваля, стал подтверждением сверхзначимости этой темы для Е. В. Гохман, многогранностью претворения которой каждый раз определяется оригинальность авторского жанрового, композиционного и драматургического решения. Прологом и эпилогом Фестиваля стал показ по Саратовскому ГТРК двух опер Елены Владимировны на чеховские сюжеты – оперы-элегии *«Цветы запоздалые»* (25.11.15) и оперы-юморески *«Мошенники поневоле»* (31.12.2015). Если первая из них послужила своеобразным эпиграфом к самому фестивалю, музыкально-поэтическим введением в тему любви, то вторая, с её новогодней «историей», оказалась включена уже в общий культурно-событийный поток, став частью предпраздничного телеэфира.

Мы должны быть благодарны Саратовскому телевидению за эти поистине уникальные материалы: в начале 1990-х обе оперы прозвучали в концертном исполнении, но единственная театральная постановка была осуществлена на телевидении (режиссёр-постановщик А. И. Демченко). Извлечённые из архива, они должны были бы производить впечатление музейных реликвий, но как оказалось, это – живой мир, продолжающий трогать и волновать эмоциональной наполненностью, открытостью и выразительностью музыкальной интонации, жизненностью характеров и ситуаций.

Несмотря на «строгий стиль» постановки – костюмы чеховской эпохи, отсылающий к XIX столетию конфликт любви и денег, породивший немало шедевров на этот сюжет капиталистической эпохи, среди которых вагнеровская тетралогия, «Пиковая дама» Чайковского, вердиевская «Травиата», – «Цветы запоздалые» оказались пронзительно созвучными настоящему, с его приоритетом успешности, деловой хватки и трезвых расчётов. Как будто Е. В. Гохман, создавая оперу, не столько оглядывалась назад, создавая прекрасный романтический образ героини – «натуры, рождённой жить по законам сердца» [2, с. 29], сколько смотрела вперёд, предчувствуя рождение нового героя уже нашего времени. Его духовную ущербность, переданную жёсткой, ударно-остинатной стилистикой, характерной для образов зла Д. Шостаковича, особенно ярко выявляет и обличает лирическая линия камерной музыкальной драмы. Выделенная романсово-элегической интонацией, она, с одной стороны,

стилистически близка раскрепощённой лирике вокально-инструментальных ансамблей 1970-х, с другой – обладает собственной неповторимостью. Сегодня, спустя 36 лет с момента создания оперы, когда связь с «общительной» интонацией того времени практически утратилась, авторская интонационная индивидуальность проступила отчётливее и ярче.

Лирическая кантилена Е. В. Гохман в своё время была названа «необельканто» (Л. Л. Христиансен), в котором «получила воплощение поющая душа композитора» [10, с. 76]. В её характерной квинтово-секстово-октавной широте, связывающей высокую и низкую тесситурные зоны голоса (особенно контрастные в теноровом регистре), словно стремящейся соединить «возвышенное и земное» измерения души, выразилась исключительная полнота чувства. Этот интонационный пласт, его надсюжетное существование в опере, связанное с фигурой барда – человека с гитарой, комментатора событий, выступающего от лица автора, – предельно сконцентрировал тему любви в лирических балладах-интермедиях, прославляющих оперу. Отметим, что сосуществование «возвышенного и земного» в мелодическом рельефе вокальных партий было услышано и постановщиками, получив отражение в видеоряде, с его частыми уходами от наземных ландшафтов в небесную синеву, на фоне которой появления Барда прочитываются как свободный полёт души, не сдерживаемый никакими оковами.

Несмотря на то, что программа юбилейного фестиваля Е. В. Гохман зависела прежде всего от конкретных исполнителей и их возможностей, в ней развернулась широкая панорама творчества композитора, соединив две крупные вершины, достигнутые в сфере ораториального жанра, формат которого значительно расширил и усилил тему любви.

Программа концерта, прошедшего в рамках открытого заседания Учёного совета Саратовской консерватории (30.11.2015), в котором приняли участие Губернский Театр хоровой музыки (худ. руководитель и дирижёр – заслуженный деятель искусств РФ, профессор Л. Лицова), лауреаты международных конкурсов Д. Айси-на (сопрано) и Н. Гольфарб (орган), студенческий симфонический оркестр консерватории (дирижёр – заслуженный артист РФ, профессор С. Нестеров), включала сочинения разных периодов творчества Е. В. Гохман, позволив пройти

вместе с автором тот путь, что вёл к открытию своей темы и своей интонации.

«Пять хоров на стихи А. Блока» для смешанного хора *a cappella* (1972) представили ранний стиль Елены Владимировны, где ещё преобладает академизм, свойственные ему интонационная обобщённость и даже нейтральность, не допускающие ярких проявлений авторской индивидуальности. Это «самоустранение» связано с погружением в поэтический мир Блока, стремлением найти созвучную ему музыкальную интонацию, переданную средствами хорового многоголосия, дающего возможность как максимального приближения к слову поэта, так и его объективации. В целом – это произведение мастера, владеющего секретами хорового письма, пленяющее тонкостью хоровой звукописи, с красиво выстроенными пространственными планами, вызывающими разнообразные живописные ассоциации. Оно удивляет отсутствием контрастов, типичных для организации композиций сюитного типа и потому воспринимается как одна динамически выровненная пьеса в диапазоне различных оттенков *piano*, развивающаяся, скорее, по законам самих природных ландшафтов, с их неохватным пространством, измеряемым ускользающей линией горизонта. Это сочинение можно рассматривать как один из первых опытов создания «тихой музыки», которую обычно связывают с появлением «Тихих песен» В. Сильвестрова.

«Три посвящения» для сопрано, хора и органа на тексты А. Куприна, А. Вознесенского и М. Цветаевой (1991) – сочинение уже другого плана, безусловно авторское, отмеченное концентрацией той самой белькантовой интонации, впервые обретенной в опере с лирическим сюжетом, которая стала визитной карточкой и стиля, и темы любви в творчестве композитора. В этом маленьком триптихе авторская интонация максимально сконцентрирована, а её смысловое наполнение подготовлено вокальным циклом «Бессонница» на стихи М. Цветаевой (за который Е. В. Гохман была удостоена Государственной премии России), где финальная точка (№ 16 «Свете тихий») проживания всё той же драмы одиночества сопряжена с внутренним преобразованием лирической героини. Из женщины, одержимой страстями и борьбой за своё земное счастье (№ 13 «Донна Анна»), она превращается в бесстрастную схимницу (№ 16), любовь

которой просветляется и обретает большую духовную чистоту, подчеркнутую особой молитвенной собранностью и строгостью интонационного рисунка.

Это соединение любви с молитвой, широкого распева и псалмодии в номере «Свете тихий», что и у поэта, и у композитора является обращением-посвящением (у М. Цветаевой это стихотворение адресовано А. Блоку, у Е. Гохман – лирическому герою цикла), передалось и триптиху. В названии его высветился смысл личного послания, договаривающего то, что не было высказано до конца в финале «Бессонницы». Елена Владимировна словно искала поэтические строки, отвечающие обретенному там состоянию души, позволяющие расширить его пространство. Два стихотворения являются молитвами («Молитва» А. Куприна, «Ave, Оза» А. Вознесенского). Третье – «В огромном городе моём ночь» М. Цветаевой (использованное и в «Бессоннице», важное в плане кристаллизации темы заключительного «посвящения», но ещё отмеченное знаками душевной надломленности), принимает черты молитвы в соединении с «Лунной сонатой» Л. Бетховена, целостное заимствование которой, перенесённое в авторский контекст, было predeterminedено созвучием бетховенской кантилены собственной интонации. Вот почему сосуществование «своего» и «чужого» в триптихе необыкновенно органично. Наложение авторской вокальной строки на текст Сонаты, то сливающееся с мелодией Бетховена, то свободно воспаряющее над ней, только внешне образующее структуру «мелодия – сопровождение», по существу, представляет собой слияние. Так что цитирование, этот самый репрезентативный приём постмодернизма, в музыке Е. В. Гохман несёт смысл не отчуждения, не диалога или игры культурными знаками и кодами, но пристрастного соприкосновения, выражения через чужой материал личного мироощущения.

Юбилейный концерт в Саратовской консерватории завершился исполнением последней оратории Е. В. Гохман – *духовных песнопений «И дам ему звезду утреннюю...»* на тексты Откровения Иоанна Богослова (2005) для баритона (А. Кошелев), мужского хора (хор «Victoria», голос из хора – Б. Лицов) и симфонического оркестра. Новое обращение к этому сочинению, последний раз прозвучавшему в год 75-летия автора, после ухода Е. В. Гохман из жизни, стало

не просто повторением уже освоенной партитуры, но премьерой её новой редакции, проект которой был утверждён самим композитором незадолго до смерти. Новая редакция произведения, осуществлённая доцентом А. Г. Занориным (компьютерный набор партитуры выполнил профессор В. В. Грачёв), значительно сократив масштаб сочинения, тем самым сделала более рельефной его внутренний сюжет. В его основе – таинство обретения Бога в своей душе, с развитием от устремлённой к Всевышнему молитвы – к ответу Господа, концентрирующему главный смысл Откровения: «Се, стою у двери и стучу... войду к нему и буду вечерять с ним ... и дам ему звезду утреннюю». Между этими полюсами – переход через внутренний апокалипсис, переживаемый как освобождение души от материальных оков, «бесов и золотых идолов» (музыкально выраженный наслоением жёстких остинатных звучностей), через обретение новой духовной субстанции, сущность которой выражена словами «И смерти не будет уже, ни плача ... ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло».

Именно эта точка духовного перерождения ораториального сюжета отмечена сконцентрированностью авторского бельканто как выражения той высшей духовной синергии, которую способна испытывать душа в единении с Богом, – очищающей и преображающей благодати, нисходящей на человека при условии духовного усилия с его стороны, как высшее проявление любви во спасение мира и человека. Не случайно Е. И. Вартанова охарактеризовала авторскую интонацию Е. В. Гохман как «интонему милосердия» [1, с. 19]. В этой закономерности развития мысли композитора, неизменно приводящей к точке раскрепощения глубинных духовных энергий, открывается удивительная гармоничность художественного мировоззрения Е. В. Гохман – стремление к равновесию всеобщего и индивидуального, скрепляемого любовью, которой так не хватает современному человеку, стремящемуся подчинить своему его весь окружающий мир, что для мира и человечества всегда становилось источником испытаний и катастроф. Этой закономерностью своей музыки Елена Владимировна словно хотела сказать нам: любовь спасёт мир.

Для слушателей Саратова концерт 30 ноября стал единственным крупным событием юбилейного фестиваля, продолжившегося за пределами

родного города композитора. Расширение его географического пространства стало, наверное, самым знаменательным фактом фестиваля, свидетельствующим о широте распространении музыки Е. В. Гохман, росте интереса к ней в других регионах страны – второй концерт фестиваля состоялся 16 декабря в Тамбове и был организован совместными усилиями музыкантов Тамбова, Саратова и Москвы. Однако его двойное посвящение, хотя и виртуально, раздвинуло эти культурно-географические рамки значительно шире. Концерт, прошедший в Рахманиновском зале ТГМПИ, стал частью большого музыкально-литературного проекта, одной датой связавшего два имени – 80-летие со дня смерти Ф. Гарсиа Лорки и со дня рождения Е. В. Гохман.

Эта связь только непосвящённым может показаться случайной. На самом деле совпадение дат свидетельствует о таинстве соприкосновения в астральном мире душ поэта и композитора, навсегда связанных созданной Е. В. Гохман камерной ораторией «Испанские мадригалы» на стихи Ф. Гарсиа Лорки (1975). Произведение стало первой крупномасштабной музыкально-поэтической фреской в её творчестве, как жанр, занимающий положение, равнозначное положению симфонии в творчестве Д. Шостаковича. Вместе с поэзией Лорки в творчество Е. В. Гохман вошла тема Испании, подключив к существующей в русской музыке со времён М. И. Глинки традиции, связанной с воссозданием этнографически достоверного образа далёкой экзотической страны.

Отображение особенностей испанской музыкальной культуры Е. В. Гохман никак нельзя назвать приближением через стилизацию или цитирование фольклорных источников. Это было, скорее, неожиданным открытием в себе «способности к языку» – умения «говорить» по-испански, как в своё время М. И. Глинка поразили современников умением схватывать и передавать, не прибегая к цитированию, особенности русской музыкальной речи. Вот почему оратория Е. В. Гохман так органично вписалась в испанский литературно-художественный проект. Первая его часть, посвящённая творчеству испанского поэта и испанской музыкальной культуре, прошла в Доме М. Асеева в Тамбове. Там в исполнении Нины Некиной (сопрано), Романа Зорькина (гитара), ансамбля русских народных инструментов «Тамбов» и других музыкантов прозвучала музыка испанских ком-

позиторов. «Испанские мадригалы», исполнение которых потребовало целого концертного вечера (время звучания произведения занимает около полутора часов), стали кульминационной вершиной этого двойного проекта.

При том, что оратория поражает богатством испанского колорита, переданного через многообразие характерных для национальных фольклорных традиций фламенко и канте хондо ладовых и ритмических структур, обращение к испанской теме в XX веке отличается от любования Испанией композиторами романтического столетия. Испанская музыкально-культурная экзотика волнует Е. В. Гохман прежде всего в связи с трагедией Ф. Гарсиа Лорки, расстрелянного фашистами. Смысловый центр произведения образует стихотворение, ставшее первым актом трагедии, послужившее поводом для доноса, судебного иска против поэта и последующего ареста. Это «Романс об испанской жандармерии» («Чёрная жандармерия» у Е. В. Гохман), жертвой которой и стал Лорка (характерно, что и Луиджи Ноно в своей «Эпитафии Федерико Гарсиа Лорке» использовал это же стихотворение как одно из главных произведений поэта).

Из этого текста в ораторию вошли только строфы, воссоздающие образ конницы смерти и её главной жертвы («Жандармерия чёрная скачет, / усеяв свой путь кострами, / на которых поэзия гибнет, / стройная и нагая»). Строфы «цыганской Пасхи» оказались опущены, но заключённая в них метафора праздника жизни развернулась в отдельный образный план поющей и пляшущей Андалусии на основе привлечения других поэтических текстов Лорки. Это позволило монументализировать образ и придать ему большую широту в условиях развёрнутой ораториальной композиции. Так что в центре «испанского мифа» Е. Гохман стоит поэт, одновременно и созерцающий, и творящий мир как образ страны, открытой равно любви и смерти. Он предстаёт в контрастах, с одной стороны, национального колорита, тонкой звукописи природы, поэзии песни и танца, праздничной колокольности, с другой – ударности и остигатности, строгой монохромности ладовой системы, генерируемой тритоном, часто воссоздающим страшный (немой или кричащий) оскал Смерти.

Новую жизнь «Испанским мадригалам», уже звучавшим в Тамбове (первое исполнение состоялось там десять лет назад, в декабре 2005 года), дали солисты – лауреат всероссийских и

международных конкурсов Р. Зорькин (гитара), лауреат всероссийских и международных конкурсов С. Орешко (сопрано), солист ТОГУК «Тамбовконцерт» М. Кусов (бас), женский хор «Ассоль» ТГМПИ им. С. В. Рахманинова (рук. О. В. Немкова, А. В. Аксёнова, О. В. Стець, хоровые соло – А. Аксёнова и лауреат международных конкурсов Е. Коваленко), инструментальный ансамбль – лауреаты международных конкурсов З. Юсупова и М. Гейнц (фортепиано), Т. Фёдорова (флейта), А. Сазонов и Д. Ребриков (ударные), лауреат всероссийского и международного конкурсов О. Марклевская (синтезатор), А. Бошлаков (контрабас), дирижёр Тимур Абсалудинов. Вложившие в исполнение максимум мастерства, музыкальности и артистизма, они создали интерпретацию, которую можно считать образцовой. Она покоряет как великолепием воссоздания картин празднично-солнечной Испании, при минималистичности исполнительских средств, так и экспрессией и силой трагедийного проникновения в образ Испании ночной, чёрной, смертоносной. От сцены невозможно было оторвать глаз, символические образы Поэта и Смерти в исполнении певцов, казалось, рождали иллюзию реальности этого сюрреалистического диалога, пронизывающего ораторию.

«Испанские мадригалы» – трагическая вершина творчества Е. В. Гохман, являющейся подлинным художником XX века, несущим в своём мироощущении острое чувство катастрофичности современного мира. Испанская трагедия, получившая отображение в этом произведении, сегодня, как и 40 лет назад, во время создания произведения, не кажется чем-то далёким и отстранённым от настоящего. В ней отражаются многие подобные катастрофы века, уносящие человеческие жизни, оборванные на взлёте – не долюбившие, не допевшие, не успевшие выполнить главного предназначения. Делая далёкую трагедию близкой, Е. В. Гохман говорит с нами о ценности отдельной человеческой жизни, что сегодня актуально, как никогда. А её глубокое переживание самим композитором вводит в самую сердцевину его художественного мироощущения, – туда, откуда доносится «голос любви, отвечающий призракам грозным» (С. Кекова).

...Если уподобить прошедший фестиваль единому произведению, то его окончание, после созерцания сияющих высот творчества Е. В. Гохман, достигнутых в монументальных

ораториальных фресках, можно сравнить с лёгкой кодой, наподобие окончания вокальной сюиты Д. Д. Шостаковича на стихи Микеланджело детской музыкой композитора. Показанная по Саратовскому телевидению в предновогодний день комическая опера «Мошенники поневоле» (1984) производит похожий эффект, несмотря на откровенно анекдотический сюжет, с его внутренне несостоятельными героями. В последние, особенно медленно тянущиеся минуты уходящего года они ожидают не чуда, сказки, волшебства, а лишь возможности выпить и закусить (праздничный новогодний ритуал, вместе с нерасторопностью хозяйки, мешает им сделать это до боя часов, поэтому они прибегают к мошенническому переводу стрелок). Пронизывающая оперу бесхитростная песенка (она-то и вызвала ассоциации с Шостаковичем), исполняемая самым маленьким героем этой «новогодней побрехушки» (по А. П. Чехову), гимназистом Колей (И. Субботин), который ещё верит в чу-

деса новогодней ночи, противопоставляет его мошенникам, намеревавшимся обокрасть само Время. Наивная песенка, делающая маленького героя *alter ego* самого автора, становится музыкальным воплощением его доброй снисходительной улыбки, в излучении которой несурезность поведения взрослых начинает казаться всего лишь детским капризом. Не несущая никаких высоких смысловых посылов, эта лёгкая «юмореска» не меньше убеждает в преображающей силе любви, живущей в чистой детской душе автора, чем произведения серьёзного жанра. Эта опера, в предпраздничных хлопотах, возможно, прошедшая незамеченной, внесла в целостное восприятие фестиваля последний – лёгкий, но очень важный штрих. Он расширил представление о творчестве Е. В. Гохман как об «исполненной великолепия и в то же время ребячества вселенной творца» («Миф о Сизифе. Эссе об абсурде» А. Камю), полнота которой – залог её неисчерпаемости и будущности, продолжения жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варганова Е. И. «...Все наши страдания потонут в милосердии...» // Камертон: периодическое издание Саратовской гос. консерватории им. Л. В. Собинова. 2011. № 25 (39). С. 17–19.
2. Демченко А. И. Её путь в искусстве // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. Саратов, 2005. С. 3–72.
3. Демченко А. И. Избранные страницы творчества Елены Гохман. Саратов: Аквариус, 2010. 84 с.
4. Демченко А. И. За линией горизонта. О творчестве Елены Гохман. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова, 2015. 124 с.
5. Демченко А. И. Раздвигая горизонты (к юбилейной дате Е. В. Гохман) // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 52–56.
6. Королевская Н. В. Женская исповедь: Марина Цветаева – Елена Гохман // Музыкальная академия. 2008. № 2. С. 103–108.
7. Королевская Н. В. «Испанские мадригалы» Е. Гохман в свете проблемы взаимодействия слова и музыки // Проблемы художественного творчества: сб. ст. по мат. Всерос. науч. чтений, посвящ. Б. Л. Яворскому. Саратов, 2006. С. 43–51.
8. Королевская Н. В. Прочтение поэзии М. Цветаевой в вокальном цикле Е. Гохман «Бессонница» // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. Саратов, 2005. С. 114–130.
9. Королевская Н. В. Содержательно-концептуальная динамика творческого процесса в свете теории «смыслового взрыва» Ю. Лотмана: на примере творчества Е. В. Гохман // Проблемы художественного творчества. сб. ст. по мат. Всерос. науч. чтений, посвящ. Б. Л. Яворскому. Саратов, 2015. С. 59–70.
10. Христиансен Л. Л. Кантилена Елены Гохман // Елене Гохман посвящается. К 70-летию со дня рождения. Саратов, 2005. С. 73–79.

