

ISSN 1997-0854
eISSN 2587-6341

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2016 / 3 (24)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

MUSIC SCHOLARSHIP

<http://journalpmn.com>



2016 / 3 (24)

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ISSN 1997-0854

2016, № 3

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3

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, № 3

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 Международных базах научного цитирования и реферативных данных Scopus, Music Index / EBSCO, в Международной базе данных Ulrich's Periodicals Directory американского издательства Bowker, в Международном каталоге музыкальной литературы (RILM), Директории журналов открытого доступа (DOAJ), системе European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS). Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-66656 от 27.07.2016. Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

MUSIC SCHOLARSHIP

ISSN 1997-0854

2016, № 3

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3

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 M. I. Glinka Conservatory), 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. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Vera I. Nilova**, Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni A. K. Glazunova (Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory), 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. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), Russian Federation

Dr. **Evgeny B. Trembovsky**, 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. Rakhmaninova (Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory), 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 M. I. Glinka Conservatory), 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. 3

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

This edition is registered as "Music Scholarship / Problemy muzykal'noj nauki" at International Databases of Academic Citation and References: Scopus, "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), Directory of Open Access Journals (DOAJ), European Reference Index for the Humanities (ERIH PLUS).
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 FS 77-66656 from 27.07.2016.
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 30.09.2016. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 9,9. Усл.-печ. л. 15,1. Заказ № 160383.

Тираж 150 экз. Полнотекстовая онлайн версия журнала размещена на сайте: <http://journalpmn.com> в разделе «Архив выпусков».

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 30.09.2016. Format: 60 x 84¹/₈.

Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 9,9.

Printing l. 15,1. Order No. 160383. Run of 150 copies.

The full-text version of the journal can be found on the website: <http://journalpmn.com> in the section «Archive of Past Journal Issues.»

Publishing House of the Ufa State Institute of Arts:
450008, Russian Federation, Ufa, Lenin, 14.

Printed on the printing facilities of the printed salon "Idel Press"

"Arsis" Co. Ltd 450001, Ufa, prospect Oktyabrya, 7/1
Tel./fax: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

СОДЕРЖАНИЕ

Международный отдел

- 6 Wendelin Bitzan**
A Milestone of Symbolist Music.
A Multi-Perspective Examination
of Nikolai Medtner's *Sonata-Ballade*, Op. 27
- 15 Liudmila N. Shaymukhametova**
Bach and Newton: Artistic Parallels
(About the Creative Content of the Urtext
of the Inventions and Sinfonias)
- 21 Patrick Hardish – Composer and Champion
of International Contemporary Music**
- 28 Anton A. Rovner**
Intercvllic and Motivic Coherence
in the Last Song of Schoenberg's
Das Buch von den Hängenden Gärten

Музыка в системе культуры

- 36 Нилова В. И.**
Национализм в музыке: игры референции
- 44 Киреева Н. Ю.**
Детерминанты ценностной ориентации
личности в коммуникативном пространстве
музыкального искусства
- 50 Кисеева Е. В.**
Перформанс как форма представления
музыкально-хореографического искусства
второй половины XX века

Музыкальная культура народов мира

- 56 Ульмасов Ф. А.**
О многомерности восточной монодии
- 64 Елансков Р. И.**
«Знаки звуков» в музыке для аккордеона
Юкки Тиенсуу

Музыкальный текст и исполнитель

- 72 Гордеева Е. В.**
Практика ансамблевого музицирования
и клавирный текст барокко
- 80 Рогачёва Ю. М.**
Об интерпретации хоровой музыки
С. И. Танеева

Музыкальный жанр и стиль

- 85 Денисова Г. А.**
Диалектика монументальности и интимности
в жанре *Orchestergesang* эпохи *fin de siècle*

Музыкальная культура России

- 92 Гуреев К. О.**
О роли кульминации
в колокольных звонах-импровизациях
на примере творчества кижского звонаря
Алексея Нестерова
- 99 Смирнова Т. Н.**
Домровое искусство в различных контекстах
музыкального творчества

Музыкальное краеведение

- 107 Карпова Е. К.**
Шаляпинский зал Уфимского института
искусств: обретение имени
- 114 Евдокимова Н. К.**
Становление музыкально-теоретических
исследований в Уральской консерватории
(1930–1960-е годы)

Художественный мир
музыкального произведения

- 122 Холопова В. Н.**
Семантическая глубина и фактор
художественности в «Концерте-элегии памяти
Славы Ростроповича» Е. Фирсовой
- 131 Крылова А. В.**
Об одном модусе воплощения образа ночи
в музыке

Музыкальный театр

- 137 Андрущенко Е. Ю.**
Феномен мюзикла в российском
музыкальном театре 1950–1960-х годов:
к проблеме жанровой дефиниции
- 143 Биккулова Д. Р.**
Иосиф Лапицкий и Михаил Бихтер –
к истории творческого содружества
режиссёра и дирижёра

CONTENTS

International Division

- 6 Wendelin Bitzan**
A Milestone of Symbolist Music.
A Multi-Perspective Examination
of Nikolai Medtner's *Sonata-Ballade*, Op. 27
- 15 Liudmila N. Shaymukhametova**
Bach and Newton: Artistic Parallels
(About the Creative Content of the Urtext
of the Inventions and Sinfonias)
- 21 Patrick Hardish – Composer and Champion
of International Contemporary Music**
- 28 Anton A. Rovner**
Intervallic and Motivic Coherence
in the Last Song of Schoenberg's
Das Buch von den Hängenden Gärten

Music in the System of Culture

- 36 Vera I. Nilova**
Nationalism in Music – Playing with References
- 44 Natalia Yu. Kireyeva**
The Determinants of the Value Orientation
of Personality in the Communicative Space
of the Art of Music
- 50 Elena V. Kiseyeva**
Multimedia Performance as a Form
of Presentation of the Art of Music
and Choreography in the Second Half
of the 20th Century

Musical Culture of the Peoples of the World

- 56 Firuz A. Ulmasov**
About the Multidimensionality
of Eastern Monody
- 64 Roman I. Elanskov**
“The Signs of the Sounds” in Jukka Tiensuu's
Music for Accordion

The Musical Text and its Performer

- 72 Elena V. Gordeyeva**
The Practice of Ensemble Music-Making
and the Baroque Clavier Musical Text
- 80 Yulia M. Rogachyova**
Concerning the Issue of Interpretation
of Sergei Taneyev's Choral Music

Musical Genre and Style

- 85 Galina A. Denisova**
The Dialectics of Monumentality and Intimacy
In the Genre of *Orchestergesang*
of the *Fin de siècle* Epoch

Musical Cultures of Russia

- 92 Kirill O. Gureyev**
Concerning the Role of Culminations
in the Bell Peal Improvisation
on the Example of the Music Making
of the Kizhi Bell-Ringer Alexei Nesterov
- 99 Tatiana N. Smirnova**
The Art of Domra Playing
in Various Contexts of Musical Composition

Area Studies in Music

- 107 Elena K. Karpova**
The Chaliapin Hall of the Ufa Institute
for the Arts: Obtaining a Name
- 114 Nina K. Evdokimova**
The Formation of Research Work in the Field
of Music Theory at the Urals Conservatory
(from the 1930s to the 1960s)

The Creative Worlds
of Musical Compositions

- 122 Valentina N. Kholopova**
Semantic Depth and the Factor of Artistry
in the Concert-Elegy in Memory
of Slava Rostropovich by Elena Firsova
- 131 Alexandra V. Krylova**
Concerning one Modus of Manifestation
of the Image of Night in Music

Musical Theater

- 137 Elena Yu. Andruschenko**
The Phenomenon of the Musical
in Russian Musicology in the 1950s and 1960s:
Concerning the Issue of Genre Definition
- 143 Diana R. Bikkulova**
Iosif Lapitsky and Mikhail Bikhter –
Concerning the Story of Artistic Cooperation
of the Opera Producer and the Conductor



WENDELIN BITZAN
Berlin University of the Arts



UDC 786.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.006-014

A MILESTONE OF SYMBOLIST MUSIC. A MULTI-PERSPECTIVE EXAMINATION OF NIKOLAI MEDTNER'S *SONATA-BALLADE*, OP. 27

I. INTRODUCTION

Among the fourteen piano sonatas by Nikolai Medtner (1880–1951), the *Sonata-Ballade* in F# major, Op. 27 holds an important position. This applies in context of Medtner's chronological order of works as well as to its individual relevance. The composition supersedes all of the composer's preceding sonatas in terms of cyclic architecture and supra-musical semantics, and, in that respect, also contrasts significantly with the following works to come. For the first time in his sonata output, Medtner realises a bipartite formal outline, subdivided into three movements, the second and third of which being connected through an *attacca* crossover (*Introduzione e Finale*) – a concept similar to that of Beethoven's *Waldstein* Sonata, Op. 53 (1803–1804). There are two other earlier works whose formal design may have served as a model: Beethoven's 24th Sonata, Op. 78 (1809), which pairs a rather lyrical first movement (*Allegro ma non troppo*) with a lively and sparkling finale (*Allegro vivace*); and Scriabin's 4th Sonata, Op. 30 (1904), a direct predecessor of Medtner's work, which with its *Andante* and *Prestissimo volando* sections shares Beethoven's two-movement design. Both works are written in the key of F# major as well.¹

The cyclic character of the *Sonata-Ballade* had evidently not been planned at first hand. As the sketches reveal, the composer had thought of a composition called "Sonate-Variationen," after discarding his plans for a piano concerto and a cycle of miniatures at an early stage of the work's genesis.² The first movement was eventually finished in 1912, soon after Medtner had retired from Moscow to his country estate in the village of Khlebnikovo, where he was able to devote himself almost exclusively to composing. In the following year he performed and published the first movement, which already bore the subtitle of *Sonate-Ballade*. The sonata as a whole, with its sections being connected through *attacca* transitions and quotes

of previously established motifs, was subsequently completed as a three-movement composition in 1913–1914. Medtner performed the world premiere of the entire composition in March 1914, and it was published by Édition Russe de Musique later that year. Interestingly enough, the title page of that edition ("Sonate-Ballade avec Introduction et Finale pour Piano op. 27") retains the subtitle for the first movement only, so that the *Allegretto* may still be considered a single-movement sonata on its own, despite the completion to a three-movement work.

The attribute of the "ballade" genre makes it possible for the composition to be regarded as sort of a generic hybrid – it is a cyclic three-movement sonata which contains within it a one-movement ballade. In that respect, the initial *Allegretto* hints to other composers' ballades and other one-movement works of descriptive or narrative character. Another fact is noteworthy: In Medtner's musical output that subtitle reappears in the 3rd Piano Concerto in E minor, Op. 60, "Ballade" (completed in 1942), a work bearing certain structural and semantic parallels to the *Sonata-Ballade*, Op. 27. Similarly to the sonata, the concerto features a short introductory movement in the middle of a tripartite structure, named *Interludium*. Its subtitle "Ballade" is taken from Mikhail Lermontov's poem *Rusalka*, assigning to the first movement a narrative directly derived from poetry, while the subsequent movements draw from the poem's atmosphere and main dramatis personae as well.³ The concerto relates to literature in a stronger way than most of Medtner's other instrumental compositions do, and thus features a more obvious programmatic dimension than in the case of the sonata.

Contemporary critiques were widely appreciative of the *Sonata-Ballade*, praising its formal and aesthetic mastery, which earned its composer the Glinka Prize in 1916. For Medtner himself, the *Sonata-Ballade* was clearly a work of great importance. He frequently performed it in

his recitals, more often than any other sonata, and recorded it in 1947 for *His Master's Voice*, along with a number of other piano works of his. Given the many autobiographical and supra-musical implications that are connected to its genesis, the sonata is literally bursting with meaning and semantics, making the work an impressive example of Medtner's musical symbolism. In order to make this associative network accessible for the listener, we need to distinguish at least three semantic layers:

- a) A number of motivic cross-references, establishing direct connections to at least two other compositions by Medtner: *The Muse*, a song set to a poem by Alexander Pushkin from his op. 29 cycle; the Piano Quintet in C major, Op. posth.; and, more distantly, the 2nd Violin Sonata in G major, Op. 44.
- b) Possible references to 19th-century piano compositions of balladesque or narrative character. Works that come to mind are the Ballades by Chopin, Brahms, Fauré, Grieg, Lyadov, and many other composers.
- c) A religious background, conveyed through Afanasy Fet's poem *Kogda bozhestvenniy bezhal*, that is connected to the genesis of the sonata. The poem's content serves as a subliminal narrative for the music, and is enriched by more metaphorical annotations by Medtner's biographer Alfred Swan.⁴

These intertextual narratives must be examined in greater detail, since they establish a link between several compositions by Medtner pertaining to different genres written over a period of over 40 years. However, in this study of the *Sonata-Ballade I* had first assumed there existed only the score by itself, examined it as it appeared, and considered the aforementioned semantic implications at a later stage of the analysis.

II. THE SCORE ON ITS OWN

1st movement: *Allegretto – Allegro molto agitato*

The movement commences with a serene, slowly swaying theme in 6/8 meter (*molto commodo, cantabile*), reminiscent of the narrative tone of Chopin's large one-movement works. In particular, it points to his Barcarole in F# major, Op. 60 (1845–46), which Medtner's *Allegretto* seems to resemble not only in its key and narrative atmosphere, but also in its persistent ternary rhythm. Henceforward, I shall refer to this subject as the "ballade theme." Its regular sentence structure, closing with perfect cadences in mm. 4 and 9 in a nearly predictable

manner, defines the theme as a self-contained entity, seemingly lacking any organic connection to the movement's subsequent elaboration – hardly a typical approach for the construction of a sonata-allegro movement with its need for developable, open-ended musical material. It is not until the appearance of a figure in quavers, employing a cycle-of-fifths sequence (m. 10ff.) that the music shows a real potential for development. Naturally, it is this transitional theme and its continuation, a cantilena marked *appassionato*, descending from F# (m. 19, with an allusion to a canon in the following measure; see Example 1), which much of the material of the development and coda sections will be constructed of. As the movement continues to develop, a secondary theme enters in the key of D# minor (m. 35), later modulating to A# minor (m. 44). This subject, with its imitative dotted rhythm in both hands, disguises the 6/8 meter in a curious way. It remains fragile in character and unstable in tonality, and, just as the "ballade theme," for the most part stays in the background of the overall motivic development.

When at the end of the exposition section a closing section might have been expected, there appears a brief intermediate theme in dotted rhythms (m. 61ff.). After that, the "ballade theme" enters again (m. 67, *cantando*) – but, curiously enough, in the "wrong" key of F# major, which the exposition was supposed to leave behind. Medtner plays the same trick in the recapitulation section, where the "ballade theme," starting again in B major, builds a thematic link to the coda. The unusual manner of restating the primary theme of the sonata-allegro in an unaltered manner has been noticed by Aleksandr Alekseyev, who consequently observed elements of Rondo form find their way into the *Allegretto*.⁵ Ekaterina Podporinova points out that through the reiterations of the "ballade theme", each one of the three sections of the sonata-allegro forms a figure of an arch, establishing a "crystal symmetry" – and, what is more, the development section employs the subjects exactly in the reverse order of the exposition, which makes the thematic material "subordinate itself to the idea of mirror symmetry."⁶

Example 1 *Sonata-Ballad*, Op. 27, 1st mvt, exposition, mm. 19–21



While the *Allegretto* is held together by only slightly altered appearances of the “ballade theme,” the movement lacks an affirmative relaunch of its primary subject at the beginning of the recapitulation section. Instead, there appears a tender and distant reminiscent version of the “ballade theme,” sounding in the unexpected key of A major, after an extended dominant pedal could have easily made it possible to proceed with the regular F# major (m. 150). Thus, the movement’s recapitulation lacks a tonic resolution and thereby neglects the traditional sonata trajectory.

As the movement continues, the “ballade theme” seems to pass gradually into the background, although it frames the thematic space of both the exposition and recapitulation. The F# minor coda once again presents the transitional theme with the cycle-of-fifths, starting with a cadence reminiscent of a very similar moment in Chopin’s *Barcarole*, appearing at a corresponding position in the course of the movement (m. 231; see Example 2).⁷ Medtner’s coda allows every of the movement’s themes to reappear, with the transitional theme gaining special momentum, and ending in the very same key of the tonic minor. This is a feature that is rarely found in major-mode sonata-allegro movements, and of special interest here is the fact that the *Allegretto* was first published separately as a single movement. One might regard this aspect as a tonal inconsistency, and a number of scholars looked upon the movement as incomplete, its minor-mode ending demanding for continuation – but, bearing in mind that the movement’s exposition appears just as imbalanced as the recapitulation and coda sections, this argument cannot satisfactorily explain why Medtner decided to append two more movements.⁸ The eventual bipartite structure manifesting the *Allegretto* and *Introduzione e Finale* as two poles complementary in form and mood owes more to a concept of integrative balance than to a strive for tonal resolution.

Example 2 *Sonata-Ballade*, Op. 27, 1st mvt, m. 231 // Chopin, *Barcarole*, Op. 60, m. 93



However, in the multi-movement context of the final version, the *Allegro molto agitato* coda

is harmonically connected to the onset of the 2nd movement. The F# minor triad is occasionally enriched by the major sixth D# (mm. 285 and 287), as if to prepare for the *attacca* transition to the *Introduzione*, which starts with that very *sixte ajoutée* chord (see Example 3). In the movement’s last measures, Medtner employs a G major triad (Neapolitan sixth in F# minor) and Eb⁷ fifth-sixth chord instead of a regular antepenultimate and penultimate cadential progression,⁹ and with the Phrygian clausula G–F# replacing a clear V–I cadence (see Example 3).

Example 3 *Sonata-Ballade*, Op. 27, 1st mvt, final measures 293–297 // 2nd mvt, mm. 1–2



2nd movement: *Introduzione (Mesto)*

The short *Introduzione* in F# minor, possessing a *quasi improvisando* mood, is less tightly constructed than the first movement. The gloomy initial subject, marked *pesante*, uses a harmonic minor scale with sharpened sixth and seventh degrees, which the composer was evidently fond of. The subject features a tripartite syntax, with a C# minor episode in dotted rhythm as its middle part (mm. 9–16). The central section of the movement starts with a steady *tenebroso* melody (m. 25) as the secondary theme, now stabilising the key of C# minor. According to Yuliya Moskalets, this second theme resembles the Gregorian chant *Dies irae* sequence, making the passage function as “A depiction in Medtner’s music of evil and the demonic element.”¹⁰ In the following measures Medtner introduces a phrase of crucial importance, the so-called “Muza” motif. After being brought in as a restrained left-hand subject in m. 37, developing to a chordal *pesante* theme (see Example 4), this motif unfolds to a network of intercontextual references and self-quotations, which will be subject to the following chapter of this analysis. As a sort of a recapitulation, the initial theme returns in a brighter F# major version (m. 49), before it is restated again at the ending of the *Introduzione*, now in a sombre unison and in the key of D# minor (m. 65). It finally halts at a fermata on the note B, thus preparing for the entry of the 3rd movement, and anticipating the subject of the fugato implemented into the finale’s development section.

Example 4 *Sonata-Ballade*, Op. 27, 2nd mvt,
middle section, mm. 44–49



3rd movement: Finale (*Allegro*)¹¹

The finale's beginning is of a seemingly indecisive character, twice halting on a subdominant chord as if unsure how to proceed (mm. 4 and 8). The primary theme, displays an idiosyncratic upbeat figure in dotted 16th notes, and once more falls short of the expectations raised by a sonata's final movement. Being anything but affirmative in its character, it gropes its way forward into a sentence-like, hybrid thematic structure of sixteen measures, the continuation phrase itself forming an eight-measure sentence. In m. 48, the secondary theme in Eb major establishes a cross-movement connection as it quotes the "Muza" motif from the *Introduzione*'s middle section, presently shaped as a *dolce pacatamente* cantilena in Eb major (m. 48ff.). Later, this theme will be transformed into a two-part canon in F# major as it reappears within the recapitulation section (m. 314ff.; see Example 5). The exposition restarts as if it was to be repeated from m. 79 on, but then modulates to Db major before reaching the secondary theme, revealing that the development section had already begun.

Example 5 *Sonata-Ballade*, Op. 27, 3rd mvt,
recapitulation,
mm. 314–318 (thematic reduction)



In the middle episode of that section, Medtner challenges the listener and performer with the extensive fugato, its subject taken from the *Introduzione*'s initial theme (m. 130). First, a regular four-part exposition in Bb minor is realised with entries of the theme starting with Bb and F. The fugato then deviates from the standard in a *più risoluto* passage in G minor, starting anew with entries on Bb, D and A (m. 154). Eventually modulating to Eb minor, Medtner proceeds with another four-part entry scheme (m. 172), making it possible for multiple allusions to the finale's primary theme to appear in the lower voices.

As the fugue subject gradually disappears, the music increases in intensity and dynamics, leading to an extended passage without a clear tonal centre. All of the themes of the *Introduzione* are quoted and varied in juxtaposition with occasional allusions to the finale's primary theme. This dense development culminates at a fermata on the polychord C major / F#7 (m. 270). At that point, there is a link to the recapitulation section.

In the last portion of the movement, the transitional theme from the 1st movement reappears, once again descending from F#, and replenishes the canonical treatment of the secondary theme (m. 334).¹² The Maestoso stretta then functions as a polyrhythmic combination of the sonata's most important subjects, including the "bell-like" restatement of the "ballade theme" from the 1st movement (m. 353ff.; see Example 6). Thus, the entire sonata is eventually legitimated as a hybrid formal entity comprising at once a single-movement ballade and a cyclic multi-movement structure. These contrasting concepts are realised independently from each other, and Medtner achieves their synthesis through the overarching quote of the "ballade theme" at its ending. This dithyrambic apotheosis gives an impressive close to the composition, which was of emotional and spiritual importance to its creator, the intertextual dimension of which has not yet been considered within this analysis.

Example 6 *Sonata-Ballade*, Op. 27, 3rd mvt,
stretto, mm. 353–356 (two of three staves)



III. A MULTITUDE OF HERMENEUTICS

As has been shown, it is possible to analyse and appreciate the *Sonata-Ballade* as a three-movement cyclic work, comparable to such works as César Franck's F minor Piano Trio or Scriabin's Piano Concerto, Op. 20. However, in addition, the work is part of a musical-semantic network, established by the reference to poetry by Afanasy Afanasyevich Fet. Moreover, Medtner introduces a certain autobiographical context through self-quotation. This is evident in the recurrences of a certain phrase named the "Muza" motif by a number of scholars, according to its first considerable appearance in the

Pushkin song *Muza* (*The Muse*), Op. 29 No. 1.¹³ This phrase is subject to a series of intercontextual quotations, valid for a certain group of compositions, most of them being key works in Medtner's oeuvre. It is important to emphasise that these implications apply to the 2nd and 3rd movements only, whereas the balladesque *Allegretto* stands for itself. The metaphorical context of spring-time, pastoral scenes, and buoyancy, applying in particular to the "ballade theme," is predominant in an assessment by Bernard Pinsonneault and, more precisely, in Alfred Swan's description, suggesting that the three movements be characterised as "beautiful spring on earth," "temptation in the desert," and "the same spring again, but aspiring to heaven, and with bell-ringing."¹⁴ Pinsonneault's and Swan's associations are based on oral transmission and the composer's notebooks, but in any case they remain somewhat speculative. By no means do they provide a programme necessary for the reception of the music,¹⁵ and could more appropriately be considered a spiritual narrative, effective in the background.

When tracing back the origins of the "Muza" motif, we find that it has two sources, distinguishable from each other in a slightly altered melodic outline. First, the motif is developed as a homophonic sketch, underlain with a line from Fet, and in linear melodic motion with rising and falling seconds (see Example 7). Fet's poem is untitled, starting with the very verse referenced by Medtner "Kogda bozhestvenniy bezhal lyudskikh rechey" ("When the God-like fled human speech").¹⁶ In a free account of the Gospel of Matthew, it depicts the temptation of Christ in the wilderness and his assertion against the devil through overcoming the temptation. The sketch is undated, but origins from a very early stage of Medtner's creative life, probably during the first years of the 20th century. Christoph Flamm found it among a number of drafts for the C major Piano Quintet, a work not to be completed until four decades later. Although Medtner did not elaborate these three measures as belonging to a complete song, they are nonetheless important for the instrumental works to follow.

Subsequently, the motif appears in a more distinctive contour within the mentioned song *Muza* (*The Muse*), the first piece from a set of seven songs set to Pushkin's poems, Op. 29, written in 1912 or 1913. Here it comprises a significantly descending major sixth (see Example 8). What both versions have in common is their melodic anacrusis and a three-note repetition, before rising a major second

on the downbeat. In the song, the corresponding passage (m. 11ff.) bears the text "i gimni vazhnie, vnushennie bogami" ("and of great hymns, inspired by the gods"). This line maintains the religious context of Fet's poem, but with the plural form "bogami" now pointing towards polytheism. After the 1st movement of the *Sonata-Ballade* Op. 27 had already been finished, the Pushkin song may have directly preceded the composition of the 2nd and 3rd movements.¹⁷ It seems likely that Medtner's idea to elaborate on the "Muse" motif within the sonata is associated with the Pushkin setting, since he uses the motif in exactly the same appearance as in the song.

Example 7 Fet sketch (quoted after Flamm 1995, p. 193)



Example 8 Seven Poems by Pushkin, Op. 29, No. 1: *Muza*, mm. 11–14 (voice part only)



In his handwritten conceptual notes to the *Sonata-Ballade*, however, Medtner once again refers to Fet's poem – in particular to its last stanza that is concerned with Jesus's answer to Satan and rejection of his offer. The composer directly links verses to certain passages of the music that would later form the 2nd movement of the sonata, which may be understood as a paraphrase of Fet's line "i satana ischez" ("and Satan disappeared"),¹⁸ with its initial theme characterising the devil.¹⁹ Later, by the first appearance of the "Muza" motif within that movement, entering in a middle voice within figurations (m. 37), the devil's disappearance is depicted. Its continuation, a chordal realization of the motif marked *sostenuto*, *pesante* (m. 44ff.; see Example 4), is connected to the words of Christ in Fet's poem "Pred bogom gospodom lish' preklonyay koleni" ("Before God alone bow your knees").²⁰ One might even conclude that the reiteration of the "devil's theme" in the tonic major (m. 49) indicates that he has been overcome by Christ. The finale of the sonata presents, in Medtner's own words, a "variation" of the *Introduzione*'s topic, related to Fet's phrase "i angeli prishli" ("and angels came").²¹ Here the "Muza" motif is finally developed to a full

cantilena, functioning as the movement's secondary theme. It finally culminates in the work's stretta, realised in a brilliant figure in the right hand that is combined with the 1st movement's "ballade theme" in the middle staff (m. 349). The sonata finally closes with an enthusiastic burst of the "Muza" motif, in a chordal *pesante* / *allargando* that, as a I – #IV⁷ – V⁷ – I cadence, sums up the work's harmonic and motivic content, and simultaneously hints back to the theological struggle of the 2nd movement.²² All of these quotes employ the "Muza" motif as heard in the Pushkin song, with the characteristic descending sixth, and do not refer to the smoother melodic outline of the Fet sketch.