Королевская Наталья Владимировна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова





Г. С. ЗАЙТОВ

Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского



УДК 78.071.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.107-113

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА МАСТЕРОВ ШКОЛЫ БЕЛЬКАНТО

Период XVII–XVIII веков называют золотым веком бельканто. Именно в это время вокальное искусство достигло максимального развития, а певцы-кастраты, главенствовавшие на оперной сцене, достигли максимальных успехов в технике колоратуры и импровизации. В трактате Пьетро Франческо Този «*Opinioni de' cantori antichi e mo demì o sieno osservazioni sopra il canto figurato*» (1723) искусство пения было названо канто фигурато (*santo figurato*), что означало «пение с фигурами». Известный в настоящее время термин бельканто употребил Дж. Россини применительно к пению певцов-кастратов, а в дальнейшем его стали использовать как синоним совершенного пения. Немецкий пианист, дирижёр, музыкальный писатель и критик Фердинанд Хиллер (1811–1885) передаёт слова Россини об искусстве пения: «Подлинное искусство бельканто кончилось вместе с кастратами. С этим приходится согласиться, даже не желая их возвращения. Для этих людей искусство было всем, поэтому они проявляли чрезвычайное прилежание и неутомимую старательность в его совершенствовании. Они всегда становились искусными артистами или, если теряли голос, по крайней мере, отличными учителями» [3, с. 112].

К концу XVIII века певцы-тенора вытесняют со сцены певцов-кастратов. Одним из первых великих теноров стал Мануэль Гарсиа старший, для которого Россини написал партию графа Альмавивы в опере «Севильский цирюльник». Его учеником стал Адольф Нурри – певец, ставший примером для других выдающихся певцов той эпохи: Джованни Батиста Рубини и Марио де Кандиа. Необходимо отметить, что тенора явились наследниками вокальных традиций певцов-кастратов и получили в партиях Россини множество пассажей и верхних нот, которые первоначально тенора озвучивали фальцетом либо микстом. Особое место в творчестве композитора и истории вокального искусства занимает его последняя опера «Вильгельм Телль». Переломный

момент в пении певцов-теноров связан с партией Арнольда. При исполнении кабалетты Арнольда с хором перед певцом стоит сложная задача взять десять верхних «до». Россини вполне устраивало их микстовое звучание, однако появился певец, способный пропеть звуки, не прибегая к миксту. Этим певцом был Жильбер Дюпре. Очевидно, Дюпре проанализировал возможности человеческого голоса и выяснил, что на определённых гласных, а именно «у» и «и» восхождение по ступеням к верхним нотам становится существенно проще. Таким образом, появилась возможность расширить границы диапазона, смешивая различные гласные с «удобными». Так появилась техника «прикрытия» звука в пении.

Известно, что Россини не сразу принял новую технику звукоизвлечения и заявлял об этом в беседе с Дюпре вполне откровенно: «В вашем “до” мне больше всего нравится то, что оно уже в прошлом, и я не подвергаюсь опасности услышать его снова. Я не люблю противоестественных эффектов, а это “до” с его резким тембром раздражает моё итальянское ухо как крик каплуна, которого режут. Вы – величайший артист, истинный новый создатель партии Арнольда; зачем же вы опускаетесь до такого приёма?» – «Дело в том, – ответил Дюпре, – что абоненты Оперы теперь уж к нему привыкли, в этом “до” заключён мой большой успех» [3, с. 187].

Реформа Дюпре положила начало новой школе пения. Главной целью обучения стало «выразительное пение», которое предполагает активнейшее эмоциональное напряжение, чуждое бесполом голосам кастратов. Необходимо отметить тот факт, что несмотря на изменение в технике звукоизвлечения верхних нот, среди мужских голосов новая школа пения, связанная с эпохой романтизма в музыке, всё же унаследовала характерные для бельканто особенности стиля исполнения. Именно поэтому мастера пения середины XIX – начала XX веков могут называться мастерами бельканто, хотя они не

принадлежат непосредственно эпохе бельканто. Композиторы романтической эпохи предъявили новые требования к певцам-тенорам: с одной стороны, исполнение должно было быть страстным и героически порывистым, а с другой – нежным, элегичным, мягким и лирическим. Таким образом, можно сделать вывод, что певцу требовался всесторонне развитый голос.

Анализируя звукозаписи певцов начала 1900 годов, подробнее остановимся на нескольких знаковых представителях итальянской школы бельканто – Фернандо Де Лучия, Алессандро Бончи и Джакомо Лаури-Вольпи. Эти мастера были продолжателями эстетических традиций, сложившихся в певческом искусстве после реформы Дюпре.

Фернандо Де Лючия – знаменитый неаполитанский певец, признанный мастер бельканто, в репертуаре которого было множество произведений. Де Лючия был успешен в исполнении музыки современных ему композиторов-веристов и сотрудничал с такими авторами, как Леонкавалло, Маскани и Джордано, однако его исполнительская манера несла в себе черты бельканто и больше подходила для исполнения произведений романтиков. Большинству современных слушателей, не имеющих привычки вслушиваться в звучание старых «затёртых» пластинок, голос Фернандо Де Лючия может показаться странным. Однако этот голос считали одним из лучших, и слушатели Неаполя отдавали ему предпочтение перед Энрико Карузо.

Алессандро Бончи так же, как де Лючия, был частью последнего поколения исполнителей бельканто. Его карьера пересекается с представителями веристской школы пения, прежде всего, Энрико Карузо. Без сомнения, Бончи был отлично обученным тенором. Его карьера началась в XIX столетии, и его пение является примером вкусов того периода. К XX веку эстетические вкусы аудитории меняются, и утончённое исполнение уступает место более «реалистичному», которое представлял Карузо. В любом случае нам следует судить Бончи по меркам веризма не более, чем мы должны судить Карузо по стандартам бельканто. Лаури-Вольпи отмечает: «Он был последним великим тенором – если говорить о плавности и чистоте звуковой линии, – какого имела Италия. После него тенора, за редчайшими исключениями, сбились с правильного пути, потеряли волшебную тропу, ведущую сквозь звуковые чащобы, опустили до уровня жон-

глёров-халтурщиков, ушли в хилую красоту, позволительную разве что для манеры неаполитанских менестрелей. Сцену из оперы “Бал-маскарад”, начинающуюся словами “То шутка или безумье” можно назвать и открытым уроком пения – такой артистической добросовестностью оно отличалось. Сам Джузеппе Верди в письме от 21 мая 1898 года выражал “прекрасному тенору Бончи” своё “весьма приятное удивление” по поводу этих раскатов смеха, признавая за артистом “единственность и неповторимость его личного мастерства”» [1, с. 32]. По счастью, существует запись этого произведения в исполнении Бончи (1926, Columbia records).

Джакомо Лаури-Вольпи (1892–1979) занимает уникальное место в истории вокального искусства XX столетия. Он постигал вокальное искусство под руководством знаменитого баритона Антонио Котоньи, а затем Энрико Розатти, впитав тем самым традицию бельканто XIX века. Котоньи не упускал возможности знакомить своего ученика с выдающимися певцами эпохи. Огромное впечатление на юного Вольпи произвело знакомство с прославленным тенором Франческо Маркони. После обучения под руководством Котоньи, Лаури-Вольпи вошёл в число самых успешных певцов своего времени – таких, как Беньямино Джильи, Тито Скипа, Джованни Мартинелли, Мигель Флета, Аурелиано Пертиле, Франческо Мерли. При этом он сумел сохранить голос до глубокой старости. Лаури-Вольпи в семьдесят лет спел на сцене театра «Лисео» в Барселоне арию Калафа из III акта «Турандот» Пуччини, при этом не только блистательно взял финальную верхнюю ноту, но и сделал на ней изумительную фермату. По словам Франко Корелли, Лаури-Вольпи находился в прекрасной вокальной форме ещё за несколько дней до смерти.

Лаури-Вольпи дебютировал на сцене театра небольшого городка Витербо в сложнейшей партии Артура («Пуритане» В. Беллини) – под псевдонимом Джакомо Рубини, что свидетельствовало не только об амбициозности молодого тенора, но и определённой эстетической направленности, ориентации на ценности эпохи «бельканто» и её ведущих представителей. Он достаточно быстро вошёл в число лучших певцов. В 1922 году во время репетиции оперы «Риголетто» у певца возник спор со знаменитым дирижёром Артуро Тосканини. Исполняя песенку герцога, Лаури-Вольпи блистательно спел собственную каденцию со вставной нотой

«ре». Это вызвало протест дирижёра и требование следовать авторскому тексту. Лаури-Вольпи впервые публично продемонстрировал свой «резкий неуступчивый нрав», разорвал контракт с «Ла Скала» и покинул Италию.

За свою сорокалетнюю оперную карьеру Лаури-Вольпи с равным успехом сумел воплотить на сцене образы, которые, как правило, не исполняются одним и тем же артистом. Ему удалось убедительно спеть Альмавиву в «Севильском цирюльнике» Россини и Отелло в опере Верди. Шестьдесят лет спустя это достижение Лаури-Вольпи попытается повторить Паваротти (от Неморино к Отелло), но не столь успешно. Вокальные данные Паваротти не позволяли подобного, он не имел такой силы голоса. Техника Лаури-Вольпи считалась феноменальной. Знаменитый тенор Франко Корелли, находясь на пике славы, обращался за советами к уже ушедшему со сцены певцу и в течение восьми лет приезжал к нему совершенствоваться.

По словам Корелли, Лаури-Вольпи был героический тенор старой школы. В интервью Стефану Цукеру Корелли утверждал: «Старый стиль пения героического тенора предполагает яркий и лёгкий центр диапазона и сверкающие верхние ноты. Репертуар Лаури-Вольпи был огромен, но лучше всего он пел в операх “Вильгельм Телль”, “Пуритане”, “Полиевкт”, “Турандот”, “Луиза Миллер” и “Гугеноты”. В отличие от этого стиля голоса веристов имеют более насыщенный центральный участок диапазона. Эта манера происходит от Карузо. Но укрепление центра голоса почти всегда ведёт к потере крайних верхних нот. Героические тенора могут петь веристский репертуар, в то время как для тенора-вериста непосилен репертуар героического тенора-белкантиста. Голос Лаури-Вольпи был слишком ярким, чтобы быть драматическим. Каждая нота была серебряная, звенящая, чистая даже в нижнем диапазоне голоса. При этом он был в состоянии усиливать центральный участок диапазона, но не любил мышечного пения. К представителям мышечного пения он относил Дель Монако, которого он критиковал за недостаточное легато, отсутствие меццо-воче, диминуэндо и невыполнение нюансов, прописанных в нотах» (цит. по: [5, с. 55]).

Звукозаписи Де Лючия, Бончи и Лаури-Вольпи представляют собой школу пения, идущую от реформы Дюпре. При этом их исполнение включает приёмы стиля белканти, они пользуются одинаковыми техниками звукоизвлечения. Хронологически наиболее близкими к эпохе, в

которую пел Дюпре, являются записи Фернандо Де Лючия. Фактически они позволяют услышать аутентичное исполнение известных оперных произведений и оценить особенности стиля белканти второй половины XIX века.

Прослушивая все имеющиеся звукозаписи Фернандо Де Лючия, можно сделать вывод, что хотя к моменту их создания певец был уже не молод, он сохранил голос в хорошем состоянии. На записях, сделанных в возрасте от пятидесяти шести до шестидесяти одного года, нет почти никаких признаков возраста, хотя современники утверждали, что расцвет вокального исполнительства Де Лючия приходится на 1890-е годы, однако это по понятным причинам невозможно оценить. Несмотря на возраст, певец всё же сохранил гибкость и умение пользоваться регистрами голоса. В то же время он не утратил возможности делать свои любимые «слёзы» («*lacrime*» – так певец называл приём диминуэндо).

Одной из важнейших особенностей пения этого тенора является употребление в верхнем регистре звуков «э» и «и». Иногда для этого он заменял слова текста арии либо искажал произношение других звуков в сторону наиболее резонаторных. Примером может служить ария «*Giunto sul passo estremo*» из оперы «Мефистофель» А. Бойто (1917), где для лучшего звучания высоких «ля-бемоль» он изменяет слово «*estasiata*» на «*inebriata*». Другим примером является исполнение арии «*Recondita armonia*», где в конце произведения певец поёт фразу «*ToscE sei tu*» вместо «*ToscA sei tu*». Необходимо отметить, что этот приём употребляли в той или иной степени большинство певцов той эпохи.

Аудиозаписи певца показывают, что певцы XIX века знали, когда и как петь украшения, каденции, портаменто и темпо рубато, которые композиторы не написали, но вполне могли ожидать их от исполнителей. Как и большинство его современников, Фернандо Де Лючия тяготеет к медленному пению. Среди его записей мало произведений в подвижном темпе. В таких произведениях он поёт краской меццо-воче быстрой скороговоркой и не переходит в полный голос. Примерами быстрых произведений являются песня Франческо-Паоло Тости «*Marechiaro*» и дуэт из оперы Г. Доницетти «Любовный напиток» «*Obligato, obligato*». Ещё одной особенностью является его любовь к ферматам, что нарушает общий темп произведения. Создаётся некая ритмическая вялость. Это можно заметить

в дуэте из оперы Ж. Бизе «Искатели жемчуга». Известно, что подобные трактовки были близки другому тенору прошлого – Х. Гайярре. Знаменитую арию «*Spirto gentill*» из оперы Доницетти «Фаворитка», которая в современной трактовке длится не более пяти минут, он исполнял в течение семи минут. В то же время, Энрико Карузо записал эту арию в 1906 году, и её длительность составила около четырёх минут.

Записи Де Лучия песенки Герцога «*La donna è mobile*» и арии Альфреда «*De'miei bolenti spiriti*» (1906, Gramophone & Typewriter) демонстрируют собственную интерпретацию певцом произведений Верди. Оба исполнения могут вызывать шок у непосвящённых. Но художественная интерпретация Де Лучия напоминает нам, что «*La donna è mobile*», в конце концов, песня – это момент в опере, когда персонаж фактически красуется собой. Тенор поёт арию в духе XIX столетия: громкие фразы сменяются пианиссимо, с эффектом эха. При этом вместе с диминуэндо происходит замедление темпа. Этот простой способ украшать музыку изменениями в темпе и динамике является типичным для XIX века.

Ария «*Amor ti vieta*» из оперы «Федора» (1902, Gramophone & Typewriter) является одним из шедевров вокального искусства. Как известно, это произведение он прорабатывал с его автором, композитором Умберто Джордано, что очень ценно, так как данная запись по существу показывает авторскую трактовку сочинения. В этой арии певец показывает мастерское владение штрихами легато, портаменто, а также различными динамическими оттенками и тем, что в стиле бельканто называется *colore della voce* – окраска голоса. Он заканчивает арию так, как того требует Джордано, с сильным акцентом «открывая тон» почти до вульгарности, что достаточно непривычно современному слушателю.

Звукозапись арии «*Ecco ridente in cielo*» из оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини являет собой, по сути, аутентичное прочтение, дающее представление о подлинной россиниевской манере пения тенора. В соответствии с принципами исполнительского стиля бельканто Де Лучия изменяет нотный текст некоторых пассажей, что было общепринято. Вполне вероятно, что даже первый исполнитель партии графа Альмавивы тенор Гарсиа в пассажах использовал импровизацию. Де Лучия демонстрирует филигранное исполнение сложнейших виртуозных элементов и играет красками голоса. Без сомне-

ния, эта запись является свидетельством высшего вокального мастерства.

Одной из заметных особенностей Де Лучия, Бончи и Лаури-Вольпи является частое вибрато. Известно, что великий тенор начала XIX века Джованни Батиста Рубини использовал в пении приём «трепетного» вибрато, которое считал удобным для пения, что толкало некоторых его последователей к преувеличению. Но очевидно, что именно он оказал огромное влияние на особенности звуковедения последующих за ним певцов Италии. Вибрато итальянских певцов вызывало бурную критику в Англии и Америке. В записях, сделанных до Первой мировой войны, когда ещё существовали национальные школы пения, англичане, американцы, немцы, австрийцы и русские почти никогда не пели с частым вибрато. Следовательно, понятно отсутствие успеха Де Лучия в Лондоне и Нью-Йорке. Майкл Хенсток пишет, что его исполнение партии графа Альмавивы из оперы Россини «Севильский цирюльник» в английском театре Друри Лейн (1887) подверглось резкой критике за чрезмерное вибрато и манерничанье [4].

Возникает вопрос по поводу вибрато голоса итальянских певцов: было ли это преднамеренно выполненным приёмом пения или природным дефектом? Наиболее вероятно, что данное явление связано с подражанием определённому вокальному эталону. Таким эталоном для многих был Рубини, известный своим «трепетным вибрато». В последующей истории вокального искусства Италии этим отличались Роберто Станьо, Франческо Таманьо, Джузеппе Ансельми и др. По сути, частое вибрато не считалось недостатком в вокальном мире Италии.

Судьбы Аурелиано Пертиле и Джованни Мартинелли иллюстрируют разницу между итальянской и американской эстетикой прошлого. Пертиле американцы не оценили во время гастролей 1921–1922 гг., что возможно связано с его вибрато (по определению англоговорящих, бляньем – «bleaty»). В то же время Джованни Мартинелли имел значительный успех в Метрополитен-опере на протяжении десятилетия, но когда в 1929 году он вернулся в Италию, то подвергся критике за жёсткость голоса и недостаточную вибрацию (*la voce fissa*).

В конце 1950-х гг. Франко Корелли, начав карьеру с учащённым вибрато, избавился от него как от недостатка в угоду новой эстетике. Более современным примером разницы в эстетическом восприятии между итальянской и американской

публикой является тот факт, что известный певец Сальваторе Физикелла, имеющий репутацию одного из лучших теноров Италии, был весьма прохладно принят в театре Метрополитен (1986). Причиной тому также оказалось вибрато. Современные компьютерные технологии позволяют значительно глубже проанализировать эту особенность исполнительской техники.

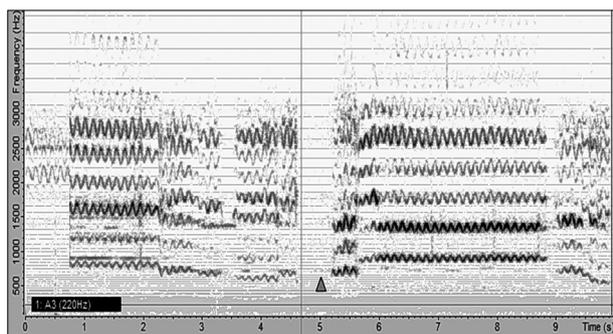


Рис. 1. Сонограмма голоса Фернандо Де Лючия. Фраза из арии графа Альмавивы «*Parmi veder le lagrime*» (опера Дж. Россини «*Севильский цирюльник*»). Phonotype C1796, Неаполь, 1917.

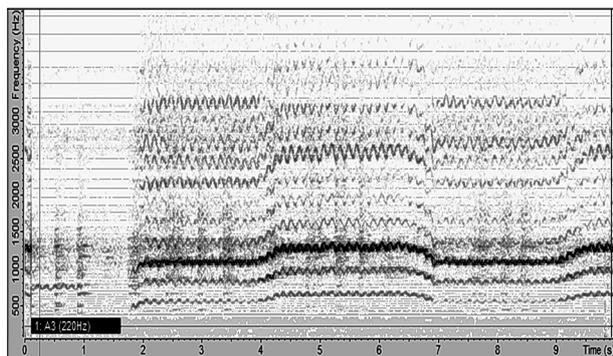


Рис. 2. Сонограмма голоса Фернандо Де Лючия. Финальная фраза из сицилианы Турриду «*O, Lola!*» (опера П. Маскани «*Сельская честь*»). Gramophone & Typewriter, N° (2897b) 52652 Милан, 1902.

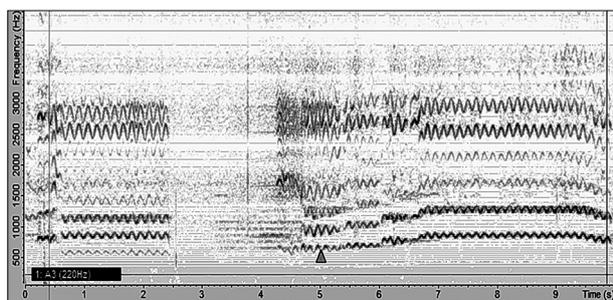


Рис. 3. Сонограмма голоса Фернандо Де Лючия. Фраза «*E non amato*» из арии Каварадосси (опера Дж. Пуччини «*Тоска*»). Gramophone & Typewriter, 1919.