A decade after completing the *Sonata-Ballade*, shortly after his emigration from Russia, Medtner introduces reminiscences of the "Muza" motif within the 1st movement of his 2nd Violin Sonata in G major, Op. 44 (1925). Here the motif is reduced to its first four notes, appearing several times in a remarkable nonfunctional harmonisation during the movement's introduction (m. 16ff.). Later, the same contour emerges in G minor during the secondary theme zone, now in the violin part, and in a mainly diatonic environment (m. 80ff.). The rather anonymous contour of a twice-repeated note, followed by an ascending second, weakens the motif's referential quality, and detection of a derivation from the "Muza" motif may seem insecure, if not questionable.

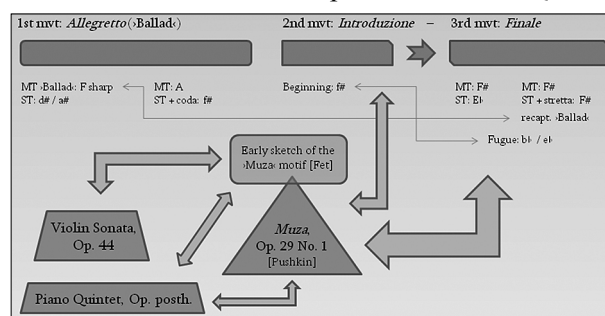
More distinctly, the "Muza" motif is incorporated in the C major Piano Quintet, Op. posth., Medtner's *opus summum* – a work that encapsulates all of his musical, aesthetic and spiritual values, and in which "his artistic and religious convictions are finally united."²³ Its genesis spans a period of nearly 50 years before being finally completed in 1948. The hermeneutic implications of Fet's *Kogda bozhestvenniy bezhal* are of even greater relevance here due to the Quintet's explicitly religious content – at least two of its three movements were originally inspired by biblical texts. In the 1st movement, the linear version of the "Muza" motif is introduced as an expressive secondary theme of the strings (m. 71ff.), giving an exact reproduction of the melodic contour and the Lydian-mode harmonization of the Fet sketch, while the movement closes with the more expressive version as heard in the *Muza* song (m. 215ff.). In the middle section of the 2nd movement, the "Muza" motif reappears as a violin cantilena, transposed to A minor (m. 41ff.). Among its many further occurrences, one of the most remarkable is the transitional passage connecting the Quintet's 2nd

to its 3rd movement—the motif repeatedly sounds in the upper voice, harmonised with a progression of triads in tritone relation (m. 68ff.). Moreover, the musical topos of a hymn, possibly derived distantly from Pushkin's line "i gimni vazhnie," comes to clear expression in the finale's march-like secondary theme, marked *quasi Hymn*. Whereas the preceding works quoting the "Muza" motif made use of only one of its instances, the Piano Quintet finally unites and synthesises both.

IV. CONCLUSION

Given the numerous semantic implications caused by the so-called "Muza" motif (an overview is given in Figure 9), it seems somewhat inappropriate to name that phrase solely after the *Muza* poem. This label hints toward Pushkin, while its original inspiration by Fet's poetry and the descendance from a biblical context is neglected. Another possible, yet unintentional notion is its proximity to the title of Medtner's book *Муза и мода* (*The Muse and Fashion*), his aesthetic legacy, published in 1935.²⁴ I suggest that, if the term is maintained, its use should be limited to occurrences in a secular context or directly related to Pushkin. For the more frequent usage in a distinctly religious environment, as in the Piano Quintet, the phrase might more suitably be referred to as a motif of "temptation" or "overcoming." However, one does not have to be aware of the mentioned implications to perform or analyse the *Sonata-Ballad*. The composition will also work as a piece of absolute music, due to its cyclic structure and teleological design, aiming towards the finale's stretta. However, if we dare to submerge into its deeper semantic layers, the sonata will prove to be an unique work of Symbolist art, unfolding the most personal and idiosyncratic of its creator's aesthetic views to the listener. It seems hardly possible to come closer to Medtner's artistic personality than here.

Figure 9 Intertextual relations between Medtner's Op. 27, Op. 29 / 1, Op. 44, and Piano Quintet



NOTES

¹ Other sonatas by Medtner with a bipartite outline and an introductory first movement are the *Sonata-Vocalise* in C major, Op. 41 No. 1, and the *Sonata-Idyll* in G major, Op. 56. The succession of *Canzona matinata* and *Sonata tragica*, Op. 39 Nos. 4 and 5, forms a pair of compositions with similar teleology. Dolinskaya 2013, p. 120, draws a connection to the relationship of the introduction and sonata-allegro section of the E minor Sonata, Op. 25 No. 2, as well as to the two *Skazki*, Op. 8.

² See Flamm 1995, p. 436ff., and Martyn 1995, p. 95f.

³ Flamm 1995, p. 249f. quotes from Medtner's programmatic notes to the 3rd Piano Concerto, with its 2nd movement (*Interludium*) being "just an introduction to the finale."

⁴ See Swan 1967, p. 79f.

⁵ See Alekseyev 1969, p. 281: «Необычайно частая для сонатного аллегро повторность главной темы привносит в него элементы рондо». The continuous changes of mood, expressed in the alternation between the bright "ballade theme" and the gloomy contrasting subjects, are described as a process of "emotional swaying" or "swinging" (ibid.: «эмоциональная раскачка»), producing a dialectic struggle between light and dark forces. The similarity of the Russian verbs *раскачать* (to start swinging) and *рассказать* (to narrate) may be more than just a coincidence in this context.

⁶ My translation of Podporinova 2007, p. 139f.: «Многоуровневая «кристаллическая симметрия» составляет <...> организацию первой части Сонаты-Баллады, op. 27. Здесь <...> композитор выстраивает арочные своды экспозиции, разработки и репризы. <...> На каждом этапе их появление подчиняется идее зеркальности». The author inapplicablely marks the intermediate passage (m. 61ff.), preceding the restatement of the "ballade theme" in the exposition and recapitulation, a closing zone («ЗП» for «заключительная партия»).

⁷ Plaistow 1976 perceives these chords as an allusion to Chopin. I would go even further and call them a quotation, for it is only the higher octave of the anacrusis that distinguishes Medtner's cadence from m. 93 of Chopin's *Barcarole*, Op. 60. See also Martyn 1995, p. 96.

⁸ Kalendarev 2005, p. 32, considers the coda an unsatisfactory ending with a need for continuation in order to "prolong the broken line of the development and bring the piece to a stable conclusion." See also Plaistow 1976.

⁹ For Malikova 1967, p. 302, the Eb⁷ is an altered subdominant chord of the preceding Neapolitan harmony – an interpretation that fails to illuminate the progression to the final F# major («чуждый fis-moll'ю «вводящий» аккорд «пришел» из тональности предыдущей «неаполитанской» гармонии в качестве принадлежащей ей альтерированной субдоминанты»).

¹⁰ My translation of Moskalets 2004, p. 126: «Образ злого, демонического в музыке Метнера символизируется посредством темы, интонационно связанной

с секвенцией *Dies irae*». The similarity only applies if the first note of the *Dies Irae* is omitted and without considering Medtner's repeated notes.

¹¹ The first edition of 1914 only reads *Allegro*. In the printed copy owned by his English student Edna Iles, Medtner added a handwritten *Sempre al rigore di Tempo*. This amendment was taken over into the Soviet Edition of Collected Works of 1959, probably through Anna Medtner's influence, and omitted again in the Muzika edition of c. 1975, for whatever reason.

¹² Boyd 1980, p. 24, writes about an "almost forgotten phrase from <...> the first movement," allowing the music "to proceed naturally to a transformed version of the first ('Erdenfrühling') theme."

¹³ Vasilyev 1962, p. 139, was the earliest author to notice this derivation in his brief study of Medtner's piano sonatas, even if he only stated the motif to have accompanied the composer through his entire musical output. Plaistow 1976 called it the "Pushkin theme." Boyd 1980, p. 23ff., has first examined the intertextual and motivic relationship between Op. 29 No. 1, Op. 27 and the Piano Quintet, Op. posth., but without illustrating the spiritual and poetic background in detail, and neglecting the two different sources and melodic guises of the motif. However, Boyd's terminology ("the 'muse' theme") was maintained by many other authors to follow and eventually became a topical phrase in Medtner scholarship.

¹⁴ My translation of Swan 1967, p. 79f.: ein herrlicher Erdenfrühling, "Versuchung in der Wüste," and "derselbe Erdenfrühling, aber schon gen Himmel strebend und mit Glockengeläute." See also Pinsonneault 1959, p. 38: "au premier [mouvement], c'est le thème du Printemps, avec ses joies, ses chants, mais sans croyance en un Créateur."

¹⁵ Dolinskaya 2013, p. 119: «Соната – сочинение непрограммное».

¹⁶ Lacking a reliable English version of Fet's poem, I made the translation of these lines by myself.

¹⁷ Since the composition dates of the individual pieces from the song cycles Opp. 28 and 29 are hard to determine, it is not quite clear if the Pushkin song *Muza* really precedes the use of the "Muza" motif in the *Sonata-Ballade*. Martyn 1995, pp. 97 and 103, suggests it to be the other way round – but given the close neighbourhood, or even simultaneity, in the genesis of the song and the sonata, the question which piece was finished earlier might not be relevant at all.

¹⁸ Dolinskaya 2013, p. 119 quotes Medtner's handwritten notes to the sonata, which are preserved in the Moscow State Glinka Museum for Musical Culture, fund No. 132, archival unit no. 56, p. 6). The corresponding lines are: «II часть как бы вариация, относящаяся к словам: И сатана исчез.» See also Flamm 1995, p. 438f.

¹⁹ Moskalets 2004, p. 127, refers to this subject as «тема страдания» ("theme of suffering").

²⁰ Swan 1967, p. 79, had already quoted this line with reference to the composer's oral transmission, but failed



to clarify its origin in Fet's poetry. This background remained a somewhat blurred in the writings of the following decades, and scholars tended to give only vague hints, mostly unaware of Medtner's sketches and handwritten notes, until the issue was finally put straight in Flamm 1995, pp. 194 and 438f. For an alternative translation of the Fet line, see footnote 22.

²¹ Dolinskaya, *ibid.*: «III часть – вариация, относящаяся к словам: И ангелы пришли.» The term “variation” must be understood here not only as a means of thematic transformation, applied to the “Muza” motif, but also as a metaphysical concept of staging an idea in different light. Cf. Dolinskaya, *op. cit.*, p. 120: «Основной характер Интермеццо [sic!] определяет маршевая поступь темы шествтия, развивающейся в ряде вариаций, линия которых завершается уже в финале».

²² At the very end of Edna Iles's copy, Medtner wrote the line “Before the Lord alone, (only) one can kneel,” as if to demonstrate that the “Muza” motif finds its ultimate realization here. With a minor deviance, these words were already quoted in Martyn 1995, p. 98. Thanks to Aleksandr Karpeyev and Bradley Emerson, who provided me with a scan of Iles's copy, I am able here to give the exact translation from Medtner's hand.

²³ Boyd 1980, p. 25.

²⁴ Medtner apparently was so fond of Pushkin's poem *Muza* that he decided to use it as an epigraph to the first chapter of his book. See Boyd 1980, p. 23. However, the connection of the lyrics to the thoughts unfolded here dealing with the fundamentals of musical “language” remains very vague.

ЛИТЕРАТУРА

- Alekseyev, Aleksandr Dmitrievich (1969): *Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века*, Moscow: Nauka; transl. into German by Ernst Kuhn in: idem (ed.), *Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner*, Berlin 2008: Kuhn, pp. 47–116.
- Boyd, Malcolm (1980): “Medtner and the Muse,” in: *The Musical Times*, Vol. 121, pp. 22–25.
- Dolinskaya, Elena Borisovna (2013): *Николай Метнер*, Moscow: Jurgenson. 328 p.
- [Долинская Е. Б. (2013): Николай Метнер. М.: Юргенсон. 328 с.]
- Flamm, Christoph (1995): *Der russische Komponist Nikolaj Metner*, Berlin: Kuhn.
- Kalendarev, Natalya (2005): *Medtner – His Beliefs, Influences and Work*, Diss.: University of Washington.
- Malikova, T. (1967): «Своеобразные черты гармонии Метнера,» in: Tyulin, Yuriy Nikolayevich (ed.): *Теоретические проблемы музыки XX века: сб. ст.*, Vol. 1, Moscow: Muzyka, pp. 280–305.
- [Маликова Т. (1967): «Своеобразные черты гармонии Метнера». В кн.: Тюлин, Ю. Н. (ред.): Теоретические проблемы музыки XX века: сб. ст. М. Вып. 1. С. 280–305.]
- Martyn, Barrie (1995): *Nicolas Medtner. His Life and Music*, Aldershot / Brookfield: Scholar Press.
- Moskalets, Yuliya Vladimirovna (2004): *Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи*,

- Diss.: Gnesins' Academy of Music. Moscow. 232 p. [Москалец Ю. В. (2004): Русская фортепианная музыка рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи: дис. ... канд. искусствоведения. М.]
- Pinsonneault, Bernard (1956): *Nicolas Medtner, pianiste, compositeur*, Montréal: Beauchemin.
- Plaiستow, Stephen (1976): liner notes to Malcolm Binns' recording of Medtner's Op. 27 and Op. 53 / 2, Pembury: Pearl (LP No. SHE 535).
- Podporinova, Ekaterina Viktorovna (2007): *Соната в творчестве Н. К. Метнера как отражение идейно-художественной концепции композитора*, Diss.: Kharkov University of the Arts.
- [Подпороинова Е. В. (2007): Соната в творчестве Н. К. Метнера как отражение идейно-художественной концепции композитора: дис. ... канд. искусствоведения. Харьков.]
- Swan, Alfred Julius (1967): «Das Leben Nikolai Medtner's. Nach Unterlagen des Familienarchivs und unveröffentlichten Dokumenten,» in: *Die Musik des Ostens*, Vol. 4, pp. 65–116.
- Vasilyev, Panteleymon Ivanovich (1962): *Фортепианные сонаты Метнера*, Moscow: Muzgiz; transl. to German by Ernst Kuhn in: idem (ed.), *Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner*, Berlin 2008: Kuhn, pp. 117–160.

REFERENCES

- Alekseyev, Aleksandr Dmitrievich (1969): *Russkaya fortepiannaya muzyka. Konets XIX – nachalo XX veka* [Russian Piano Music. End of the 19th – Early 20th Century]. Moscow: Nauka; transl. into German by Ernst Kuhn in: idem (ed.), *Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner* [Introduction to the Piano Music of Nikolai Medtner], Berlin 2008: Kuhn, pp. 47–116.
- Boyd, Malcolm (1980): «Medtner and the Muse,» in: *The Musical Times*, Vol. 121, pp. 22–25.
- Dolinskaya, Elena Borisovna (2013): *Nikolaj Metner* [Nikolai Medtner], Moscow: Yurgenson. 328 p.
- Flamm, Christoph (1995): *Der russische Komponist Nikolaj Medtner* [The Russian Composer Nikolai Medtner], Berlin: Kuhn.

- Kalendarev, Natalya (2005): *Medtner – His Beliefs, Influences and Work*, Diss.: University of Washington.
- Malikova, T. (1967): «Svoeobraznye cherty garmonii Metnera,» [Original Traits in Medtner's Harmonies] in: Tyulin, Yuriy Nikolayevich (ed.): *Teoreticheskie problemy muzyki XX veka: sb. st.* [Theoretical Issues of 20th Century Music: a Compilation of Articles], Vol. 1, Moscow: Muzyka, pp. 280–305.
- Martyn, Barrie (1995): *Nicolas Medtner. His Life and Music*, Aldershot / Brookfield: Scolar Press.
- Moskalets, Yuliya Vladimirovna (2004): *Russkaya fortepiannaya sonata rubezha XIX–XX stoletiy v atmosfere khudozhestvennykh iskaniiy epokhi* [The Russian Piano Sonata at the Turn of the 19th and 20th Centuries in the Atmosphere of the Artistic Quest of the Epoch], Diss.: Gnesin Academy Moscow.
- Pinsonneault, Bernard (1956): *Nicolas Medtner, pianiste, compositeur* [Nicolas Medtner, Pianist, Composer], Montréal: Beauchemin.
- Plaiستow, Stephen (1976): liner notes to Malcolm Binns' recording of Medtner's Op. 27 and Op. 53 / 2, Pembury: Pearl (LP No. SHE 535).
- Podporinova, Ekaterina Viktorovna (2007): *Sonata v tvorchestve N. K. Metnera kak otrazhenie ideynokhudozhestvennoy kontseptsii kompozitora* [The Sonata in the Oeuvre of Nikolai Medtner as a Reflection of the Composer's Ideal and Artistic Conception], Diss.: Charkov University of the Arts.
- Swan, Alfred Julius (1967): «Das Leben Nikolai Medtner. Nach Unterlagen des Familienarchivs und unveröffentlichten Dokumenten,» [The Life of Nikolai Medtner. According to the Documents in the Family Archive and the Unpublished Documents] in: *Die Musik des Ostens*, Vol. 4, pp. 65–116.
- Vasilyev, Panteleymon Ivanovich (1962): *Fortepiannyye sonaty Metnera* [The Piano Sonatas of Medtner], Moscow: Muzgiz; transl. into German by Ernst Kuhn in: idem (ed.), *Einführung in die Klaviermusik von Nikolai Medtner*, Berlin 2008: Kuhn, pp. 117–160.

A Milestone of Symbolist Music. A Multi-Perspective Examination of Nikolai Medtner's *Sonata-Ballade*, Op. 27

Nikolai Medtner's *Sonata-Ballade*, Op. 27, is a cyclic three-movement work which incorporates into itself an independently published ballade as its first movement. The sonata's refined structure is enriched by a number of intertextual narratives, establishing motivic cross-references to other compositions by Medtner. In addition, there are strong religious implications derived from a poem by Afanasy Fet which is closely connected to the genesis of the work. The article first attempts to examine the score as it appears, and then considers the mentioned semantic implications in a separate stage of the analysis. The results reveal the *Sonata-Ballade* to be a unique work of Symbolist art, unfolding the most personal of the composer's aesthetic views to the listener.

Keywords: Sonata, ballade, Medtner, Fet, Pushkin, cyclic form, musical semantics, hermeneutics, symbolism, narrative, spiritualism, self-quotation, muse, temptation

Вежа символистской музыки.

Многоаспектный анализ Сонаты-баллады оп. 27 Николая Метнера

Соната-баллада оп. 27 Николая Метнера является циклическим трёхчастным сочинением, содержащим музыку отдельно опубликованной баллады в виде её первой части. Утончённая структура Сонаты обогащена некоторыми внутритекстовыми повествовательными элементами, содержащими мотивные отсылки к другим произведениям композитора. Помимо того, она несёт усиленный религиозный подтекст, исходящий из стихотворения Афанасия Фета, тесно связанного с исходным замыслом сочинения. В статье вначале исследуется музыкальный текст Сонаты, затем рассматриваются отмеченные семантические отсылки по ходу дальнейшего анализа. Автор приходит к заключению, что Соната-баллада Метнера является уникальным произведением символистского искусства, в котором раскрываются самые личные из эстетических позиций автора, обращённые к слушателю.

Ключевые слова: соната, баллада, Метнер, Фет, Пушкин, циклическая форма, музыкальная семантика, герменевтика, символизм, повествовательность, духовность, самоцитирование, муза, искушение.

Wendelin Bitzan

ORCID: 0000-0003-0031-5136

Master of Music in Musical Education,
Music Theory and Sound Production,
Lecturer on Music Theory at the Music Department
E-mail: wen.de.lin@web.de
Berlin University of the Arts
Berlin, Germany

Венделин Битцан

ORCID: 0000-0003-0031-5136

магистр музыкального образования,
теории музыки, звукорежиссуры,
преподаватель теории музыки
музыкального факультета
E-mail: wen.de.lin@web.de
Берлинский университет искусств
Берлин, Германия

LIUDMILA N. SHAYMUKHAMETOVA
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov



UDC 78.071.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020

**BACH AND NEWTON: ARTISTIC PARALLELS
 (ABOUT THE CREATIVE CONTENT OF THE URTEXT
 OF THE INVENTIONS AND SINFONIAS)***

Every professional musician and admirer of the music of the great Johann Sebastian Bach knows that the composer's works demonstrate him not only as an artist and composer, but also as a "scientist in music," who was able to combine in an ingenious way the laws of artistic reflection of the world with the laws of logic and mathematical constructions. By means of intricate details of the process of sound he modeled space, time and motion and manifested in artistic form numerous discoveries, which were in many ways analogous to the inventions of his contemporary, Isaac Newton. In his turn, the creator of classical mechanical laws gravitated towards artistic methods in his scientific methods. Thus, Newton, similarly to many great thinkers of the past, aspired to express the profound laws of the world in an artistic literary form. Albert Einstein wrote about Newton: "He combined in one person an experimenter, a theoretician, a master and to no degree less an artist in his exposition. His joy of creation and lapidary precision are demonstrated in every one of his words and images" [5, p.116]. Few people attach importance to such a hardly conspicuous circumstance that Bach, in the manner of a scientist and inventor, in his composing method made use of methods of the exact sciences – physics and mathematics – and also "discovered" and reproduced in music many regular laws of physical types of motion, including mechanical laws. In his instrumental works, particularly in his instructive pieces for clavier, he manifested in sound imagery practically all the types of mechanical motion that were studied at that period of time: *ascending and descending, "running," spherical, laminar, helical, incremental, sinusoidal*, etc. He also focused his attention on the scientific nature of the wavelike patterns of oscillatory motions. In his Inventions and Sinfonias the composer constructs in the form of sound the principle of the work of a pendulum (the

Invention in F major and the Sinfonia in B minor), while many of his other Inventions and Sinfonias establish not only the various types of motions, but also the means of transmission of the systems of tension or voltage systems connected with them. In other words, in a way parallel to Newton, Bach "carried out research" of the laws of nature and the Universe, having penetrated in an ingenious way into the very essence of the motion of matter, having draped into musical form a large quantity of combinations which reflected the connections of the models of motion in the outer world [4, p. 36–45]. As a researcher of space and time, Bach takes on the role of a "pioneer-scientist," arraying in the elaborate logic of its constructions the artistic picture of the world, nature and the Universe.

As a composer and performer Bach was concerned about the issue of perfection of performance, which he also examined as an issue of perfection of the quality of the construction of musical instruments. He promoted the idea of the possibility of combination in one musical instrument of keys differing in the level of pressure, which would also vary in their configuration (circular, square, etc.). Moreover, he also experimented with combining different timbres. Bach invented the "lute-harpsichord" (Lauten-Klavier), sketching it out and asking instrumental master S. Hildebrandt to manufacture it. In Mulhausen he constructed pedal chimes for the St. Classius organ, thereby solving on the level of an inventor the problem of correlation of physical efforts with the depth of sound.

The composer's lifetime coincided with a period of transition towards use of new musical instruments capable of playing in the well-tempered scale. Bach was one of the first musicians to realize the immense historical significance of this reform and took a direct active part in inactivating it. It consisted not only in composing musical works,

* Translated by Dr. Anton Rovner.

such as, for instance, the “Well-Tempered Clavier,” but also in searching for a technology for building new musical instruments. Technical invention was one of Bach’s main points of interest, even though he tended work slowly and with difficulty on his inventions, according to the observations of Albert Schweitzer observations. In any case, the solution of such specific artistic tasks helped disclose the synthesis of the composer’s logical-constructive approach with his artistic thinking.

Bach’s breadth of scope and artistic activities also revealed the special attention on his part towards the mathematical disciplines. The composer’s personal library included a collection of old books on mathematics, which he studied thoroughly. Reading these books strengthened the logical, conceptual mode of his thinking, while yet another sphere of artistic activity – namely, poetry – served as a source of his artistic inspiration. It is well-known from a number of sources that Bach wrote poetry in the Saxon dialect. Unfortunately, his poetic works have not been preserved up to the present time; neither are the subjects, means of versification or content of Bach’s poetical oeuvres known. However, some perception of the literary method of exposition of thoughts is provided by various documents: the composer’s personal and business correspondence, memorandum and consistories. In these, just as in the composer’s musical language, there is a perceptible sense of logic, clarity and plasticity and a lack of false pathos and agglomerate of words. It could be said that Bach’s poetic essays are similar to Newton’s avocation with painting, by means of which he gave representation to many of his scientific designs. The need to depart from the tight framework of professional specialization arose for the composer, as well as for the scientist, as the result of the specific qualities of their personalities, the specific level of development of their universal capabilities and the aspiration of their individual talents for various diverse forms of expression.

The outstanding aptitudes of the artist and the scientist were revealed in the Inventions and Sinfonias as pieces distinguished for their special gift of immersion into the laws of development of the physical characteristics of matter: their manifestation of time and space in the mirror models of numerous (vertical and horizontal) inversions, positions of coagulation and unfolding of the musical text – the guide towards information about the outer world.

“Inventions” was a title given to pieces in which it was necessary to emphasize the element of

novelty, inspired ideas, discoveries, etc. From one perspective the composer’s choice of the title for his set pieces was made very accurately by him, since his Inventions are really full of inventiveness, sharp-witted combinations and “artifice.” This assertion can be validated by the fact that the first 15 pieces (the “Inventions” or “Two-Part Inventions”) are endowed with a graphically fixed, short-hand notation of horizontal and vertical semantic oppositions. This short-hand text may be unfolded by the performer into different diverse variants of a secondary musical text (the performer’s musical scenario) with a change in the initial content and modifications of the previously set semantic structures. It is not perchance that the 15 pieces forming the second half of the cycle – the 15 Three-Part inventions – were called “Sinfonias.” The title indicates at most concrete score instructions contained in the notation, differing from a “short-score” reduced to a two-staff system in the Inventions. As a rule, this creates stylistic allusions to the sounds of chamber combinations of vocal and instrumental trios with single-timbre (Sinfonias No. 1–3) or many-timbre (No. 4–14) indicators of quasi-orchestral meanings of acoustic images codified in the musical text.

On the one hand, the urtext of the Inventions presumed a varied statement from the start, being essentially a shortened type of notation. On the other hand, its unfolding is maintained by the composer’s version, the semantics of intonational formulas of which defines the primary meaning, which is important in the rendition of the situation created by the performer. For a musician who turns his or her attention to the Inventions and Sinfonias, it is quite possible to immerse into their artistic domain by means of the process of modification and transformation of the specified semantic oppositions. From this perspective and from this point of view working on the Inventions and Sinfonias presupposes fulfilling two main goals. One of this – posing the traditional problem of interpretation – is the *re-intonating* of the musical text by means of “regulators” of meaning – tempo, dynamics and articulation. In this case the Inventions and Sinfonias, being essentially instructive pieces, may be viewed as repertoire compositions for solo performance of the composer’s musical text.

The opposite goal consists in the technique of restatement of the urtext with the use of the technology of unfolding a short score into a full score. To carry out the latter task in contemporary conditions two pianos would be needed with the participation of two

performing partners, which would expand the timbre-coloristic possibilities of the action of transforming the short-score into a full score.

When turning to Bach's clavier music legacy, the theory and practice of performance pays attention only to the first question, at that, exclusively in the aspect of articulation, which is examined with no connection to semantic analysis or the semantic deciphering of the subject or meanings of intonation and lexis. This assertion provides the foundation for different variant renditions of the same intonation with diverse shades of meaning. At the same time, the semantic categories themselves as well as their oppositions may be revealed in the utterances text by means of semantic analysis, which creates artistic motivation and would set the goals of articulation in a more precise way. Let us notice that restatement of the musical text does not presume notating all of its numerous variants and is not written down, but exists as an "oral" musical-verbal form of activity.

The process of the performer's "initiation" into the unusual technology of the transformation of the primary text may be conditionally divided into several stages, each of which forms the algorithm of realizing "the short-score into the full score."

The chief operating element in this process is that of semantic oppositions, which are present in the musical text of any composition from the Baroque period. In the context of the Inventions and Sinfonias these structural units, by being frequently repeated and recognized, carry out the role of situational signs, models of ensemble music making, which migrate from one musical text to another. The performer is required to fulfill two goals is to master the technique of analysis of semantic oppositions and to learn the means of re-exposition with the use of techniques of doubling, registration, ornamentation and mirror-retrograde shifts of dialogic structures.

On the first stage it is possible to make use of elementary didactic procedures: after becoming familiarized with the musical text of the score, instead of the traditional "playing the counterpoint, voice by voice" to learn the text by means of "reading off" each semantic opposition separately from the lines of the musical notation, regardless of where they are situated on the staves of the musical score. For example, in Invention No. 4 in D minor, as well as in a number of others – No. 1 in C major, No. 3 in D major, No. 8 in F major, etc., the semantic opposition of *solo* – *continuo* is apparent. But while in the actual folk dances the position of each of the

aforementioned parts was located on separate lines or in one voice, in the Inventions and Sinfonias their positions are combined in a more intricate way.

Upon unfolding the urtext, it is important to bring out in the musical text of the position of each semantic segment permeating the oppositions, meaning that the semantic segment is not always equal to a contrapuntal voice, which is why it may be notated on different staves of the systems and pass from one line to another. Let us examine this process on the example of Invention No. 1 in C major. At first the performer would play, for example, the continuo part with its traditional combination of timbres of lower strings and cembalo, then the part of the soloist, which provides ornamentation to the basis and carries out the task of imitation of the sound of the harpsichord (the problem situation "How would this sound on a harpsichord?"). Upon the first performance the thematic replies are performed by two hands alternately, as is written in the musical text. When the technique of "reading out" is mastered well enough, it would be possible to perform the piece together with a partner. In this case, the continuo will sound in the low register, while the solo part would sound in the upper voice.

The process of the subsequent mastering of the piece would take place with a permanent partner; a performance of the Invention on two instruments would also be highly desirable. In this case, one of the partners would perform the part of the continuo by making use of the techniques of doubling and registering, while the other would play the "solo part on a harpsichord" – i. e. the ornamented line. For imitation of the continuo sound it is necessary to double the part in octaves and to transfer the sound of the upper line into the lower register. The position of the soloist's part in the upper register is corresponded with the content of the ornamental melody in its "harpsichord" version of sound. The effect will be enhanced if the melody will be supplied with melismas on the basic strong beats of the measure.

During their preliminary work, it is necessary for the performers to learn to see and to disclose in the three-part texture the dialogic structure with the functionally opposing semantic lines, consisting of the ornamental line (*solo*) and the foundation in the bass (*continuo*).

After that it becomes necessary to carry out a semantic analysis of semantic oppositions and to determine the intonation-related lexis.

This is no less significant a process, since the possibility of variant-related transformation of

the semantic oppositions depends on the content of intonation-related lexis. Thus, for example, in Invention in D minor (No.4) the foundation of the continuo is comprised by the “rhythm of pace”: notwithstanding the triple meter, the figure acquires a semantic effect of an “image of a procession” as the result of interaction with a concise common meter of two- and four-measure units of division. The “rhythm of pace” discloses itself through the ostinato, which repeats unalterably while accompanying a constantly changing (varied) solo part. The incorporation of the “figure of the cross” in the strong beats of mm. 1–4 and 3–6 of the musical text highlights the doleful tragic character of the content of the piece and may be associated with the Biblical story told in the Gospels. The “figure of the cross” is encoded into the music and consists of four pitches presented in concealed form and may be revealed from out of the overall current of the ornamental motion by means of articulation. The solo part presents a semantic opposition to the “rhythm of pace” and is presented as an element of ornamentation. In the examined Invention the element of ornamentation is unfolded by means of incorporation into the musical text of the technique of diminution. After having reduced the written out diminutions into matrix-like schemes, the performer will once again run across the “figure of pace.” Thereby the initially opposing semantic constructions turn out to be structures that are inwardly close to each other and mutually complementary. In the present example a secondary image appears, which is dolefully tragic and at the same time lyrical, demonstrating the basic principles of unfolding the musical intonation in this Invention. However, if the impact of one of the “regulators” of meaning – the tempo, articulation or dynamics – is enhanced, this would generate *new content*, which would appear as a result of this interaction. The latter may be proven by the redaction (i. e. interpretation) carried out by Ferruccio Busoni, bearing the tempo *Allegro deciso* (fast and decidedly), dynamic markings with a predominance of forte, and articulation following the principle of playing “the eighth notes staccato and the sixteenth notes legato.” In this case the Invention would sound fast, brightly and rather airily, almost in the manner of a scherzo. The redaction (interpretation) of Busoni essentially demonstrates the mechanism of transformation of the musical text, since it changes radically the meaning initially established in the intonation vocabulary. It is quite apparent that there may be multifold variants of

interpreting the text, but everything must depend on the semantic contents established in the text, and the main criteria for authenticity must be demonstrated by the urtext.

An analogous construction of semantic oppositions of the various segments of the musical text is contained in Invention No.8 in F major. In pedagogical practice it is customary to regard it as a technical contrapuntal composition, in which by following the rules of articulation it is necessary to follow concisely the rule of “eighth and sixteenth notes.” It would seem that there is no cause for objection here. However, let us attempt to look at the urtext of this composition in a different way. It would be logical to presume that upon selection and connection of two rhythmic figures opposite to each other, the composer could have based himself on the tradition of manifestation of several concepts-symbols which existed in the artistic and philosophical consciousness of the epoch. In the given situation it could have been the perception of time in the physical space expressed in a concrete image – the mechanism of a clock. One of the most important symbols was presented by the “principle of the pendulum,” which conveys the idea of even motion and steady balance. A similar manifestation of the category of space and time was also presented in Sinfonia No. 15 in B minor. Here the meter and the rhythm express a persistently accented pulsating motion of time and a “circling” of the rhythm, not fettered by indications of tempo or time.

An important peculiarity of research work on the Sinfonias is the ability to view the transmigration of models, where the primary opposition may pass from one voice to another, from one line of the musical text into another, at the same time intensifying the meaning of one combination or another or transforming in a mirror-like fashion into its opposite: solo or continuo, depending on either the situation of music making or that of preserving the musical text. A number of the Sinfonias (for example, No. 4 in D minor) contain images of vocal lines – i. e. the vocal duo of soprano and alto. The continuo part resembles an instrumental ensemble accompanying the vocal lines. On a similar basis related to the subject and semantics, careful study may be made of Invention No. 9 in F minor, in which the intonation-related vocabulary reminds of many arias for alto voice from Bach’s cantatas and Passions. A similar image is also contained in Sinfonia No. 11 in G minor, which is based on imitation and calls-over of two independent vocal



parts. In Sinfonia No. 10 in G minor the ostinato pattern presents a rhetorical figure – the bass formula, common to many of Bach's compositions. In this case, performers of this intonation-based etude may distribute the roles in the following manner: the first performer may take the ostinato pattern, while the second may play the ornamented melody. To achieve a full-score ensemble quality of sound, the performer of the ostinato part must apply the technique of octave-doubling, while the soloist, taking into account the process of choosing the quasi-timbres, must double the melody and make use of register transfers. It is possible to work the same way with Sinfonia No.9 in F-minor, in which Bach makes use of the *passus duriusculus* as an ostinato figure.

Thus, in the process of performance of Bach's Inventions and Sinfonias it is possible to keep in mind along with the interpretation of the primary musical text also the idea of further work on it in

terms of transforming the music. The latter presents an important element in the path towards developing an individual ingenuity, which Bach instructed us by having created independent versions on the basis of the technology of unfolding the primary musical text on the basis of variation. This process is carried out by means of semantic oppositions, which are present in each one of the Inventions and Sinfonias in the form of contextual signs and images of music making, and give ground for manifestation of the imaginary subject matter in each of them.

The formation of the skills necessary for this kind of rendition of the musical text may occur following the crucial scheme of "short score-full score" or "folding-unfolding," as the result of which the performer, similarly to the composer, also becomes an artist or creator with a free mastery of the technique of achieving the goal of acquiring ingenuity and capability of working creatively with the musical text.



REFERENCES



1. Kolokol'nikova A. A. *K probleme tvorcheskoy lichnosti v iskusstve i nauke: Bakh i Nyuton* [Concerning the Issue of Creative Personality in Art and Science: Bach and Newton]. Ufa, 1995. 60 p. The manuscript is preserved in the library of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov.

2. Kuznetsova N. M. *Tvorcheskoye vzaimodeystviye ispolatelya s muzykal'nym tekstom (na primere instruktivnykh sochineniy I. S. Bakha dlya klavira): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Creative Interaction of the Performer with the Musical Text (on the Example of the Instructional Works of Johann Sebastian Bach for Clavier): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa, 2005. 24 p.

3. Shaymukhametova L. N., Yusufbayeva G. R. *Instruktivnye sochineniya I. S. Bakha dlya klavira v*

praktike tvorcheskogo muzitsirovaniya [The Instructive Pieces for Clavier by J.S. Bach in the Practice of Artistic Musicianship]. Ufa: Laboratory for Musical Semantics, 1998. 56 p.

4. Shaymukhametova L. N. *O nekotorykh sposobakh organizatsii napryazheniya v muzykal'nom tekste (na primere sochineniy I. S. Bakha)* [Concerning Several Means of Organizing Tension in the Musical Text (on the Example of Compositions by J. S. Bach)]. *Zvuk, intonatsiya, protsess: sb. st.* [Sound, Intonation, Process]. Compilation of Articles. Russian Gnessins' Academy of Music. Moscow, 1998, pp. 36–45.

5. Eynshteyn A. *Fizika i real'nost* [Einstein A. Physics and Reality]. Moscow: Nauka, 1965.



ЛИТЕРАТУРА



1. Колокольникова А. А. К проблеме творческой личности в искусстве и науке: Бах и Ньютон. Уфа, 1995. 60 с. Рукопись хранится в библиотеке УГИИ им. З. Исмагилова.

2. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И. С. Баха для клавира): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2005. 24 с.

3. Шаймухаметова Л. Н., Юсуфбаева Г. Р. Инструктивные сочинения И. С. Баха для клавира в

практике творческого музицирования. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 1998. 56 с.

4. Шаймухаметова Л. Н. О некоторых способах организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И. С. Баха) // Звук, интонация, процесс: сб. ст. / РАМ им. Гнесиных. М., 1998. С. 36–45.

5. Эйнштейн А. Физика и реальность. М.: Наука, 1965. 150 с.

Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias)

The article elaborates on how J. S. Bach, parallel to Newton, “researched” the laws of nature and the Universe. In his sound process he modeled space, time and motion and manifested in artistic form discoveries in many ways analogous to the scientific inventions of his contemporary. Bach, similarly to Newton, showed himself as a “scholar-pioneer,” who constructed in the logic of his constructions an artistic picture of the world, nature and the Universe. He rendered in the music of the “Inventions and Sinfonias” images of mechanical motion, which were studied at that same time in physics: ascending and descending, “running,” spherical, laminar, obtrusive, incremental, sinusoidal, etc. He even imprinted the wave-like nature of oscillating motions in the acoustical image of the work of a pendulum (the Two-Part Invention in F major, the Three-Part Invention in B minor).

The Inventions are distinguished by their special attribute of penetration into the laws of the physical qualities of matter: here the numerous models of folding and unfolding of the musical text demonstrate forms of alteration of time and space, which are bearers of information about the outer world. It is not perchance that the pieces in the second half of the cycle, namely, the 15 Three-Part Inventions, are called Sinfonias. The subtitle indicates at the quite concrete characteristic features of the score, which presents a musical equivalent of a volumetric tridimensional space. They may be realized in a musical score for ensemble on the basis of numerous modifications of vertical and horizontal oppositions of the acoustic images of solo and continuo. The same characteristic features are contained in the essentially stereophonic voluminous musical text of the Inventions and Sinfonias, convolved into a two-staff short-score, which may be explicated by the performer into various versions of a derived ensemble score.

Keywords: J. S. Bach and Newton, Inventions and Sinfonias, baroque music making, baroque ensemble practice, creative music making.

Бах и Ньютон: художественные параллели (о креативном содержании уртекста Инвенций и Синфоний)

В статье показано, как И. С. Бах, параллельно Ньютону, «исследовал» законы природы и Вселенной. Через звуковой процесс он моделировал пространство, время, движение и воплотил в художественной форме открытия, во многом аналогичные изобретениям своего современника. Бах, как и Ньютон, выступил в роли «учёного-первооткрывателя», выстраивая в логике своих конструкций художественную картину мира, природы и Вселенной. Он воспроизвёл в музыке Инвенций образы механических движений, изучаемых в это время физикой: восходящее и нисходящее, «бегущее», сферическое, ламинарное, винтовое, поступательное, синусоидальное и др. Им запечатлена также волновая природа колебательных движений в акустическом образе работы маятника (двухголосная Инвенция *F dur*, трёхголосная Инвенция *h moll*).

Инвенции отмечены особым даром проникновения в законы развития физических свойств материи: здесь в многочисленных зеркальных моделях свёртывания и развёртывания текста показаны формы изменения времени и пространства – проводников информации о внешнем мире. Не случайно вторая половина цикла из 15 трёхголосных инвенций названа «синфониями». Заголовок указывает на содержащиеся в записи вполне конкретные признаки партитуры – музыкального эквивалента объёмного трёхмерного пространства. Они могут быть реализованы в ансамблевую партитуру на основе многочисленных модификаций вертикальных и горизонтальных оппозиций акустических образов solo и continuo. Те же признаки содержит и свёрнутый в двустрочник – по существу стереофонически объёмный текст двухголосных Инвенций, который может быть развёрнут исполнителем в различные варианты вторичной ансамблевой партитуры.

Ключевые слова: И. С. Бах и И. Ньютон, Инвенции и Синфонии, барочное музицирование, ансамблевая практика барокко, креативное музицирование.

Liudmila N. Shaymukhametova

ORCID: 0000-0002-1355-9677

Doctor of Arts (Dr. Sci.),

Professor at the Music Theory Department,

Head of the Laboratory of Musical Semantics

E-mail: lab234nt@yandex.ru

Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv

im. Zagira Ismagilova

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov

Ufa, 450008 Russian Federation

Шаймухаметова Людмила Николаевна

ORCID: 0000-0002-1355-9677

доктор искусствоведения,

профессор кафедры теории музыки,

заведующая Лабораторией музыкальной семантики

E-mail: lab234nt@yandex.ru

Уфимский государственный институт искусств

им. Загира Исмагилова

Уфа, 450008 Российская Федерация



PATRICK HARDISH – COMPOSER AND CHAMPION OF INTERNATIONAL CONTEMPORARY MUSIC

Редакция журнала «Проблемы музыкальной науки» представляет читателям интервью с американским композитором и музыкально-общественным деятелем Патриком Хардишем. Композитор обучался в Джульярдской школе (консерватории) и Квинс Колледже в Нью-Йорке и Беннингтон Колледже в штате Вермонт у таких мэтров, как Вильям Шimmel, Хуан Леманн, Хьюго Вайсгалл, Луис Колабра, Марта Пташиньска и Отто Льюнинг. Музыка Хардиша органично сочетает приёмы американских и европейских новаторских музыкальных течений, обращается время от времени к диатонической или хроматической гармонии. Во многих своих сочинениях композитор щедро применяет сонористическую технику, создавая оригинальную фактуру, что делает его музыку близкой по духу некоторым направлениям европейского авангарда. Его творчеству свойствен поиск нового звукового пространства и новых выразительных и изобразительных средств. Большинство его произведений написаны для небольших камерных составов или солирующих инструментов. Среди опусов композитора особенно выделяется серия пьес под общим названием «Sonorities» («Звучания»), созданных для солирующих инструментов – скрипки, виолончели, кларнета, вибратона, органа и др. Хардиш является автором оркестровой («Tremotrills» – «Тремоло-тре-ли») и вокальной (Две поэмы на стихи Дорри Вайс) музыки, а также сочинений в иных жанрах.



Патрик Хардиш известен в Нью-Йорке не только как композитор, но и как музыкальный деятель. На протяжении длительного времени он работает в музыкальном отделе Нью-Йоркской публичной библиотеки. Долгие годы (1984–2011) он был одним из двух директоров (вместе с композитором Джозефом Персоном) концертной организации «Composers' Concordance» («Композиторское созвучие»), занимающейся исполнением музыки современных композиторов. Помимо популяризации творчества ныне здравствующих американских авторов, это объединение, благодаря усилиям Хардиша и Персона, представляло площадку для исполнения в Нью-Йорке произведений композиторов Европы. За последние пятнадцать лет председательства Хардиша были исполнены сочинения нескольких авторов из России. Произведения Хардиша звучат на концертах и фестивалях в Нью-Йорке и других городах США, а также во многих странах мира, в том числе целом ряде европейских стран, включая Россию (на фестивале «Московская осень», в Гостиной Юргенсон и Клубе Сергея Беринского в Москве, на фестивалях «Сергей Осколков и его друзья» и «От авангарда до наших дней» в Петербурге и на Фестивале современного искусства имени Николая Рославца и Наума Габо в Брянске).

Д-р Антон Ровнер

We would like to offer our readers an interview with American composer and musical activist Patrick Hardish. The composer studied composition at the Juilliard School and Queens College in New York and Bennington College in Vermont. Among his teachers were William Schimmel, Juan Lehmann, Hugo Weisgall, Luis Colabra, Marta Ptaszynska and Otto Luening. His music is notable for its synthesis of American and European innovative stylistic features, endowed at alternate times with diatonic and chromatic harmonies. The composer makes extensive usage of sonoristic techniques applied for the sake of creating innovative musical textures, which makes his music akin in spirit to certain trends of European avant-garde music. His music is geared on exploring new sonar space

and search for new means of expression. Most of his compositions are written for small chamber ensembles as well as for solo instruments. Especially distinguished among the latter is a group of pieces, all bearing the title “Sonorities,” written for various solo instruments – solo violin, cello, clarinet, vibraphone, organ, etc. Hardish’s musical output also includes orchestral music (“Tremotrills” for orchestra), vocal music (“Two Poems” for soprano and piano set to poems by Dorrie Weiss) and music written in other genres.

Patrick Hardish is well-known in New York not only as a composer, but also as a musical activist. For a long period of time he has worked in the musical section of the New York Public Library. For many years – from 1984 to 2011 he was a co-director (along with composer

Joseph Pehrson) of the New York-based concert organization “Composers’ Concordance,” devoted to performance of music by contemporary composers. Besides promoting the musical oeuvres of present-day American composers, this concert organization, due to the efforts of Hardish and Pehrson, presented a platform for performance in New York of works by composers from Europe. During the last fifteen years of Hardish’s direction of Composers’ Concordance, a number of works by contemporary Russian composers were performed there. Patrick Hardish’s music has

been performed at concerts and festivals in New York, throughout the USA and in many countries of the world, especially in numerous European countries, including Russia (in Moscow at the “Moscow Autumn” contemporary music festival, at the Jurgenson Salon and the Sergei Berinsky Club, in St. Petersburg at the festival for the arts “Sergei Oskolkov and his Friends” and at the music festival “From the Avant-garde to the Present Day” and in Bryansk at the Nikolai Roslavetz and Nahum Gabo Festival for the Arts).

D-r Anton Rovner

INTERVIEW WITH COMPOSER PATRICK HARDISH

A. R.: Could you tell us about your background as a composer? Where did you study, who were your teachers, and did you have any early influences?

P. H.: I studied composition at three schools: The Juilliard School, Queens College (of the CUNY) and Bennington College. At Juilliard I took several courses related to music composition and studied composition there with William Schimmel (a doctoral candidate in composition) and Juan Lemann (a Chilean composer at Juilliard on a Fullbright grant studying with Jacob Druckman). Some of the courses I took at Juilliard included Contemporary Music (Stanley Wolfe), Orchestration (Jacob Druckman), and music history (Joel Sachs), and audited a seminar on contemporary music with Hall Overton. I continued my studies at Queens College where I received my BA degree. At Queens I took a graduate seminar in Music Composition with Hugo Weisgall, Jazz Arranging, Jazz History, Opera Literature, Orchestral Conducting (Joel Mandelbaum) and various courses in literary studies, Art History, and graduate courses in library studies. I later received an MS degree in library and information science at the Pratt Institute. While still enrolled at Pratt I took a composers workshop at Bennington College (July 1980) where I studied with Louis Colabro, Marta Ptaszynska and Otto Luening. I continued meeting with Otto Luening back in New York City as a mentor and friend. He was very valuable to me in helping me run the Composers’ Concordance concert series which I started in 1981. Otto passed away in 1996. I keep in touch socially with his widow Catherine Luening. I worked at the Columbia University Music Library full time from 1978 to 1984. At Columbia I took the graduate courses of Advanced Orchestration (Howard Shanet), Music in Modern Media (Frank Lewin), Music Literature and Librarianship (Susan

T. Sommer), Contemporary Performance Practice (Harvey Sollberger), and audited a course in Music Bibliography (Thomas T. Watkins). I have also learned a great deal of contemporary music trends by attending concerts and purchasing sound recordings of new concert music from all over the world. My first love in music was big band jazz which I still listen to (Stan Kenton, Duke Ellington, Don Ellis, Woody Herman, Benny Goodman), and small groups (Dave Brubeck, Modern Jazz Quartet) and some of them still remain an influence on my own works. My first point of interest in concert music was Igor Stravinsky ever since my mother bought me an LP recording of “The Rite of Spring”.

A. R.: Which composers exerted an influence on your music, and which music you feel especially close to?

P. H.: My first major influence was Igor Stravinsky, both his early music and his later neoclassical and serial compositions. I was especially fascinated by his “Petrushka,” “The Rite of Spring” and “Renard.” Another composer who influenced me from my early days was Claude Debussy, and he continues to inspire me, particularly in his harmonies and orchestration, as well as the other parameters of his music. My other great musical infatuation was jazz, particularly big band jazz, although it did not really create a major impact on the music I started to write. The musical compositions of Bartok and Berio were early influences, as well as the Polish avant-garde composers of the 1960s, Krzysztof Penderecki and Witold Lutoslawski. Later on I was able to discover for myself the music of Japanese composer Toru Takemitsu, which produced a great impression on me. I am very fond of the music of Jacob Druckman, whose course in orchestration I took, and from whom I learned much about music, particularly his

instrumental sonorities. The influence of Takemitsu has been strong because of his technique, the use of color, similarly to the influence of Debussy. Jacob Druckman's influence on my use of color and extended techniques in music has come partly through the composer's orchestration course at Juilliard.

I must also mention Bengt Hambraeus, a Swedish modernist composer whose music is based on sonorities. He has a doctoral degree in historical musicology and is interested in the whole history of music from all over the world. He has developed new sonorities for the organ, which has influenced my organ works. He is also a pioneer of electronic music in Sweden. The combination of jazz with modern concert music later called Third Stream in another influence on my music: composers Meyer Kupferman, Gunther Schuller, John Lewis (leader of the Modern Jazz Quartet, Don Ellis, Stan Kenton, et al. Sonorities has long been of great interest to me. That is one of the reasons why I have always been very fond of the modern Polish school of the late 1950s and 1960s, particularly Penderecki and Lutoslawski.

A very important influence on my music I have not yet mentioned is Ralph Vaughan Williams in his use of a tonal harmony mixed with modality. Although his music is essentially conservative, it sounds very much like pertaining to the 20th century, and its modernist effect is mostly due to the modal element. I especially admire his choral music. My other favorite choral works are those by Stravinsky, Hambraeus, and Penderecki.

I also have been fascinated by Aaron Copland and Charles Ives. The latter's technique of counterpoint of many threads going on at one time making for a big complex mass of dissonance played very loudly alternating with calmer and softer music with more consonant harmonies, appearing suddenly, presents a special distinctive feature for the composer. This demonstration of contrast has influenced me in my accordion piece "Accordioclusterville" for free bass. One other influence on my "Accordioclusterville" is the orchestral piece minus percussion "Tri Color Four" by Danish composer Pelle Gudmundsen Holmgren. In that composition the composer uses a static sound with no rhythm alternately for various sections of the orchestra – first brass, then woodwinds. I do the same but transfer the idea to the accordion, having it play sonorities in only the white keys, only the black keys, and then both kinds of keys. One of my favorite experimental composers who also adhered to this type of tradition is Lukas Foss, also well-

known as a conductor and a pianist: his demise has been a great loss to the New York music scene. He was always eager to try out new modern elements in his music, at the same time making it assessable to wider audiences. He was equally accessible as a person. I always enjoyed talking with him. Max Lifchitz, composer, pianist, conductor and professor is a very exciting and innovative composer, as well as a personal friend.

A. R.: Could you describe your music and what stylistic parameters does it adhere to?

P. H.: My music has many parameters to it. Several contrasting ideas could appear in the same composition of mine, yet my own voice could be discerned in it, after all! In many of my works the parameter of texture and refined timbre plays a crucial role. My music makes ample usage of the different sonorities and especially the extended timbres of various instruments of the orchestra. I acquired a taste for extended techniques and timbre-oriented music from Jacob Druckman, who was a great expert in that, and I continue to work along these lines.

Although my harmony has been a mix of free atonality, modality and cluster technique, I have also been interested in tonality. I like the way Vaughan Williams has used tonality alongside with modality. I want to mention that I have been listening and studying microtonality more and more. That has not yet been a major element in my music as of yet, but I have used it in some pieces since the early 1970s.

A. R.: You have written musical compositions in different styles – some are more tonal, albeit possessing intricate innovative textures, while others are atonal. Could you describe these different compositions?