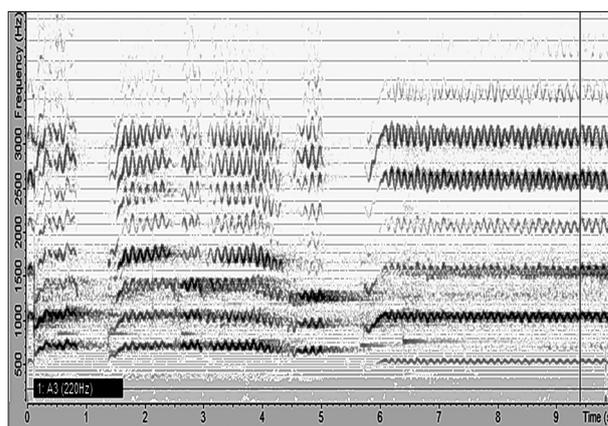


Рис. 4. Сонограмма голоса Алессандро Бончи. Фраза «*Se ramento Ah il mio tormento*» из арии Артура «*A te, o cara*» (опера В. Беллини «*Пуритане*»). Fonotipia, Милан, 1905.

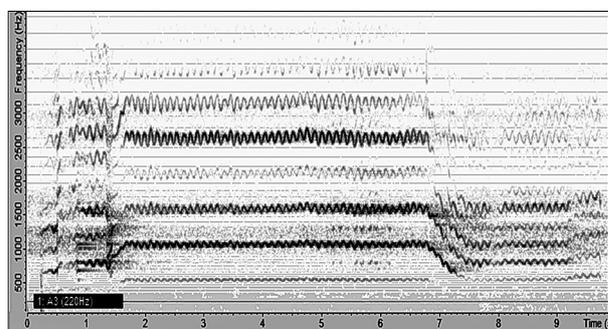


Рис. 5. Сонограмма голоса Алессандро Бончи. Фраза «*fuggite insieme...*» из арии Фердинанда «*Spirto gentil*» (опера В. Доницетти «*Фаворитка*»). Fonotipia, 1905.

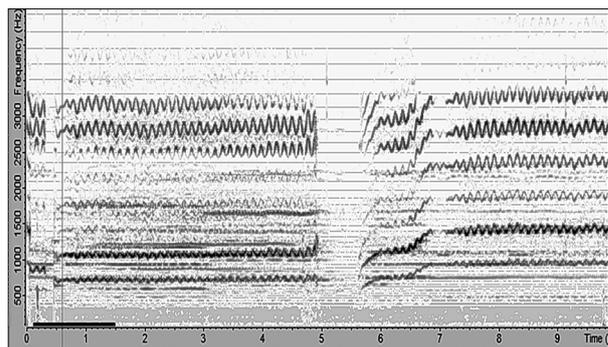


Рис. 6. Сонограмма голоса Лаури-Вольпи. Фраза из арии Васко да Гама «*O paradise*» (опера Дж. Мейербера «*Африканка*»). Gramophone DB 2268, 1934.

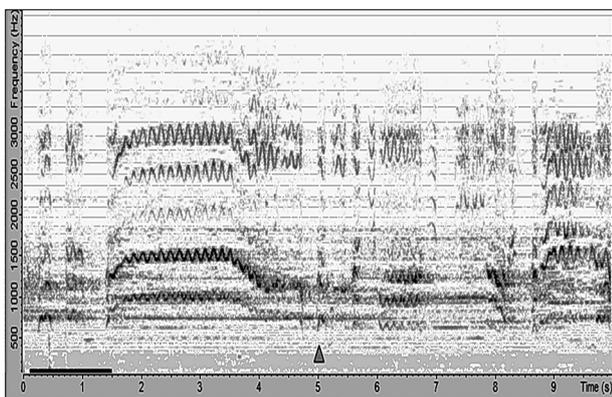


Рис. 7. Сонограмма голоса Лаури-Вольпи. Импровизация Андре Шенье «Т'ато» (опера У. Джордано «Андре Шенье»). Gramophone DB 2253, 1934.

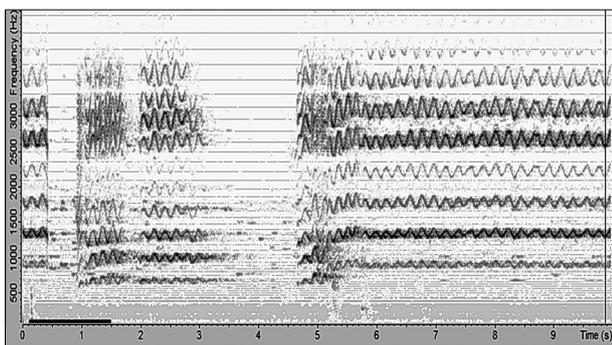


Рис. 8. Сонограмма голоса Лаури-Вольпи (65 лет). Фраза «non va...» из арии Оронте «La mia letizia infondere» (опера Дж. Верди «Ломбардцы»). (Вибрато певца замедлилось). Концертгебау, Амстердам, 1954.

Исходя из анализа представленных сонограмм, можно сделать вывод, что мелкое, несколько учащённое вибрато в 8 кол/сек было обычным явлением среди итальянских певцов бельканто XIX – начала XX веков и, по-видимому, не считалось дефектом.

Данные звукозаписи несут в себе ценную информацию о певческом искусстве середины XIX – начала XX столетий. Они сохранили эталонный тон старой вокальной школы, а также особенности исполнения в стиле, наиболее близком замыслу композитора, так как многие произведения были проработаны певцами совместно с авторами – Верди, Джордано, Масканьи, Леонкавалло. Несмотря на изменения в эстетических вкусах, данный материал может применяться для развития вокально-исполнительского искусства как в плане ознакомления со стилями различных композиторов, так и с точки зрения развития вокальной техники.

К особенностям исполнительского искусства певцов можно отнести использование различной окраски голоса, частое применение меццо-воче, диминуэндо. Кроме того, у старшего поколения певцов, представленного Де Лучия, наблюдается более свободная интерпретация авторского текста в отношении темпов исполнения произведения, и это показывает, что певец в то время являлся центральной фигурой в опере. Выдающиеся певцы, как правило, создавали свои прочтения произведений, и это зачастую порождало исполнительскую традицию. Примером тому может быть «Nessun dorma» из оперы «Турандот» Пуччини, исполнение которой сегодня немыслимо без ферматы на ноте «си» в слове «Vincero». Создателем же данной интерпретации стал Джакомо Лаури-Вольпи. Другая особенность певцов – быстрое вибрато, вошедшее в исполнительскую традицию после Джованни Батиста Рубини. В XX веке происходит отход от эстетики бельканто и зарождается новая школа пения, на которую существенное влияние оказали композиторы-веристы и знаменитый певец Энрико Карузо, породивший целую плеяду подражателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели / пер. с ит. Ю. Н. Ильина. Л.: Музыка, 1972. 109 с.
2. Назаренко И. К. Искусство пения. М.: Музыка, 1968. 624 с.
3. Россини Д. Избранные письма. Высказывания. Воспоминания / пер. с ит., фр., нем. Е. Ф. Бронфин. Л.: Музыка, 1968. 232 с.
4. Henstock M. Fernando de Lucia: Son of Naples. Publisher: Amadeus Pr, Portland, 1990. 505 p.
5. Zucker S. Franco Corelli and a Revolution in Singing. New York: Bel Canto Society, 2014. 268 p.

REFERENCES

1. Lauri-Volpi D. *Vokal'nye paralleli* [Lauri-Volpi G. *Voci Parallele*]. Translation from the Italian by Yu. N. Ilyin. Leningrad: Muzyka, 1972. 109 p.
2. Nazarenko I. K. *Iskusstvo peniya* [The Art of Singing]. Moscow: Muzyka, 1968. 624 p.
3. Rossini D. *Isbrannye pis'ma. Vyskazyvaniya. Vospominaniya* [Rossini G. *Selected Letters. Utterances. Memoirs*]. Translated from the Italian, French and German by E. F. Bronfin. Leningrad: Muzyka, 1968. 232 p.
4. Henstock M. *Fernando de Lucia: Son of Naples*. Publisher: Amadeus Pr, Portland, 1990. 505 p.
5. Zucker S. *Franco Corelli and a Revolution in Singing*. New York: Bel Canto Society, 2014. 268 p.

Особенности исполнительского искусства мастеров школы бельканто

Статья посвящена изучению особенностей исполнительского стиля мастеров итальянской школы бельканто конца XIX – начала XX веков с помощью компьютерного анализа звукозаписей выдающихся мастеров пения Фернандо Де Лючия, Алессандро Бончи и Джакомо Лаури-Вольпи. Дана историческая информация о вокальном искусстве эпохи бельканто и его эволюции, рассматривается процесс постепенного вытеснения со сцены певцов-кастратов и унаследовании их оперных достижений певцами-тенорами. Характеризуется суть вокальной реформы Ж. Дюпре, сформировавшей новую школу, впитавшую при этом эстетику пения предыдущего поколения. Фернандо Де Лючия, Алессандро Бончи и Джакомо Лаури-Вольпи рассматриваются как продолжатели традиций Жильбера Дюпре и Джованни Батиста Рубини. Анализируются различные певческие техники, применение которых характерно для мастеров пения середины XIX – начала XX веков. Затрагиваются вопросы границ исполнительской интерпретации авторского текста певцами. Приводятся примеры произведений, исполнение которых аутентично по отношению к замыслу композитора. Особое внимание уделяется исследованию певческого вибрато как одной из исполнительских особенностей, представляющих данное направление в вокальном искусстве. Для более точного анализа применены компьютерные программы, существенно повышающие объективность исследований.

Ключевые слова: бельканто, исполнительский стиль, компьютерные программы, вибрато, Фернандо Де Лючия, Алессандро Бончи, Джакомо Лаури-Вольпи.

The Particularities of the Performing Art of the Masters of the Bel Canto School

The article is devoted to study of the particularities of the performance style of the masters of the Italian bel canto school of the late 19th and early 20th century with the aid of computer analysis of sound recordings of the outstanding masters of singing, Fernando de Lucia, Alessandro Bonci and Giacomo Lauri-Volpi. Historical information is presented on the vocal art of the era of bel canto and its evolution, and the process of the gradual displacement from the opera and concert stage of castrato singers and the succession of their operating achievements by tenor singers. Characterization is given to the essence of Duprè's reforms, which formed a new school of singing, which at the same time absorbed into itself the aesthetics of singing of the previous generation. Fernando de Lucia, Alessandro Bonci and Giacomo Lauri-Volpi are regarded as the continuers of the traditions of Gilbert Duprè and Giovanni Batista Rubini. An analysis is given of various singing techniques, the use of which was characteristic for masters of singing of the late 19th and early 20th century. Questions of the boundaries of performance interpretation of the composer's musical text by singers are touched upon. Examples of musical compositions are cited the performance of which is authentic in relation to the composer's conception. Special attention is given to research of the singer's vibrato as one of the particularities of performance, presenting this direction in the art of vocalism. For the sake of more precise analysis computer programs are applied which exceed considerably the objectivity of the studies.

Keywords: belcanto, style of performance, computer programs, vibrato, Fernando de Lucia, Alessandro Bonci, Giacomo Lauri-Volpi.

Зайтов Георгий Сергеевич

ORCID: 0000-0002-8037-7451

аспирант кафедры истории и теории

исполнительского искусства

E-mail: georgezaitov@mail.ru

Уральская государственная

консерватория им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

Georgy S. Zaitov

ORCID: 0000-0002-8037-7451

Post-graduate student at the Department

of History and Theory of the Performing Arts

E-mail: georgezaitov@mail.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. P. Musorgskogo

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation

Н. Л. СОКОЛЬВЯК

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

УДК 78.087.34

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.114-119

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ СТРУННОМ КВАРТЕТЕ XX ВЕКА

Квартетный жанр – особый. Он собрал всё раритетное, что есть в творчестве великих композиторов. То, что можно передать в квартете, нельзя передать ни в симфонии, ни в сольном концерте, ни в сонате. Это уникальная сокровищница...

В. А. Берлинский

Судьба струнного квартета в отечественном музыкальном искусстве XX века предстаёт многоликой и разноплановой. На протяжении всего столетия смычковый ансамбль занимал весомые позиции как в композиторском творчестве, так и в сфере исполнительства. Вместе с тем пристальный интерес к квартетному искусству отмечается и в отечественном музыкознании. Существует целый ряд фундаментальных трудов, принадлежавших не только крупным учёным-музыковедам, но и авторитетным исполнителям-квартетистам, посвящённых истории и традициям жанра, его становлению и развитию на национальной почве, проблемам квартетной педагогики. Однако существенная часть из них представлена работами прошлого века и посвящена, как правило, отдельно взятым областям: композиторскому творчеству, исполнительству или педагогике. Тогда как рассмотрение струнного квартета в свете тесной взаимосвязи различных составляющих является существенным фактором, объясняющим его интенсивную эволюцию, а также широкую востребованность этого жанра и вида исполнительства в отечественном музыкальном искусстве прошлого и современности.

К струнному квартету обращались практически все крупнейшие композиторы досоветской, советской и постсоветской эпох¹. Для многих он был одним из магистральных видов творчества, обретая значение малого спутника крупномасштабных сочинений². В творчестве корифеев жанра множественные квартетные опусы допускают объединение в макроциклы, составление как бы единого текста – своеобразной формы творческого дневника, наполненного мыслями

о времени и о себе³. Среди огромного количества струнных квартетов, созданных в XX веке, присутствуют как традиционно многочастные циклы, так и произведения малых форм: пьесы, сюиты, вариации⁴. Нередко творцы трактуют ансамбль участников в виде необычного тембрового конгломерата⁵.

Эволюция смычкового ансамбля в минувшем веке, прежде всего, проходила в русле продолжения и обогащения традиций, заложенных классиками прошлого. С другой стороны, не менее существенную роль для самореализации жанра обозначила его открытость течениям, свойственным музыкальному искусству новейшего времени. Исторически сложившаяся способность отвечать различным тенденциям эпохи закрепила за смычковым квартетом в XX столетии функцию своеобразной «творческой лаборатории».

Однако, как показала практика, попытки обновления жанра имели лишь векторное значение. Ведущими же направлениями явились его автономия и открытость к самостоятельности обновленческих функций. Композиторы активно использовали современные техники письма, искали новые средства инструментальной выразительности, расширяли тембровые и акустические возможности струнных инструментов. Но всё это лишь реализовывалось идеей «как», то есть отражало искания на пути обновления квартетной фоносферы. Феномен же «что», то есть образно-содержательная составляющая жанра на любых этапах его саморазвития всегда оставалась приоритетной. Достаточно проследить линию от поздних квартетов Бетховена до аналогичных ансамблей Д. Шостаковича и М. Вайнберга.

Приметами первой тенденции может служить, например, расширение регистровых диапазонов как отдельных инструментов (в сторону повышения у альты и виолончели и понижения у скрипок), так и всего ансамбля в целом (предельно высокие звучности скрипки и низкие у виолончели), а также применение неспецифических приёмов игры и способов звукоизвлечения. Усиление же внимания к сольным возможностям каждого инструмента, поиски интонационного богатства и глубины, а также особая весомость всех голосов партитуры говорят в пользу второго звена – образно-смысловой наполненности содержания.

Появление весьма нестандартных жанровых решений с использованием оригинальных фонических эффектов свидетельствует ещё об одной важной тенденции: создании своего рода инструментального театра. Например, сочинение «Антифоны» С. Слонимского предстаёт в виде инструментально-театрального квартетного текста, причём в зону экспериментов попадает одна из констант ансамбля – традиционная рассадка исполнителей⁶. По идее автора, они постоянно перемещаются (главным образом, во время пауз) по сцене и залу, следуя тщательно выписанным в тексте указаниям. Каждый играет по партитуре, фрагменты которой раскладываются в соответствующих местах аудитории. Композитор, таким образом, выстраивает оригинальную фоносферу сочинения, которая, наряду с нетемперированным строем (введением четвертитоновых интонаций), рассчитана на необычное исполнение (включая идеальный по акустике зал) и фантазийное восприятие. По мысли Слонимского, материал в нотной записи организован в некие микромигрансы, пронумерованные и отделённые друг от друга тактовыми чертами.

Традиционное инструментальное звучание исключается и в квартете «Рождение пьесы» А. Вустина. Опус начинается произнесением текста из «Священной книги Тота», интонация которого выписана условными значками и воспроизводится квартетистами шёпотом. Использование инструментов присутствует лишь в разработке, где игра, по указанию автора, совмещается с пением участников ансамбля⁷.

Струнный квартет «Лебединая песня» В. Екимовского сопровождается авторскими рекомендациями театрального плана в самом начале партитуры: «Для концертного исполнения необходимы специально подготовленные авто-

ром партии. В процессе исполнения музыканты должны каждую сыгранную страницу артистично и красиво сбросить с пульта на пол».

Однако привлечение элементов театра в квартет было скорее исключением – единичными попытками реализации авангардных идей и неканонических художественных концепций. А рождение подобных сочинений подтвердило неограниченные тембровые и акустические возможности струнного квартета и раздвигало академические рамки понимания жанра. Несмотря на все новации и преобразования, смычковый ансамбль XX столетия остаётся верен достаточно традиционным образно-смысловым концепциям, восходящим к исторической памяти жанра.

Интенсивное развитие струнного квартета было бы невозможным вне связи с отечественным квартетным исполнительством, которое в минувшем веке переживало период широчайшей популярности как у музыкантов-профессионалов, так и в среде любителей. Известно, что к началу столетия в России насчитывалось 33 отделения Императорского русского музыкального общества, при которых функционировали смычковые ансамбли.

Квартетное музицирование советского времени активно поддерживалось государством. Политический ориентир музыкального искусства на народные массы в сочетании с мобильностью ансамбля, его способностью выступать на концертных площадках различного масштаба привели к созданию огромного количества коллективов: профессиональных (при филармониях, учебных заведениях, театрах) и любительских (при заводах и фабриках). Уже вскоре после революции 1917 года в различных республиках страны были сформированы именные коллективы. В их числе: квартет имени Ленина (Россия, 1918), Глазунова (Россия, 1919), Страдивариуса (Россия, 1920), Вильома (Украина, 1921).

Игрой в квартете увлекались крупнейшие музыканты столетия, вошедшие в историю струнно-смычкового искусства как сольны исполнители и видные педагоги. В квартетах играли С. Козолупов и В. Кубацкий, К. Мострас и М. Ростропович, Н. Гутман и Ю. Башмет. Стоит отметить, что основоположниками национальных школ игры на смычковых инструментах были участники профессиональных квартетных коллективов⁸.

XX век взрастил плеяду выдающихся профессиональных ансамблей, чьё мастерство и

служение делу принесли им всемирное признание. Среди них квартеты имени Бетховена (1923) и Комитаса (1924), Бородина (1944) и Танеева (1946). Они оказались не только коллективами-долгожителями, но и активно стимулировали расширение репертуара для классического струнного состава.

Творчество целого ряда отечественных музыкантов-струнников являло примеры преданного служения квартету. В их числе Д. Цыганов и В. Борисовский, Ф. Дружинин⁹ и братья Ширинские (Василий и Сергей), Д. Шебалин и В. Берлинский, а также многие другие. Последний – основатель Квартета им. Бородина, был его бессменным участником более пятидесяти лет. О любимом виде исполнительства он говорил: «Квартету надо посвятить жизнь, по-другому хорошо не получится!» [4, с.12]. Более того, если в XIX веке этап становления профессионального квартетного исполнительства в России проходил при непосредственном участии западноевропейских артистов¹⁰, то в XX столетии формирование целого ряда европейских коллективов осуществлялось благодаря патронажу отечественных мэтров-квартетистов. В числе примеров приведём бельгийский коллектив *Danel quartet*, который вследствие длительной работы с Ф. Дружининым и В. Берлинским достиг высочайшего исполнительского уровня и обрёл мировую известность.

Эволюции отечественного квартетного искусства в прошлом веке способствовали постоянные творческие контакты исполнителей и композиторов. Рождение многих партитур становилось совместным творческим актом, когда композиторские устремления совпадали с исполнительским стилем крупного концертующего квартетного коллектива. Среди наиболее известных и продолжительных творческих альянсов прошлого столетия – содружество Д. Шостаковича и Квартета им. Бетховена. Большую часть своих смычковых ансамблей композитор посвятил этому коллективу, который, в свою очередь, был первым и постоянным исполнителем его камерных сочинений¹¹. Шостакович не только уважал и ценил этих артистов. Создавая свои опусы, он подразумевал их индивидуальный исполнительский стиль и особое звучание инструментов: «Музыканты, которым автор доверяет судьбу своего произведения, не просто материализуют замысел художника, но как бы проникают в его внутренний мир и доносят до

слушателя уже истинную картину задуманного. И композитор выбирает людей не только потому, что они хорошие исполнители, хотя и это немаловажно, а потому, что *они верно и точно воплощают образ сочинения* [курсив мой. – Н. С.]» [7, с. 98]. Сотрудничество Квартета им. Бетховена и Шостаковича оказывало влияние и на исполнителей. «Работа с Дмитрием Дмитриевичем была одной из самых прекрасных и серьёзных школ исполнительского искусства, какие только можно себе представить», – вспоминал Ф. Дружинин [7, с. 83]. В то же время Д. Цыганов – первый скрипач этого ансамбля – признавался: «Общение с Дмитрием Дмитриевичем дало нашему коллективу неизмеримо много, помогло обрести свой исполнительский почерк» [13, с. 31].

Не менее длительным оказалось сотрудничество Е. Голубева с Квартетом им. Комитаса. Музыканты были не только вдохновителями и исполнителями сочинений композитора, но и авторами исполнительских редакций большинства из двадцати четырёх его квартетов.

Деятельность другого выдающегося коллектива – Квартета им. Бородина – сопровождалась постоянными контактами с рядом творцов: Д. Шостаковичем и В. Шебалиным, М. Вайнбергом и А. Шнитке, Ю. Левитиным и Р. Леденёвым. Многие смычковые ансамбли были созданы специально для «бородинцев» и посвящены им. «Я никогда не пишу для определённого исполнителя и в то же время, безусловно, пишу для него, что происходит как бы бессознательно... Первый струнный квартет появился благодаря инициативе Ростислава Дубинского, который был тогда первой скрипкой в квартете имени Бородина», – отмечал Шнитке [1, с. 48]. Очевидно, что авторско-исполнительское сотрудничество – открытый, вариативный и взаимообогащающий всех его участников процесс. Если в XIX столетии он соответствовал выведенной Б. Асафьевым формуле: композитор – исполнитель – слушатель, то в XX веке возникла иная цепочка: исполнитель – композитор – исполнитель – слушатель. В её четырёх звеньях артисты участвовали дважды – в рождении произведения и донесении его до слушателя. То есть квартетный коллектив не только стимулировал появление опуса и играл важную роль в становлении его общей концепции, но и закладывал традиции интерпретации, наиболее близкие авторскому замыслу.

Такого рода взаимосвязь композиторского и исполнительского творчества носит не только



перманентный, но и комплементарный характер. Поэтому, несмотря на то, что минувшее столетие по праву можно отнести к «золотому веку» отечественного квартетного искусства, в начале треть-

его тысячелетия смычковый ансамбль по-прежнему находится в когорте самых востребованных и жизнеспособных жанров, оставаясь открытым для дальнейшего длительного саморазвития.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Назовём для примера А. Глазунова и С. Танеева, Н. Мясковского и Р. Глиэра, Д. Шостаковича и Е. Голубева, Ю. Левитина и М. Вайнберга, А. Бабаджаняна и С. Цинцадзе, Ю. Фалика и Б. Чайковского, А. Шнитке и Р. Леденёва.

² В частности, многие исследователи наблюдают сходство авторских концепций струнных квартетов и симфоний у Д. Шостаковича (Третьего квартета и Восьмой симфонии, Восьмого квартета и Тринадцатой симфонии), Н. Мясковского (Тринадцатого квартета и Двадцать седьмой симфонии), М. Вайнберга (Десятого квартета и Восьмой симфонии).

³ Например, 7 квартетов А. Глазунова, 6 квартетов С. Танеева, 13 квартетов Н. Мясковского, 24 квартета Е. Голубева, 15 квартетов Д. Шостаковича, 17 квартетов М. Вайнберга.

⁴ В их числе: Вариации на еврейскую народную тему М. Гнесина, Двенадцать вариаций и фуг И. Пустыльника, Сюита на народные темы О. Евлахова, Сюита Ю. Левитина, Сюита С. Салманова, Маленькая сюита А. Метнера, «Колыбельная» Г. Компанейца, «Попевки» Р. Леденёва, Пять миниатюр С. Цинцадзе, Три пьесы В. Артёмова.

⁵ Например, «Молитва» для сопрано и струнного квартета А. Раскатова, Квнтет для тенора и струнного квартета А. Локшина, «EX ANIMO» для баяна и струнного квартета Е. Подгайца, Шесть пьес для арфы и струнного квартета и «Песнопения» для мужского хора и струнного квартета Р. Леденёва, «В эфире чистом и незримом» для фортепиано и струнного квартета А. Кнайфеля.

⁶ Эксперименты с посадкой квартета были и в творчестве С. Губайдулиной. В её Первом квартете музыканты должны постепенно отодвигаться друг от друга до полного «рассогласования» ансамбля.

⁷ В этом трёхчастном цикле для струнного квартета использованы тексты из «Золотых стихов Пифагора» в изложении Фабра д'Оливе. Исполнители

либо произносят их шёпотом в виде канона в указанной автором ритмической организации, либо сочетают игру на инструментах и пение с закрытым ртом.

⁸ Напомним, что основоположник русской скрипичной школы Л. Ауэр и основатель русской виолончельной школы К. Давыдов были участниками квартета Петербургского отделения ИРМО. Родоначальник отечественной альтовой школы В. Борисовский – альтист Квартета им. Бетховена.

⁹ Ф. Дружинин, игравший с Д. Цыгановым в Квартете им. Бетховена, вспоминал его как «волевой и безотказный двигатель, с темпераментом и энергией юноши, в любой час суток готовый к очередной репетиции. Выдающийся скрипач, первый исполнитель Скрипичного концерта А. Глазунова, Дмитрий Михайлович в расцвете своих молодых сил и намечающейся карьеры яркого солиста, без сожаления оставляет путь сольного исполнительства и целиком посвящает себя служению квартетному искусству (исполнительству и педагогике). Для Дмитрия Михайловича игра в квартете не была просто работой, хотя известно, что занятие квартетом – одна из самых трудных и изнурительных работ исполнителя... А для него играть в квартете было настоящим счастьем, если под счастьем понимать постоянные соприкосновения с прекрасным и душевное удовлетворение от участия в его воссоздании...» [7, с. 99].

¹⁰ Напомним, что известные западноевропейские музыканты-струнники XVIII–XIX вв. приглашались для работы в Россию как участники профессиональных квартетных коллективов. Среди них А. Вьётан, Г. Венявский, Э. Изаи, Ф. Лауб, Л. Ауэр.

¹¹ За исключением Первого квартета, премьеру которого осуществил Квартет им. Глазунова, и Пятнадцатого, впервые исполненного Квартетом им. Танеева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альфреду Шнитке посвящается: к 65-летию со дня рождения / сост. В. Горлинский, Е. Долинская, А. Казурова. М.: Композитор, 1999. Вып. 1. 198 с.

2. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.

3. Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. 344 с.

4. Берлинский В. А. Лучшая музыка написана для квартета // Музыкальное обозрение. 2000. № 1. С. 7.

5. Берлинский В. А. Музыка – моя жизнь. Воронеж: Центр духовного возрождения Чернозёмного края, 2009. 352 с.
6. Долинская Е. Б. О русской музыке XX века (60–90 годы). М.: Композитор, 2004. 128 с.
7. Дружинин Ф. С. Воспоминания. Страницы жизни и творчества / ред.-сост. Е. Шервинская. М.: Греко-латинский кабинет Ю. Шичалина, 2001. 232 с.
8. Ивашкин А. В. Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика-XXI, 2005. 315 с.
9. Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М.: Музгиз, 1961. 474 с.
10. Раабен Л. Н. Мастера советского камерно-инструментального ансамбля. Л.: Музыка, 1964. 180 с.
11. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. Л.: Музыка, 1976. 238 с.
12. Теплицкая В. М. Дар бесценный: диалоги с В. А. Берлинским. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2004. 80 с.
13. Цыганов Д. М. Полвека вместе // Советская музыка. 1976. № 9. С. 29–32.

REFERENCES

1. *Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya: k 65-letiyu so dnya rozhdeniya* [Dedicated to Alfred Schnittke: Towards the 65th Anniversary of His Birth]. Compiled by V. Gorklinsky, E. Dolinskaya, A. Kazurova. Issue 1. Moscow: Kompozitor, 1999. 198 p.
2. Asaf'ev B. V. *O simfonicheskoy i kamernoy muzyke* [On Symphonic and Chamber Music]. Leningrad: Muzyka, 1981. 216 p.
3. Asaf'ev B. V. *Russkaya muzyka. XIX i nachalo XX veka* [Russian Music. The 19th and Early 20th Century]. Second Edition. Leningrad: Muzyka, 1979. 344 p.
4. Berlinsky V. A. Luchshaya muzyka napisana dlya kvarteta [The Best Music is Written for the String Quartet]. *Muzykal'noe obozrenie* [Musical Review]. 2000, No. 1, p. 7.
5. Berlinsky V. A. *Muzyka – moy zhizn'* [Music is – My Life]. Voronezh: Tsentr dukhovnogo vozrozhdeniya chernozemnogo kraya [Centre for the Spiritual Revival of the Chernozemye Region], 2009. 352 p.
6. Dolinskaya E. B. *O russkoy muzyke XX veka (60–90 gody)* [On 20th Century Russian Music (the 1960s through the 1990s)]. Moscow: Kompozitor, 2004. 128 p.
7. Druzhinin F. S. *Vospominaniya. Stranitsy zhizni i tvorchestva* [Memories. Pages of Life and Creativity]. Edited and Compiled by E. Shervinskaya. Moscow: Greek-Latin Department of Yu. Shichalin, 2001. 232 p.
8. Ivashkin A. V. *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 315 p.
9. Raaben L. N. *Instrumental'nyy ansambl' v russkoy muzyke* [Instrumental Ensembles in Russian Music]. Moscow: Muzgiz, 1961. 474 p.
10. Raaben L. N. *Mastera sovetskogo kamerno-instrumental'nogo ansamblya* [The Masters of Soviet Chamber Instrumental Ensembles]. Leningrad: Muzyka, 1964. 180 p.
11. Rollan R. *Poslednie kvartety Bethovena* [Rolland R. The Last Quartets of Beethoven]. Leningrad: Muzyka, 1976. 238 p.
12. Teplitskaya V. M. *Dar bestsenny: dialogi s V. A. Berlinskim* [A Priceless Gift: Dialogues with the V. A. Berlinskiy]. Voronezh: Tsentr dukhovnogo vozrozhdeniya chernozemnogo kraya [Centre for the Spiritual Revival of the Chernozemye Region], 2004. 80 p.
13. Tsyganov D. M. *Polveka vmeste* [Half a Century Together]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1976, No. 9, pp. 29–32.

Взаимодействие композиторского и исполнительского творчества в отечественном струнном квартете XX века

Статья посвящена исследованию струнного квартета как важной составляющей отечественного музыкального искусства, обладающей внушительным количеством сочинений-шедевров и развитой национальной исполнительской культурой. Эволюция смычкового ансамбля в XX столетии рассматривается в свете комплементарной взаимосвязи композиторского и исполнительского творчества. Автором выявляются ведущие тенденции развития жанра, связанные как с продолжением и обогащением традиций, заложенных классиками прошлого, так и с попытками его обновления в русле поиска новых средств инструментальной выразительности, реализации авангардных идей и неканонических художественных концепций.

Особое внимание уделяется вопросу широчайшей популярности в XX столетии квартетного музицирования. Мобильность ансамбля и его способность адаптироваться к концертным площадкам различного масштаба, наряду с исключительным ростом исполнительского ресурса, активно стимулировали расширение репертуара для классического струнного состава.



Взаимодействие различных сфер квартетного искусства в русле сотворчества крупнейших композиторов и ведущих исполнительских коллективов обусловило востребованность струнного квартета в отечественном музыкальном искусстве и открыло новые пути для его дальнейшего развития.

Ключевые слова: струнный квартет, квартетное исполнительство, смычковый ансамбль, композиторы XX века.

The Interaction of the Arts of Composition and Performance in the 20th Century Russian String Quartet

The article is dedicated to study of the string quartet as an important constituent part of Russian music, comprising of an impressive quantity of masterpiece works and a developed national performing tradition. The evolution of the string instrument ensemble in the 20th century is examined in light of the complementary interconnection of the art of composition with the art of performance. The author reveals the leading tendencies of the development of the genre connected both with the continuation and enrichment of the traditions embedded by the classic composers of past centuries and with the attempts of its renewal in the direction of search for new means of instrumental expressivity, realization of avant-garde ideas and non-canon artistic conceptions.

Special attention is given to the question of the most immense popularity of string quartet musical performances during the 20th century. Along with the mobility of this ensemble and its ability to adapt to concert venues of different sizes and proportions, the string quartet has conditioned the growth of performers' resources and has actively stimulated the expansion of the repertoire for this classical string ensemble.

The interaction between the various spheres of the art of string quartet performance is presented by the author in the aspect of combined creativity of the greatest Russian composers and the leading performing ensembles of the previous century. It furthered the development of the string quartet and opened new paths for its subsequent development.

Keywords: string quartet, string quartet performance, ensemble of string instruments, 20th century composers.

Сокольвяк Наталья Леонидовна

ORCID: 0000-0001-9391-4474

кандидат искусствоведения, доцент кафедры
оркестровых струнных инструментов

E-mail: natnet2008@mail.ru

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

Магнитогорск, 455036 Российская Федерация

Natalia L. Sokolvyak

ORCID: 0000-0001-9391-4474

PhD (Arts), Associate Professor at the
Department of String Orchestral Instruments

E-mail: natnet2008@mail.ru

Magnitogorskaya gosudarstvennaya konservatoriya
(akademiy) im. M. I. Glinki

Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory
(Academy)

Magnitogorsk, 455036 Russian Federation



Н. Р. БАЖИЛИН

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова*

УДК 78:37.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.120-126

ТЕХНОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ОСНОВ ДЖАЗОВОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ В КЛАССЕ АККОРДЕОНА

Джаз – уникальный, самобытный музыкальный стиль. Сочетание народных негритянских мотивов с европейской инструментовкой и некоторыми принципами формообразования создаёт неповторимый колорит и огромное пространство для творчества. Владение импровизацией развивает композиторские способности, умение воспроизводить сложные ритмы. Современный музыкальный мир уже нельзя представить без джаза, и даже академические направления не смогли избежать его влияния. Многие известные композиторы работали не только в академической стилистике, но и джазовой, что подтверждает её популярность, возможности расширения музыкального языка.

Сегодня в России джаз снова становится востребованным. После сложностей длительного развития данного стиля, обусловленных нападками идеологов и музыкальных критиков, рассматривающих его как атрибут буржуазной культуры, а также после пребывания джазового искусства в условиях андеграунда, он вновь появился на большой сцене. Рост популярности обуславливает модернизация педагогических подходов, появление новых направлений джазового исполнительства.

Подобный процесс не мог обойти стороной и отделения народных инструментов, исполнительство на которых неминуемо трансформируется под воздействием современного искусства, в том числе и джаза. Аккордеон начал использоваться в сфере джазового исполнительства одним из первых среди различных видов гармоник. Джазмены увидели потенциал инструмента с начала XX века. Учитывая, что аккордеон снискал большую популярность у исполнителей, можно с достаточной долей уверенности заявить, что он отвечает всем требованиям стиля.

Вместе с тем, анализ сегодняшнего положения дел в исполнительстве джазовых произведе-

ний и импровизации на аккордеоне показывает необходимость модернизации существующих методик обучения и создания новых. Инструмент позволяет исполнять как сольные, так и ансамблевые джазовые сочинения. Так, социологическое исследование, проведённое автором данной статьи среди учащейся молодёжи, показало: 70% респондентов считают, что владение джазовой импровизацией положительно сказывается на профессионализме музыканта. Однако, ввиду отсутствия (или минимального количества) в образовательных программах дисциплин по основам джазовой импровизации, данное направление творчества не развивается у обучающихся академическому исполнительству.

Чтобы найти пути решения данной проблемы, проводится научное исследование. Так как джаз активно изучался музыковедами на протяжении многих лет, существует необходимость систематизировать с точки зрения технологичности методические рекомендации, пособия, посвящённые эстрадно-джазовому исполнительству и импровизации. Однако, ввиду того, что во время исследования нами не было обнаружено русскоязычных пособий, посвящённых джазовой импровизации на аккордеоне, а зарубежные издания функционально устарели, были проанализированы методики, созданные для других инструментов: трубы, скрипки, саксофона, фортепиано. Было также рассмотрено (с точки зрения возможной адаптации) пособие В. Власова «Школа джаза на баяне», но поскольку специфика баянного исполнительства существенно различается с аккордеонной, использовать данное пособие для аккордеонистов нежелательно. Конструктивные особенности правой клавиатуры и, как следствие, отличия техники игры не позволяют опереться на предложенные рекомендации. А. Н. Баташёв пишет: «Музыкант-импровизатор мыслит звуками, тембром

того инструмента, на котором играет, и часто это не абстрактный, а вполне конкретный, “свой” инструмент, полностью ему открывшийся, как бы продолжение самого музыканта-импровизатора» [3, с. 47]. Пособие Власова в этой связи может рассматриваться для джазмена-аккордеониста только как вспомогательное.

В качестве критериально-оценочного аппарата был использован труд Г. К. Селевко «Современные образовательные технологии», где автор даёт следующее ключевое определение: «Педагогическая технология является содержательным обобщением, вбирающим в себя смыслы всех определений различных авторов (источников)» [12, с. 17]. Согласно концепции автора, технологичность определяется путём нахождения следующих признаков: концептуальность, системность, управляемость, эффективность и воспроизводимость. По ходу исследования выяснилось, что рассмотренные труды имеют общие черты: опора на собственный практический опыт автора, последовательное изучение материала по принципу «от простого к сложному», с учётом специфики инструмента, наличие контрольных заданий и универсальных методических рекомендаций, показывающих обучаемому принципы, но не дающих готовых решений. Подобной схемы придерживаются И. Бриль, О. Степурко, Э. Кунин, Ю. Воронцов, а также авторы аккордеонных методик.

Анализ вышеуказанных трудов позволил выявить следующий алгоритм: освоение ритмических и артикуляционных особенностей джаза, ознакомление с мелодическими джазовыми оборотами, изучение особенностей джазовой гармонии, овладение приёмами импровизации. Технологические признаки аккордеонных методических разработок схожи с методическими разработками по освоению джазовой импровизации для других инструментов. Управляемость данных технологий, как правило, имеет низкий уровень, так как они ориентированы на профессиональных музыкантов. Авторами показывались универсальные методические рекомендации, различные способы варьирования мелодии, практически не даёт готовых решений, что способствует развитию фантазийной стороны обучающегося, но осложняет воспроизводимость указанных технологий.

Рассмотренные аккордеонные практики несут скорее обзорный характер, что сказывается на их эффективности. Имеет значение время из-

дания большинства методических руководств по джазовой импровизации на аккордеоне (30–50-е гг. XX века), тогда как конструкция инструмента с тех пор существенно изменилась. Изменились и стандарты обучения, появились новые направления джаза и т. п.

Для выявления особенностей методического обеспечения формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне был осуществлён констатирующий педагогический эксперимент, в котором приняли участие преподаватели и студенты музыкальных вузов и сузуов Тамбова, Санкт-Петербурга, Москвы, Казани и Кургана.

По результатам исследования было установлено, что джазовая импровизация заслуживает внимания и интересует участников опроса – преподавателей и студентов Тамбовского музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова, Санкт-Петербургского университета культуры и искусства, Российской академии музыки им. Гнесиных, Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова, Курганского областного музыкального колледжа им. Д. Д. Шостаковича. Треть опрошенных преподавателей указали, что они никогда не исполняли джаз, 40% ответили, что изредка исполняют джазовые произведения, а в репертуар 20% анкетированных музыка данного стиля включается часто. Среди студентов два из последних показателей составили 41% и 23% соответственно. Только 10% респондентов преподавательского состава отметили, что постоянно исполняют джаз. Число респондентов из студенческой группы, серьезно занявшихся джазом, имеет наивысшее значение в самых старших возрастных категориях.

Исторический аспект развития джазовой импровизации также находится в центре внимания педагогов, особенно опытных. С их точки зрения, запрет джаза в конце 40-х годов XX века, как якобы элемента буржуазной культуры, незначительно сказался на процессах исполнения и изучения этой музыки. Подобная позиция характерна для 63% респондентов. Ещё 17% преподавателей считают, что влияния запрета на изучение джаза практически не было.

Минимальное количество педагогов (3%) причисляют себя к компетентным специалистам в области преподавания основ джазовой импровизации и убеждены, что обладают всеми необходимыми для этого знаниями. 17% респондентов отметили недостаточность

подобных знаний. В то же время 75% молодых педагогов от 25 до 35 лет считают себя достаточно осведомлёнными в данной сфере, что не характерно для опытных педагогов (13%). Тем самым в ходе опроса выяснилось, что максимально заинтересованными в изучении и преподавании джазовых дисциплин являются молодые преподаватели.