P. H.: Most of my compositions possess a very free type of atonality, not the Webern type, but based more on sonorities, as well as structure. Some of them include extended diatonicism, complemented with generous inclusion of chromatic harmonies. Generally, my compositions make use of atonality, microtonality and modality. Very often these diverse stylistic traits are combined in a single work. For example, my Two Poems for voice and piano possess a mixture of tonality and atonality. My recent organ piece "Sonorities N. 9" is based a lot on texture. It is basically very modern in its atonality and extended use of tonality, although, of course, it is not possible to analyze the harmonies by means of solely diatonic principles. This is the case with most of my music. Whether I make use of tonality

or atonality depends on the individual conception and compositional construction of each particular work of mine. I let my ear guide me. Although it is not always apparent, I do have a certain philosophy of how I present the musical technique I make use of in any particular work, though its individual manifestation depends each time on the particular piece and on the performers who are playing it.

A. R.: You have composed a set of works for different solo instruments, each one of which is called "Sonorities." They are especially distinct for their extensively modernist style and ample usage of the textural and timbral element. Can you tell us about them?

P. H.: In my musical output there is a special set of musical compositions which fall into a genre I have essentially created by myself. I have written a set of pieces for different solo instruments, all of which are called "Sonorities." These works combine modernist style with extended instrumental techniques and emotional expression, and they also explore a certain amount of modernist vocabulary and extended techniques of playing. They all were composed for particular performers, who are all accomplished players. I have written "Sonorities" pieces for solo violin, solo cello, solo saxophone, solo vibraphone and solo clarinet.

A. R.: In contrast to these works, your composition for solo piano "Virginia Fantasy" combines atonality with extended tonality. What can you tell about its musical language, and why did you call it this way?

P. H.: The Virginia Fantasy presents a mix of tonality and atonality, and a most prominent feature in it is the lasting repetition of arpeggios. It is not a minimalist work in the literal sense, but it does incorporate some aspects of minimalism of the Steve Reich variety, albeit complemented with more chromatic harmonies and a refined timbral approach to the textures of the piano. Part of Virginia Fantasy was inspired by Max Lifschitz's "Rhythmic Soundscape for piano and percussion". I wrote this composition for Max Lifschitz, who is also a fine pianist, so that he would perform it, but I had difficulties coming up with a title. So, I decided that since I wrote the piece at the Virginia Center for the Creative Arts, I would call it "Virginia Fantasy."

A. R.: You have also written "Two Poems" for voice and piano. What text are the songs written to, and what is their harmonic language? Can you describe these songs?

P. H.: My "Two Poems" were composed in 1981 and premiered that year at Barnard College. The two

poems I set to music are by Dorrie Weiss, a poet and friend of mine I met at Bennington College. She participated in the Bennington College poetry workshop at the same time as I participated in the composers' workshop. She showed me some of her poetry, and I immediately sensed that it cried out for being set to music. So I followed my urge and wrote songs to them. The first song is titled "A Valediction." It is based more on the sound of the text, rather than the meaning of the poem. It is strictly for soprano voice a cappella. The second song presents a great contrast to the first. It is titled "Before I Awake" and is written for high soprano voice and piano. In this song the poem recites about a dreamer who has a pleasant dream, which later turns into a nightmare. But before she wakes up, it turns more pleasant, and when she does wake up, she discovers that that it is a beautiful day and very sunny. The nightmare is very dissonant and dramatically atonal, but as sleeping lady wakes up and sees the beautiful day, the harmony becomes sunny and more consonantly tonal.

A. R.: Have you written any compositions for large ensembles or orchestra?

P. H.: I have written only one piece for large orchestra, called "Tremotrill". The work was given this title, since much of it is constructed from various types of tremolos and trills played by the different instruments or groups of instruments. Almost all of the work is very dissonant and atonal. I composed it in 1980-1981 for the Jamaica Symphony, and it was premiered at Queens College in 1983 by the Jamaica Symphony under the direction of Joanne Paletta, who since then has become very well known as a conductor. At that time the Jamaica Symphony was a part of Queens College, and that is where I received my BA degree. I have revised this work twice since then, but the revisions have yet to be performed.

A. R.: Have you written music for large or small chamber ensembles?

P. H.: Other than my "Tremotrill," I do not have any more music for large ensembles. I have written compositions for small chamber ensembles, including a String Quartet, which was presented at Bennington College on July 1980. I have written "Sonorous" for saxophone quartet, which is a very harmonically dissonant and texturally elaborate work, consisting of sonorous clusters of sounds. The work is based in part on my solo piece "Sonorities" for saxophone, and its manner of writing is very idiomatic for saxophones. Towards the end of the work, just before the coda, there is a large vertical chordal sonority, where each saxophone

plays a multiphonic chord. Here I bring in a bit of aleatory musical thinking and gave each player the possibility to play a chord of their own choosing. You never know what the chord is going to be, until it is sounded. That means four performers are playing a chord of two notes each at a time on their instruments. Some saxophonists think that it is very difficult and even impossible to do, but, of course, it is not only very feasible, but also quite easy to play.

I also have a piece “Duo Concertante” for bassoon and piano composed in 1981 and premiered that year by Andy H. Lustig, bassoon and Max Lifchitz, piano in Manhattan. Mr. Lustig has premiered three of my bassoon pieces. Johnny Reinhard has also performed these pieces as had several other bassoonists. The two other solo pieces are “Sollilouy” (1971) premiered at Queens College in 1976 and “Intensities II,” premiered in 1978 at Barnard College. I also have a humorous piece called “2nd Ave. Coffee” for soprano voice and clarinet. This has elements of Jewish humor in the voice part and some Jewish music in Klezmer playing in the clarinet part. This song is written in the popular vein and mostly tonal. It quotes a Yiddish folk song. My best chamber piece is Duo for Piano and Percussion, which is recorded on Finnidar Records by the Hoffmann-Goldstein Duo (Paul Hoffmann, piano and Tom Goldstein, percussion). This piece is very atmospheric and is atonal but not serial. Color plays an important part as the pianist must play inside the piano using a coin on different strings. There are some elements of minimalism in the middle section in the parts of both players. A greater amount of color, sonorities, and atmosphere is present toward the end, with the vibraphone applying different speeds of the motor. The xylophone solo adds a different texture towards the end of the piece. I also have written another piece for percussion, “Sonorities N.8” for solo timpani, which was commissioned by Peter Jarvis.

My love of jazz resulted in another commission by Peter Jarvis for solo drum set called “Solo for Pete” It is not improvised as most all jazz drum solos usually are. It is all completely written out, but still it was inspired by some of my favorite drummers: Buddy Rich and Louie Bellson, and to a lesser extent, by Gene Krupa and Sonny Pain. Playing the drums in dance and semi jazz bands was one of my first musical activities. I took drum lessons before I studied piano or harmony. This piece is both commercially recorded (Peter Jarvis) on Composers Concordance Records and published in an anthology of drum solos of various contemporary composers on Calabrese Publications.

A. R.: For many years you were involved with “Composers’ Concordance,” a concert organization in New York devoted to performing contemporary music. The works performed were primarily by New York-based composers, though a lot of the music was by composers from other parts of the United States and by other countries. The other co-director, for a long time, was Joseph Pehrson, and you were briefly joined by William Rhoads. How did you begin your activities with Composers’ Concordance and what was your experience there?

P. H.: I started organizing contemporary music concerts when I was taking courses at Columbia University. Around the year 1981 I was organizing these concerts on my own, and composer Joseph Pehrson attended some of them. After one of these concerts he came up to me and suggested to me: “Why don’t we organize concerts together? I think you need help organizing them.” The first actual concert that Joseph and I jointly organized was in February 1984 at the Bruno Walter Auditorium of the New York Public Library. Our next concert was at the Sulzberger Parlor of Barnard Hall, Barnard College. That concert and others we later organized at Barnard always received publicity on WKCR-FM Radio of Columbia University. On one show I was interviewed by composer/musicologist and Columbia University student Frank J. Oteri for a full three hours. The interview included broadcast of recordings of performances of my music on tape. We never established a fixed ensemble, but instead invited various performers. This has been the principle of the organization up to the present day, and is continued by the present group of directors of Composers’ Concordance, who invite different performers in connection with particular musical compositions. I continued to organize concerts with Joseph, and then gradually more and more people got involved; as a result of that Joseph and I had other composers do much of the work of organizing the concerts. We still had a certain amount of music done, we attended the board meetings. Eventually, in 2011 both Joseph and I resigned as co-directors of the organization for various reasons, and the leadership was taken up by a group of younger composers of the next generation: Gene Pritsker, Dan Cooper and Milica Paranosic. In 2013 the new directors presented a concert of Joseph’s music and mine, performing six compositions by each of us. It was a really wonderful tribute to us as the original co-directors of Composers’ Concordance. In the last years when Joseph and I co-directed the organization, this group of the three younger composers became

more involved in it and had already started presenting some of their own programs in entirety.

A. R.: Composers' Concordance is notable for being interstylistic in its programming policy, since it presents in its concerts music by various composers written in the most diverse styles, and is not limited to any one stylistic trend in American or world music. Notwithstanding this, it not right in saying that the composers who organize the concerts of Composers' Concordance, as well as those whose compositions are performed, remain a group of friends, and not just an abstract set of composers whose compositions are put on one program?

P. H.: That is exactly right, although we all have different ideas about music, as Joseph Pehrson had said before. We may not always agree, but we had learned "to agree how to disagree", and it always made our concerts very stylistically open and diverse. I am entirely in accordance with this philosophically. I can point out that Gene Pritsker may go even further than me in asserting the influence on his music of all sorts of pop music, though myself I am not as much influenced by pop styles. My own influences remain to be those of modern concert types of music. Gene and Dan are also performers, and they know the present-day rock musical scene very well. But that is fine, and that gives our group even more of a mix of various stylistic tendencies. However, none of our concerts are strictly pop music, although Gene and Dan, since they became co-directors, have been more interested in a mix of avant-garde pop with classical musical genres.

A. R.: Where has your music been performed, besides the Composers' Concordance concerts? As I understand, you have had performances in New York, in other parts of the United States and abroad? Can you tell us of some of these performances?

P. H.: My music has been performed throughout the United States and in many other countries, including Brazil, Tokyo, Japan and throughout Europe. It was played in Belgium, the Netherlands, Sweden, Russia, Ukraine, Italy, Germany, the Czech Republic, Romania, Slovenia and a few other countries. For example, pianist/composer Robert Pollock has played my "Virginia Fantasy" at New York University, Long Beach Island in New Jersey, Belgium, the Netherlands and Tokyo (Japan). Organist/composer Carson Cooman has performed one of my organ pieces in two cities in the Czech Republic, four cities in Bulgaria, and Slovenia. Swedish cellist and composer Peter Schuback has performed my cello Sonorities in Uppsala (Sweden), Rio de Janeiro (Brazil) and at the Swedish Church in NY. In Russia my music has

been performed by violinists Mark Belodubrovsky (in contemporary music festivals in St. Petersburg and Bryansk) and Maria Margorina (in Moscow), cellist Olga Galochkina, double-bass player Yaroslav Lobov, organists Kirill Umansky and Marina Voinova, soprano Marina Rumyantseva and pianist Tatiana Rovner. Violinist Volodymir Duda performed by "Sonorities" for violin in Lviv. I hope that my music will get in performed in some other countries it still has not been heard in, for instance, in Australia. I am an international person, and I really enjoy having my music presented abroad. In the United States my music has been performed not only in New York, but in other parts of the country. It has been performed in concert halls in cities and in auditoriums in colleges and universities.

A. R.: I can see that you have a special interest in European composers and in developments in European music, as well as the music from other countries and other continents, besides the United States. Can you tell us about the composers to whose music you have stylistic and aesthetic affinity on the European, Asian or South American musical scenes?

P. H.: I do have more of an interest and affinity for European composers working in opera because modern opera by contemporary composers in Europe has more state/government support. That is not to say that the opera going public is more interested in modernistic opera than American opera composers. A European composer does not have to concern himself or herself if that person's opera has commercial success. I am speaking generally. There are American contemporary operas I do like very much and some contemporary European ones I do not care for, but for the most part American opera composers play it to safe and are a little too conservative, at least in my opinion.

In other kinds of work such as symphonic, chamber music, piano music, choral et al my taste and interest in the music of composers from different countries is much more diverse, I will name several composers whose music I enjoy listening to.

They are Igor Stravinsky (mostly early Russian works, jazz age, neo classical and a few serial), Bela Bartok, Claude Debussy, Maurice Ravel, Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Ralph Vaughan Williams, as well as a number of American composers: Aaron Copland, Henry Brant, Joel Mandelbaum, Druckman, Crumb, Joseph Schwatner. Otto Luening, Max Lifchitz (Mexican American), Stan Kenton, Duke Ellington, Dave Brubeck, Benny Goodman, and several that have been important as third stream in some of their works



such as John Lewis and his Modern Jazz Quartet, Gunther Schuller, Ralph Burns, William Russo, Don Ellis, and Meyer Kupferman. Contemporary European composers that have influenced my music are Penderecki, Lutoslawski, Ingvar Lidholm, the Swedish composer, musicologist, Bengt Hambraeus, Arne Nordheim (Norway), Gudmendsen Holmgren (Denmark) Erik Bergman, Xenakis, Berio, and composers from other continents: Juan Lemann (who was a close friend from Chile), Toru Takemitsu (Japan) and Peter Sculthorpe (Australia). So as you can see there have been a wide variety of countries and a wide variety of composers and many types of musical influences: American and many others.

One European composer who lived in New York, whose music I always enjoy listening to, is Dinu Ghezzo, originally, from Romania, who taught at New York University, who passed away a few years ago. He wrote lengthy dramatic compositions based on Greek mythology, in which he used electronic sounds in conjunction with various instruments and sometimes chorus. He often brought into his music elements of dance and various mixed media. They not only presented wonderful music, but were very entertaining too in an avant-garde sense. I could never do anything like that myself, but I do like his works very much.

A. R.: When you and Joseph Pehrson co-directed Composers' Concordance, did you mostly present New York-based composers, or did you program the music of composers from other countries as well?

P. H.: We started by presenting composers we knew from various circles, most notably, the academic circles, such as Otto Luening, William Bolcom, Max Lifchitz, Alison Nowak, Alice Shields, et al. Most of them were American. Soon I started adding a few European composers and performers such as Swedish composers/cellist Peter Schuback, who has performed my cello piece in Sweden and Brazil, and the Chilean composer and pianist Juan Lemann. At the same time Joseph Pehrson started programming works by contemporary Russian and Ukrainian composers. The international aspect of our programming grew more and more. This has been important to me not only for musical reasons, but also because I am an international person who believes that greater understanding between people can happen through art and the appreciation of artists from all over the world.

A. R.: Could you tell us about your work at the New York Public Library?

P. H.: I worked for the New York Public Library from 1984 to 2007. At first I was cataloguing music and sound recordings, videos and DVDs, and later

I worked on cataloguing some things outside of the musical realm, such as feature films and things like that. It was a good job, and I enjoyed it. I was also on many committees and other related events. I continue to belong to the Music Library Association and continue to keep up with trends in the field. I have a Master's degree in librarianship.

A. R.: Do you have any long-term or short-term projects for musical compositions? If you do, our readers would like to hear about them.

P. H.: I am thinking of composing a religious Christian work for mixed chorus and organ. I have been thinking of a Magnificat in English. I would like to write more songs for voice and piano on sacred and secular texts, and to compose a jazz work for big band. I also plan to continue my series of "Sonorities" pieces for different instruments.

A. R.: Could you tell us about who are the performers who have played your music? Where has your music been published and recorded?

P. H.: Selected performers that have premiered, commissioned, commercially recorded and gave important performances of my music include accordionist William Schimmel, who has given the premiere of my pieces with accordion, percussionist Peter Jarvis, who has premiered my music involving percussion, pianist Max Lifchitz, who has premiered by piano music, pianist Paul Hoffmann, percussionist Tom Goldstein, sopranos Patricia Sonogo and Lori Corrsin, cellist Peter Schuback, who has premiered my cello pieces, cellists John Kneiling and Andrea Berleant, double-bass player William Kannar, who has premiered my music, marimba player Nancy Zeltsman, who has premiered my piece for marimba, clarinetist Esther Lamneck, who has premiered my clarinet pieces, bassoonist Andy H. Lustig, who has premiered my bassoon pieces, bassoonists Johnny Reinhard and Cindy Baez, saxophonist Anthony Rizzo, harpist Karen Lindquist, who has premiered my piece for harp, organist Carson Cooman, who has premiered my organ piece, conductor JoAnn Falletta, who has premiered my music, toy piano performer Wendy Mae Chambers, who has premiered my music involving toy piano, North South Consonance Ensemble, which has premiered my music, the Jamaica Symphony, which has premiered my orchestral piece, the Hoffmann-Goldstein Duo, and Due East, which has premiered my music.

My music is currently published by Calabrese Publications and Deffner Publications and is recorded on Finnadar Records, Capstone, and Composers Concordance Recordings.

ANTON A. ROVNER

Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

UDC 78.03

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.028-035

INTCRVALLIC AND MOTIVIC COHERENCE IN THE LAST SONG OF SCHOENBERG'S *DAS BUCH VON DEN HÄNGENDEN GÄRTEN*

Arnold Schoenberg was an innovative composer, whose music is situated at a crossroads of styles, the old and the new, since the composer was a representative of the aesthetics of two centuries, the 19th and the 20th. An ardent disciple and follower of the late Romantic tradition, that of Wagner and Brahms, he discovered a new harmonic language in the first few years of the 20th century, namely, atonality, which in turn made way for the twelve-tone technique, conceived by him in the 1920s. These two trends in Schoenberg's music are noted for their extreme difference between each other, the twelve-tone technique being distinguished for its complex organization, while the style featuring atonal harmony, prominent in the music of Schoenberg and his disciples, generally thought of as amorphous and leading to an abandonment of traditional form, structure and thematicism altogether. In fact, Schoenberg himself stated that the necessity for the creation of the twelve-tone technique was caused by the fact that it was virtually impossible for him to compose large-scale compositions in the atonal medium (with the exception of vocal works, since those are guided by the text) due to the amorphous quality of the musical material. Among the best-known works by Schoenberg written in this vein are the monodrama *Erwartung*, the 5 Pieces for Orchestra opus 16, *Pierrot Lunaire* and the song-cycle *Das Buch von den Hängenden Gärten*, written on the poetry of Stephan George.

There are two opposing approaches to the music of this style. One of them is best followed by the German music theorist and disciple of the Second Viennese School, Theodor Adorno, who in his writings, most notably, his book "Quasi Una Fantasia," emphasizes the extreme amorphous and intuitive quality of Schoenberg's atonal music. Adorno praises Schoenberg's atonal period for its bold break with all the formal constraints of previous musical tradition, most notably, that of 19th century music. In the last essay of his book, titled in

French "vers une musique informelle" ["towards an informal music"], Adorno proposes a new style of music called "musique informelle" [i. e. "informal music"], which is freed of the shackles of all traditional form and thematicism and is at liberty to develop naturally on an intuitive level. The theorist claims that Schoenberg and his pupils Webern and Berg have achieved an equivalent of this type of music in their atonal works of the first two decades of the 20th century. He brings in Schoenberg's *Erwartung* and the fifth piece from the 5 Pieces for Orchestra, as well as Berg's 3 Pieces for Orchestra opus 6 as some of the best examples of the total break with thematic constraints, and claims that in the latter composition Berg actually overcame Schoenberg's stumbling block and created a large-scale atonal work not fettered by traditional form or thematicism. According to Adorno, Schoenberg's subsequent discovery of the twelve-tone technique paved the way for a regression in his style, a return to formalized music and a compromise of his radical avant-garde exploration of new musical sound.

Another approach to Schoenberg's atonal music is that of the set theorists in the United States, who stress the formal element inherent in the composer's style of this period, which had harbingers in his early, tonal works and were subsequently developed to a greater degree in his twelve-tone works. Among those one can name Allen Forte, David Lewin, Milton Babbitt and many others. Some theorists, such as Allen Forte, prefer to give more attention to Schoenberg's atonal music, whereas others, among them Milton Babbitt, favor his serial compositions. In a large body of analytical literature one can discover how Schoenberg's atonal works, seeming to be amorphous and chaotic on the surface, possess a very subtle and refined structural coherence and harmonic unity, which could be closely analyzed and traced throughout each composition and/or movement.

In addition, it is worthwhile to observe that Schoenberg, starting off as a follower of the German

Romantic tradition, while casting aside some of its more obviously recognizable features, retained many of its discernible elements in either an implicit or explicit form in both the atonal and the serial works. According to his pupil Egon Wellesz, in his book "Arnold Schoenberg, The Formative Years," the composer remained "the last of the Romantics." Not only the mode of emotional expressivity of the late 19th century musical legacy of Brahms and Wagner remain inherent in Schoenberg's work throughout his life (unlike the music of his contemporaries, Hindemith and Stravinsky), but at odd times, very distinctly traditional formal patterns are retained in his music, being interspersed with the more avant-garde trends of his style.

Schoenberg's song-cycle *Das Buch von den Hängenden Gärten* presents an excellent example of the synthesis of these opposite elements in Schoenberg's music: the traditional versus the radical and the formal versus the informal. Following the Symbolist and Expressionistic trend of Stephan George's poetry, the music is written in a very highly-charged emotional style, at the same time in (almost) abandoning the tonal language, Schoenberg extends the expressive style of this music to a higher level of newer and more subtle and refined emotions, inherent in the hyper-Romantic style of Expressionism. The harmony of the song-cycle practically forsakes traditional tonality and virtually does not contain any tonal centrality. However, being a transitional work of the composer, it still retains some elements of triadic harmony, to be totally abandoned in turn in his next work, the 3 Piano Pieces opus 11. There is virtually no traditional formal design and no underlined traditional thematicism, especially in the vocal line, which has a very improvisatory sound. Nevertheless, each song is distinct with its unique mood, textural design and intervallic sense of coherence, whereas in several of the songs traces of traditional formal patterns are still retained, for the most part in the piano part.

One of the most interesting songs in the cycle is the last one, No. 15. It is among the longest and has some more distinct traces of traditional thematicism inherent in the piano part, exemplified in the literal recurrence of the main theme. The latter contains a quasi-triadic melody in the right hand and a quasi dominant-seventh harmony in the left hand, which nonetheless do not suggest a return to tonality, but use elements of it in an extended manner. The left hand chord, A-E-G or <0-3-5> is joined by a melody

outlining a Bb major chord or <0-4-7>, together producing a set of <0-2-3-5-7-8>, whereas the set produced by the simultaneous occurrence of the left hand chord with the first note of the melodic line, is <0-2-5-7>. In m. 2, the same left hand chord of <0-3-5>, transposed a major second lower, resulting in G-D-F, when joined by C#, the first note of the melodic line in the measure, struck simultaneously, produces the set <0-1-4-6>, while adding the second note of the melodic line E, results in the set <0-1-3-4-6>. The third measure reduces the left-hand to two notes, F#-C#, when joined by the simultaneously struck B in the right hand, resulting in the set <0-2-7>, while when the melodic line is joined by the other members of the B major triad, F# and D# (F# doubling the left-hand note), results in the set of <0-2-4-7>. This set corresponds by 3 notes to <0-2-5-7> from m. 1 and by 2 notes with <0-1-4-6>, the main difference being in the semitone displacements upwards or downwards. M. 4 features the <0-3-5> set in the left hand, which, transposed down to D-A-C, joined by G# with the first note in the right hand, produces the set <0-1-4-6>, familiar from m.2, transposed at T7. The addition of the second melodic note E# results in the set <0-2-5-7-8> or <0-1-4-6-9>, deviating from the m. 2 set in that the second right-hand note is a major third below the first one, while it was above the first one in m. 2. M. 5 presents a different type of seventh chord, namely the major seventh chord in inversion of A-F-C-E or <0-1-5-8>. Towards the second half of the measure the C changes to B, resulting in the set of <0-1-5-7>. Joined together, the two sets produce the larger set, <0-1-5-7-8> or <0-2-3-7-8>. <0-1-5-7> is the more similar subset of the two to the initial four-note subset <0-2-5-7> in m. 1, while <0-1-5-8>, continuing the chord progression shown between the previous two subsets, goes just as far from the initial subset <0-2-5-7> as <0-1-4-6> from m. 2 does at the other side. The set <0-2-3-7-8> in m. 5 essentially presents a subset of the set <0-2-3-5-7-8> from m. 1, while the set in m. 2 <0-1-3-4-6> if compared to the first set, <0-2-3-5-7-8>, provides the two missing intervals in the first set, namely 4 and 6, resulting in a total interval spectrum of intervals from 1 to 8, or if taken together with their inversions, the entire interval spectrum altogether. M. 6, while holding over in a tie the notes A-B-E-F, follows the E with the descending line of D#-A#-E, resulting in a set of <0-1-2-6-7>, while the subsequent chord of E-C#-F-A-D, results in the set <0-1-3-4-8>. The alteration of the C# to a C in the next measure in otherwise

an identical chord results in the set <0-2-4-5-9> and the junction of these two chords produces the superset of <0-1-2-4-5-9>. A comparison of the five-note sets of <0-2-4-5-9> in m. 7, <0-2-3-7-8> in m. 5, <0-1-2-6-7> in m. 6, <0-1-3-4-8> in m. 6, and <0-1-3-4-6> in m. 2 and m. 5 shows a similar chord progression of gradually moving semitones, resembling the corresponding chord progression of the four-note subsets. A comparison of the two six-note sets of <0-2-3-5-7-8> in m. 1 and <0-1-2-4-5-9> likewise presents a chord progression in mostly semitones (with only one whole tone progression, from 7 to 5 in the second line from the top), this one being a little less smooth, since it features a change in virtually all the “voices” except the bottom one (which stays at 0). The conjunction of the two six-note sets produces a ten-note clustery complex of <0-1-2-3-4-5-6-7-8-9>. The three-note triadic chord D-G-B, finishing the first phrase of the song, and the next three-note chord F-A-C both constitute the set <0-4-7>, recalling the subset in the right hand of m. 1. This detailed analysis of the first eight measures of the song give a good representation of the harmonic unity, coherence and breadth of ideas inherent in this song (Example 1).

This theme is repeated four times throughout the song, being the most distinctly recognizably recurring thematic entity in the entire song-cycle. The four recurrences after the main presentation are, respectively, mm. 15–16, mm. 25–26, mm. 32–33, and the final one, mm. 42–50, which is the most complete recurrence, the three previous ones only repeating in modified form the first couple of measures. The recurrence in m. 15 presents the initial superset of <0-2-3-5-7-8> untransposed, while the second chord of m. 15 follows the chord of m. 2 with an added D# resulting in a chord of <0-1-2-3-4-6>. On m. 16, the third chord follows <0-2-4-7> from m. 3 closely, while the fourth chord in the same measure, D#-A-E-C#-A-D, resulting in the set <0-1-2-3-8> is a modified recurrence of m. 6, merging together the melodic line E-D#-A#-E as part of set <0-1-2-6-7> and the chord E-C#-F-A-D, also known as set <0-1-3-4-8>. The new set contains the bottom intervals of the first set and the top intervals of the second set (Example 2).