Существенная проблема методического обеспечения курса основ джазовой импровизации на аккордеоне связана с наличием практики преподавания. Никто из опрошенных педагогов не отметил, что обладает достаточными знаниями для проведения практических занятий по джазовой импровизации. Более того, в числе респондентов не оказалось и тех, кто сам владеет этим искусством. 70% опрошенных заявили, что не имеют таких навыков вообще, 30% – не уверены, что обладают подобными навыками в достаточной степени. На основании полученных данных был сделан вывод, что необходимо более широкое развитие исполнительской практики джазовой импровизации (проведение конкурсов, фестивалей, организация джазовых клубов), которое, в свою очередь, актуализирует методическое обоснование и внедрение в практику соответствующих аспектов подготовки музыкантов.

Респонденты высоко оценивают распространённость и востребованность джаза на мировой сцене: 60% преподавателей и 40% студентов отметили, что джазовое искусство является очень популярным. Такая позиция более характерна для молодых преподавателей (100%), и студентов (50%). Вместе с тем, четверть преподавателей (27%) и студентов (24%) считают: джаз не забыт, но не получает должного развития в современной музыкальной культуре. На основании этого был сделан вывод, что джазовое искусство на данный момент является популярным в среде как молодёжи, так и старшего поколения.

Респондентам был задан вопрос о перспективах дальнейшего развития обучения основам джазовой импровизации на аккордеоне, как в классе специального инструмента, так и в классе ансамбля. 87% опрошенных преподавателей и 75% студентов ответили, что использование аккордеона в джазовой музыке является вполне возможным. Выбор данного варианта ответа наиболее характерен для молодых преподавателей (100%). У студентов-выпускников мак-

симальный показатель составил 83%. Вместе с тем минимальное количество преподавателей (13%) и студентов (23%) считают, что исполнительские возможности аккордеона не всегда соответствуют стилистике джаза. Полученные в ходе опроса данные позволяют констатировать, что аккордеон является инструментом, соответствующим исполнительской эстетике джаза. Было установлено позитивное влияние изучения основ джазовой импровизации на развитие творческих качеств исполнителя, популяризацию джаза как вида искусства, создание новых творческих коллективов, появление ярких исполнителей с оригинальным творческим почерком.

По результатам опроса стало возможным сформулировать *организационно-педагогические условия* развития навыков джазовой импровизации на аккордеоне, которые могут быть сведены к следующим основным положениям:

- учёт индивидуальных технических и психологических особенностей обучающихся;
- формирование интереса к джазовой импровизации посредством разработки и реализации специализированных программ, культурно-массовых мероприятий, доступных и интересных для данной целевой аудитории;
- информационная поддержка и популяризация джазовых мероприятий – концертов, творческих встреч с джазменами, научно-практических конференций, посвящённых джазовому исполнительству и импровизации на аккордеоне;
- технологическое обоснование условий формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне, а также разработка адаптированной программы её освоения;
- обеспечение направленности педагогического процесса в учебных заведениях на выявление и развитие творческих способностей у студентов, а также их самореализацию.

Основываясь на названных условиях, нами разработана педагогическая модель формирования основ джазовой импровизации в классе аккордеона. Она направлена на эффективное формирование у студентов высших и средних учебных заведений основ джазовой импровизации и исполнительства, навыков аранжировки и инструментовки произведений. Модель нацелена на расширение музыкального кругозора студентов, умение анализировать разделы и мелодические структуры музыкальной формы, освоение импровизационных технологий

и организующих их принципов, формирование индивидуального творческого метода в искусстве импровизации, развитие навыка гармонизации и исполнения эстрадно-джазовых пьес. При этом содержательными направлениями педагогического процесса формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне являются:

– *образовательное*, ориентированное на формирование основ джазовой импровизации на аккордеоне и навыков джазового исполнительства, – осуществляется в форме групповых, индивидуальных занятий и мастер-классов;

– *исполнительское*, предполагающее организацию сольной, ансамблевой и т. п. концертной деятельности студентов-аккордеонистов;

– *композиторское*, направленное на реализацию способностей обучающихся к композиции джазовых произведений, осуществляемое в процессе индивидуальных занятий, творческих вечеров, обмена опытом между студентами;

– *научное*, реализуемое посредством организации научно-практических конференций, семинаров, дискуссий и т. п.;

– *творческо-коммуникативное*, включающее проведение мастер-классов джазовой импровизации, творческих встреч с джазменами, джеммов, перформансов, флеш-мобов и т. п.

Составляющими алгоритма процесса формирования основ джазовой импровизации в классе аккордеона являются:

– *эмоциональная заинтересованность* – нацелена на раскрытие многогранной, эмоциональной, разноплановой природы джаза и джазовой импровизации;

– *обучение принципам и приёмам джазовой импровизации* – осуществляется при индивидуальном подходе к каждому студенту;

– *формирование навыков аранжировки и композиции в джазовой манере* – предполагает постоянную практику джазовой обработки пьес студентом, с учётом особенностей музыкального материала, его смысловой нагрузки, а также сочинения джазовых пьес;

– *самостоятельная творческая деятельность* – предполагает практику джазовой импровизации и исполнительства на аккордеоне без участия или рекомендаций преподавателя.

Результативность процесса формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне может быть оценена посредством разработанного критериального аппарата, включающего

параметры, показатели и уровни сформированности навыков общего владения музыкальным инструментом; навыков исполнения джазовых произведений, импровизации.

На базе данной модели был создан и внедрен в учебный процесс кафедры народных инструментов ТГМПИ им. С. В. Рахманинова авторский курс «Основы джазовой импровизации на аккордеоне». Он направлен на формирование у студентов основных теоретических знаний и практических навыков.

В процессе изучения курса студент должен овладеть его основами, научиться реализовывать свою творческую фантазию, осмыслить прямую зависимость импровизации от образной сферы произведения. Он должен постичь особенности джазовой стилистики, научиться использовать специфические приёмы игры на инструменте. Большое внимание уделяется творческой составляющей (навыки свободной импровизации, формирование индивидуального исполнительского почерка).

Технологические особенности реализации данного курса связаны с тем, что импровизация, будучи исполнительским видом творческой активности, одновременно является частью композиции. Этот факт следует учитывать и направлять студента к самостоятельному творчеству. Однако основополагающим фактором в импровизации является личная предрасположенность обучаемого. Характер и степень заинтересованности студентов становятся указателем направления педагогической деятельности. В зависимости от того, насколько обучаемому близка джазовая импровизация, педагогом определяется преимущественное направление и объём работы с каждым студентом, либо опирающееся на репродукцию навыков и знаний, либо с преобладанием творческих способностей. Главным для достижения цели формирования основ джазовой импровизации на аккордеоне является подробное изучение импровизаций выдающихся джазменов, а также анализ их импровизационных техник. В основе курса – индивидуальные уроки. После каждой изученной темы предлагаются упражнения, качество выполнения которых считается показателем приобретённых знаний. Предлагаемый учебный материал должен соответствовать способностям студента, уровню его владения инструментом.

Занятия по формированию основ джазовой импровизации проводятся преимущественно в

индивидуальном порядке. Целесообразно использование аудиозаписей знаменитых джазменов, необходимых не только для ознакомления или анализа, но также для возможности репродуцирования исполнительской манеры.

Кроме индивидуальных, преподаватель может проводить и групповые занятия по джазовой импровизации. Такие уроки могут проходить в виде дискуссий, семинаров и т. п., что положительно влияет на творческие идеи студентов. Особое внимание при изучении курса уделяется формированию умения анализировать джазовые произведения; развитию вариационных техник и принципов импровизации; освоению законов фразировки в джазовых пьесах; выявлению индивидуальных особенностей импровизации; воспитанию способности аранжировать и исполнить пьесу в джазовом стиле.

Теоретические вопросы, включённые в программу курса «Основы джазовой импровизации на аккордеоне», напрямую связаны с практической частью. Они отражают: ритмические и артикуляционные особенности джаза; мелодические обороты и лады, используемые в джазовой импровизации; специфические исполнительские приёмы и их использование; наиболее употребительные гармонические джазовые обороты.

В целом, процесс освоения курса предполагает два этапа: обучение игре в джазовом стиле и формирование основ джазовой импровизации. Для их рассмотрения наиболее логична следующая структура: мелодика и ритмика джаза, блюзовые тоны, джазовая гармония, импровизация. Немаловажную роль при этом играет слуховой багаж, поэтому на протяжении всего обучения рекомендуется слушать джазовые произведения, репродуцировать услышанные импровизации, манеру исполнения известных музыкантов. Следует особо подчеркнуть, что *репродуцирование* – один из основных пунктов в становлении многих известных джазменов.

Экспериментальная программа способствует повышению грамотности студентов в вопросах джазового исполнительства, качеству исполнения эстрадно-джазовых произведений. Формирование основ джазовой импровизации положительно сказывается на музыкальном мышлении студента, вырабатывает ритмические

навыки. Аккордеонисты, овладевшие основами джазовой импровизации, творчески анализируют произведения не только как исполнители, но и как композиторы.

В ходе экспериментальной апробации модели и курса было подтверждено, что данные методические разработки способствуют более компетентному исполнению джазовых пьес на аккордеоне. Повысились показатели грамотности студентов в вопросах ритмики и мелодики джаза. Обучающиеся основам джазовой импровизации стали более квалифицированно анализировать предлагаемые произведения, увереннее использовать специфические приёмы игры на инструменте. В результате изучения основ джазовой импровизации у 40% студентов улучшились навыки владения инструментом, у 80% – повысилось качество исполнения джазовых произведений, 60% студентов за 4 месяца эксперимента смогли изучить и применить на практике основные принципы импровизации. Результаты эксперимента позволяют констатировать, что разработанные педагогическая модель и программа являются эффективными, актуальными и отвечают современным требованиям подготовки специалистов по направлению «Музыкально-инструментальное искусство».

Вышеуказанные результаты позволили сделать следующие *выводы*:

- формирование основ джазовой импровизации в классе аккордеона важно для становления разносторонне развитой личности музыканта;
- формирование основ джазовой импровизации должно начинаться с изучения и применения на практике умения играть в джазовом стилестике;
- изучение игры в джазовом стиле должно строиться на нескольких пунктах: ритмика и мелодика джаза, блюзовые тоны, гармония;
- формирование основ джазовой импровизации на аккордеоне должно учитывать специфику инструмента;
- введение образовательной дисциплины «Основы джазовой импровизации на аккордеоне» наиболее целесообразно на старших курсах;
- наиважнейшим принципом на всех этапах обучения джазу является репродуцирование;
- обучение основам импровизации на аккордеоне должно проводиться с учётом индивидуальных особенностей студента.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азарян Д. В. Джаз и фольклор // Советская музыка. 1985. № 12. С. 118.
2. Барбан Е. С. Идея импровизации. Развитие стиля в джазе // Родник. 1990. № 12. С. 19–21.
3. Баташёв А. Н. Феномен импровизации // Советская музыка. 1987. № 2. С. 46–49.
4. Бриль И. М. Практический курс джазовой импровизации. 3-е изд. М.: Сов. композитор, 1985. 111 с.
5. Власов В. П. Школа джаза на баяне и аккордеоне. Одесса: Астропринт, 2008. 160 с.
6. Воронцов Ю. С. Основы джазовой импровизации (для духовых инструментов). М.: Сов. музыка, 2001. 56 с.
7. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
8. Кинус Ю. Г. Импровизация и композиция в джазе: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2006. 161 с.
9. Коллиер Дж. Л. Становление джаза. М.: Радуга, 1984. 392 с.
10. Кунин Э. И. Скрипач в джазе. М.: Сов. композитор, 1988. 80 с.
11. Молотков В. А. Джазовая импровизация на шестиструнной гитаре. Киев: Музична Україна, 1983. 112 с.
12. Селевко Г. К. Современные образовательные технологии. М.: Народное образование, 1998. 256 с.
13. Степурко О. М. Трубоч в джазе. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.
14. Чернышов А. В. История джаза: программа учебной дисциплины // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1. С. 242–249.
15. Walter A., Sahn C. Jazz accordion. Berlin: Walter Kejving, 1957. 76 p.

REFERENCES

1. Azaryan D. V. Dzhaz i fol'klor [Jazz and Folklore]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1985, No. 12, p. 118.
2. Barban E. S. Ideya improvizatsii. Razvitiye stilya v dzhaze [The Idea of Improvisation. The Development of Style in Jazz]. *Rodnik* [Rodnik]. 1990, No. 12, pp. 19–21.
3. Batashov A. N. Fenomen improvizatsii [The Phenomenon of Improvisation]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1987, No. 2, pp. 46–49.
4. Bril' I. M. *Prakticheskiy kurs dzhazovoy improvizatsii* [A Practical Course of Jazz Improvisation]. 3rd Edition. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. 111p.
5. Vlasov V. P. *Shkola dzhaza na bayane i akkordeone* [The Jazz School on the Button and Piano Accordion]. Odessa: Astroprint, 2008. 160 p.
6. Vorontsov Yu. S. *Osnovy dzhazovoy improvizatsii (dlya dukhovykh instrumentov)* [Basics of Jazz Improvisation (for Wind Instruments)]. Moscow: Sovetskaya muzyka, 2001. 56 p.
7. Imkhanitskiy M. I. *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva: ucheb. posobie* [The History of the Art of Button Accordion and Piano-Accordion Performance: Study Guide]. Moscow: Gnesins' Russian Academy of Music, 2006. 520 p.
8. Kinus Yu. G. *Improvizatsiya i kompozitsiya v dzhaze: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Improvisation and Composition in Jazz: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2006. 161 p.
9. Kollier Dzh. L. *Stanovlenie dzhaza* [Collier J. L. The Formation of Jazz]. Moscow: Raduga, 1984. 392 p.
10. Kunin E. I. *Skipach v dzhaze* [The Violinist in Jazz]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1988. 80 p.
11. Molotkov V. A. *Dzhazovaya improvizatsiya na shestistrunnoy gitare* [Jazz Improvisation on the Six-String Guitar]. Kiev: Muzychna Ukraina, 1983. 112 p.
12. Selevko G. K. *Sovremennye obrazovatel'nye tekhnologii* [Modern Educational Technology]. Moscow: Narodnoe obrazovanie, 1998. 256 p.
13. Stepurko O. M. *Trubach v dzhaze* [The Trumpeter in Jazz]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 208 p.
14. Chernyshov A. V. *Istoriya dzhaza: programma uchebnoy distsipliny* [The History of Jazz: A Program for the Educational Discipline]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2011, No. 1, pp. 242–249.
15. Walter A., Sahn C. *Jazz Accordion*. Berlin: Walter Kejving, 1957. 76 p.

Технологические особенности формирования основ джазовой импровизации в классе аккордеона

Анализ положения дел в исполнительстве джазовых произведений и импровизации на аккордеоне показывает необходимость модернизации существующих методик обучения и создания новых. В ходе педагогического эксперимента (приняли участие преподаватели и студенты музыкальных вузов и сузов Тамбова, Санкт-Петербурга, Москвы, Казани, Кургана) было констатировано, что максимально заинтересованными в изучении

и преподавании джазовых дисциплин являются молодые преподаватели. Автор разработал педагогическую модель формирования основ джазовой импровизации в классе аккордеона, направленную на эффективное овладение студентами основами джазовой импровизации и исполнительства, приобретение навыков аранжировки и инструментовки. Содержательными направлениями педагогического процесса явились: исполнительское, композиторское, научное, творчески-коммуникативное.

На основе модели создан авторский курс «Основы джазовой импровизации на аккордеоне» и внедрён в учебный процесс кафедры народных инструментов Тамбовского музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова. Его освоение предполагает два этапа: обучение игре в джазовом стиле и формирование основ джазовой импровизации.

Автор приходит к следующим выводам: формирование основ джазовой импровизации в классе аккордеона важно для становления разносторонне развитой личности музыканта и должно начинаться с изучения и применения на практике игры в джазовой стилистике; освоение джазового стиля должно строиться на овладении ритмикой и мелодикой джаза, блюзовыми тонами, гармонией; следует учитывать специфику инструмента; введение дисциплины «Основы джазовой импровизации на аккордеоне» целесообразно на старших курсах; важнейшим принципом обучения является репродуцирование; необходимо учитывать индивидуальные особенности студента.

Ключевые слова: музыкальное образование, исполнительство на аккордеоне, джазовая импровизация.

The Technological Particularities of the Formation of the Foundations of Jazz Improvisation in the Class of the Accordion

An analysis of the state of affairs in the performance of jazz compositions and improvisation on the accordion shows the necessity of modernization of the existent methodologies and the creation of new ones. During a course of a pedagogical experiment (in which faculty members and students of musical institutions of intermediate and higher education of Tambov, St. Petersburg, Moscow, Kazan and Kurgan took part) it was asserted that among those who are most interested in study and instruction of jazz disciplines are young teachers. The author developed a pedagogical model of formation of the foundations of jazz improvisation in the class of the accordion, aimed at effective mastery by the students of the foundations of jazz improvisation and performance and the acquisition of the skills of transcription and orchestration. The substantial directions of the pedagogical process were those related to performance, composition, musical scholarship and creative communication.

On the basis of this model the author's original course "The Basics of Jazz Improvisation on the Accordeon" was created and implemented into the educational process of the Folk Instruments Department of the Tambov S.V. Rachmaninoff Musical Pedagogical Institute. Its mastery presupposes two stages: instruction of playing in a jazz style and the formation of foundations of jazz improvisation.

The author arrives at the following conclusions: the formation of the foundations of jazz improvisation in accordion studies is important for the formation of a flexibly developed personality of the musician and must be begun by study and implementation into practice of playing in the jazz style; learning the jazz style must be built on mastery over the rhythmical and melodic elements of jazz, blues tones and harmonies; the specificity of the instrument must be taken into consideration; the implementation of the discipline "The Basics of Jazz Improvisation on the Accordion" presents a viable step in the advanced courses of musical education; the most important principle of education is that of sound reproduction; it is important to take into consideration the individual particularities of the student.

Keywords: musical education, performance on the accordion, jazz improvisation.

Бажилин Николай Романович

ORCID: 0000-0001-9227-1518

преподаватель, аспирант

кафедры народных инструментов

E-mail: nikolay.bazhilin@yandex.ru

Тамбовский государственный

музыкально-педагогический институт

им. С. В. Рахманинова

Тамбов, 392000 Российская Федерация

Nikolai R. Bazhilin

ORCID: 0000-0001-9227-1518

Faculty member, post-graduate student

at the Folk Instruments Department

E-mail: nikolay.bazhilin@yandex.ru

Tambovskiy gosudarstvennyy muzykal'no-

pedagogicheskii institut im. S. V. Rakhmaninova

Tambov State S. V. Rachmaninoff

Musical-Pedagogical Institute

Tambov, 392000 Russian Federation





А. С. МИНАСЬЯНЦ

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова



УДК 78.072.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.127-132

Н. Ф. ТИФТИКИДИ – ПЕРВЫЙ РОССИЙСКИЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ПОНТИЙСКИХ ГРЕКОВ

Интерес к различным национальным традициям весьма заметен в культуре XX века. Многочисленные фестивали, конкурсы, концерты народных ансамблей, красочные зрелищные праздники – частые события, пользующиеся успехом у публики. Понтийские греки – один из этносов, населяющих многонациональную Российскую Федерацию, имеющих собственные культурные традиции. На протяжении многих веков, когда греки жили на колонизированных территориях, их культура менялась под влиянием окружающих народов. Так складывалась автономная культура понтийских греков: и до, и после переселения и рассеивания понтийцы сохранили свою национальную самобытность. Как и в случае с другими этносами, музыкальная культура понтийских греков нуждается в изучении. Однако на сегодняшний день трудов по этой теме почти нет. Достижения музыковедения ограничены работами недавно ушедшего из жизни Николая Фомича Тифтикиди (1921–2014), который явился первым исследователем фольклора понтийских греков. При том, что деятельности Н. Ф. Тифтикиди посвящены статьи и воспоминания его учеников – Э. Стручалиной [6], И. Гордон [1], Ю. Москаленко (см.: [4]) – труды Тифтикиди о понтийском фольклоре остались неосвещёнными, что делает данный вопрос актуальным и составляет предмет данной статьи.

Тифтикиди был многогранной личностью: музыковед-исследователь, фольклорист, педагог, композитор, общественный деятель, организатор учебного процесса. Совмещая всё перечисленное, он в каждой области достиг значительных результатов.

Музыкантам он был известен как выдающийся преподаватель гармонии. Работая в разных вузах, он вёл и другие специальные дисциплины, так или иначе связанные с гармонией – методику преподавания музыкально-теоретических дисциплин, педагогическую практику,

курс музыкально-теоретических систем и др. Ученики разных лет всегда давали самую высокую оценку педагогическому дару Тифтикиди: «...И ничто не забыто из того памятного прошлого, которое подарило эту встречу с изумительным человеком, талантливым педагогом – учителем от Бога» [3, с. 237]. Ученики уважали и любили своего Учителя за нестандартное и интересное преподнесение самых сложных теоретических вопросов. При этом на его уроках музыка всегда занимала важнейшее место. «Сначала музыка, потом теоретизирование. Ибо кто такой музыковед – тот, кто ведает музыкой», – неустанно повторял Тифтикиди [1, с. 223].

Тифтикиди также являлся организатором учебной и научной деятельности в тех музыкальных вузах, где ему довелось работать. Он заведовал кафедрой теории музыки в Алма-Атинской консерватории (1964–1967), а позже в музыкально-педагогическом институте Ростова-на-Дону (1968–1976). За многолетнюю деятельность ему было присвоено звание почётного профессора и в том, и в другом вузе.

Отечественная музыкальная общественность знает Тифтикиди как видного учёного. Его научное наследие включает десятки работ по различной тематике. Это научные статьи по актуальным вопросам теории музыки¹. Значительная часть научной деятельности Тифтикиди связана с изучением традиционной культуры казахского народа – домбровой музыки (жанра кюев), чему посвящена кандидатская диссертация². Интересы Тифтикиди к фольклору не ограничивались казахской музыкой. Он всегда с пристрастием и огромным интересом относился к музыкальной культуре других народов: «Самым большим подарком судьбы для меня были встречи с разными национальными культурами. В детстве и юности я слушал и постигал музыку понтийских греков и азербайджанцев. Потом настала пора узнать о существовании великой культуры казахских кюйши

и певцов. Одновременно меня влекла русская песня» [3, с. 247].

Важную составляющую научной деятельности Тифтикиди представляла область, долгое время остававшаяся terra incognita для многих его коллег по Алма-Атинской и Ростовской консерваториям, но при этом область весьма специфическая и особо значимая для него. По своему происхождению Николай Фомич Тифтикиди является понтийским греком. Исследование им музыки понтийцев составило в своём роде уникальную страницу для отечественного музыкознания³. Фактически впервые профессиональный музыкально-научный подход к понтийскому фольклору нашёл применение именно в его работах.

Понтийские греки в настоящее время проживают в почти каждом крупном городе и республике России (и в целом в странах бывшего СССР). Наиболее значительная часть переселенцев обосновалась в южных регионах – на Северном Кавказе, в Ставропольском и Краснодарском краях, а также Украине.

Происхождение и семейные традиции объясняют интерес Тифтикиди к культуре понтийских греков, а история семьи показывает, почему он лишь на склоне лет начал изучение понтийской музыки. Семья Тифтикиди (родом из с. Тросков Карской области) после переселения оказалась на территории Грузии в городе Боржоме (1921), а затем, с 1922 года – в Баку [4, с. 9]. Бакинский период жизни был поначалу наиболее спокойным и благополучным, но вскоре положение изменилось. Как и другие соплеменники, семья Н. Ф. Тифтикиди подверглась тяжёлым испытаниям. Через несколько лет отец – Фома Тифтикиди был репрессирован (1938), а мать с детьми сосланы в Казахстан. Долгое время Тифтикиди не имел возможности заниматься изучением фольклора репрессированного народа.

Начиная с 1990 года, Тифтикиди активно занимается общественной и публицистической деятельностью, связанной с понтийской культурой и диаспорой понтийских греков в России. И в первую очередь, он затрагивает воспоминания своего детства, ибо его отец до репрессий был известным певцом и лучшим исполнителем на лире в Баку.

С 1917 года существовал Бакинский понтийский клуб, открывшийся после того, как состоятельные греки-переселенцы образовали на благотворительной основе греческое общество.

Его целью являлось объединение народа на основе культурных традиций, обычаев, языка и религии. Деятельность клуба охватывала разные стороны жизни: были открыты греческая школа, церковь, создан футбольный клуб и футбольная команда «Эмброс». Понтийский клуб стал популярным местом общения, что способствовало объединению людей [4, с. 83].

На первом месте по значению в понтийском клубе находился театр. Его труппу составляли непрофессиональные актёры, но это, однако, не влияло на популярность театральных спектаклей. Ставились пьесы греческой тематики, базирующиеся на мифах Древней Греции, Гомеровской поэзии: «Прекрасная Елена», «Приключения Одиссея», «Троянская война». В театральных постановках происходило своеобразное «виртуальное» возрождение духа Греции, страны предков на другой земле. Спектакли принимались публикой с заметным воодушевлением и любовью. Как пишет сам Тифтикиди, интерес «к театральным постановкам был огромный, зал театра был всегда переполнен» [4, с. 84]. Именно с театром связано приобщение Николая Фомича к понтийской музыкальной культуре.

Отец Тифтикиди получил известность как неординарный музыкант, носитель понтийской музыкальной традиции. «Он был, – как вспоминает сын, – незаурядным музыкантом, прекрасным певцом и виртуозно владел лирой, будучи лучшим лирарием в городе. Его прозвали «Орфеем Баку» [4, с. 9]. После каждого театрального представления общение продолжалось за дружескими ужинами. Во время застолий начиналось «массовое действо», исполнялись понтийские песни и танцы, и здесь корифеем выступал Фома Тифтикиди [там же, с. 85]. Его популярность была необычайной. Репертуар составляла не только понтийская музыка, но и песенно-танцевальные мелодии других народов: армянские, азербайджанские, турецкие. Каждый такой вечер строился как «хореографическая сюита в трёхчастной форме»: в начале и в заключение исполнялись понтийские танцы и песни, а в середине – танцы других народов. Молодёжь так заряжалась энергией, исходившей от музыки, что не могла усидеть на месте. В общий танец включались практически все присутствующие, в том числе и пожилые люди. Часто исполнялись лирарием Фомой двустихия в «жанре мантинады» (частушки) шутливого характера.



В такой атмосфере рос и формировался сын «Орфея Баку». С раннего детства он замечательно танцевал народные понтийские пляски, а с годами и сам овладел игрой на лире [4, с. 86]. Любовь к фольклору понтийцев отчасти повлияла и на выбор жизненного пути: музыка становится основным видом профессиональной деятельности Н. Ф. Тифтикиди.

Существование клуба было прервано в 1930-е годы («сердце греческой культуры перестало биться в этом городе» [4, с. 87]). Лишь в середине 90-х гг. XX века, благодаря усилиям многих людей, в Баку был вновь открыт греческий культурный центр, который здравствует и процветает и по сей день.

С 1990-х годов Н. Ф. Тифтикиди становится председателем комитета по культуре Московского общества греков и членом совета общества понтийских греков «Арго» (Москва). По его инициативе в 1990 году начинается большая работа по подготовке и проведению I Всесоюзного фестиваля культуры и искусства греков СССР, который состоялся в том же году. В его рамках были представлены четыре греческие музы: театр, музыка, поэзия, танец (концерты при этом проводились в разных городах СССР). Во время подготовки фестиваля и позже, благодаря деятельности Тифтикиди, постепенно происходит расширение репертуара молодых понтийских музыкантов.

При большой общественной активности Тифтикиди занимается и исследованием понтийской музыки. Как профессиональный музыковед с большим опытом научно-исследовательской работы, он не мог не увлечься изучением понтийской музыкальной традиции. И хотя суммарно список публикаций Тифтикиди на данную тему небольшой, в своих трудах он сумел охватить широкий круг важных вопросов.

Основными работами Тифтикиди в рассматриваемой области являются статьи, опубликованные в 1990-х гг. [11; 12]. В этих статьях, близких по содержанию, Тифтикиди затрагивает традиционные, но важнейшие для исследования в области фольклора вопросы. Кратко охарактеризуем их.

Тифтикиди предлагает собственные жанровые разграничения понтийских песен, исходящие из текстового содержания: бытовые, исторические, баллады, элегии, песни о любви, разлуке, чужбине, музыкальные портреты, шуточные песни, двустипшия. Его наблюдения

невозможно считать классификацией жанров в строго научном смысле, но выработанные обобщения необычайно ценны и должны быть учтены при выстраивании жанровой систематики в будущем.

Важными аспектами содержания статей являются анализ композиции понтийской песни, изучение взаимосвязи образного содержания текста и музыки. Тифтикиди останавливается в первую очередь на поэтической основе песен – народном стихе, выявляет его характерный признак – принцип повторности, который может встречаться в самых разных вариантах. «Первопричина повторов заключается в том, что создание стихов основывается на искусстве импровизации, на экспромте», – поясняет автор [12, с. 164].

Он отмечает такие существенные особенности стиха, как апострофа (строфа, в которой содержится обращение к отсутствующему или умершему лицу); апокопа (от греческого слова – арокора – усечение), отпадение безударного гласного, приводящее к сокращению слова. Также Тифтикиди останавливается на некоторых вопросах музыкальной выразительности: видах понтийского фольклора, мелодике, ритмике, взаимодействии песни и танца.

Тифтикиди в понтийской традиции в целом выделяет три рода понтийской музыки: вокально-инструментально-танцевальный, вокально-инструментальный, инструментально-танцевальный, попутно касаясь и условий бытования фольклора понтийцев. Автор подчёркивает синкретическую природу понтийской музыки; он говорит о равнозначности всех трёх элементов, но основным всё же называет первый род – вокально-инструментально-танцевальный: «Основное место занимает I род, без которого не обходятся ни народные праздники, ни маленькие пирушки. II вид характерен для семейных маленьких праздников, застолий, где под аккомпанемент лирария исполняется песня. III род – это своего рода “хореографическая сюита”, состоящая из разных танцев, исполняющаяся под музыкальное сопровождение музыканта-лирария» [12, с. 162].

В связи с мелодикой понтийской музыки он называет эту песенную культуру монодической, даже при исполнении хором. Но важно и инструментальное сопровождение лиры, которое за счёт многочисленных украшений-фиоритур усиливает изысканность мелодии.

Значительное внимание Николай Фомич уделяет главному инструменту понтийских греков – лире, или кеменче. Он пишет: «Ли́ра – это душа понтийской музыки. Нет лиры – нет праздника... Для понтийцев лира имеет такое же значение, как балалайка для русских или домбра для казахов» [12, с. 162]. Конечно же, он не обходится без упоминания о высоких профессионалах, виртуозах-лирариях Д. Тавридесе, Х. Симеофоридесе, Г. Амарантидесе и других. Особое назначение лирария для понтийской традиции заключается в том, что он соединяет в себе две важные функции – певца и аккомпаниатора. Тифтикиди даёт описание инструментального сопровождения лиры – одногласный мотив украшается «узорчатой, витиеватой, изысканной мелизматикой, используются трели, группетто, морденты, форшлагги». Поэтому и стиль лиры в понтийских песнях он определяет терминами «мелизматический», «фантазийный» [12, с. 163].

Особое значение Тифтикиди придаёт ритму, называя его одним из импульсов понтийского фольклора. Он выделяет характерные особенности понтийской ритмики, в которой сочетаются два противоположных качества: регулярность, с характерной для неё остинатностью ритмических фигур, и нерегулярность, что выражается в частом присутствии смешанных размеров: 5/8, 7/8, 9/8.

Тифтикиди утверждал: «Я думаю, что можно считать понтийцев большими приверженцами Терпсихоры. В чём же причина этой тяги? На мой взгляд, в том, что для моих соплеменников этот жанр – не только средство самовыражения и самоутверждения, но – символ единения и братства» [12, с. 163]. Он останавливается на нескольких жанровых разновидностях танцев: «танец-вихрь», который он называет «типом ритмической музыки» («Серра», «Лангефтон») и «танец-скорбь» («Танец Залонгу» и «Танец в Закалатах»).

Автор завершает свой труд словами: «Понтийская песня и танец – это музыкальная “летопись” со своим национальным колоритом. Понять эту музыку – значит распознать ум, сердце и душу одного из самых древних и богато одарённых народов мира» [12, с. 70].

Другой важнейшей стороной музыковедческих трудов Тифтикиди, связанных с понтийской культурой, являются нотные расшифровки понтийских песен. Они вошли в сборник «110 мелодий понтийских песен» (М.: Эслан,

1999), полностью подготовленный его усилиями. На сегодняшний день сборник аналогов в России не имеет. Это первая работа по собиранию и записи фольклорных мелодий понтийских греков. Сюда вошли песенные мелодии и тексты песен на русском языке из репертуара лирария Фомы Тифтикиди, которые сын записал по памяти. И. Петропулос (автор вступления к сборнику, знаток понтийской культуры, специалист в области церковной музыки) пишет: «Заслуга Тифтикиди огромна. Создание сборника позволило решить важнейшие для музыкального искусства нашего народа задачи: он [Тифтикиди] открыл культуру, совершенно неизвестную музыкально-этнографической науке России; средствами нотации он сохранил для потомков результаты устного художественного творчества понтийцев; дал в руки композиторов, педагогов, лирариев и учёных бесценный для их деятельности материал; представил нам убедительные доказательства того, что понтийский мелос возник не на пустом месте, что он есть следствие развития эллинской византийской музыки, основанной, в свою очередь, на древних эллинских распевах» [5, с. 3]. Сам Тифтикиди с огромным трепетом относился к этой работе, которую посвятил своим родителям Фоме и Деспине Тифтикиди: «Эти песни, записанные по памяти, пел и играл отец, пела мать, которая перестала улыбаться с 1938 г., когда у неё отняли любимого мужа. Я счастлив, что почтил их память» (цит. по: [1, с. 226]).

Тифтикиди изучал понтийский фольклор относительно недолго, но своими работами сумел заложить фундамент для дальнейшего исследования понтийских песен и танцев. Учёный наметил круг важных вопросов, требующих дальнейшего исследования: анализ мелодики, ритмических особенностей, инструментария понтийской музыки, жанровый состав музыки понтийцев, анализ поэтических текстов, их поэтики и образного содержания, а также дал толчок для исследований в области танцев. Он говорил: «Не забывать, кто мы и откуда родом. Старшему поколению необходимо передать нашим отрокам и молодёжи память о нашей истории, наших предках» (цит. по: [3, с. 244]). Изучение понтийской музыкальной культуры только начинается, требуется ещё немало усилий, чтобы представить картину её развития в относительно полном виде. И Н. Ф. Тифтикиди были определены важнейшие направления для дальнейших поисков.

PRIMЕЧАНИЯ

¹ См.: Теория однотерцово́й и хроматической систем // Вопросы теории музыки. М., 1970. Вып. 2. С. 22–54; Теория панхроматической системы // Музыковедение и вопросы теории искусства. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского университета, 1975. С. 58–74; Акцентный ритм как черта стиля // Советская музыка. 1980. № 8. С. 92–95. Работы, посвящённые деятельности ряда известных советских композиторов: Устремлённый вперед (о творчестве Б. Баяхунова) // Советская музыка. 1962. № 5. С. 35–38; Симфоническая музыка // Очерки по истории казахской советской музыки. Алма-Ата, 1962. С. 46–75; Слух Затаевича // Музыковедение. Алма-Ата, 1968. Вып. 4. С. 78–91. Среди опубликованных работ есть издания, непосредственно направленные на учебный процесс, это сборники диктантов на основе музыки композиторов XX века С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича (два выпуска: М.: Музыка, 1966; 1968).

² Тифтикиди Н. Ф. Система ритма и темпа домбровой музыки Западного Казахстана: дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1976. Ряд статей, например:

Особенности метрической организации музыки домбровых кюев (из материалов исследования) // Музыковедение. Алма-Ата, 1967. Вып. 3. С. 37–46; Темповые закономерности казахской домбровой музыки // Советская музыка. 1975. № 1. С. 116–120.

³ Понтийские греки – это потомки древних греков-эллинов, которые в период «Великой колонизации» (VIII–VI вв. до н. э.) переселились на территорию Южного и Северного Причерноморья, где возникли греческие города-колонии, а затем – государство Трапезундская империя (1204–1461). Судьба народа понтийских греков сложна. Неоднократно они подвергались насилию со стороны Османской империи. Годы переселения с Понта в Россию оказались тяжёлыми. В период с 1878 по 1915 гг. некоторые районы нынешней Турции принадлежали Российской империи, в том числе и Карская область. После окончания Первой мировой войны она была передана Турции, что и послужило причиной переселения многих греков на территории других стран, в том числе, и в Россию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордон И. С. Счастливый человек // Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. № 4. С. 222–228.
2. Греческий мартиролог. Официальный сайт. URL: http://www.greek-martirolog.ru/gm_conf/gm_conf_uhta.php. (03.06.2015).
3. Илиади И. И. Наследники Орфея. Ставрополь: Ставропольская сервис-школа, 2007. 359 с.
4. Н. Ф. Тифтикиди. Музыкант. Педагог. Учёный / ред. Л. Измайлова. М.: Эслан, 1996. 103 с.
5. 110 мелодий понтийских песен / сост. Н. Ф. Тифтикиди. М.: Эслан, 1999. 53 с.
6. Стручалина Э. А. Эскиз юбилейного портрета // Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. № 4. С. 215–222.
7. Тифтикиди Н. Ф. Греческая диаспора в Москве сегодня // Понто́с. 1993. № 2. С. 5–8.

8. Тифтикиди Н. Ф. Культура советских греков сегодня: справочник. 1990. Рукопись.
9. Тифтикиди Н. Ф. Одиссей Димитриади. Дирижёр, педагог, композитор. М.: Эслан, 1993. 97 с.
10. Тифтикиди Н. Ф. Понтийский клуб в Баку // Понто́с. 1995. № 9. С. 3–5; № 10. С. 4–6.
11. Тифтикиди Н. Ф. Понтийская песня – душа моего народа // Н. Ф. Тифтикиди. Музыкант. Педагог. Учёный. М., 1996. С. 55–70.
12. Тифтикиди Н. Ф. Понтийская песня // Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 161–166.
13. Тифтикиди Н. Ф. Проблемы музыкального фольклора и композиторского творчества: сб. науч. ст. М.: Изд-во Проектинститута Минархстроя РФ, 1992. 227 с.

REFERENCES

1. Gordon I. S. Schastlivyy chelovek [The Happy Person]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. 2007, No. 4, pp. 222–228.
2. *Grecheskiy martirolog. Ofitsial'nyy sayt* [The Greek Martyrologist Official Website]. URL: http://www.greek-martirolog.ru/gm_conf/gm_conf_uhta.php. (03.06.2015).
3. Iliadi I. I. *Nasledniki Orfeya* [The Heirs of Orpheus]. Stavropol: Stavropol Service School, 2007. 359 p.
4. N. F. Tiftikidi. *Muzykant. Pedagog. Uchenyy* [N. F. Tiftikidi. Musician. Educator. Researcher]. Edited

- by L. Izmaylova. Moscow: Eslan, 1996. 103 p.
5. *110 melodiy pontiyskikh pesen* [110 Melodies of Pontic Songs]. Comp. N. Tiftikidi. Moscow: Eslan, 1999. 52 p.
6. Struchalina E. A. *Eskiz yubileynogo portreta* [Sketch of a Jubilee Portrait]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. 2007, No. 4, pp. 215–222.
7. Tiftikidi N. F. *Grecheskaya diaspora v Moskve segodnya* [The Greek Diaspora in Moscow in the Present Day]. *Pontos* [Pontos]. 1993, No. 2, pp. 5–8.

8. Tiftikidi N. F. *Kul'tura sovetskikh grekov segodnya: spravochnik* [The Culture of Soviet Greeks in the Present Day: a Guidebook]. 1990. Manuscript.

9. Tiftikidi N. F. *Odyssey Dimitriadi. Dirizher, pedagog, kompozitor* [Odysseus Dimitriadi. Conductor, Teacher, Composer]. Moscow: Eslan, 1993. 97 p.

10. Tiftikidi N. F. Pontijskiy klub v Baku [The Pontic Club in Baku]. *Pontos* [Pontos]. 1995, No. 9, pp. 3–5; No. 10, pp. 4–6.

11. Tiftikidi N. F. Pontiyaskaya pesnya – dusha moego naroda [The Pontic Song is the Soul of My

People]. *N. F. Tiftikidi: Muzykant. Pedagog. Uchenyy* [N. F. Tiftikidi: Musician. Educator. Researcher]. Ed. by L. Izmaylova. Moscow, 1996. pp. 55–70.

12. Tiftikidi N. F. Pontiyaskaya pesnya [Pontic Song]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1999, No. 3, pp. 161–166.