The second recurrence of the initial theme, beginning on the third beat of m. 24, is even more condensed, lasting one and a half measures and occurring at a rhythmic diminution of sixteenth-note motion replacing eighth-note motion. The initial chord A-E-G-Bb-D-F, featuring set <0-2-

3-5-7-8> is preceded by an Eb, merging into the first chord and resulting in the set <0-1-2-3-5-7-8>. The second set <0-1-3-4-8> is presented verbatim, though rhythmically syncopated. The third chord presents a variation and a modification of the first chord with the Bb-D-F subset transformed into G-Bb-D and the A-E-G transposed up a semitone to Bb-F-Ab – all preceded by an Eb – the result is the set <0-1-3-5-6-8>, which is similar to both the first set <0-2-3-5-7-8> and the second one <0-1-3-4-8>, being the necessary link in the resulting “chord progression”, similar to those in the first section analyzed. The last chord, Ab-Eb-G-(Eb)-F-D is essentially a transposition of the second chord up a semitone, following the path of the transposition of the lower half of the first chord up a semitone (Example 3).

The third recurrence of the theme in m. 32 demonstrates further variation of the theme. The right-hand melody is essentially embellished with doubling it a third below it. This results in a combination of the initial melodic triad of Bb-D-F with its transformation of G-Bb-D as presented in the second recurrence. The first triad is preceded by a dyad of a Db-F, presenting the new note of Db. The resulting set is <0-1-3-4-6-8-9>. The second chord is further embellished with the lower trichord G-D-F or <0-3-5>, joined by three transpositions a minor third and, respectively, the major third below, emphasizing the tertial (though non-diatonic) element in both the melody and accompaniment. The melodic line C#-E-C# is emphasized by chords: D-F-C# or <0-1-4> for the first and third chords and C#-F-B-E <0-2-5-6> in the second chord. The resulting merge of sets of the right hand is <0-2-3-5-6>, while the conjunction of the three trichords results in the set <0-1-2-4-6-7-9>. The combination of the first trichord in the right hand held all through the time that the three trichords in the left hand are played results in the same set as the one present in the entire measure <0-1-2-3-4-6-7-9>, providing a contrast to the initial set of <0-1-3-4-6> as demonstrated in the corresponding fragment of music in m. 2. The last trichord in the left hand, C-G-Bb, held by the chords D-F-C# and B-C#-E-F, produces the set <0-1-2-3-4-6-7> – one note less than the complete set of the entire measure, continuing in the first half of the subsequent measure. The next eight measures, mm. 34–41, actually present an augmentation and very contrasting variation of mm. 3–7. The similarity of the melodic motion may be traced by noting the B on the first beat of m. 34, the



B-F# motion of m. 3 transformed into m. B-G of m. 34 and Bb-Gb of in m. 35, the D# in m. 3 turned into D of m. 35, the G#-E# of m. 4 turned into F-Ab-E of m. 36, the longer melodic complex of E-C-B-E-D#-A#-E-Eb-Db-Cb of m. 5–6 transformed in mm. 36–39, while the chord on mm. 40–41 is essentially an almost verbatim repetition of mm. 6–7, except that the voice-leading of C# to C in the left hand harmony is essentially emphasized by transforming the two notes into three chords, E-A-C#, E-A-C and D-G-Bb – the last chord being actually a modified repetition of the D-G-B chord of m. 7, closing the phrase (Example 4).

The fourth recurrence of the main theme, starting on m. 42, is almost an exact repetition of the first presentation, except that it is situated two octaves below the latter and contains the dynamic mark of triple forte, so all the pitch sets are identical to those of the opening measures of the song. The third from last measure, m. 49, presents a few new pitches: F-A and Bb-D, which when combined with the B-E, tied over from the preceding thematic chord, produce the respective sets <0-1-5-7> and <0,1,4,6> and in conjunction, <0-1-2-5-7-8> (Example 5).

It would be outside the scope of this article to analyze every note in this song. The next frequently recurring motivic material which must be noted in this song is the set of two similar triplet sixteenth-note motives appearing in m.19 twice in the right hand – motive x: F-Ab-Eb-F-Bb (<0-2-5-7>) and motive y: F-Ab-E-F-B (<0-1-4-7>) (Examples 6 and 7) – the difference between the motives follows the principle of the slight difference between similar sets by means of semitone displacement. The two motives recur in the left hand on mm. 19–20, transposed a minor tenth down. The next recurrence of the two motives is on m. 23 in the left hand, transposed down two octaves and a minor seventh below their original occurrence. They are then restated many times in a developmental fashion, each time transposed: four times on m. 24 with the respective transpositions of motive x at T0, motive y at T1, motive x at T9 and motive y at T0. The climax of the developmental section takes place on m. 24, where the motives are restated three times in a continuous descending chain in the right hand: motive y at T2, motive x at T7 and motive y at T11. Motives x and y are shown once again on mm. 27–28, after the second recurrence of the main theme. This time they appear in counterpoint with two other thematic entities in a sequential manner. One of the other three themes in these three measures is the

primary melodic fragment of the leit-theme of m. 1, i. e. (0,4,7), this time varied into an interval array of <3,8,8,3> which constitutes the pitches D#-F#-D-Bb-C# for the first example and likewise for each consecutive sequence. The second thematic unit is a descending interval array of <7-6-10> constituting the set (0,1,2,8) or the note succession for the first example F-C-Gb-E, which, subsequently, is repeated and then transposed in sequence (Example 8).

To touch briefly on the intervallic material of the voice line, it could present a striking example of Adorno's ideas of informal music: it is practically devoid of any recognizably recurring thematic material at all, but may only be identified by a certain adherence to specific intervals. It becomes virtually impossible to identify any recognizable sets, since it is debatable where one set begins and another one ends, except, perhaps, by matching them with the beginnings and ends of the lines of the poem; however the melodic design often produces figures either longer or shorter than the poem's lines. One may make a general observation that it possesses an independent type of development, not directly connected to the intervallic material of the piano part. It begins on m. 13 with very small intervals, closely clustered together: mainly semitones and minor thirds. Towards m.15 and onwards, the melodic line gradually expands, introducing wider intervals, among which, minor and major sixths and sevenths appear more and more frequently. Around m. 23, which may be perceived as a developmental section of the song, the intervallic material is narrowed down and becomes more concentrated. Mm. 27–29 could be seen as the climax of the song and especially of the vocal line. Here perfect fourths and tritones begin to predominate, and the melodic line contains the widest leaps and reaches the highest note in the song, F5, as well as the lowest, B3 (although the latter has been introduced several times before). After a pause of nearly three measures, the voice returns on the upbeat to m. 33 and finishes off on m. 34, the last seventeen measures of the song reserved for the piano for its final dramatic statement.

The interval array of the beginning of the vocal line on mm.13–14 is <11-11-2-8-11-1-2-8-1 1-1-2>, with an inner sequence of two four-note sets in it (Example 9). The melodic line is very narrow-ranged and mainly focused on minor seconds. On mm. 15–19, the line widens and larger intervals appear, including thirds and sevenths. On the melodic fragment beginning on the upbeat to m. 18

the melodic line has an interval array of <9-10-7-9-5-9-3>, giving more prominence to thirds (with one perfect fourth being present) and outlining the quasi-triadic harmony present in the piano centered on B major (Example 10). The melodic fragment on mm. 20–21 has the interval array of <11-9-9-3-9-11-8-1-8>, favoring mixtures of minor and major thirds regularly intermingled with minor seconds (Example 11 – A). The fragment immediately following, starting on the third beat of m. 21, is a slightly varied sequence, similarly intermingling minor seconds and thirds (Example 11 – B). In m. 23, the developmental section, the interval array is <1-11-1-1-1-1-3>, the line statically swaying to and fro in semitones (Example 12 – A). M. 24 begins the same way but gradually broadens in range and acquires wider intervals, first major thirds, then a major seventh leap down (Example 12 – B), and, finally, on m. 26, perfect fourths become prominent for the first time (Example 12 – C). M. 27 is the climactic section of the song and here fourths predominate. It is here that more than anywhere else in its part that the vocal line actually explicitly demonstrates thematic material from the piano part in counterpoint with the intensely polyphonic piano texture during these measures. M. 27 is a paraphrase of the five sixteenth-note motives identified as x and y happening in the piano line simultaneously. The interval array is <5-8-7-11-6-1-5-8-7>, which may be neatly divided in half, the second half being a sequence to the first one (Example 13). The melody of mm. 28–29 is actually a slightly varied restatement of the main theme, prominent in the piano at mm. 1–4 (Example 14), the variation being at first virtually identical to the varied statement of the theme in the piano's upper voice in the preceding measure, m. 27 (Example 8, m. 27, piano part). This is where the bridge between Schoenberg's informal and formal trends in his music becomes the most apparent. The interval array for this section is <3-8-8-3-3-8-11-6-11-8-11-1>, and here major minor

thirds predominate, oscillating regularly between upward and downward motion, and the explicitly tonal quality of the primary theme veiled by an augmented-triadic harmony. After a hiatus of almost three measures, the final short melodic fragment beginning on the upbeat to m. 33 proceeds in only stepwise motion in minor and major seconds in a nearly-tonal harmony, within the range of a perfect fifth, implying a tonal centricity of Eb major and minor (Example 15). The interval array of this fragment is <1-2-1-10-10-11-10-2> and the chief metamorphosis from the first fragment in the beginning of the vocal line and this final vocal fragment is the melodic development, oscillating between upward and downward direction on every note, turns into a straight stepwise melodic motion, suggesting a point of arrival and stabilization after a gradual expansion into wider intervals and range and coming to the song's melodic thematic statement at its climax.

This analysis of the harmonic, melodic, intervallic and thematic elements inherent in the last, fifteenth song of Schoenberg's song cycle, *Das Buch von den Hängenden Gärten* presents an attempt to view the interconnection between Schoenberg's different, opposing stylistic traits, most notably, the juxtaposition between his traditional and his innovative styles as well as between his formal and informal styles. The symbiosis of recurring thematicism and total neutralized athematicism is the most prominent feature in this song, most notably in the distinction and juxtaposition of the piano part and the vocal line. The piano part is proved to be more thematically coherent, whereas the vocal line is mostly athematic, and only its adherence to certain intervals presents a more hidden "thematic" relation to the piano part. The emergence of the thematic material of the vocal line in the song's climax on mm. 27–29, presents a conjunction of these seemingly unreconciled aspects of Schoenberg's music and demonstrates that this song is indeed a multifaceted unified work of art.

REFERENCES

- Adorno, Theodor W. *Quasi Una Fantasia. Essays on Modern Music*. London. Verso 1998, 2002, 2011. 336 p.
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. Yale University Press. New Haven and London. 1973. 224 p.
- Lester, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*. W.W. Norton and Company. New York & London. 1989. 308 p.

- Rahn, John. *Basic Atonal Theory*. Schirmer Books. New York. MacMillan Publishers. London. 1980. 158 p.
- Wellesz, Egon. *Arnold Schoenberg*. Da Capo Press, 1925. 159 p.

EXAMPLES

Example 1 Arnold Schoenberg. Das Buch von den Hängenden Gärten

Example 1 shows the first eight measures of a piece by Arnold Schoenberg. The Soprano part begins with a 'Massig' tempo and a 'poco rit.' marking at measure 5, returning to 'Tempo' at measure 6. The Piano part features a 'Massig' tempo and dynamics ranging from 'f' to 'pp'. Measure 15 is marked 'XV'.

Example 2

Example 2 covers measures 15 and 16. The Soprano part includes the lyrics 'Beet freu dig Sie mit La cheln ich mit Flu'. The Piano part features dynamics such as 'poco f' and 'espress.'.

Example 3

Example 3 covers measures 25 and 26. The Soprano part includes the lyrics 'Fin gern ste chen. Mur-ber' and 'Blat ter zi chen-des Ge-wuhl'. The Piano part features dynamics such as 'ff' and 'p'.

Example 4

Example 4 covers measures 32 through 41. The Soprano part includes the lyrics 'Die Nacht ist u-ber-wolkt und schwul'. The Piano part features dynamics such as 'mf' and 'pp'.

Example 5

Example 5 covers measures 42 through 51. The Soprano part includes the lyrics 'etwas langsamer' and 'etwas langsamer'. The Piano part features dynamics such as 'fff' and 'dim.'.

Example 6

Example 6 shows a musical motive labeled 'motive x'.

Example 7

Example 7 shows a musical motive labeled 'motive y'.



Example 8

Example 8 shows musical notation for Soprano and Piano. The Soprano part includes lyrics: "ja - gen ruck - weis un - sicht - ba - re Han - de" (measures 27-28) and "drau - ssen um des E - dens" (measure 28). The Piano part includes markings like *mf*, *stacc.*, *legato*, and *6*.

Example 9

Example 9 shows musical notation for Soprano. The lyrics are: "Wir be - vol - ker - ten die a - bend - du - stern" (measure 13) and "Lau - ben, lich - ten Tem - pel, Pfad und" (measure 14).

Example 10

Example 10 shows musical notation for Soprano and S. The lyrics are: "Beet freu - dig sie mit La - cheln, ich mit Flu - stern nun ist wahr dass sie fur im - mer geht." (measures 15-19). Markings include *rit.*, *Tempo*, and *sehr breit*.

Example 11

Example 11 shows musical notation for Soprano and S. The lyrics are: "Ho - he blu - men blas - sen o - der bre - chen, Es er - blasst und bricht der Wei - her Glas und ich tre - te" (measures 20-22). Markings include *A*, *B*, and *(A)*.

Example 12

Example 12 shows musical notation for Soprano and S. The lyrics are: "fehl - im mor - schen Gras. Pal - men mit den spit - zen Fin - gern ste - chen. Mur - ber Blat - ter zi - schen - des Ge - wuhl." (measures 23-26). Markings include *A*, *B*, *C*, *molto rit.*, and *etwas langsamer*.

Example 13

Example 13 shows musical notation for Soprano. The lyrics are: "ja - gen ruck - weis un - sicht - ba - re Han - de" (measure 27). Marking includes *Tempo*.

Example 14

Example 14 shows musical notation for Soprano. The lyrics are: "drau - ssen um des E - dens fah - le Wan - de." (measure 16). Marking includes *molto rit.*

Example 15

Example 15 shows musical notation for Soprano. The lyrics are: "Die Nacht ist u - ber - wulkt und" (measures 32-33). Markings include *molto rit.* and *f*.

Intervallic and Motivic Connections in the Last Song of Schoenberg's Vocal Cycle *Das Buch von den Hängenden Gärten*

One of the most significant works of Schoenberg's atonal period is the vocal cycle set to poems by Stefan George, *Das Buch von den Hängenden Gärten*. It is often thought that Schoenberg's atonal language is amorphous and leads practically to a total departure from traditional form, structure and thematicism. There are two approaches towards examining the composer's music from that period. One of them was best elaborated by German music theorist Theodor Adorno, who extolled Schoenberg's atonal music for its bold break with all the formal constraints of the previous traditions. The other one is represented by set theory, developed by American music theorists. This theory emphasizes the structural organization inherent in Schoenberg's music from that period, in which a lot of symmetrical elements of intervallic structure may be found despite the seeming complete stylistic freedom. This article presents an analysis of form, thematicism and intervallic correspondences in the last song of the vocal cycle,



in which intervallic structure is analyzed with the use of set theory, while the free development of the composition, unfettered by traditional form, is examined from the perspectives of Adorno.

Keywords: Arnold Schoenberg, atonality, *Das Buch von den Hängenden Gärten*, Theodor Adorno, set theory.

Интервальные и мотивные связи в последнем романсе вокального цикла Шёнберга «Книга висячих садов»

Одно из самых значительных сочинений Шёнберга атонального периода – вокальный цикл на стихи Штефана Георге *Das Buch von den Hängenden Gärten* («Книга висячих садов»). Принято считать, что атональный язык Шёнберга аморфен и приводит фактически к полному отказу от традиционной формы, структуры и тематизма. Существует два противоположных подхода к рассмотрению музыки этого периода. Один из них лучше всего развил немецкий музыкальный теоретик Теодор Адорно, который превозносил атональную музыку Шёнберга за смелый разрыв со всеми формальными ограничениями прежней традиции. Другой представлен американскими теоретиками в выработанной ими теории рядов (set theory). Данная теория подчёркивает присущую музыке Шёнберга этого периода структурную организацию, в которой можно обнаружить множество симметричных элементов интервальной структуры, несмотря на кажущуюся полную стилевую свободу. В данной статье представлен анализ формы, тематизма и интервальных соотношений последнего романса вокального цикла, при этом интервальная структура анализируется в опоре на теорию рядов (set theory), а свободное развитие сочинения, не скованное традиционной формой, рассматривается с позиций Адорно.

Ключевые слова: Арнольд Шёнберг, атональность, *Das Buch von den Hängenden Gärten* («Книга висячих садов»), Теодор Адорно, set theory (теория рядов).

Anton A. Rovner

ORCID: 0000-0002-5954-3996

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),

PhD (Arts), faculty member at the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists

E-mail: antonrovner@mail.ru

Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P. I. Chaikovskogo

Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory Moscow, 125009 Russian Federation

Ровнер Антон Аркадьевич

ORCID: 0000-0002-5954-3996

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 *E-mail: antonrovner@mail.ru*

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

Москва, 125009 Российская Федерация





В. И. НИЛОВА

Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова



УДК 78. 072

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.036-043

Музыка, которая приходит и задаёт вопросы, не отвечая на них, или же которая имеет ответы, но не задаёт вопросов – вот что необычно. Я хотел бы развиваться в этом направлении: в направлении Вариаций на тему Диабелли Бетховена, по пути Яначека, Сибелюса, Дебюсси.

Паскаль Дюсапен¹

Слишком многое в Сибелюсе поражает меня, поскольку напоминает алхимическую фильтрацию внешне несопоставимых процессуальных приёмов через преобразующее видение его уникального стиля.

Брайан Фернихоу²

НАЦИОНАЛИЗМ В МУЗЫКЕ: ИГРЫ РЕФЕРЕНЦИИ

Национализм – один из излюбленных концептов в западном музыковедении. Журнал «Проблемы музыкальной науки» уже обращался к интерпретации темы «русского национализма» зарубежными коллегами [11, с. 176–177]. Мысли, высказанные доктором Ильдаром Ханнановым в его статье «О национальном и о так называемом “русском национализме” в музыке», остаются актуальными. Напомню только одно принципиальное утверждение автора: «По тому, как высокомерно низвергает чешскую музыку Дальхауз и как уверенно высмеивает русскую Тарускин, можно понять, что под термином “национализм в музыке” понимают упорные, чрезмерно эмоциональные попытки интеллектуально ограниченных людей самоутвердиться в искусстве, науке и политике на фоне уже существующих бесспорных высочайших достижений» [там же, с. 177].

Количество англоязычных изданий о национализме в музыке значительно. Каждая новая работа эпохи постмодернизма представляет концепт национализма первичным, а материал (то, что призвано убедить читателя в релевантности концепта) – вторичным. Многочисленные интерпретации, наполняющие пространство «музыкального национализма», и игры референции делают бессмысленным поиск наименее политически ангажированных исследователей и анализ индивидуальных точек зрения отдельных авторов, хотя такой анализ время от времени предпринимается³. Цель статьи – показать бесперспективность использования концепта

«классического» национализма для исследования музыкальных культур и творчества отдельно взятых композиторов. В соответствии с этим отобраны примеры из англоязычных публикаций о национализме в музыке, помогающие разъяснить позицию автора статьи.

Национализм и «Другая Европа»

Напомню, что в странах современного Запада национализм возник в XVIII веке как *политическое движение*, направленное «на ограничение власти правительства и обеспечение гражданских прав. Его целью было создание либерального и рационального сообщества граждан, представляющих средний класс, живущих в духе философии Джона Локка» [13]. Известный английский историк первой половины XX века Арнольд Тойнби рассматривал *национализм и индустриализм* как два важнейших института, главенствовавших в Европе до последней четверти XIX века. Тойнби утверждал, что оба эти института «действовали тогда сообща, создавая «великие империи», каждая из которых претендовала на универсальный охват, становясь как бы космосом сама в себе» [9, с. 18]. Только после 1875 года «индустриальная система стала резко наращивать свою активность, так что размах её деятельности приобрёл глобальный характер, тогда как *система национализма стала проникать вглубь, в сознание национальных меньшинств, побуждая их к созданию своих собственных суверенных национальных государств* [курсив мой. – В. Н.]» [там же, с. 19].

Специалист по изучению истории идей Ганс Кон считал причиной распространения национализма наполеоновские войны, в результате которых «национализм проник в страны Центральной и Восточной Европы, в Испанию и Ирландию, где политическое мышление и структура общества были менее развиты, нежели на Западе. <...> Здесь национализм вначале стал культурным движением, мечтой и надеждой учёных и поэтов. Этот *поднимающийся национализм* [курсив мой. – В. Н.], как и общественное интеллектуальное развитие вне Западной Европы, испытывал влияние Запада» [13].

И у Тойнби, и у Кона чётко прослеживается, во-первых, страноведческий подход (отображение пространства), во-вторых, – разделение Европы на Западную и не-Западную, образованную так называемыми «малыми нациями». Они-то, по мнению Милана Кундеры, и создают «другую Европу». «Малые нации, – писал Кундера, – это понятие не количественное: оно обозначает положение; судьбу: малым нациям неведомо счастливое ощущение того, что они находятся здесь извечно и навсегда; все они в тот или иной момент собственной истории прошли через приёмную смерти; большие нации их не замечают, они осознают, что что-то постоянно угрожает их существованию или что оно ставится под сомнение; ибо их существование *сомнительно* <...> Малые нации образуют “другую Европу”, эволюция которой проходит контрапунктом к эволюции больших наций» [14].

О музыке «другой Европы» писал Иван Хлеббаров. Анализируя концепцию музыки XX века, предложенную М. С. Друскиным, Хлеббаров обратил внимание на поставленную учёным проблему «развитых и новых музыкальных культур XX века» и понимание им «старых или развитых, и новых, или молодых, музыкальных культур не как временных, а как структурных понятий» [10, с. 278]. Размышляя о проблеме обнаружения «общего знаменателя», указывающего на то, что молодые и развитые музыкальные школы принадлежат XX веку не только хронологически, но и концептуально, Хлеббаров заметил: «Исследователи музыки XX века, сами принадлежащие к развитым культурам, решают вопрос очень просто: они игнорируют новые музыкальные школы, особенно в период их формирования» [10, с. 280].

Кто причислен к национализму?

Хлеббаров не совсем точен, утверждая, что исследователи XX века игнорируют новые музыкальные школы. Национальные школы в англоязычных изданиях упомянуты, но они структурно обособлены в отдельный раздел под названием «Национализм». Типичной в этом отношении можно считать вышедшую несколькими изданиями книгу Дональда Граута «A History of Western music» [18]. Первое издание этого труда вышло в 1960 году уже после выхода книги Ганса Кона (1955) и десяти томника Тойнби (1954), так что вполне можно предположить, что в период работы Граута над историей музыки идеи Кона и Тойнби ему были хорошо известны. В «доинтернетный» период книгу Граута и многие другие давно написанные и изданные работы были бы отнесены к историографии (они таковыми продолжают оставаться), но в период интернета (постмодернизма) они также являются *Текстом* в целостном пространстве культуры, становясь объектом интерпретации⁴.

Из определения национализма, данного Граутом, критерии отнесения композиторов к национализму не ясны: «Национализм как сила в музыке девятнадцатого века представляет собой сложное явление, природа которого часто искажается» [16, р. 470]. У Граута в соответствующий раздел входят: Россия (М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, А. Скрябин), Чехия (Б. Сметана, А. Дворжак, Л. Яначек), Норвегия (Э. Григ), Финляндия (Я. Сибелиус), Англия (Э. Элгар, Р. Воан-Уильямс), Испания (Ф. Педрель, И. Альбенис, М. де Фалья). Композиторы США Ч. Паркер и Э. Мак-Доуэлл охарактеризованы как музыканты, музыке которых свойственны «не только национальные специфические черты»⁵ [16, р. 480]. Одним из мотивов «национализма» упомянутых композиторов названо исходившее от германской музыки чувство «угрозы независимости собственному музыкальному творчеству» и соответственно поиск «родного голоса», другим мотивом – «амбиции композиторов, желающих быть признанными наравне с композиторами австро-немецкой орбиты» [там же, р. 471]. При этом Граут отмечал, что «музыку, имевшую национальную окраску, часто находили привлекательной благодаря новым экзотическим элементам» [там же].

В разделе «Национализм» (равно как и в других разделах) отсутствует упоминание об

Исландии, процесс формирования композиторской школы в которой не укладывается в прокрустово ложе «национализма»⁶. В отношении Грига реальный исторический процесс предельно упрощён, подтверждением чему является интервью Грига, данное им незадолго до смерти газете «Berliner Lokal-Anzeiger»⁷. В разделе о национализме также не упомянуты ни Верди, ни Вагнер, хотя Граут не отказал им в «патриотических чувствах» и «чувстве гордости за язык и литературу» как «составной части национального самосознания», которое и привело к объединению Германии и Италии. Однако «ни один из этих композиторов не культивировал стиль, который может быть идентифицирован как этнический немецкий или итальянский» [там же, р. 470]. За пределы разговора о «национализме» выведен и Шопен, но в разделе, посвященном его фортепианной музыке (глава «The Nineteenth Century: Instrumental music») сказано о «национальных идиомах» [там же, р. 417].

«Национализм», согласно Грауту, «не является проблемой музыки» Брамса (автора аранжировок немецких народных песен и авторских мелодий, похожих на народные), Гайдна, Шуберта, Шумана, Штрауса, Малера, «сознательно использовавших фольклорные идиомы своих собственных стран. Польские элементы у Шопена, или венгерско-цыганские у Листа и Брамса были по большей части экзотическими аксессуарами к фундаментально космополитическим стилям» [там же, р. 470].

О предвзятой позиции Р. Тарускина в отношении русской музыки упоминалось в начале статьи⁸. О североевропейских композиторах Сибелиусе и Григе в истории западной музыки говорится в разделе «Национальные памятники». Григ представлен как «героический националист», «воплощение нации в глазах мира». Симфонии Сибелиуса охарактеризованы в их развитии от следования традиции Чайковского (первые две симфонии и Концерт для скрипки с оркестром) до предельной концентрации в Седьмой симфонии. Иначе Тарускин охарактеризовал симфонии Сибелиуса в одной из критических статей, назвав его вместе с Нильсеном и Глазуновым «региональными эпигонами симфонической традиции» [18, р. 195]. Такое несовпадение оценок объясняется тем, что Тарускин, вопреки собственной декларации, сформулированной им в предисловии к шеститомной Оксфордской истории музыки⁹, остаётся на позиции критика.