13. Tiftikidi N. F. *Problemy muzykal'nogo fol'klora i kompozitorskogo tvorchestva: sb. nauch. st.* [Issues of Folk Music and the Composer's Creative Work: Collection of Scholarly Articles] Moscow: Institute of Russian Minarkhstroy Press, 1992. 227 p.

Н. Ф. Тифтикиди – первый российский исследователь музыкальной культуры понтийских греков

Статья посвящена видному музыкальному деятелю, учёному, первому исследователю музыки понтийцев-греков, с давних времён проживающих на территории России – Николаю Фомичу Тифтикиди (1921–2014). Автор оценивает Н. Ф. Тифтикиди как учёного, организатора научной и учебной деятельности в Алма-Атинской консерватории и музыкально-педагогическом институте Ростова-на-Дону, педагога-теоретика. Исследователь подчёркивает влияние семейных традиций на научные интересы Тифтикиди – по происхождению понтийского грека. Отмечается преемственная связь творческой деятельности Николая Фомича с его отцом Фомой Тифтикиди, имевшим в Баку (1920-е гг.) огромную популярность и авторитет музыканта-лирария, которого называли «Орфей Баку». Рассматривается научно-педагогическое наследие Тифтикиди, показана ключевая роль его научных работ, посвящённых вопросам изучения фольклора понтийских греков. Своими работами учёный сумел заложить фундамент для дальнейшего исследования понтийских песен и танцев.

Ключевые слова: Н. Ф. Тифтикиди, музыкальная культура понтийских греков, понтийская лира, понтийские песни и танцы.

Nikolai Tiftikidi – the First Russian Researcher of the Musical Culture of the Pontic Greeks

The article is devoted to the outstanding musician and musical scholar, the first researcher of the music of the Pontic Greeks who have been living on the territory of Russia since remote times, Nikolai Fomich Tiftikidi (1921–2014). The author evaluates Tiftikidi as a music scholar, an organizer of academic and educational activities at the Alma Ata Conservatory and the Rostov-on-Don Pedagogical Institute and a pedagogue of music theory. The researcher emphasizes the impact of family traditions on the scholarly interests Tiftikidi, a Pontic Greek in his origins. The hereditary connection of Nikolai Fomich's artistic activities with those of his father Foma Tiftikidi, who in the 1920s in Baku enjoyed immense popularity and standing as a lyrarian musician, who was dubbed the “Orpheus of Baku.” Tiftikidi's scholarly and pedagogical heritage is examined, and the vital role of his academic works devoted to questions of study of folk music of the Pontic Greeks is demonstrated. In his works the scholar was able to lay the foundation for subsequent research of Pontic songs and dances.

Keywords: Nikolai Tiftikidi, musical culture of the Pontic Greeks, Pontic lyre, Pontic songs and dances.

Минасьянц Араксия Суреновна

ORCID: 0000-0001-6002-1311

аспирантка кафедры теории музыки и композиции
E-mail: 79094747982@yandex.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Ростов-на Дону, 344002 Российская Федерация

Araxia S. Minasyants

ORCID: 0000-0001-6002-1311

Post-graduate student at the Music Theory
and Composition Department

E-mail: 79094747982@yandex.ru

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. S. V. Rakhmaninova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation





В ДИАЛОГЕ СО ВРЕМЕНЕМ, ИЛИ ФОРМУЛА СКАЧКА

Взглянув на эту книгу, напоминающую своей массивностью скорее старинный фолиант, нежели современное издание, читатель, возможно, подумает, что в постижении её содержания его ждёт нелёгкий и кропотливый труд¹. Но уже обложка с красочным коллажем, где использована репродукция картины Ю. Б. Хржановского «Концерт для фортепиано с оркестром» (памяти В. Кандинского), заставит усомниться в своих страхах. А начав читать, ведомый всё новыми поворотами авторской мысли, он не сможет оторваться, как бывает, когда в руки попадает произведение художественной литературы. Между тем, жанр этой книги совсем иной, и издание это имеет безусловную научную ценность.

«Горизонты музыки: прошлое в настоящем и будущем» – так называется новая монография Евгения Борисовича Трембовельского, недавно опубликованная в издательстве «Композитор». И есть в этом названии некая запрограммированность на особую панорамность и широту авторского взгляда на мир музыки. Действительно, в исторической перспективе просматривается то прошлое, представленное фрагментами исследования о Мусоргском (известная монография о его стиле выдержала в своё время не одно издание и принесла главный успех автору), то настоящее, коего по удельному весу едва ли не больше и в этой книге, и в целом в творчестве Е. Трембовельского. И «творчество» здесь не является оговоркой. Музыковед всегда находится в поиске своего, «сотворческого», как писал Б. В. Асафьев, слова о музыке. Стиль его отличает особая лёгкость пера. При точности и глубине аналитических наблюдений, есть в нём и простота, и ёмкость суждений, афористичность и метафорические красоты, – всё то, что можно назвать поэтикой музыковедческой мысли.

И если задаться вопросом, в чём секрет методологии автора, создавшего научный труд в семьсот с лишним страниц, который читается на одном дыхании, то ответом, в первую очередь, будет авторский стиль, абсолютно узнаваемый по своей интонации и особой энергетике. Отточенный в разных жанрах, он и стал тем удачным симбиозом, позволившим достичь нужного эффекта быстрого и лёгкого восприятия книги. Каким-то единым росчерком пера автору удалось соединить, казалось бы, несоединимые по своей жанровой принадлежности, по степени научности и публицистичности материалы.

В книге представлены избранные научные исследования (некоторые из них «доведены» автором буквально незадолго до издания книги). Помимо уже упомянутых «Четырёх фрагментов» о М. Мусоргском, также есть раздел, посвящённый симфониям Е. Брусиловского и Г. Жубановой, и шире – проблемам национального симфонизма; сюда же отнесём два аналитических этюда об аналогии и выражении «художественное открытие», очерки об особом методе порождающего описания и о взаимодействии предустановленных и импровизационных компонентов; представлена и публицистика разных лет, выступления в периодических изданиях, интервью, воспоминания. При этом сложная мозаика из разных по очертанию рисунков складывается в картину без швов и трещин. Книга выдерживает предложенную нагрузку именно благодаря фундаментальной научной и методологической основе, на которой произрастают главные авторские идеи. Одни оказываются в самом центре современных музыковедческих проблем – это вопросы лада, фактуры, симфонизма, национального стиля, фольклорного элемента в профессиональных сочинениях, другие – такие, как полиопорность, гетерофония, терминологи-



¹ Трембовельский Е. Б. Горизонты музыки: прошлое в настоящем и будущем. М.: Композитор, 2015. 736 с.: ил. ISBN 978-5-4254-0091-8.

ческие смыслы, модальное развитие, пополнение звукоряда, – раскрывают в авторе особую способность к созданию оригинальных трактовок. Но во всех случаях это – «индивидуальное формотворчество», то, что сам автор всегда ищет – и находит! нередко, может быть, именно в силу смелых аналитических подходов, – в самой музыке. Публицистика же, кажется, выглядит некой надстройкой над главным научным «генерал-басом». Но парадокс данного исследования заключается как раз в том, что расставить всё по приоритетам и назвать одно главным, а другое второстепенным не получается. Всё прочно связано между собой. И идеи, однажды сформулированные, не принадлежат одной статье – они принадлежат автору, что называется, на все времена, и распространяют своё действие на *всё* его творчество, естественно побуждают возвращаться к ним, но уже в новых контекстах.

Свою немалую роль в создании цельности композиции книги играют также приложения, разместившиеся непривычно «в такт» с текстом, а не в конце, когда уже всё сказано, и ничего не остаётся, как только выполнить некую казённую функцию *post factum*. Первое приложение оказывается завязанным в параллели с личностью И. Дубовского, у которого Е. Трёмбовельский учился ещё в Алма-Ате, в консерватории – это студенческая статья о композиторской молодёжи Казахстана, написанная по рекомендации легендарного профессора. Другое приложение оказывается едва ли не самым символичным. По тексту оно смыкается с темой сельской культуры – и здесь открывается неожиданная страница биографии автора книги, не лишённая гражданского пафоса и описывающая историю обращения Е. Трёмбовельского к А. Солженицыну в 1998 году. В книге приводится письмо, в котором он выражает надежду на внимание со стороны А. Солженицына к книге рассказов сельского писателя Г. Баева.

Таких выходов за пределы музыкальной сферы в монографии немало. Несомненно, красив и высоко этичен тематический пассаж в очерках, посвящённых коллегам и друзьям автора, известным воронежским писателям, литературоведу А. Ботниковой и театроведу З. Анчиполовскому. В статье же «Народное – не значит плохое: о народном кинофестивале» примечателен острокритический взгляд на трактовку заглавной категории фестиваля его руководителем и создателем фильма по А. Платонову «Опять

надо жить» Василием Паниным, попытавшимся быть, по крайней мере «внешне чуть ли не более народным, чем сам А. Платонов».

Назвать эти врезки «культурным контекстом» было бы неправильно – из подобных разрозненных фактов, имён, связанных с литературой, театром, журналистикой, складывается целостная история современной культуры в том её преломлении, как её видит автор, и, что не менее важно, без этих штрихов портрет самого автора книги был бы неполным и неточным. «Перечитал написанное и вижу, что среди воспоминаний не могу выделить более существенные, – пишет автор про свои ощущения в конце повествования о И. Дубовском. – Важным оказалось всё, в том числе “мелочи”...» Думается, эти слова вполне можно отнести ко всей книге Е. Трёмбовельского.

Конструкция книги, изначально предполагающая принцип разновеликих блоков, оказывается прочной и благодаря идее связи времён, которая, согласно замыслу, выражена в передаче традиций, вечном продолжении жизни искусства вчерашнего в дне сегодняшнем. Идея эта ярко передана в развёрнутых, предельно точных, подробных и вместе с тем образных, переполненных нахлынувшими чувствами воспоминаниях автора о своих великих учителях – И. Дубовском, М. Копытмане и А. Дмитриеве. «Не говори с тоской: их нет, но с благодарностью: были», – приводит автор слова поэта В. Жуковского.

Но даёт эта книга ещё и необычное ощущение одновременного существования всех времён, событий, мыслей, наблюдений, словно всё существует сегодня и всегда, – в каком-то необъяснимом согласии с новомодными теориями о тонких материях. Об относительности ускользающего времени задумывается и автор, вспоминая слова Л. Гумилёва: «Настоящее – только момент, мгновенно становящийся прошлым». Воспоминания Е. Трёмбовельского о своих учителях настолько живые, полные точных деталей, что кажется, истории эти происходили совсем недавно, может быть, только вчера. А полемика с газетными изданиями по поводу судьбы творческих союзов, помещённая ближе к концу книги, звучит настолько остро, что об её удалённости во времени можно судить только по датам публикаций, а не по их актуальности и захватывающему порыву бескомпромиссного спора, вполне уместных сегодня.



Особенно здесь авторский текст звучит не «за кадром»: это речь, полная накала, личностного переживания за историю российской культуры. Но на страницах книги ещё найдём массу известных имён, также вовлечённых в дискуссии по самым разным вопросам. О том ли, как строить учебный процесс или о том, как преодолеть противоречия в терминологической системе, или обосновывать типологию фактуры, – о чём бы ни заходила речь, автор, оппонировав своим коллегам, всегда находит нужную меру корректности, но эмоциональный градус и твёрдость суждений выдерживает неизменно на высокой шкале.

Независимо от смыслового контекста, авторская речь на всех страницах книги обращена, конечно, и к читателю, который в результате всякий раз оказывается «на стороне» пишущего – в силу особой убеждённости автора и убедительности его доводов. Такого рода диалогичность, выраженная обращённостью автора к реципиенту – единомышленнику или противнику, коллеге или просто читателю – становится обязательной неотъемлемой частью изложения и обуславливает сам посыл мысли – острой, всегда точно направленной, прицельной. Эта диалогичность не прерывается ни в одном из разделов, а порой обнажается и перерастает в открытую форму. Не раз Трёмбовельский возвращается в этой работе к жанру интервью, где можно дать волю собственной «субъективности» и открыто заявить о своих позициях, – и музыкантских, и мировоззренческих, гражданских. Не случайно и то, что открывается книга тоже развёрнутым интервью: в нём, откликаясь на круг вопросов, очерченных главным редактором журнала «Проблемы музыкальной науки», профессором, доктором искусствоведения Л. Н. Шаймухаметовой, автор высказывает свои взгляды на многие актуальные сегодня проблемы музыкознания, говорит о научных достижениях в этой области, подготовке и уровне диссертаций, роли дискуссий, терминологических процессах, конечно, и о «тайнах» Мусоргского.

Сколько раз в этой книге звучит мысль французского физика Поля Ланжевена о том, что «проблемы бывают важнее решений – они остаются, тогда как решения могут устаревать». И автор, подчиняясь логике этой неисчерпаемой природы и существования искусства – постоянно ставит их перед собой, и так же постоянно

пытается найти на них ответы. Так рождается особый вид диалога – автоинтервью, в котором нет барьера взаимонепонимания, но есть единственная задача – поиск истины. Когда-то жанр автоинтервью Трёмбовельского прошёл апробацию в журнале «Музыкальная академия» и вызвал несколько курьёзных комментариев со стороны редакции, о чём упоминается в книге, но жанр оказался своего рода открытием и справедливо сохранил за собой право на существование, а потом и доказал это право ещё раз уже на страницах монографии.

Вообще рефренов в этой книге немало. И такое возвращение к ряду тем – о взаимодействии фольклора и композиторского творчества, соотношении культурной жизни столиц и периферии, месте художника в современном мире и многом другом – создаёт не просто лейтмотивные переключки, скрепляющие многоярусный каркас музыковедческого труда. Эти темы в разные годы притягивают к себе внимание Евгения Борисовича вновь и вновь, вовлекая его в самые горячие точки современных проблем, которые необходимо решать, а значит, о них и необходимо говорить; которые требуют не бесстрастного созерцания и кабинетного анализа, а ярко обозначенной жизненной и культурологической, социальной позиции, – и её демонстрирует автор этой книги.

По мере освоения книжного пространства читатель знакомится не только с хронологией событий и творчества, яркими деталями частной жизни – он начинает понимать особенности личности автора, его характер, приоритеты, постепенно постигая его внутренний мир. Немаловажную роль в этом играет некий фантом оценки: через своё отношение к проблемам, фактам, людям автор раскрывает самого себя, собственный ценностный код. По принципу «скажи мне, кто твой друг – и я скажу, кто ты». В книге, при всей её академической основательности, можно найти внутреннюю событийность, в которой резкие переходы из глубин науки на поверхность будней региона соседствуют, к примеру, с неожиданным рассказом об альпинистских восхождениях на высочайшие вершины Тянь-Шаня. И согласимся, формула скачка и непреодолимого стремления к движению – куда как необычный алгоритм для жизни профессора.

Становится ясно, что за пределами этого «остановившегося мгновенья», зафиксированного в твёрдом переплёте, существует целый

мир, в котором научная деятельность Е. Трёмбовельского успешно сосуществует с его педагогической работой. Почти четыре десятилетия он возглавляет кафедру теории музыки в Воронежской академии искусств, а ранее заведовал аналогичной кафедрой в Алматинской консерватории имени Курмангазы. Работа в Союзе композиторов России, за существование которого он бился с властями, оказывается тесно связанной с организацией фестивалей, приглашением в Воронеж видных российских и зарубежных музыкантов. Выступления на пленумах, съездах и иных форумах чередуются с многочисленными публикациями статей и книг в центральных и региональных изданиях. Е. Трёмбовельский – профессор, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, лауреат многих премий. Понятно, что все эти данные «досье» на автора в его собственном тексте отсутствуют – «в образе мэтра, “утяжелённого” званиями и наградами» его представляет во вступительной статье научный редактор издания, профессор Вс. Задерацкий, чётко обозначивший и все основные научные и методологические координаты книги.

Не найдёт читатель для себя и такой информационной подсказки, как привычное «слово от автора», где тот вполне мог бы сформулировать некую сверхзадачу своего труда. Но автор

не случайно предоставляет её «расшифровать» самостоятельно читателю, который, конечно же, поймёт, насколько эта монография, явившаяся результатом соединения работ разных лет и разных жанров, важна была для написавшего её как осознание собственного творчества. Издание это занимает совершенно особое место среди научных монографий, сборников публицистических статей и интервью, творческих портретов. Едва ли не самой ценной его стороной является такое качество, как *автобиографичность*, что явно требует серьёзных вмешательств в имеющуюся терминологию, связанную с разными видами жанров музыковедческих трудов. Автор и в этом смысле остаётся верен себе и, как видно, и здесь нацелен на новые оригинальные решения (или на художественное открытие?). Назвать ли книгу научной автобиографией или автобиографическими заметками учёного и публициста, или монографией-портретом? Можно ещё долго фантазировать и размышлять о причинах и следствиях получившегося жанрового синтеза.

Очевидно одно, что книга эта, представляющая собой безусловный вклад в науку и публицистику, в первую очередь, открывает неординарную личность ярчайшего музыковеда нашего времени, деятельность которого видится как неотъемлемая часть культурного пространства России.

Украинская Анна Вадимовна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки
Воронежского государственного
института искусств,
член Союза композиторов РФ





Е. М. ШАБШАЕВИЧ
Московский государственный институт
музыки им. А. Г. Шнитке



УДК 782.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.137-142

ЧЕХОВСКАЯ «ЧАЙКА» И «THE SEAGULL» ТОМАСА ПАСАТЬЕРИ

Русская классическая литература давно является признанной частью мирового культурного пространства. Произведения русских писателей часто интерпретируются в самых различных жанрах, включая музыкальный театр. Первое место среди них принадлежит творчеству А. П. Чехова. Восприятие его произведений западной музыкальной традицией, особенно американской, со столь отличным от русской культурным кодом, остро ставит вопросы адаптации. Об этом на примере «Чайки», ставшей основой «The Seagull» (1972) – оперы одного из самых видных американских композиторов второй половины XX столетия Томаса Пасатьери, и пойдёт речь в данной статье.

Томас Пасатьери (Thomas Pasatieri, р. 1945) начал сочинять рано, с 10 лет, и уже в подростковом возрасте учился заочно по переписке у Нади Буланже. В 16 лет он поступил в Джульярдскую школу, которую блестяще окончил по классу ученика Рихарда Штрауса Витторио Джанини, чья музыка отразила и итальянские, и немецкие черты, что унаследовал Пасатьери. Впоследствии Пасатьери сам преподавал композицию в таких престижных музыкальных учебных заведениях США, как Манхэттенская школа музыки и Консерватория в Цинциннати. С 1980 по 1984 год он занимал пост артистического директора оперного театра в Атланте. Главным жанром творчества Пасатьери является опера. На сегодняшний день их число равно 24, причём две последние – «Фрау Марго» («Frau Margot») и «Отель Касабланка» («The Hotel Casablanca») – композитор представил на суд публики в 2007 году после длительного перерыва, связанного с увлечением киномузыкой. До этого почти 20 лет Пасатьери работал в Лос-Анджелесе в собственной компании «Toraz Productions», создавая и аранжируя музыкальные дорожки для кинолент. У Пасатьери есть ещё одна чеховская опера – «Three Sisters» («Три сестры», либретто К. Элмсли, 1986).

«The Seagull» («Чайка») создана на сюжет имеющей самую трудную сценическую судьбу и в то же время, может быть, самой решающей в творческой биографии Чехова пьесы. Она представляется и наиболее благодарной для оперной интерпретации: ведь в ней, по выражению автора, «пять пудов любви». Либретто Элмсли¹ близко следует тексту пьесы, хотя содержит ряд изменений. Некоторые из них в каком-то смысле неизбежны для оперного театра (сокращение третьестепенных действующих лиц – слуг; из четырёх актов сделаны три: II и III разделены оркестровой интерлюдией и объединены в одном, втором действии оперы). Другие – достаточно произвольные, в той или иной степени меняющие калибровку образов. Перечислю наиболее существенные.

Из диалога Маши и Медведенко в I действии выпущен знаменитый сакраментальный обмен репликами, с которого начинается пьеса: «Почему вы всегда ходите в чёрном? – Это траур по моей жизни...». О том, что Маша в трауре, вскользь сообщит потом Тригорин, но внимание на этом авторы либретто явно не заостряют. Это обусловлено тем, что вскоре после начального диалога Треплев, врывающийся на сцену, принимает Машу за Нину. У Чехова этого конечно нет, но образ Треплева обретает дополнительные романтические краски, а Маши – трагические: она, безусловно, хотела бы, чтобы Константин не обознался. Вообще Маша предстаёт как героиня второго плана, но весьма запоминающаяся и яркая, с отчётливой линией эволюции. В её вокальной партии на каждом этапе колкие скерцозно-танцевальные фразы сменяются экспрессивными мелодиями. Ей композитор посвящает три развёрнутых ариозо – больше, чем у Треплева, Аркадиной, Нины; важность её роли подтверждает тот факт, что со сцен с её участием начинаются все три действия оперы.

Романтизация образа Треплева последовательно прослеживается в его монологе перед

представлением. У Чехова герой по-деловому рассуждает о декорациях, о том, что если Заречная опоздает, пропадёт задуманный эффект. Константин в опере патетически возглашает имя возлюбленной, говоря, что не может без неё жить, и в контексте обстановки волшебного озера его восклицания принимают почти заклинательный характер. В то же время Элмсли исключает большой фрагмент монолога Треплева, в котором тот в критических тонах отзывается перед Соринным о матери. Отношения между матерью и сыном в опере вообще стали гораздо более мягкими, особенно со стороны Треплева.

Сама пьеса Треплева, которую молодые герои представляют на сцене, в оперном воплощении выглядит несколько по-иному. Вступительная фраза Треплева «О, старые тени» превращается в дуэт Нины и Константина, решённый в магически-медитативном стиле, то есть является уже частью представления. Монолог Нины «Люди, львы, орлы и куропатки», с которого собственно начинается сам спектакль у Чехова, в сокращённом виде составляет второй раздел пьесы в опере. Тем самым авторы подчёркивают сотворчество Треплева и Заречной, их увлечённость друг другом и новым искусством.

То, как трактует либретто эпизод после представления, имеет большое значение для характеристики Аркадиной. В опере после первых бурных и насмешливых реплик Аркадина начинает сожалеть, что обидела сына, зовёт его. Её реакция в пьесе гораздо более жёсткая: она закуривает и сообщает, как ей жаль, что молодой человек так скучно проводит время, и что она не хотела его обидеть. Слова сожаления и просьба найти сына последуют позже, после того, как Аркадина предастся сентиментальным воспоминаниям о своей молодости, романе с Дорном, чудесном озере. Сцена воспоминаний в опере переставлена, она следует после представления Нины Тригорину. Это тоже имеет особый смысл: ностальгические нахлынувшие чувства сразу окутывают сцену знакомства романтическим ореолом, что соответствует традиционным представлениям о первой встрече лирической пары в опере.

Образы героев у Элмсли и Пасатьери вообще, если можно так сказать, «адаптированы» для оперного жанра: если у Чехова всё выполнено в полутонах, то в «The Seagull» – сочными мазками, подчёркивающими как положительные, так

и отрицательные качества каждого персонажа. При этом заложенная Чеховым неоднозначность в их трактовке, конечно, остаётся. Приведу примеры из II акта.

В начале этого действия в либретто, вместо чтения отрывка из рассказа Г. де Мопассана «На воде», повествующего, по словам Дорна, «как соблазнить литератора», включено маленькое комическое трио, где Аркадина поучает Машу и Нину, как всегда быть привлекательной. Думается, это сделано для того, чтобы придать Аркадиной более легкомысленный и даже пошловатый облик, музыкальный портрет героини основан в этой сцене на опереточных мотивах.

Маятник характеристики Аркадиной качается в другую сторону в её сцене с Треплевим. В пьесе этот фрагмент составляет, в основном, монолог Треплева. На его лирические излияния Аркадина отзывается сухими краткими репликами, отвечая сыну будто бы по обязанности. Разговор быстро переходит на тему Тригорина, и следует ссора, в пылу которой Треплев выкрикивает в адрес матери: «Скряга! Ничтожество!» Потом он плачет, и мать с сыном мирятся. В опере эта сцена решена как диалогическая: ариозо Константина переходит в дуэт. Аркадина вторит сыну, её тоже захватывают волнующие воспоминания о днях, когда они были вместе и счастливы. О Тригорине речи нет, вместо этого Ирина Николаевна утешает Константина, убеждая в том, что Нина вновь когда-нибудь полюбит его. В музыкальной характеристике героини снова акцентируются сентиментальные черты.

Более чувствительным и ранимым в этом действии выглядит и Тригорин. Беспощадный ко всем своим героям, и особенно к этому, отразившему во многом черты литератора Игнатия Потапенко (бесчестного соблазнителя влюблённой в Антона Павловича Лики Мизиновой), Чехов рисует образ Тригорина после его бурного объяснения с Аркадиной сниженными красками. Будто бы забыв недавние пылкие признания, он начинает решать бытовые проблемы своего отъезда, а также записывает в записную книжку приглянувшееся выражение «девичий бор». В опере возвышенный тон сохраняется некоторое время после диалога: «Обещай мне, что не оставишь меня», – говорит Тригорин Аркадиной. Напротив, сцена прощания Заречной и Тригорина в оперном варианте подана гораздо суше. Борис Алексеевич приказывает Нине остановиться в

«Славянском базаре» и быстро уходит; исключены его последние романтически-обольстительные слова: «Я опять увижу эти чудные глаза...». Из этого можно сделать вывод, что отношения с Аркадиной затрагивают чувства Тригорина гораздо сильнее, чем роман с Заречной.

Купюры последнего действия самые малозначительные, хотя среди них есть важные мелочи, касающиеся также в основном образов главных героев, прежде всего Тригорина и Треплева. Так, исключена реплика Треплева, что тот свою только что вышедшую из печати повесть прочитал, а рассказ Треплева – нет (в журнале, который ему привез Тригорин, страницы не разрезаны). Именно после обнаружения этого обстоятельства Константин отказывается играть вместе со всеми в лото. (Кстати, в пьесе Аркадина упоминает, что тоже не читала рассказ сына – в опере она об этом умалчивает.)

«Опернизация» Чехова сказалась в том, как Элмсли и Пасатьери решают, на их взгляд, побочные мотивы пьесы, впрямую не относящиеся к главным лирическим коллизиям. Любовная линия Дорн – Полина Андреевна проходит скорее пунктирно. В опере отсутствует короткий обмен репликами между персонажами в I действии, из которого следует, что Полина Андреевна влюблена в доктора. Во II действии купирован краткий диалог героев, где она признаётся в любви Дорну и даже умоляет отдать ей цветы, предназначенные Аркадиной. Дорн охарактеризован преимущественно гротескно. Но иногда он раскрывается как человек, умеющий сопереживать. Например, он успокаивает Сорина, пугающегося близкой смерти, говоря о «единой мировой душе» (III действие), а после драматического ариозо Маши в конце I действия сочувствует ей. Опущены подробности о здоровье Сорина и его рассуждения о преимуществах жизни в городе, а также о семейных обстоятельствах Нины (что её отец женился на молодой женщине и оставил ей всё состояние своей покойной жены, сделав тем самым дочь бесприданницей). Вообще, тема денег исключена из отношений всех «высоких» героев оперы (она страшно злит Машу, Аркадину) и напротив, подчеркнута у второстепенных персонажей: Медведенко, Шамраева. Напомню, что у Чехова материальные вопросы составляют, пожалуй, чуть ли не главную ось напряжения в отношениях Аркадиной с сыном и братом (Треплев просит у неё денег для дяди, а Сорин – для племянника).

Существенно сокращена в опере и другая «приземлённая» линия пьесы, столь важная для Чехова времён сближения с Художественным театром и погружённости в сценические реалии и актёрский быт. Либретто игнорирует разговоры о театральных буднях, незамысловатые актёрские байки в изложении Шамраева, Дорна, Сорина. По-видимому, авторы оперы не уловили или, возможно, сочли неактуальной тонкую иронию Чехова, направленную на закосневшую в своих привычках и не стремящуюся к творческому поиску театральную среду, которую олицетворяют популярная актриса Аркадина и модный драматург Тригорин.

Прагматический аспект прослеживается в реализации заложенных в пьесе Чехова музыкальных цитат. Из четырёх подобных случаев остаются лишь два: в I действии Сорин напевает начало песни Р. Шумана на слова Гейне «Во Францию два гренадера» (ц. 21²), во II действии Дорн – куплеты Зибеля из «Фауста» Ш. Гуно (3 т. до ц. 1). Особенно рельефно тема Гуно в устах Дорна звучит после истерики Аркадиной во II действии по столь незначительному поводу, как отсутствие лошадей (2 т. до ц. 12). Выбор авторов оперы более, чем объясним: две оставшиеся цитаты представляют собой фразы из популярных русских романсов середины и конца XIX века, которые вряд ли известны американским слушателям³.

Важный слой цитирования, также инспирированный чеховской пьесой, составляет текст ролей Аркадиной. Он проясняет суть её отношений с сыном, причём трактовка авторов оперы во многом отлична от чеховской. У Чехова это минидиалог из «Гамлета» У. Шекспира. Он происходит перед представлением пьесы Треплева в I акте. Гертруда-Аркадина, обращаясь к Константину, говорит: «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела её в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!» (III акт пьесы Шекспира). Гамлет-Треплев отвечает ей: «И для чего же ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступления?» (II акт). Язвительная перепалка выявляет скрытый конфликт матери и сына. В опере ответная реплика Гамлета-Треплева отсутствует. Он не решается дерзить матери и тем более намекать ей на её непростые любовные обстоятельства.

Зато в финале оперы Пасатьери добавляет отсутствующий у Чехова эпизод: во время игры в лото Аркадина хвалится своим выступлением

в роли Иокасты (у Чехова только сказано, что Аркадина с большим успехом играла в Харькове, но не уточняется, в каких ролях). Либретто содержит обширный фрагмент якобы из монолога Иокасты⁴, рисующий её ночные кошмары: провалы глазниц младенца, из которых течёт кровь, его горящие огнём уста, сомкнутые вокруг её груди, жуткие превращения ребёнка в демона и любовника – единственную настоящую любовь её жизни. Последнее подразумеваемое слово love (любовь) прерывается звуком выстрела: Треплев, её настоящий сын, кончает жизнь самоубийством.

Трагическая героиня Иокаста, мать и жена Эдипа, здесь конечно фигурирует не случайно. От Эдипова комплекса, который столь любят исследовать американские психоаналитики, явно страдает Треплев. Но и Аркадина, возможно, подспудно испытывает чувство вины, сходное с тем, которое ощутила Иокаста, в силу трагических обстоятельств, не испытывая привязанность к своему сыну, зато нашедшая её в преступной страсти к сыну-мужу. Осознав это, героиня древнегреческой мифологии убивает себя; в чеховском сюжете обрывается жизнь преданного ею сына.

Стиль композитора, опирающийся на высочайшие достижения оперного жанра прошлого, выдержан в традиционном ключе. Представляя свою оперу (1974), Пасатьери сказал: «Я хотел написать пьесу, в которой говорил бы с аудиторией роскошным вокальным языком и красивой оркестровкой. Для этого я взял эту пьесу. Я более не озабочен вопросом: современен я или нет» [1, р. 13]. Певцы, поющие в «старомодных» операх Пасатьери, однако, благодарны ему за то, что все партии весьма удобны для голоса. Ариозно-декламационный стиль обогащают редкие эпизоды, когда Пасатьери применяет речь (это в тех моментах, где необходимо снизить пафос) или мелодраму. Партия оркестра, как это принято в оперных сочинениях начиная с конца XIX века, чрезвычайно развита и многофункциональна. Композитор никогда не использовал серийную технику, и в основном его музыка тональна. Интонационный строй, ладогармонический язык и аккордика при этом, конечно, выдержаны в современном ключе. Музыкальная драматургия опирается на лейтмотивную систему, включающую как собственно лейттемы (лейтмотивы), так и лейтинтонации.

Преобладают камерные оперные формы: отсутствуют большие ансамбли, массовые сце-

ны (единственное участие закулисного хора – в I действии). Камерный стиль как нельзя более соответствует чеховской манере высказывания. Главную нагрузку в характеристике героев несут сольные и дуэтные сцены, но ключевую драматургическую роль играют именно диалоги.

В архитектонике целого господствуют сквозные конструкции, которые организованы на основе контрастов разного уровня. Важную драматургическую функцию выполняют резкие вторжения, что соответствует многозначному чеховскому тексту, часто основанному на контрасте бытового и возвышенного. Например, в напряжённый диалог Маши и Медведенко из I действия сначала вторгается возвышенный, медитативный, напоминающий тему Великой жрицы из «Аиды» лейтмотив пьесы, а затем неуклюжая тема Сорина у низких духовых. Ироничная «Два гренадёра» в исполнении Сорина располагается между вторым и третьим разделами дуэта Нины и Константина. В момент представления пьесы Треплева свои саркастические реплики трижды вставляет Аркадина (ц. 40 и далее), что приводит к переполоху. После ссоры тема закулисного хора, со стилизованным под русскую народную песню сольным запевом, хотя и с современным интонационным строем, возникает как бы «из другой жизни», что вызывает у Аркадиной ностальгические воспоминания о колдовском озере и собственной ушедшей молодости. Им посвящено развёрнутое романтическое ариозо героини, столь не похожее на её прежние циничные высказывания. Удивительно в окончании I действия сопоставление этого пылкого ариозо Аркадиной и прозаического разговора Шамраева и Сорина о собаке.

Итак, размышляя о рецепции чеховской «Чайки» в опере К. Элмсли и Т. Пасатьери, можно порассуждать о том, как преломляются в ней специфические черты русского характера и быта. Очевидно, что американские авторы расставляют свои акценты, во многом сдвигая фокусировку и даже иногда кардинально меняя суть того или иного образа (мы видели это на примере Треплева, Аркадиной и Маши). Они выдвигают на первый план те проблемы, которые волнуют современных им соотечественников: в основном, надо заметить, их круг очерчен психоаналитическими аспектами. Сложное сочетание бытового и лирического, определяющее индивидуальность чеховского метода, столь укоренённого в русские реалии, при этом, как



правило, несколько теряется. Специфично восприятие Пасатьери чеховского юмора. Здесь, в отличие, например, от сочинений другого американского композитора, обратившегося к Чехову – Доминика Ардженто⁵, почти отсутствует еле уловимая, существующая на полутонах, чеховская ирония.

Опера Пасатьери в то же время явно акцентирует общечеловеческие ценности, вопрос о которых так остро поставил Чехов и актуальность которых нисколько не утрачена: гуманизм, трагичность существования человека, обречённость подлинных чувств в полном жестокости мире.

PRIMEЧАНИЯ

¹ У Элмсли есть книга воспоминаний о том, как он писал это либретто, она упоминается в обзоре, см.: [4, p. 199].

² Ссылки даны по изданию: [5].

³ Обе цитаты звучат в устах Дорна. Это романс Я. Ф. Пригожина на слова Н. А. Некрасова «Не говори, что молодость сгубила» в диалоге Дорна и Полины из I действия, а также «Месяц плывёт по ночным небесам» из серенады К. К. Шиловского «Тигрёнок» в IV действии.

⁴ «Sleep, I dare not sleep or I'll dream what I always dream. Sleep I dare not sleep. Over my bed I see hollows eyes. A cave of eyes weeping tears of blood. A baby is cradled in my arms. Feeding on my milk, sucking on my breast. His mouth a circle of fire. Blood trickles into his mouth. The hollow eyes have filled with blood. Tears of blood that spatter the flesh of my son. I try to shield him. I can do nothing. Ah! I dare not sleep. Demon mouths devouring me. Demon mouths moving over me. Changing into the lips of my lover. My secret love. My only true [love]» «Спать, я не смею спать – или опять

приснится тот же сон. Спать, я не смею спать. Над моей кроватью я вижу впадины глаз. Пещера глаз плачет кровавыми слезами. Я укачиваю младенца. Он пьёт моё молоко, сосёт мою грудь. Его рот как огненный круг. Кровь сочится в рот. Полые глаза, наполненные кровью. Кровавые слёзы, что брызги плоти моего сына. Я пытаюсь защитить его. Я ничего не могу сделать. Ах! Я не смею спать. Демонические уста пожирающие меня. Демонические уста движутся за мной. Они превращаются в губы моего любовника. Моя тайная любовь. Моя истинная [любовь]». Перевод с англ. автора настоящей статьи. Источник пьесы на сюжет «Царя Эдипа», которую цитирует Пасатьери, к сожалению, установить не удалось.

⁵ Доминик Ардженто (Dominick Argento), опера «The Boor» («Мужлан»), либретто Джона Скримжура (John Scrymgeour, его сценический псевдоним – John Olon) по водевилю «Медведь» (1957); «A Water Bird Talk» («Беседа о водных птицах»), либретто самого Ардженто по сцене-водевилю «О вреде табака» (1974–1976).

ЛИТЕРАТУРА

1. Dyer R. Thomas Pasatieri // *Opera News*. 2007. April 1. P. 13–17.
2. Green L. Three sisters, Thomas Pasatieri // *Opera Quarterly*. 1987. September. Vol. 5. Issue 4. P. 124–126.
3. Kirk E. K. *American Opera*. University of Illinois Press, 2001. 459 p.

4. *Parnassus: Poetry in Review*. Volume 10, No. 2 [Words and Music]. New York: Poetry in Review Foundation, 1982. 372 p.
5. Pasatieri T. *The Seagull: an Opera in Three Acts*. Piano-vocal score. Theodor Presser Company. 158 p. PA 19406.

REFERENCES

1. Dyer R. Thomas Pasatieri // *Opera News*. 2007. April 1. P. 13–17.
2. Green L. Three sisters, Thomas Pasatieri // *Opera Quarterly*. 1987. September. Vol. 5. Issue 4. P. 124–126.
3. Kirk E. K. *American Opera*. University of Illinois Press, 2001. 459 p.

4. *Parnassus: Poetry in Review*. Volume 10, No. 2 [Words and Music]. New York: Poetry in Review Foundation, 1982. 372 p.
5. Pasatieri T. *The Seagull: an Opera in Three Acts*. Piano-vocal score. Theodor Presser Company. 158 p. PA 19406.

Чеховская «Чайка» и «The Seagull» Томаса Пасатьери

Автор статьи исследует, как сюжет знаменитой пьесы А. П. Чехова «Чайка» претворяется в опере «The Seagull» американского композитора Томаса Пасатьери (Thomas Pasatieri) на либретто К. Элмсли (1972). Анализируется процесс адаптации сюжета русской литературной классики к другому жанру и иной культурной традиции. Прослеживается соотношение текста пьесы и либретто оперы, изменение образов главных героев (Треплев, Аркадина, Нина, Тригорин) и второстепенных персонажей (Дорн, Полина Андреевна, Маша). В частности, констатируется психоаналитическая акцентуация в интерпретации взаимоотношений между сыном и матерью: Треплевым и Аркадиной. Автор затрагивает музыкальную драматургию оперы, её архитектуру, стилистические особенности, методы музыкальных характеристик, оперные формы. Делается вывод: хотя американские авторы выдвигают на первый план те проблемы, что волнуют современных им соотечественников, для них также остаются актуальными общечеловеческие ценности (гуманизм, трагичность существования человека, обречённость подлинных чувств в полном жестокости мире), вопрос о которых так остро поставил Чехов.

Ключевые слова: А. П. Чехов, пьеса «Чайка», Томас Пасатьери, К. Элмсли, американская опера.

Chekhov's "The Seagull" and Thomas Pasatieri's "The Seagull"

The author of the article makes a study of how Anton Chekhov's famous play "The Seagull" is interpreted in the opera with the same by American composer Thomas Pasatieri based on the libretto of K. Elmsley (1972). The process of adaptation of the plot from a classic of Russian literature to another genre and a different cultural tradition is analyzed. The correlation between the text of the play and the libretto of the opera and the transformation of the images of the main protagonists (Treplev, Arkadina, Nina, Trigorin) and the secondary characters (Dorn, Polina Andreyevna, Masha) is demonstrated. Most notably, the mutual relations between the son and the mother, Treplev and Arkadina, are interpreted with accentuation on psychoanalysis. The author touches upon the musical dramaturgy of the opera, its architectonics, peculiarities of style, methods of musical characteristics and operatic forms. The conclusion is arrived at that although American artists and composers bring out to the forefront those issues that are relevant to their contemporary compatriots, they also perceive the absolute relevance of universal values, such as humanism, the tragic nature of existence of the human being, the fatality of genuine feelings in the world permeated with cruelty, the question of which was posed so acutely by Chekhov.

Keywords: Anton Chekhov, Chekhov's play "The Seagull," Thomas Pasatieri, K. Elmsley, American opera.

Шабшаевич Елена Марковна

ORCID: 0000-0003-4608-5081

доктор искусствоведения,
доцент, профессор кафедры теории
и истории музыки

E-mail: shabsh@yandex.ru

Московский государственный институт музыки
им. А. Г. Шнитке

Москва, 107031 Российская Федерация

Elena M. Shabshayevich

ORCID: 0000-0003-4608-5081

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

E-mail: shabsh@yandex.ru

Moskovskiy gosudarstvennyy institut muzyki
im. A. G. Shnitke

Moscow A. Schnittke Music Institute
Moscow, 107031 Russian Federation