Как рождается фантом национализма в музыке

Понять, как рождался фантом национализма в музыке можно на примере монографии Лайзы де Горог «From Sibelius to Sallinen: Finnish Nationalism and the Music of Finland» [15]. Формально в ней есть то, к чему небезосновательно призывает Тарускин¹⁰, фактически же «установочная» глава «Sibelius and Finnish nationalism» представляет собой очередную интерпретацию концепта национализма с характерными для постмодернизма играми референции¹¹.

Де Горог исходит из дихотомии финской истории, развивавшейся «между внутренними тенденциями и внешними влияниями, отразившимися в культуре страны, включая её музыку». На одном полюсе для неё находится христианский и просветительский мир Балтики, на другом – «идиосинкразическая фольклорная культура» [15, р. 36] и «Калевала» Лённрота, с которой связано большое количество произведений Сибелиуса. Для того, чтобы понять «огромное влияние народной поэзии и музыкального фольклора на музыку Сибелиуса в понятиях вдохновения и выражения» [там же, р. 33], автор ставит перед собой цель проследить культурную и политическую эволюцию финского национализма. Для де Горог национализм актуален только в форме «финского национализма» (Лённрот), противопоставленного «шведскому романтизму» (Рунеберг). Истоки «финского национализма» она усматривает в деятельности Хенрика Габриеля Портана (1739–1804), профессора Абоского (Туркусского) университета, просветителя-рационалиста, последователя философии Локка. В книге «De poesii Finnican» («О финской поэзии», 1776–1778) Г. Портан (под влиянием Джеймса Макферсона) первым в Швеции-Финляндии высказал суждения о ценности народной поэзии и возможности познания жизни народа и его мышления посредством научного изучения фольклора. Впоследствии эта идея Портана приобрела «форму социального заказа, выражающего потребности финского общества» [7, с. 24].

Крупнейший специалист по истории Балтики Матти Клинге проследил шведские, российские и немецкие истоки и причины интереса к фольклору в XIX веке: «Этот интерес стал ак-



туален в связи с борьбой сербов и греков против турок. Особый энтузиазм обнаруживался в Германии, примером чему служит творчество Гёте. Война с турками вызвала большой интерес в Финляндии по многим причинам. Весьма показательно, что Рунеберг взялся за перевод сербской поэзии (а затем и поэзии других народов) и испытал на себе её влияние. Этот интерес естественным образом растворился в мощной неогуманистической немецкой традиции¹², крупнейший бастион которой на территории северных стран находился именно в Финляндском университете; а особый форпост – в Выборге. Неогуманистическая грекомания в благоприятных общественно-политических условиях развилась в феннофильскую идеологию в духе Рунеберга и Лённрота¹³. Клинге ввёл понятие финская специализация, под которой он понимает такое видение, когда объектом поэтического и художественного изображения является *ландшафт*, окрашенный определённым душевным состоянием¹⁴ [3, с. 97]. Но являлась ли «финская специализация» проявлением политического национализма?

Во времена молодости Сибелиуса либерализм в Финляндии был на пике своего развития. Прозападные реформы начались в период правления Александра II (1855–1881). Пик культурного либерализма в Финляндии Вильо Расила датирует 1880-ми годами. К этому времени в Финляндии было создано либеральное сообщество граждан, способное создавать либеральную культуру и чувствующее в этой культуре личную и общественную потребность. Чего же желали молодые либералы? Расила писал: «...представители молодой свободолобивой интеллигенции *стремились переключить внимание общества с национального вопроса, который расценивался ими как потерявший свою остроту*, на культурные проблемы всемирного звучания... Лозунг молодых “Окна настежь в Европу” отражал их представления о Париже как Мекке свободомыслия [курсив мой. – В. Н.]» [6, с. 82]. Сибелиус в 1889 году отправился в Берлин, превращавшийся из «затрапезной столицы в мировой город», в котором «отсутствовали коренные традиции, многовековая культура», что «толкало молодёжь на дерзания» [12, с. 125]. В пространстве либеральной культуры Финляндии весьма органичным оказалось духовное движение, получившее назва-

ние *карелианизма*. Для развития музыкального карелианизма «чрезвычайно важной оказалась *идентификация карельских рун с культурно-историческим наследием молодой финской нации*. Эта идентификация нашла отражение в характерном названии первой редакции «Калевалы» Лённрота: «“Калевала”, или старинные карельские руны о древних временах финского народа» [5, с. 98]. С карелианизмом, а не с национализмом было связано творчество не только Сибелиуса, но и таких видных представителей художественной культуры Финляндии, как писатель Юхани Ахо, архитектор Элиель Сааринен, художник Аксели Гален-Каллела. Последний, кстати, принадлежал к группе немецких художников-экспрессионистов «Мост».

Идентитет vs национализм

Известно, что «чувство нации» исторически изменчиво. Об этом вспомнил и Тарускин, приведя в качестве эпитафии к Introduction слова Карла Нильсена из письма Брору Бекману от 27 октября 1914 года¹⁵ [21]. Для изучения профессиональной музыки более конструктивной представляется позиция Криса Грина, для которого национализм есть *социальный феномен*, и его выражение в музыке не может иметь строгого набора правил. Это скорее «воображаемое» человеческое чувство или сознание, и поэтому его репрезентации в музыке являются личными, не ограниченными временем или контекстом» [19]. В качестве альтернативы концепту национализма предпочтительнее оказывается концепт *идентитета*¹⁶, для разработки которого в музыке имеется методологически эвристическая база в виде выявленных М. С. Друскиным музыкально-исторических закономерностей соотношения центробежных и центростремительных сил и трёх взаимосвязанных тенденций в музыке XX века [2, с. 14, 16].

К пересмотру концепта национализма в музыке вызывают и оценки музыки Сибелиуса представителями *постмодерна* Дюсапена и Фернихоу, причём Дюсапен является представителем «развитой» французской музыкальной культуры с непрерывной эволюцией, а Фернихоу – английской, в течении которой был разрыв. Дюсапен ставит Сибелиуса и Яначека в один ряд с Дебюсси, а Фернихоу называет стиль Сибелиуса уникальным. И ни один из них не говорит о национализме.

PRIMECHANIYA

¹ Цит. по: Дюсапен П. Интервью и творческие размышления // Постмодернизм в контексте современной культуры: мат-лы междунар. науч. конф. / ред.-сост. О. В. Гарбуз. М., 2009. С. 157.

² Цит. по: Цареградская Т. В. Брайан Фернихоу: очарование жеста // Научный вестник Московской консерватории. 2015. № 2 (21). С. 158.

³ См., в частности, статью Р. П. Колта «Nationalism in Western Art Music» с многообещающим подзаголовком «Reassessment» («Переоценка»), в которой анализируются точки зрения Барбары Тишлер, Сесилии Эпплгейт, Ричарда Кроуфорда, Ричарда Тарускина, Карла Дальхауза [20].

⁴ О феномене интерпретации см.: Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... д-ра искусствования. Саратов, 2009.

⁵ О национализме в музыке США см.: Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010.

⁶ Об особенностях формирования музыкального профессионализма в Исландии см.: Hjalmar N. Ragnarsson. A Short History of Icelandic Music to the beginning of the Twentieth Century. [A fragment of a thesis for a master's degree.] Graduate School of the Cornell University, 1980; Bergendal G. New Music in Iceland. Reykjavic: Iceland Music Information Centre. 1991.

⁷ Григ сказал: «Я воспитывался в немецкой школе, учился в Лейпциге и поэтому в музыкальном отношении – совершеннейший немец. Но потом я поехал в Копенгаген и узнал там Гаде и Хартмана. И тогда меня осенило, что дальнейшее развитие я смогу получить только на национальной почве. И путь мне указала наша норвежская народная музыка... Я явно осознаю причину того, почему моя музыка для немецкого уха звучит слишком национально. Но я должен, конечно, принять во внимание и то, что значительной частью своей индивидуальности обязан моей *германизации* [курсив мой. – В. Н.]. Эту часть я не мог получить от северного племени» (цит. по: [1, с. 343]).

⁸ См. также критику Р. Тарускина: Акопян Л. А. О русской музыке. Взгляд из-за океана // Израиль XXI. URL.: <http://www.21israel-music.com/Taruskin.htm>; Панаиотида Э. Г. «Новая» история русской музыки // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1 (12). С. 164–167; Белоненко А. С. История русской музыки по-оксфордски // Музыкальная академия. 2015. № 1. С. 129–134.

⁹ В предисловии читаем: «Весь этот материал [истории музыки. – В. Н.] следует излагать не так, как это делают критики, тратя время на восхваление

и порицание, а строго исторически, излагая преимущественно сами факты и как можно осторожнее прибегая к собственным оценкам» [8, с. 4–5].

¹⁰ Тарускин следующим образом формулирует свою концепцию истории музыки, впрочем, не лишённую логики: «История искусства лучше всего представима как диалектика субъектов и тех условий, что одновременно способствовали их деятельности, ограничивали её и формировали их дискурс, а также диалектика артефактов и тех, кто их создавал и использовал» [8, с. 5].

¹¹ В данном случае имеется в виду уподобление концепта национализма и имён композиторов предикации и номинации, грани между которыми стираются или расшатываются. См.: Амрахова А. А. Когнитивные основания постмодернизма в музыке // Постмодернизм в контексте современной культуры... Указ. соч. С. 40–42.

¹² Напомню, что германский неогуманизм был педагогическим, а не политическим течением. См.: Неогуманизм // Визуальный словарь. URL: <http://vslovar.org.ru/ped/1201.html>.

¹³ См. об этом: Клинге М. Имперская Финляндия / пер. с финск. И. Соломеща, В. Масаева, А. Рупасова. СПб.: Коло, 2005. С. 98–99.

¹⁴ В отличие от понятия «финскость», которое, как правило, связывается с финским языком, «финская специализация» не обязательно привязана к финскому языку, примером чему является творчество весьма ценимого Сибелиусом шведоязычного поэта-романтика Ю. Л. Рунеберга, которого Горог де Лиз противопоставляет Лённроту. Горог также использует понятие «patriotism» как синоним национализма. «Часто интерес Сибелиуса к национализму может быть приравнен патриотизму, – отмечает он, – и собственному музыкальному стилю» [15, р. 2, 33]. Это более, чем национализм, соответствует взглядам Сибелиуса, считавшего, что «народная музыка обладает значительным влиянием, как фактор воспитания индивидуальности», а «индивидуальный стиль – это та печать, которой композитор отмечает своё произведение» [17, S. 87]

¹⁵ «Чувство нации, которое до сих пор считалось чем-то высоким и красивым, стало как духовный сифилис, который поедает мозги и усмехается через пустые глазницы в бессмысленной ненависти. Что это за бацилла, что побеждает лучшие головы воюющих народов?» (цит. по: [21]). К. Нильсен писал по существу о том же крахе либерального идеализма, о котором с горьким разочарованием высказывался Стефан Цвейг в романе «Вчерашний мир».

¹⁶ Тимо Лейсиё, основываясь на теории А. Куна, пришёл к выводу о том, что идентитет является не-



коей абстрактной системой, которая определяет ценностные ориентиры личности, но не наследуется генетически, а усваивается в процессе социализации

личности. Поэтому идентитет является частью культуры, более того, «никакого другого идентитета, кроме культурного, просто не существует» [4, с. 84–86].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бенестад Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Эдвард Григ – человек и художник [пер. с норв.]. М.: Радуга, 1986. 376 с.
2. Друскин М. С. На переломе столетий // Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. М.: Сов. композитор, 1973. С. 7–30.
3. Клинге М. Мир Балтики [пер. с финск.]. Хельсинки: Отава; Нордконтакт, 1995. 176 с.
4. Лейсиё Т. Культура, общество, традиции и идентитет // Фольклорная культура и её межэтнические связи в комплексном освещении: межвуз. сб. / ред.-сост. Т. В. Краснопольская. Петрозаводск, 1997. С. 87–89.
5. Нилова В. И. Музыка Сибелиуса в контексте культурно-исторических перемен в Финляндии конца XIX – начала XX века. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005. 319 с.
6. Расила В. История Финляндии / пер. с финск., науч. ред. Л. В. Суни. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 1996. 294 с.
7. Такала И. Р. Финляндская линия: очерки истории национальной мысли Финляндии (вторая половина XVIII – первая половина XIX в.): учеб. пособие. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2006. 84 с.
8. Тарускин Р. История чего? // Opera musicologica. 2010. № 4 (6). С. 4–20.
9. Тойнби А. Постигание истории [пер. с англ.] / сост. А. П. Огурцов; вступ. ст. В. И. Уколовой; закл. ст. Е. Б. Рашковского. М.: Прогресс, 1991. 736 с.
10. Хлебаров И. Проблема новых и развитых музыкальных культур XX века в концепции Друскина // Памяти Михаила Семёновича Друскина. В 2 кн. Кн. 1: Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая, А. К. Кенигсберг, Л. В. Михеева; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2009. С. 277–286.
11. Ханнанов И. Д. О национальном и о так называемом «русском национализме» в музыке // Проблемы музыкальной науки. 2012, № 2 (11). С. 176–177.
12. Цвейг С. Вчерашний мир [пер. с нем.] / предисл. Д. Затонского; вступ. ст. К. Федина. М.: Радуга, 1991. 544 с.
13. Кон Г. Национализм: его смысл и история. URL: <http://traditio.wiki/holmogorov/library/k/kohn/3.htm> (Дата обращения 09.09.2016).
14. Кундера М. Нарушенные завещания. URL: http://royallib.com/read/kundera_milan/narushennie_zaveshchaniya.html#471040 (Дата обращения 9.09.2016).
15. Gorog de Lisa, with the collaboration of Ralf de Gorog. From Sibelius to Sallinen: Finnish Nationalism and the Music of Finland. Greenwood Press. New York. Westport, Connecticut. London, 1989. 252 с.
16. Grout Donald Jay and Palisca Claude V. A History of Western Music. W. W. Norton & Company. New York; London, 1988. 559 с.
17. Sibelius J. Jotakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen. Jotakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen // Musiikki. 1980. № 2. S. 87–105.
18. Taruskin R. The First Modernist [Debussy Letters, ed. Francois and Roger Nichols, trans. Roger Nichols (Cambridge, 1987)] // Taruskin R. The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2010. 488 с.
19. Green Chris Approaching Different Nationalities Musically [MMus Composition for Screen] // The Musical Journey. URL: <https://ru.scribd.com/document/322846886/Chris-Green-Approaching-Different-Nationalities-Musically> (11.09.2016).
20. Kolt R. P. Nationalism in Western Art Music: A reassessment. URL: http://ams-sw.org/Proceedings/AMS-SW_V3Fall2014Kolt.pdf (09.09.2016).
21. Taruskin R. Introduction. URL: <https://www.ocf.berkeley.edu/~repercus/wp-content/uploads/2011/07/repercussions-Vol.-5-Nos.-1-2-Taruskin-Richard-Introduction.pdf> (09.09.2016).
22. Taruskin R. Chapter 10 Deeds of Music Made Visible (Class of 1813, I) // The Oxford History of Western Music. Oxford University Press. New York, USA. 2011. URL: <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume3/actrade-9780195>. (27.01.2011).

REFERENCES

1. Benestad F., Shel'derup-Jebbe D. *Edvard Grieg – chelovek i khudozhnik* [Finn Benestad og Dag Schjelderup-Ebbe. Edvard Grieg – The Man and the Artist]. Translation from Norwegian. Moscow: Raduga, 1986. 376 p.
2. Druskin M. S. Na perelome stoletiy [At the Turn of the Centuries]. Druskin M. S. *O zapadnoevropeyskoy muzyke XX veka* [On 20th Century Western European Music]. Moscow, 1973, pp. 7–30.
3. Klinge Matti. *Mir Baltiki* [Klinge, Matti. The World of the Baltic Sea Countries]. Translation from Finnish. Helsinki: Otava, 1995. 176 p.
4. Leysie T. Kul'tura, obshchestvo, traditsii i identitet [Lejsijö T. Culture, Society, Traditions and Identity]. *Fol'klornaya kul'tura i ee mezhetnicheskie svyazi v kompleksnom osveshchenii: mezhvuz. sb.* [Folk Culture and its Inter-Ethnic Communication in Complex Elucidation: Inter-University Collection]. Edited by T. V. Krasnopol'skaya. Petrozavodsk, 1997, pp. 87–89.
5. Nilova V. I. *Muzyka Sibeliusa v kontekste kul'turno-istoricheskikh peremen v Finlyandii kontsa XIX – nachala XX veka* [The Music of Sibelius in the Context of Cultural and Historical Changes in Finland in the late 19th – early 20th Century]. Petrozavodsk: Petrozavodsk University Press, 2005. 319 p.
6. Rasila Vil'o. *Istoriya Finlyandii* [Rasila Viljö. The History of Finland]. Translation from Finnish, Scholarly Edition by L. V. Suni. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University Press, 1996. 294 p.
7. Takala I. R. *Finlyandskaya liniya: ocherki istorii natsional'noy mysli Finlyandii (vtoraya polovina XVIII – pervaya polovina XIX v.): ucheb. posobie* [Essays on the History of the National Thought of Finland (Second Half of the 18th – First Half of the 19th Century)]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University Press, 2006. 84 p.
8. Taruskin R. Istoriya chego? [The History of What?]. *Opera musicologica*. 2010, No. 4 (6), pp. 4–20.
9. Toynbee A. *Postizhenie istorii* [Comprehension of History]. Translation from English. Compiled by A. P. Ogurtsov; Foreword by V. I. Ukolova; Afterword by E. B. Rashkovsky. Moscow: Progress, 1991. 736 p.
10. Khlebarov I. Problema novykh i razvitykh muzykal'nykh kul'tur XX veka v kontseptsii Druskina [The Issue of New and Developed Musical Cultures of the 20th Century in the Concept of Druskin]. *Pamyati Mikhaila Semyonovicha Druskina. V 2 kn. Kn. 1: Stat'i. Vospominaniya* [In Memory of Mikhail Semyonovich Druskin. In 2 Books. Book 1: Articles. Memoirs]. Edited by L. G. Kovnatskaya, A. K. Kenigsberg, L. V. Mikheyeva. St. Petersburg State N. A. Rimsky-Korsakov Conservatory. St. Petersburg, 2009, pp. 277–286.
11. Khannanov I. D. O natsional'nom i o tak nazyvaemom “russkom natsionalizme” v muzyke [On the National Style and on the So-Called “Nationalism in Russian Music”]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2012, No. 2 (11), pp. 176–177.
12. Tsveyg S. *Vcherashniy mir* [Zweig. S. Yesterday's World]. Translated from German. Preface by D. Zatonsky; Introductory Article by K. Fedin. Moscow: Raduga, 1991. 544 p.
13. Kon Gans. *Natsionalizm: ego smysl i istoriya* [Hans Kohn. Nationalism: its Meaning and History]. URL.: <http://traditio.wiki/holmogorov/library/k/kohn/3.htm> (09.09.2016).
14. Kundera M. *Narushennyye zaveshchaniya* [Violation of the Will]. URL: http://royallib.com/read/kundera_milan/narushennyye_zaveshchaniya.html#471040 (09.09.2016).
15. Gorog de Lisa; with the collaboration of Ralf de Gorog. *From Sibelius to Sallinen: Finnish Nationalism and the Music of Finland*. Greenwood Press: New York; Westport; Connecticut; London, 1989. 252 p.
16. Grout Donald Jay and Palisca Claude V. *A History of Western Music*. W.W. Norton & Company: New York; London, 1988. 559 p.
17. Sibelius Jean. Jotakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen. Jotakin näkökohtia kansanmusiikista ja sen vaikutuksesta säveltaiteeseen [One of the Aspects of Folk Music and its Impact on the Art of Music. One of the Aspects of Folk Music and its Impact on the Art of Music]. *Musiikki* [Music]. 1980, No. 2, pp. 87–105.
18. Taruskin Richard. The First Modernist [Debussy Letters]. Ed. Francois and Roger Nichols, trans. Roger Nichols (Cambridge, 1987). Taruskin R. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2010. 488 p.
19. Green Chris Approaching Different Nationalities Musically [MMus Composition for Screen]. *The Musical Journey*. URL.: <https://ru.scribd.com/document/322846886/Chris-Green-Approaching-Different-Nationalities-Musically> (11.09.2016).
20. Kolt Robert Paul. *Nationalism in Western Art Music: A reassessment*. URL: http://ams-sw.org/Proceedings/AMS-SW_V3Fall2014Kolt.pdf (09.09.2016).
21. Taruskin Richard. *Introduction*. URL: <https://www.ocf.berkeley.edu/~repercus/wp-content/uploads/2011/07/repercussions-Vol.-5-Nos.-1-2-Taruskin-Richard-Introduction.pdf>. (09.09.2016).
22. Taruskin Richard. Chapter 10 Deeds of Music Made Visible (Class of 1813, I). *The Oxford History of Western Music*. Oxford University Press. New York, USA. 2011. URL: [http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume3/actrade-9780195.\(27.01.2011\)](http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume3/actrade-9780195.(27.01.2011))



Национализм в музыке: игры референции

Национализм – один из излюбленных концептов современного англоязычного музыковедения. Он возник в Европе (XVIII век) как политическое движение и последующие два столетия был экстраполирован на область музыкального искусства как исследовательский инструментарий для изучения композиторского творчества стран Восточной и Северной Европы. Это привело к искусственной классификации европейской музыкальной продукции XIX–XX веков с одновременным наделянием самого концепта «национализм» негативными коннотациями. В результате такой рефлексии оказалась утраченной связь музыкально-теоретической мысли с реальными европейскими музыкально-историческими процессами, что и создало ситуацию «другой Европы» (М. Кундера). Для выхода из сложившегося когнитивного диссонанса и осознания бесперспективности дальнейшего тотального использования привычной терминологии полезен критический взгляд на накопленный зарубежный исследовательский опыт, во всей его полноте ещё не освоенный российским музыковедением. Как альтернатива концепту национализма предлагается концепт идентитета, широко используемый в международном научном пространстве для исследования феноменов композиторского творчества, а также фольклора. В России для этого имеется методологически эвристическая база в виде выявленной М. С. Друскиным закономерности эволюции национальных художественных традиций, направленных на их сохранение и одновременно устремленных к выходу за их пределы. Данный концепт актуален и для изучения музыки XX века, поскольку в ней сильны тенденции обращения композиторов к доромантическим эпохам и древним пластам фольклора.

Ключевые слова: национализм, идентитет, методология музыковедения, когнитивный диссонанс, музыкально-исторический процесс, эволюция национальных художественных традиций.

Nationalism in Music – Playing with References

Nationalism presents one of the favorite concepts in present-day musicology in English-speaking countries. It appeared in Europe in the 18th century as a *political movement* and during the course of the following two centuries has been extrapolated into the sphere of music as a research instrumentarium for performers for the study of musical works by composers from Eastern and Northern European countries. This led to an artificial type of classification of the European musical works from the 19th and 20th centuries with the simultaneous endowment of the very concept of “nationalism” with negative connotations. This type of reflection resulted in a loss of the connection of musical theoretical thought with real processes of music history in Europe, which is what caused the situation of “the other Europe” (according to Milan Kundera). In order to overcome the existing cognitive dissonance and sense of futility of the further current usage of the customary terminology, it would be helpful to develop a critical perspective of the accumulated research experience from countries outside of Russia, which has not been fully grasped by Russian musicology. As an alternative to the concept of nationalism, the concept of national identity is proposed, which has been broadly used in the international academic space for research of the phenomena of classical and folk music. In Russia this is provided by the methodologically heuristic foundation in the form of the regular laws in the evolution of national artistic traditions developed by Mikhail Druskin, directed at their preservation and at the same time aspiring towards passing beyond their confines. The present concept is also relevant for the study of 20th century music, since it features strong tendencies towards approach of composers to pre-Baroque stylistic periods and archaic strata of folk music.

Keywords: nationalism, national identity, methodology of musicology, cognitive dissonance, process of music history, evolution of national artistic traditions.

Нилова Вера Ивановна

ORCID: 0000-0002-8056-6076

доктор искусствоведения,
профессор, заведующая кафедрой
истории музыки

E-mail: inverafox@mail.ru

Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

Петрозаводск, 185031 Российская Федерация

Vera I. Nilova

ORCID: 0000-0002-8056-6076

Dr. Sci. (Arts), Professor,
Head of the Music History Department
E-mail: inverafox@mail.ru

Petrozavodskaya gosudarstvennaya
konservatoriya im. A. K. Glazunova

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



Н. Ю. КИРЕЕВА

Саратовская государственная консерватория
им. Л. В. Собинова

УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.044-049

ДЕТЕРМИНАНТЫ ЦЕННОСТНОЙ ОРИЕНТАЦИИ ЛИЧНОСТИ В КОММУНИКАТИВНОМ ПРОСТРАНСТВЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Современная социокультурная ситуация требует повышенного внимания к проблемам функционирования музыкального искусства в обществе. В условиях духовного кризиса социума необходим поиск новых принципов, методов исследования проблем искусства, а также постановки новых задач. Это невозможно без опоры на фундаментальные положения социологии, психологии и аксиологии искусства, глубоко проникающих в суть обозначенной проблемы и изучающих вопросы генезиса и эволюции социокультурных процессов. Осмысление современного состояния искусства в обществе не только обращает наше внимание к частному аспекту взаимодействия «искусство – общество», но и выводит на уровень рассмотрения более глобальной проблемы – антропологического кризиса сознания. Её исследование становится возможным в свете становления новой антропологии Иного Мирозрения (Р. Монро), что в свою очередь открывает более широкие возможности в определении ценностного значения искусства для человека.

Исходя из этого, можно сформулировать основную цель статьи: определить факторы, влияющие на формирование интереса современного человека к предметам музыкального искусства, а также обозначить те условия, которые делают возможным стимулирование постоянного интереса к произведениям академического творчества при его свободном бытовании, а также существующей конкуренции досуговых мероприятий. Речь идёт, прежде всего, о внутренней направленности человека, которая является главной детерминантой его общественной деятельности и эстетических интересов. Внутренний мир человека обретает свободу самовыражения и активизируется при гармонично развитых психофизиологических способностях.

Для достижения поставленной цели уместным представляется применение *коммуника-*

тивно-аксиологического подхода. Необходимо сразу отметить, что до настоящего времени в истории и теории искусства данный подход не был обозначен и научно обоснован, однако использование именно такой методологии даёт возможность наиболее полно охарактеризовать процессы функционирования академического искусства в обществе, а также обозначить типы отношений к искусству. В основе коммуникативно-аксиологического подхода к изучению реализации музыкального искусства в обществе лежит объединение коммуникативного и аксиологического подходов. А. Н. Якупов характеризует музыкальную коммуникацию как динамическую систему, в которой традиции передачи и сохранения информации посредством личностной трансформации обретают новые качества в процессе создания и потребления, а также оценки музыкальных произведений (см.: [10]). Исследователь пишет, что система музыкальной коммуникации «развёртывается во времени и пространстве, связывая музыкальное искусство со всеми сферами общественного сознания и деятельности, что способствует расширению сферы влияния музыкального искусства в обществе и, в порядке обратной связи, содействует внутреннему его обогащению» [10, с. 11–12]. Тем самым автор выходит на уровень аксиологической оценки реализации произведений, однако это не позволяет в полной мере отразить степень ценностного воздействия искусства на всех участников коммуникативного акта, так как в его определении происходит смешение разнородных оценочных свойств. Уместным представляется разделение видов музыкальной коммуникации по её формальным и функционально-ценностным критериям. Тогда академическое музыкальное искусство можно определить, как *художественную форму коммуникации*, которая складывается в ходе диалога адресанта и адресата, происходящего в про-



странстве академического искусства: процессе слушания концертов, посещения спектаклей, то есть в определенном месте и конкретный момент времени, когда сознание адресата намеренно направлено на восприятие художественного произведения.

Данный подход делает также возможным выявление и разграничение сущностных свойств музыкальной коммуникации, которая обнаруживается по ходу анализа эстетизированных форм деятельности тех сфер различных обществ, где музыкальное искусство носит неакадемический характер (как, например, народное творчество). В подобных случаях можно говорить об *эстетической форме коммуникации*, где задачи взаимодействия и характер воздействия коммуникантов будут значительно отличаться от художественной формы коммуникации.

Попадая в соответствующую коммуникативную ситуацию, человек начинает действовать согласно своим аксиологическим установкам, которые помогают ему обрести и освоить эстетический опыт. В формировании ценностных ориентиров участвуют различного рода способности человека, являющиеся своеобразными детерминантами, с помощью которых становится возможной определенная степень полноты и достоверности восприятия произведений художественного творчества.

При исследовании личностных детерминант особо значимой становится проблема соотношения коллективного и индивидуального. Отметим, что «психика отдельного лица всё же социальна и социально обусловлена» [2, с. 22]. Здесь, на наш взгляд, и кроется основная проблема современного человека: он настолько погружается в бездну социального, что теряет основное – самого себя.

Так, на протяжении всей истории развития общества человек испытывает постоянную ностальгию по тому, что скрывается в самой глубине его собственной души, – по своей подлинной сущности. Мало кто задумывается о том, что сознание индивида – вещь целостная, и если существует некоторый дисбаланс во внутреннем состоянии человека, то он самым негативным образом сказывается на его практической и духовной деятельности.

Увы, в наше время в том, что мы называем культурой, преобладает качество невежества. Невежество – это грубость, потакание низменным чувствам, жестокость, эгоизм, леность и, в конечном счете, разрушение. Невежество не

даёт человеку чувствовать послы своего внутреннего «я», лишает сил и душевной возможности для восприятия и оценки эстетических произведений. Академическое искусство имеет важную цель – возвышение сознания людей. Но подобного рода возвышение мало созвучно современному человеку, чьё сознание отягощено невежеством. Можно сделать вывод о нереальности самопроизвольного приобщения человека к высоким образцам классического музыкального искусства лишь на одном основании, обусловленном демократизацией.

Однако существует и та часть людей, у которой присутствует «чистейшее проявление Ядра: получение удовольствия от красоты не только Мира Земной Жизни, но и творений Человеческого Разума – от изящных мостов и зданий до звучаний хоровой капеллы и умозрительных построений. Это процесс накопления сведений и переживаний, перед которым Человеческий Разум просто не в силах устоять» [5, с. 44]. «В Мире Земной Жизни нет сходного восприятия, вообще ничего похожего, и по этой причине подделать такие чувства просто невозможно», – пишет создатель известного исследовательского института человеческого сознания Роберт Монро [там же]. Важно подчеркнуть, что существование этих двух компонентов – Мира Земной Жизни и творений Человеческого Разума – характеризует двойственность нашей жизни, словно две стороны одной медали.

Но человек всё же способен вновь обрести «упущенную Основу» и полноценно функционировать в обществе: переход современного человека к Иному Мироззрению становится реальным лишь при равно развитых левом и правом полушариях головного мозга [5]. Для полноценного понимания сущности человека и способностей его восприятия важно проникнуть в суть его мышления. Л. С. Выготский пишет: «Искусство есть особый способ мышления, который, в конце концов, приводит к тому же самому, к чему приводит и научное познание... но только другим путём... Искусство отличается от науки только своим методом, то есть способом переживания, то есть психологически» [2, с. 47]. Можно расширить высказывание учёного: искусство даёт большие возможности для гармоничного развития личности, так как соединяет в равной степени практический и духовный предметы.

По современным представлениям, адекватное существование человека обеспечивает пра-

вильная работа левого и правого полушарий мозга. «В повседневной жизни человеческое сознание постоянно мечется между левым и правым мозгом в зависимости от текущих обстоятельств. Например, когда человек приводит арифметические подсчеты, господствующее положение занимает левый мозг, но при звуках музыки власть немедленно захватывает правый. Пики работоспособности приходится на те мгновения, когда мышление обоих мозгов сливается в одно целое, синхронизируется и объединяется» [5, с. 32].

Левое полушарие связано больше с практической деятельностью человека, правая же часть отвечает за восприятие пространства и формы, чувство прекрасного, эмоциональные отклики, интуицию – и всё остальное, что левая составляющая не способна принять и систематизировать, включая такие высокодуховные достижения человека, как любовь, вдохновение, дружба. Именно деятельность правого полушария даёт в полной мере почувствовать и разнообразные оттенки негативных ощущений. Вся сущность человека приходит в негодование от одной мысли о том, что в принципе возможно изобретение некой формулы, которая позволит количественно измерить и качественно переориентировать любовь и дружбу. Эти чувства находятся целиком во власти правой части нашего мозга. «За долгие тысячелетия правый мозг человека ничуть не изменился, – он не развивается, не эволюционирует, остаётся таким, каким был всегда, левый мозг, напротив, неуклонно совершенствуется, следуя как внутренним побуждениям, так и внешней необходимости», – подчёркивает Р. Монро [там же, с. 48].

Левый мозг представляет аналитический, интеллектуальный отдел. Он отвечает за логическое мышление, центры речи, математические способности, научные методики, педагогические и организационные способности. Именно действие левого мозга делает человека уверенным в том, что «нет ничего невозможного». Как только человек понимает, каким именно образом он может думать и размышлять, он начинает получать от этого удовольствие, а ещё и дополнительные позитивные для себя практические результаты; он непременно начинает размышлять чаще и понимает, что способность размышлять приносит ему то, к чему он стремится. Зачастую интеллектуальные возможности человек тратит на достижение власти, зарабатывание

денег, бесцельное общение. С течением времени люди впали в зависимость от всего этого, и сегодня мы понимаем, что в процессе нашей эволюции развивается только одно полушарие, а второе остаётся неизменным. Поэтому и те сферы человеческой деятельности, которые связаны с рациональным началом, развиваются столь стремительно, а то, что связано с эмоционально-эстетическим восприятием жизни, значительно отстаёт. В этом отчасти кроется причина дегуманизации искусства.

За последнее столетие развитие левого полушария достигло практически максимального уровня, человек создаёт огромное количество изобретений, позволяющих раскрыть максимальные возможности применения практических знаний. Вместе с тем люди с развитым левым полушарием нередко игнорируют импульсы правого полушария по причине того, что они не имеют особого практического значения для их жизни. Человек, родившись, часто видит своей целью именно развитие левого полушария, но, вместе с тем, это лишь первая стадия духовного становления человека. «Одним из существенных моментов Иного Мироззрения является особое внимание к взрослению способностей левого мозга <...> Левый Мозг = Человеческий разум, видоизменённый Миром Земной Жизни. Правый мозг = Проявление Ядра – вневременная, нефизическая сторона личности, которая не подвержена никакому влиянию Мира Земной Жизни» [там же, с. 49]. Таким образом, чтобы стать духовно зрелой, полноценной личностью, человеку необходимо максимально развить левую часть мозга для того, чтобы он был способен адекватно претворять в жизнь импульсы правого мозга, одним словом – гармонично синхронизировать работу полушарий. Можно именно так воспринять слова А. Н. Якупова о том, что существует зависимость качества коммуникации от меры одарённости и творческой активности участников коммуникативного процесса (композитора, исполнителя, слушателя) [10, с. 154].

На основе вышеизложенного можно условно сформировать несколько групп коммуникантов с примерно одинаковым развитием внутренних возможностей к творческой деятельности. На наш взгляд, существующие типологии Т. Адорно [1], А. Н. Сохора [8], Ю. А. Кремлёва [4] Б. Ф. Смирнова [7] и некоторые другие построены на сопоставлении не всегда совместимых критериев, а также отображают внешние харак-



теристики, но до конца не раскрывают внутреннюю составляющую, которая и должна стать основой критериев коммуникативно-аксиологического взаимодействия участников творческого процесса. Так, удобной представляется следующая классификация типов участников художественной формы музыкальной коммуникации:

Личность с сильным проявлением интуиции и соответствующим развитием интеллекта. Такие люди обладают большими способностями к усвоению накопленного культурного опыта и преобразования его с целью дальнейшего развития. Они способны воплотить и облагородить в художественном произведении социально обусловленные чувства при помощи художественных средств выразительности до их очищения и возвышения. Зачастую имена таких личностей навсегда остаются в истории.

Личность с сильным проявлением интуиции и недостаточным развитием интеллекта. Обычно эмоциональное начало в деятельности таких людей превалирует, они не склонны глубоко проникать в структуру произведений, их больше интересует общее эмоциональное впечатление от увиденного и услышанного. Исполнители этого типа в большей степени опираются на собственные ощущения. Нельзя утверждать, что деятельность таких людей малоценна, встречаются и очень яркие дарования.

Личность с сильно развитым интеллектом, но подавленной, закрытой интуицией. У таких деятелей искусства очень развито аналитическое начало, в исполнении они отталкиваются от всестороннего анализа структуры произведения, исторического и эстетического контекста. Такие музыканты свободно владеют техническими средствами выразительности, которые при этом

нередко становятся самоцелью при выражении.

Личность с неразвитым интеллектом и закрытой интуицией. У таких музыкантов слабо развиты как аналитические возможности, так и способности интуитивного постижения произведения. Нередко у них отсутствует волевое начало и любое внутреннее напряжение вызывает негативную реакцию организма, что в итоге не приводит человека к развитию, но ведёт к деградации.

Вместе с тем следует отметить, что на разных ступенях развития человека меняется соотношение интеллектуального и интуитивного начал. Нередко к пятидесяти годам человек обретает ту степень свободы образования, которая позволяет ему тонко реагировать на проявление различных культурных достижений общества. В таком случае можно констатировать, что духовное развитие личности состоялось, достигло необходимого уровня.

Остаётся добавить, что в рамках одной статьи невозможно охарактеризовать всех участников художественного коммуникативного акта, различающиеся по своим функциональным свойствам. Представленная выше классификация является лишь основой, с помощью которой возможно дальнейшее изучение специфики взаимодействия коммуникантов в пространстве художественного творчества. Изложенное позволяет заключить, что обращение к коммуникативно-аксиологическому помогает по-иному подойти к определению и влиянию личностных детерминант творческой деятельности человека, классификации типов отношений в пространстве музыкального искусства и открывает новые возможности раскрытия специфики взаимодействия в современной системе отношений «искусство-общество».



ЛИТЕРАТУРА



1. Адорно Т. В. Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. 445 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. СПб.: Азбука, 2016. 448 с.
3. Киреева Н. Ю. Театрализованные формы реализации музыкального материала: коммуникативные аспекты // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 122–127.
4. Кремлёв Ю. А. О месте музыки среди искусств. М.: Музыка, 1966. 64 с.
5. Монро Р. Окончательное путешествие. М.: София, 2010, 320 с.
6. Рейбрук М. Музыка как опыт: процессуальный и экологический подходы // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1. С. 164–175.
7. Смирнов Б. Ф. К проблеме типологии слушателей симфонических концертов // СОЦИС (Социологические исследования). 2004. № 10. С. 86–89.
8. Сохор А. Н. Композитор и публика в социалистическом обществе // Музыка в социалистическом обществе: сб. ст. / сост. А. А. Фарбштейн. Л.: Музыка, 1975. Вып. 2. С. 5–20.
9. Шарковская Н. В. Формирование социальной-культурной активности личности в учреждениях

культуры и образования: структурно-функциональный подход: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. М., 2009. 48 с.

10. Якупов А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации. М.: МГК; Магнитогорск: Магнитогор. гос. муз.-пед. ин-т, 1994. 288 с.

11. Brindle R. S. *The New Music: The Avant-garde since 1945*. Second Edition. New York: Oxford University Press, 1987. 234 p.

12. Lewin D. *Musical Form and Transformation: Four Analytic Essays*. New York: Oxford University Press, 2007. 168 p.

13. Marschall B., Schulte C., Vorwalder S., Wagner F. (Hg.) *(K)ein Ende der Kunst: Kritische Theorie, Ästhetik, Gesellschaft (Kritische Kulturstudien)*. Berlin u.a.: LIT, 2014. 256 S.

14. Palme P. *Ware werden und werdende Ware. Cyborgs und Akkumulation // SYN künstlich. Ambivalenzen des Artefakts*. 2015. № 11. S. 25–34.

15. Straberger M. *Kunst und Kultur ist uns im wahrsten Sinne des Wortes heilig 5. // SYN obszön. Variationen des Erregenden*. 2014. № 09. S. 47–57.

REFERENCES

1. Adorno T. V. *Izbrannoe: sotsiologiya muzyki* [Adorno T. V. Selected Writings: The Sociology of Music]. Moscow; St. Petersburg: Universitetskaya kniga, 1998. 445 p.

2. Vygotsky L. S. *Psikhologiya iskusstva* [The Psychology of Art]. St. Petersburg: Azbuka, 2016. 448 p.

3. Kireyeva N. Yu. *Teatralizovannye formy realizatsii muzykal'nogo materiala: kommunikativnye aspekty* [The Theatricalized Forms of Realization of Musical Material: Aspects of Communication]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 4 (17), pp. 122–127.

4. Kremlyov Yu. A. *O meste muzyki sredi iskusstv* [About the Place of Music among the Arts]. Moscow: Muzyka, 1966. 64 p.

5. Monro R. *Okonchatel'noe puteshestvie* [Monroe R. The Ultimate Journey]. Moscow: Sofiya, 2010, 320 p.

6. Reybruk M. *Muzyka kak opyt: protsessual'nyy i ekologicheskiy podkhody* [Reybrouck M. Music as Experience: Procedural and Ecological Approaches]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2011. № 1, pp. 164–175.

7. Smirnov B. F. *K probleme tipologii slushateley simfonicheskikh kontsertov* [Towards the Issue of Typology of Listeners of Symphonic Concerts]. *SOTsIS (Sotsiologicheskie issledovaniya)* [Sociological Research (Socis)]. 2004, No. 10, pp. 86–89.

8. Sokhor A. N. *Kompozitor i publika v sotsialisticheskoy obshchestve* [The Composer and the Audience in Socialist Society]. *Muzyka v sotsialisticheskoy obshchestve: sb. st.* [Music in Socialist Society: Digest of Articles]. Compiled by A.A. Farbshteyn. Issue 2. Leningrad: Muzyka, 1975, pp. 5–20.

9. Sharkovskaya N. V. *Formirovaniye sotsial'no-kul'turnoy aktivnosti lichnosti v uchrezhdeniyakh kul'tury i obrazovaniya: strukturno-funktsional'nyy podkhod: avtoref. dis. ... d-ra ped. nauk* [The Formation of Social and Cultural Activity of a Personality in Institutions of Culture and Education: The Structural-Functional Approach: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Education]. Moscow, 2009. 48 p.

10. Yakupov A. N. *Teoreticheskie problemy muzykal'noy kommunikatsii* [Theoretical Issues of Musical Communication]. Moscow: Moscow State Conservatory; Magnitogorsk: Magnitogorsk State Musical Pedagogical Institute, 1994. 288 p.

11. Brindle R. S. *The New Music: The Avant-garde since 1945*. Second Edition. New York: Oxford University Press, 1987. 234 p.

12. Lewin D. *Musical Form and Transformation: Four Analytic Essays*. New York: Oxford University Press, 2007. 168 p.

13. Marschall B., Schulte C., Vorwalder S., Wagner F. (Hg.) *(K)ein Ende der Kunst: Kritische Theorie, Ästhetik, Gesellschaft (Kritische Kulturstudien)* [(No) End of Art: Critical Theory, Aesthetics, and Society (Critical Cultural Studies)]. Berlin u.a.: LIT, 2014. 256 p.

14. Palme P. *Ware werden und werdende Ware. Cyborgs und Akkumulation* [Goods and More Goods. Cyborgs and Accumulation]. *SYN künstlich. Ambivalenzen des Artefakts* [SYN Art. Ambivalences of Artifacts]. 2015, No. 11, pp. 25–34.

15. Straberger M. *Kunst und Kultur ist uns im wahrsten Sinne des Wortes heilig* [The Arts and Culture to Us Are Sacred in the Truest Sense of Words]. *SYN obszön. Variationen des Erregenden* [SYN Obscene. Variations of the Excitatory]. 2014, No. 09, pp. 47–57.

Детерминанты ценностной ориентации личности в коммуникативном пространстве музыкального искусства

Современная социокультурная ситуация, имеющая значительные достижения в области высокоразвитых технологий и культурных ценностей, даёт человеку большие возможности для полноценного гармоничного существования. Однако такая общественная благополучность является лишь внешней оболочкой, под которой скрывается глубокий духовный кризис общества. Это связано, прежде всего, с погружением в интеллектуаль-



ную сферу деятельности и отказом человека от своего интуитивного внутреннего начала, что в результате приводит к потере самого себя. Человек в таких условиях становится пассивным и закрытым, теряющим интерес и способности к восприятию произведений музыкального искусства. Но именно художественное творчество является средством раскрытия духовного потенциала человека, возвышающего его над миром практических задач. Главным в работе становится определение личностных детерминант, являющихся основными направляющими мотивации получения эстетического опыта. Для исследования данной проблемы предлагается использование авторского коммуникативно-аксиологического подхода, позволяющего определить ценностные ориентиры человека в его творческой коммуникативной деятельности, которые формируются благодаря развитию определённых способностей человека. В статье приводится классификация, включающая четыре типа личности, имеющие различное соотношение развития интеллектуального и интуитивного начал (личность с сильным проявлением интуиции и соответствующим развитием интеллекта, личность с сильным проявлением интуиции и недостаточным развитием интеллекта, личность с сильно развитым интеллектом, но подавленной, закрытой интуицией, личность с неразвитым интеллектом и закрытой интуицией). Данное исследование в свете становления новой антропологии Иного Мировоззрения открывает широкие возможности для улучшения взаимодействия участников коммуникативной системы «искусство-общество».

Ключевые слова: искусство, коммуникативно-аксиологический подход, ценностная ориентация, развитие личности, коммуникация, аксиология.

The Determinants of the Value Orientation of Personality in the Communicative Space of the Art of Music

The contemporary social and cultural situation, equipped with significant achievements in the sphere of highly developed technologies and cultural values, provides human beings with great opportunities for a full-fledged harmonious existence. However, this social well-being presents merely the outer shell, under which lies hidden the deep spiritual crisis of human society. This is connected, first of all, with the overall immersion into the intellectual sphere of activity and people's rejection of their intuitive inner element, which results in a loss of oneself. In such conditions the human being becomes passive and closed, losing interest and the abilities for perception of musical compositions. Nonetheless, it is the art of music which presents a means for disclosing the human being's spiritual potential which elevates him or her above the world of practical aims. The outer determinants are the main references for motivation in the acquisition of aesthetical experience. For carrying out research this issue the author suggests making use of the communicative-axiological approach adapted by her to this issue. This makes it possible to determine the human being's value landmarks in his or her creative communicative activities, which are formed as the result of development of certain skills in a person. The article presents characterizations of four types of personality which have various correlation of development of the intellectual and intuitive principles: personality with a strong manifestation of intuition and a corresponding development of intellect; personality with a strong manifestation of intuition and an insufficient development of intellect; personality with a strongly developed intellect, but with a "run-down," closed intuition; personality with undeveloped intellect and closed intuition. The present research in light of the formation of a new anthropology of the New Worldview opens up broad possibilities for improvement of interaction between participants of the communicative system of "art vs. society."

Keywords: art, communicative-axiological approach, value landmarks, development of personality, communication, axiology.

Киреева Наталья Юрьевна

ORCID: 0000-0001-7036-6508

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры истории
и теории исполнительского искусства
и музыкальной педагогики

E-mail: sanata1004@yandex.ru

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

Natalia Yu. Kireyeva

ORCID: 0000-0001-7036-6508

PhD (Arts),
Senior Faculty Member at the Department of History
and Theory of Performing Art and Musical Pedagogy
E-mail: sanata1004@yandex.ru
Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. L. V. Sobinova
Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
Saratov, 410012 Russian Federation



Е. В. КИСЕЕВА

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

УДК 782.9

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.050-055

ПЕРФОРМАНС КАК ФОРМА ПРЕДСТАВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Одной из наиболее ярких и значимых театрализованных форм представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века стал перформанс. Существенное влияние на его становление и развитие оказали нью-йоркские композиторы Дж. Кейдж, Д. Тюдор, Л. М. Янг, М. Монк и хореографы С. Форти, И. Райнер, Т. Браун, Л. Чайлдс, С. Пакстон. Их совместные работы сформировали благоприятную для новаторских идей художественную среду и определили мейнстрим в развитии музыкального и хореографического постмодернизма.

В связи с изучением музыкально-хореографического перформанса следует обозначить сложившуюся в современном русскоязычном музыковедении проблему информационного голода. Ситуацию некоторым образом корректируют работы В. Петрова [4; 5], Н. Бабича [1], А. Кром [3], Т. Кюрегян, М. Катунян, В. Ценовой [6] и других авторов, где, однако, хореографические постановки не являются ключевой темой. Они рассматривают иные вопросы: формирование эстетики и художественных закономерностей современной музыки, вклад крупнейших композиторов-новаторов в мировую музыку, новые формы преподнесения искусства. Работы же известных зарубежных исследователей современной хореографии С. Бейнс [8], Д. Мак-Доны [10], Б. Кведж [9] отмечены незначительным вниманием к рассматриваемой в данной статье проблеме.

Начиная с 1990-х годов, искусствоведческие исследования формируют устойчивое мнение о том, что в культуре второй половины XX века совершился так называемый «перформативный переворот», который не только привёл к возникновению новых видов спектакля, но и пробудил процесс эстетизации и театрализации в сфере нехудожественной (подробнее об этом см.: [11; 12]). Границы между художественными и нехудожественными спектаклями (так называемыми

перформативными формами культуры) в результате этого стали прозрачными.

Рассматриваемое художественное явление – музыкально-хореографический перформанс – рождалось в бурной атмосфере всеобщего обновления искусств. В середине 1950-х сложилась мощная ветвь с центром в Нью-Йорке, связанная с активным сопротивлением сложившейся европейской традиции репрезентации произведения искусства. Так, американская музыка 1950–1960-х ассоциируется с эпохой Дж. Кейджа и характерной кейджевской реакцией на послевоенную европейскую ситуацию «часа ноль», ознаменовавшую необходимость начать с начала, с чистого листа. Можно сказать, что Дж. Кейдж и его последователи совершили первый радикальный шаг в наметившемся движении от традиционных основ европейской музыки. Найденный композитором способ ухода от интуитивного сочинения и слухового выбора в пользу ненамеренного творческого акта, неконтролируемого процесса был взят на вооружение молодыми нью-йоркскими композиторами (Г. Мамма, Д. Тюдор, Э. Браун, М. Фелдман) и хореографами (М. Каннингем, И. Райнер, С. Пакстон, С. Форти).

Некоторые переосмысленные с позиций обозначенных выше идей свойства театрального, в том числе и музыкально-театрального спектакля воплотились в хореографическом перформансе. Ещё с начала XX века, когда деятельность театрального режиссёра стала предметом всеобщего внимания, одна из важнейших задач (помимо передачи авторского замысла) спектакля заключалась в том, чтобы постановочными средствами вызвать совершенно определённую реакцию публики. Постановочные методы русского (С. Эйзенштейн), немецкого (М. Рейнхардт), итальянского (Т. Маринетти) театра 1920–1930-х годов, где зритель становился «основным материалом», были направлены на решение за-



дачи постановки, как «оформления зрителя в желаемой направленности (настроенности)» [7, с. 270].

Реакция зрителя стала одной из важнейших задач перформанса 1950–1960-х. Однако в центре внимания теперь оказалась ответная реакция реципиента, воспринимаемая как самоорганизующаяся система, развитие которой не предсказуемо и не поддается контролю. В хореографическом перформансе создавались специфические условия взаимодействия зрителя и перформера. Перформанс воспринимался как специально спроектированная ситуация, в которой они не только могли воздействовать друг на друга, но и исследовать в реальном времени формы своего взаимодействия. Задача постановки и состояла в том, чтобы спланировать подобный эксперимент и создать благоприятные условия для его проведения. При этом зритель не только наблюдал за происходящими процессами, но и как участник события приобретал соответствующий чувственный опыт.

Привлекательными для хореографов и композиторов оказались так называемая «телесность» спектакля и его пространственно-временное решение. Перформансы 1960-х созданы в противовес традиционной европейской концепции, согласно которой исполнитель должен передавать значения, сформулированные автором. Художники экспериментировали с различными способами представления тела, привлекая внимание к его материальности и физическим свойствам, тем самым развивая идеи театрального авангарда начала XX века. Индивидуальные физические данные танцовщика (физическая сила, интенсивность движения) оказывались в центре внимания зрителя. Усиление перформативного характера действий могло сопровождаться приумножением значений и пробуждать у зрителя различные ассоциации, обусловленные его личным опытом, либо социокультурной ситуацией.

Перформеры производили немногочисленные, лишённые психологического значения движения: передвигались по сцене повседневным шагом, производили физические действия, напоминающие репетиционные упражнения. Действия совершались в соответствии с заданным ритмическим и геометрическим рисунком, часто в замедленном темпе, с многократными повторениями, что способствовало их десемантизации. Согласно воспоминаниям хореографов, много-

кратные механические повторения движений в медленном темпе вкупе со строгими ритмическими формулами мешали зрителям воспринимать жесты как знаки. Вместе с тем невозможно говорить о том, что хореографические движения были лишены какого-либо смысла. Они означали именно то, что совершали перформеры. Более того, усиление перформативного характера действий могло сопровождаться приумножением значений и пробуждать у зрителя различные ассоциации.

Так, основу композиции одной из знаковых постановок 1960-х «16 Millimeter Earrings» М. Монк составляли простые действия. Автор (и исполнитель в одном лице) распевала абстрактные слоги на мажорном трезвучии, их многократное монотонное повторение в соединении с неизменными простейшими хореографическими действиями, совершаемыми нарочито медленно, были призваны подчеркнуть ритуальный характер происходящего. Сценография перформанса, исполнявшегося в абсолютно белом минималистично оформленном пространстве, включала яркие запоминающиеся элементы. Мощный вентилятор словно «взрывал» в воздухе серию красных полосок, создавая эффект пламени, что перекликалось и с окрашенными в огненный цвет длинными волосами перформера. Позже М. Монк сжигала пластиковую куклу, напоминающую человека, и вслед за тем сама появлялась в спроектированном огненном столпе. Перформанс также включал чёрно-белые видеофрагменты, на которых транслировалось гигантское лицо автора, смотрящего на зрителя одновременно через увеличительную и уменьшительную линзы.

Перформанс М. Монк невозможно адекватно проанализировать с помощью традиционных искусствоведческих методов. Он противоречит принципам эстетических теорий, направленных на истолкование художественного произведения в силу того, что речь идёт не о трактовке действий, совершаемых автором, а скорее о её ощущениях, передававшихся и зрителям. Данное высказывание не отрицает того, что перформанс возможно интерпретировать. Фигура перформера, сгорающая в пламени костра могла вызывать ассоциации с самыми разными мифическими, религиозными, культурно-историческими и политическими контекстами. Не в последнюю очередь её можно было трактовать как критику общественного порядка. Одно из исполнений

перформанса происходило в рамках фестиваля «Неделя гневного искусства», включавшего серию концертов и мероприятий, направленных на выражение протеста против войны во Вьетнаме.

Однако такая интерпретация не исчерпывала возникшего в рамках перформанса события, во время которого публика далеко не всегда стремилась истолковывать происходящее. На сцене формировалась особая реальность, которую зрители не столько интерпретировали, сколько познавали чувственным путём. Она вызывала у них удивление, ужас, сочувствие, болезненные ощущения. Речь шла не о том, чтобы понять перформанс, а скорее о том, чтобы пережить его и разобраться с чувственным опытом, не поддающимся логическому анализу.

Ключевое для искусства понимание хронотопа также подверглось в перформансе переосмыслению. Особые условия для зрительского восприятия музыкально-хореографических постановок могло создавать художественное пространство. В качестве игровых пространств использовались места, изначально не приспособленные для театрализованных постановок: художественные галереи («Juce» М. Монк, «Dance Constructions» С. Форти), торговые центры («Place», «Locale» М. Каннингема), площади, парки («Walking on the Wall», «Locus» Т. Браун, «Dance» Л. Чайлдс), заброшенные помещения («Rosas Danst Rosas» А.Т. Де Кеерсмакер). При этом отношения между перформерами и зрителями не регламентировались, что предоставляло дополнительные возможности для воздействия.

Зрительское восприятие могло зависеть от меняющегося местоположения исполнителей, как в перформансе «Juce» М. Монк, поставленном в уникальном пространстве музея С. Гуггенхайма, заполняя которое группа музыкантов и танцовщиков постоянно перемещалась и располагалась наподобие выставочных экспонатов на неожиданных для зрителей территориях. С. Пакстон, А. Халприн, С. Форти в своих постановках Джадсон театра целенаправленно создавали ситуации, где перформеры и зрители находились в максимальной близости и при определённых ситуациях могли смешиваться друг с другом, что способствовало возникновению своего рода творческих сообществ, либо, напротив, разрушению их.

Работа с физическим трёхмерным пространством открыла широкое поле для экспери-

ментирования с его восприятием. Пространство обрело гибкость и множественность измерений («Dolmen Music», «Songs of Ascention» М. Монк, «Blue Studio: Five Segments», «Locale», «Channels/Inserts», «Merce by Merce by Paik» М. Каннингема), психологическую насыщенность («Solo» Т. Браун, «The Flat» С. Пакстона). Иммерсивность, звуковые, световые эффекты, видеотехнологии применялись не только для воздействия на зрителя, ощущение пространства оказалось детерминировано персональным опытом зрителя, приобщённого к художественному опыту.

Звуковое пространство, также выступающее в качестве медиума между перформером и зрителем, могло формироваться благодаря явлениям, ранее рассматривавшимся как помехи: звукам, проникающим с улицы, различного рода шумам, производимым публикой и перформерами. Одна из особенностей организации звукового пространства в перформансах М. Монк и К. Карлсон была связана с оригинальной трактовкой голоса, который способствовал формированию уникальной телесности. Тесная взаимосвязь между телом и голосом проявлялась, прежде всего, благодаря использованию звуков немзыкальных – всевозможных вздохов, стонов, шёпота, крика. Их воспроизведение включало, в том числе, и разного рода телесные реакции: перформер мог изгибаться, совершать конвульсивные движения, демонстрировать высочайшее напряжение. Процессы эти в свою очередь обладали способностью интенсивно воздействовать на физические ощущения реципиента.

Создатели перформансов предпринимали попытки разделения краски голоса и смысла речи, точнее, тех семантических смыслов, которые передаются со словом. В перформансах творческих объединений «Troika Ranch», «Palindrom» говорящие либо поющие голоса исполнителей переставали отчётливо артикулировать, они произносили нечленораздельные звуки, срывались на высокие неинтонируемые тоны. Спектр звуковых эффектов мог быть бесконечно широким – от шёпота, декламации, до создания необычных синтезированных тембров, имитирующих неземные звучания.

Для создания таких эффектов исполнители не только применяли особые голосовые техники (например, авторская вокальная техника М. Монк соединяет элементы индийской музыки, пения шаманов, йодля), но и специальные



обработки звука на электронных медиа. Последние позволяли с одной стороны, сделать звучание более насыщенным, а тембр ярким, с другой – репродуцировать, исказить его до неузнаваемости, благодаря чему голос терял гендерную, возрастную, этническую принадлежность.

Ярким примером, демонстрирующим отделение смысла произносимых слов от краски голоса, является музыка Р. Обри для постановки «Le Recours Aux Forêts» К. Карлсон. Партитуру пронизывает выразительная речевая декламация. Изменения её градаций (темпа, метrorитмической структуры) стали важными принципами организации композиции. Основу декламации составили выражения из повседневной речи, своеобразные языковые «заготовки», которые разбивались на отдельные слова или слоги и произносились исполнителями несколько раз подряд. Благодаря применению специальных микрофонов звучание голосов отчасти напоминало сферическое эхо. На речевую декламацию накладывались различного рода шумы, создавая уникальный звуковой эффект: слушателям казалось, что голоса звучат отдельно от произносимых слов.

Начиная с момента зарождения в 1950–1960-е годы и на протяжении 1970–2000-х, художественные стратегии создателей перформансов были связаны с переосмыслением традиционного для музыки и хореографии линейного понимания времени. Важной темой для хореографов, композиторов стало исследование перцептивных, повествовательных, поэтических возможностей, открывшихся благодаря новым технологиям коммуникации и созданной с их помощью глобальной окружающей среды с особыми временными свойствами.

Всевозможные манипуляции со временем – его замедление («Juce» М. Монк), остановка («Signes», «Tigers in the tea house» Дж. Босвелла – Р. Обри – К. Карлсон), дробность и сегментирование («Winter branch» Л. М. Янга – М. Каннингема), разрывание («Assemblage» Дж. Кейджа, Д. Тюдора, Г. Маммы – М. Каннингема), simultанность («Fractions I» Дж. Гибсона – М. Каннингема), обращение вспять («eyeSpace» Д. Бермана, А. Локвуд – М. Каннингема) были направлены на исследование времени как психофизиологического феномена (подробнее об этом см.: [2]).

Обращение хореографов-постмодернистов к концепции музыкального минимализма способствовало внедрению в танец модели кон-

тинуального времени-потока с характерным внеавторским и внеличным началом, абстрагированным от динамического процесса. Экспериментируя с повторяющимися действиями, хореографы внедряли в танец разработанные композиторами-минималистами репетитивные приёмы фазового сдвига (серия перформансов «Phase», «Drumming» А.Т. Кеерсмакер и С. Райха), методы аддиции и субтракции («Dance» Д. Чайлдс и Ф. Гласса, «Accumulation», «Accumulation with Talking» Т. Браун). С их помощью авторы стремились открыть универсальные законы, позволяющие запустить внеперсональный – независимый от авторского либо исполнительского произвола – процесс развития композиции. Создатели перформансов пытались вывести логически выверенную формулу саморазвития, работающую независимо от визуального и звукового облика исходной модели хореографического движения, либо музыкального паттерна. Временные трансформации способствовали созданию в них смысловой открытости, неопределённости, многовариантности толкований.

Таким образом, музыкально-хореографическое искусство 1960–1980-х утверждает специфическую – альтернативную традиционному спектаклю – форму представления, подразумевающую создание особых условий для творческой деятельности и восприятия художественных событий. Если ядром традиционного спектакля являлось произведение, функционировавшее как результат творческой деятельности художника, интерпретируемый реципиентами, то основой новой формы – перформанса стало художественное событие, развивавшееся благодаря действиям перформера и зрителей, совершаемым в процессе представления.

Материальность производимых действий могла не совпадать с их означиванием, отделяться от него и претендовать на автономное существование. Формирование хореографами и композиторами сценических событий, объединивших искусство и реальную действительность, было обусловлено желанием видеть в зрителе реципиента, способного совместно с автором конструировать смыслы и создавать ткань сочинения, а также стремлением к свободному творчеству и «живому» искусству, не стесненному рамками художественных институций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабич Н. Ф. Музыка в пластическом театре рубежа XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2012. 27 с.
2. Кисеева Е. В. Художественное время в постановках танца постмодерн // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 148–154.
3. Кром А. Е. Эволюция американского музыкального минимализма в художественном контексте эпохи // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 1 (31). С. 3–6.
4. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра. Астрахань: АИПКП, 2013. 355 с.
5. Петров В. О. Под знаком перформанса // Музыкальная академия. 2012. № 2. С. 123–127.
6. Теория современной композиции / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.
7. Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2: Теоретические исследования и статьи. М., 1964. С. 269–274.
8. Banes S. *Dancing Women: Female Bodies Onstage*. London and New York: Routledge, 2013. 296 p.
9. Cvejic B. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Springer, 2016. 262 p.
10. *International dictionary of modern dance / With a preface by Don McDonagh; Editor Taryn Benbow-Pfalzgraf; Contributing editor Glynis Benbow-Niemier*. Detroit; New York; London: St. James Press, 1998. 891 p.
11. Fischer-Lichte E., Arjomand M., Mosse R. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London and New York: Routledge, 2014. 214 p.
12. Goldberg R., Madden K., Arthur M., Aubin Ch. *Performa 13*. Gregory R. Miller & Company, 2015. 384 p.

REFERENCES

1. Babich N. F. *Muzyka v plasticheskom teatre rubezha XX–XXI vekov: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Music at the Plastic Theater of the Turn of the 20th and 21st Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov on Don, 2012. 27 p.
2. Kiseyeva E. V. *Khudozhestvennoe vremya v postanovkakh tantsa postmodern* [Artistic Time in the Productions of Postmodern Dance]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015, No. 4, pp. 148–154.
3. Krom A. E. *Evolyutsiya amerikanskogo muzykal'nogo minimalizma v khudozhestvennom kontekste epokhi* [The Evolution of American Musical Minimalism in the Artistic Context of the Era]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Relevant Problems of Musical Education]. 2014, No. 1 (31), pp. 3–6.
4. Petrov V. O. *Instrumental'nyy teatr XX veka: voprosy istorii i teorii zhanra* [20th Century Instrumental Theater: Questions on the Theory of History and Genre]. Astrakhan: AIPKP Press, 2013. 355 p.
5. Petrov V.O. *Pod znakom performansa* [Under the Sign of Theatrical Performance]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2012. No. 2, pp. 123–127.
6. *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [The Theory of Contemporary Composition]. Edited by V. S. Tsenova. Moscow: Muzyka Press, 2005. 624 p.
7. Eyzenshteyn S. M. *Montazh attraktsionov* [Montage of Attractions]. *Eyzenshteyn S. Izbrannyye proizvedeniya. V 6 t. T. 2: Teoreticheskie issledovaniya i stat'i* [Selected Works. V. 2: Theoretical Studies and Articles]. Moscow, 1964. 269–274.
8. Banes S. *Dancing Women: Female Bodies Onstage*. London and New York: Routledge, 2013. 296 p.
9. Cvejic B. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Springer, 2016. 262 p.
10. *International dictionary of modern dance / With a preface by Don McDonagh. Editor Taryn Benbow-Pfalzgraf; Contributing editor Glynis Benbow-Niemier*. Detroit; New York; London: St. James Press, 1998. 891 p.
11. Fischer-Lichte E., Arjomand M., Mosse R. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London and New York: Routledge, 2014. 214 p.
12. Goldberg R., Madden K., Arthur M., Aubin Ch. *Performa 13*. Gregory R. Miller & Company, 2015. 384 p.

Перформанс как форма представления музыкально-хореографического искусства второй половины XX века

Статья посвящена осмыслению перформанса как одной из актуальных форм представления современного музыкально-хореографического искусства. Сформировавшись в художественной культуре 1960-х и впоследствии став альтернативой традиционному европейскому балетному спектаклю, перформанс вошёл в новейшую исто-



рию музыкального театра как синтетический феномен, функционирующий на грани жанров и видов искусств. Термин «перформанс» имеет расплывчатое толкование в музыкально-хореографической практике и искусствоведческих работах. Неоднозначность интерпретаций и отсутствие единого подхода к данному явлению порождают широкое дискуссионное поле, не ограничивающееся обсуждением лишь художественных аспектов проблемы. Музыкально-хореографический перформанс в данной статье рассмотрен как «живая», то есть, рождающаяся в процессе исполнения форма представления, где на первый план выходит исследование телесного опыта перформера и особая реакция зрителя, предполагающая, в том числе, воздействие на исполнителя. В центре внимания автора находятся проблемы создания «телесности» перформанса, его пространственно-временное решение, формирование звуковой среды.

Ключевые слова: музыкально-хореографическое искусство, перформанс, искусство и действительность.

Multimedia Performance as a Form of Presentation of the Art of Music and Choreography in the Second Half of the 20th Century

The article is geared on understanding multimedia performance as one of the relevant forms of presentation of contemporary art of music and choreography. Having taken shape in the artistic culture of the 1960s and having subsequently become an alternative to traditional European ballet, multimedia performance has established itself in the most recent history of musical theater as a synthetic phenomenon functioning at the boundary of genres and forms of art. The term “multimedia performance” has a diffuse interpretation in musical-choreographic practice and in scholarly works of art criticism. The ambiguity of the various interpretations and the absence of a unified approach to the present phenomenon generate a broad argumentative field not limited to discussion of mere artistic aspects of the issue. In this article the musical-choreographic multimedia performance is examined as a “live” form of artistic production, i.e. generated during the course of the performance, in which most prominent is the study of the bodily experience of the performer and the special reaction of the audience, presuming an impact on the performer, among other things. At the center of the author’s attention lie the issues of creation of the “corporeality” of multimedia performance, its spatial-temporal solution and the formation of a sound milieu.

Keywords: the arts of music and choreography, multimedia performance, art and real life.

Кисеева Елена Васильевна

ORCID: 0000-0002-8403-6144

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории музыки

E-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

Elena V. Kiseyeva

ORCID: 0000-0002-8403-6144

PhD (Arts), Associate Professor
at the Music History Department

E-mail: e.v.kiseeva@mail.ru

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. S. V. Rakhmaninova

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





Ф. А. УЛЬМАСОВ

Таджикская национальная консерватория
им. Т. Сатторова



УДК 781.7

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.056-063

О МНОГОМЕРНОСТИ ВОСТОЧНОЙ МОНОДИИ

Известно, что в осмыслении специфики того или иного феномена важно выбрать позицию – точку отсчёта, относительно которой будет восприниматься изучаемое явление. От верности избранной методологии во многом зависит достоверность получаемых результатов. В данной статье предлагается рассмотреть некоторые особенности восточной монодии с той точки зрения, что многомерность является атрибутивным свойством восприятия и мышления. Восточная же монодия представляет собой одну из специфических форм их реализации.

Что касается понимания многомерности как сущностного параметра психических и мыслительных процессов вообще, то в целом оно нашло широкое обоснование в различных сферах гуманитарной науки. Отметим мысль исследователя проблем музыкального мышления М. Арановского: «Поскольку музыка – явление многомерное, важно определить источник её многомерности. Это Человек. Рождённая Человеком и сопровождающая его с древнейших времён музыка является одним из проявлений человеческой сущности» [1, с. 50].

Продолжая рассуждения в этом направлении, можно утверждать, что многомерность музыки есть отражение многомерной сущности человека, которая, в свою очередь, есть некий результат освоения многомерности мира.

Современные научные данные, связанные с изучением вопросов нейропсихологии и функциональной асимметрии человеческого мозга, сферы семиотики, диалогии мышления, философии, внутренней речи демонстрируют различные аспекты многомерности восприятия и мышления. Отметим, в частности, работы В. Петренко и А. Тороповой [8; 10], где глубоко разрабатываются вопросы психосемантической многомерности сознания.

Многомерность музыкального мышления и восприятия представляет собой процесс, в котором происходит одновременное соотнесение и развёртывание различных планов, элементов и

функций, системно взаимодействующих друг с другом, где анализ и синтез осуществляются всегда в логической и ассоциативной координации¹.

Исходным объектом многомерного восприятия в музыкальном искусстве является музыкальный звук. Вычленим три его параметра, где существенную роль в становлении многомерности звука играют механизмы восприятия и мышления.

Первый. Многомерность внутренней структуры звука представляет, как известно, сложное акустическое явление, формируемое входящими в него элементами: различными спектрами гармоник с их высотой и тембром, которые слух синтезирует в единое целое.

Второй. Многомерность реализуется в акустическом контексте, когда конкретный звук всегда сознательно или бессознательно воспринимается в сопоставлении с общим звуковым фоном, реально существующим в акустической среде. Любое вычленение конкретного звука всегда происходит одновременно с его соотношением со звуковым фоном, который мы можем реально и не осознавать.

Третий. Многомерность реализуется в культурно-семантическом контексте. Здесь, с одной стороны, происходит взаимодействие между уже наработанным опытом восприятия и переработки информации, сложившимися логическими и ассоциативными связями, смысловой ёмкостью культуры, традиций, этническим звуковым идеалом (Ф. Бозе²), а с другой – воспринимаемым звуковым объектом. При данных условиях каждый звук, также и музыкальный, воспринимается всегда в общем контексте, и только на этой основе образуются смыслы.

Изложенное выше имеет самое непосредственное отношение к пониманию основ многомерности монодии. Напомним, что монодическую музыку часто воспринимают несколько упрощённо – одна линия, где тоны в ладофункциональном отношении могут между собой соотноситься только в последовательности. При-

ведённые параметры реализации многомерности звука дают совершенно иное понимание: каждый единичный звук при его восприятии является многомерным и многоструктурным явлением. Его восприятие всегда осуществляется в контексте, что само по себе свидетельствует о том, что звук, в том числе музыкальный, не может восприниматься и осмысливаться как нечто единичное и отдельное, но всегда в комплексе прямых и ассоциативных, внутренних и внешних связей. В этом аспекте необходимо различать умозрительное вычленение какого-либо явления для анализа и его реальное многомерное контекстуальное бытие в восприятии и мышлении.

Таким образом, можно констатировать, что звуковая многомерность – применительно к монодии – явление атрибутивное. Проблема заключается в другом: какова специфика этой многомерности, какими условиями она формируется и реализуется?

Отметим следующее положение. Все логико-интонационные связи при восприятии и воспроизведении музыки осуществляются исключительно внутри мозга, внутри психических процессов и вне восприятия, «наполненного» традицией и культурой слышания, отсутствуют как автономные и отдельно существующие музыкальные связи и смыслы. Обнаруживается наличие и взаимодействие двух планов: внешнего, где исполняется и звучит музыка, и внутреннего, относящегося к деятельности мозга, где осуществляется связь между звуками; осознаётся их смысловое содержание, единство и различие. Суть действий, происходящих во внутреннем плане, заключается в установлении и осмыслении логической координации взаимодействия элементов внешнего плана. Основная функция последнего – процессуальная развёртка музыкальных смыслов для слушания и творческого созидания. Но такое развёртывание может быть реализовано только на основе логической и смысловой координации её элементов, осуществляемой во внутреннем плане, что подтверждает объективность уже ранее сказанного: звуки сами по себе – вне восприятия – не образуют самостоятельно между собой каких-либо интонационно-логических связей.

Предложенное утверждение имеет основополагающее значение, которое особенно наглядно демонстрируется при восприятии звуковых явлений, разворачивающихся во времени: соединение прошедшего, настоящего и будущего в музыкальном процессе изначально осуществляется внутри

мыслительного механизма – запечатлевается в памяти и координируется мышлением.

Выделим *внешний план проявления внутренней многомерности*. Не требует доказательства, что музыка как вид искусства обнаруживает себя через музицирование, которое и есть внешний план реализации внутренней многомерной сущности музыкальной мысли. Отметим также, что особенности музицирования, его виды и формы, в свою очередь, оказывают существенное влияние на развитие соответствующих качеств внутреннего плана. Например, культивирование тех или иных традиций музицирования, в частности, монодических, неизбежно отражается на формировании определённой конфигурации внутренней структуры многомерности мышления. Разрабатываются соответствующие связи, опыт осмысленной координации элементов внешнего плана. Таким образом, сама форма деятельности – музицирование – её структура и содержание играют существенную роль в выработке своеобразия восприятия и мышления, и наоборот. Этот вывод является чрезвычайно плодотворным, поскольку способен вскрыть процесс формирования специфики монодии как особого типа музыкального мышления. Об этом будет сказано ниже.

Отметим далее следующее. Соотношение внутреннего и внешнего планов, которые в обобщённом контексте рассматриваются как носители определённых логических спецификаций, всегда реализуется одновременно (вертикаль) с процессуальной развёрткой (горизонталь). Одновременность взаимодействия образует саму возможность формирования логической связи и смысловой наполненности элементов во внешней форме выражения, тогда как процессуальная разновременность – развёртывание – есть необходимое условие раскрытия и развития интонационных смыслов. Данный контекст позволяет выявить диалектическое единство одновременности и разновременности, вертикальных и горизонтальных параметров взаимодействия элементов и структур в формировании музыкального процесса. Причём единство это реализуется только в динамическом соотношении и является основой создания целостности – одно без другого не существует.

Предложенный вывод, на наш взгляд, перспективен. Он во многом обосновывает реальность наличия вертикали в монодийной мелодической линии, как неотъемлемого параметра её смыслового структурирования и восприятия.

В теории монодии до сих пор доминирует положение, что звуковысотно-функциональное развитие осуществляется только по одному – горизонтальному вектору. В этом понимании отражается нотно-зрительное – плоскостное – видение монодического процесса, без учёта многомерной специфики его восприятия и осмысления во внутреннем плане деятельности мозга. Однако представляется чрезвычайно существенным при рассмотрении монодических явлений принимать во внимание реальность структурно-организующего действия в них вертикального параметра, выполняющего логико-координирующие функции внутреннего плана многомерного мышления и начать разрабатывать соответствующую методику анализа. То есть, выводить эту внутреннюю многомерную логическую структуру координации элементов монодии во внешнюю аналитическую сферу её осмысления.

Единство и различие вертикально-горизонтальных взаимодействий внутреннего и внешнего планов можно обобщить и определить как особый принцип многомерного структурирования – двуплановую функциональную оппозиционность (ДФО), продуцирующую взаимообусловленность и нерасчленимость своих противоположных в структурном и функциональном отношении компонентов.

ДФО многомерность представляет одну из универсальных форм проявления феномена бинарности, функции которого, как известно, обнаруживаются в самых различных иерархических срезах восприятия и мышления. Это и двуполушарная структура мозга, где каждая имеет свою специализацию по обработке информации; это единство сукцессивного и симультанного синтеза психических процессов, синтагматических и парадигматических отношений. Последние, применительно к музыкальным явлениям обнаруживаются как неотъемлемые вертикальные и горизонтальные аспекты музыкального становления. Приведём пронизательную мысль Е. Назайкинского, проясняющую единство и функциональное различие двух основных координат формирования интонационных структур: «Проблема вертикали, упорядочивающей мелодическое движение, является здесь, очевидно, центральной. Она теснейшим образом связана и с теорией музыкального звуковысотного слуха» [7, с. 95].

Что касается музыкального мышления, глу-

боее постижение принципов его действий было в своё время предложено Б. Асафьевым: «В эволюции музыки как интонации главное – это процесс голосоведения и его цементирование разновидностями оstinатных фигур или тонов, органных пунктов и т. д.» [2, с. 323]. Развивая эту мысль, учёный отмечал, что «музыка наконец-то логически представляется в своей исконной двуплановости: мысль, как удлинить, продолжить движение интонируемой ткани, переплетается всегда и неизбежно с мыслью, как цементировать эту ткань, чтобы помочь восприятию архитектоники тонов, расплывающихся в памяти. Иначе говоря: голосоведение и педаль! <...> В народной музыке испокон веков так и обстоит дело» [2, с. 323].

Голосоведение и педаль, в понимании Б. Асафьева, лишь на первый взгляд представляют сугубо технологические моменты музыкальной структуры. Если рассматривать названные моменты широко, концептуально, то они выступают как соотношение двух взаимосвязанных, но различных по функциям планов музыкального процесса: неизменного – объединяющего (смысловая координация элементов) и изменчивого – процессуального (последовательное развёртывание мысли). Предложенное Б. Асафьевым понимание существа музыкального мышления фактически представляет рассматриваемый в данной статье принцип ДФО многомерности.

Разные структурные виды музицирования способны отражать различные формы реализации внутренней многомерности мышления и восприятия. Выделим две формы ДФО в музицировании. Первая осуществляет формирование и координирование всех процессуальных изменений – интонационно-логических, ладовых, ритмических, композиционных. Подобная смысловая координация реализуется и сохраняется во внутреннем плане многомерного мышления. Во второй форме сама структура музицирования включает одновременное взаимодействие звуковысотных элементов и мелодических линий, выполняющих между собой функции различения и соотнесения. Координация связями и элементами здесь как бы «выносятся» из внутреннего во внешний план музицирования, сохраняя при этом её исходный базисный исток во внутреннем плане мышления.

Первый случай – это виды музицирования, в основе которых находится продуцирование одной мелодической линии, реализующей развёр-



тывание всего формообразовательного процесса. Во втором случае музыкальное становление формируется одновременным взаимодействием разных в высотном и ритмическом отношении мелодических структур.

Виды музицирования, продуцирующие только одну мелодическую линию и представленные более всего традиционной сольной (певческой и мелодико-инструментальной) и коллективной унисонной (вокальной) презентацией музыкального процесса, в своей практической деятельности формируют и развивают специфический монодический тип структуры. Данный контекст позволяет представить монодию как особую форму воплощения многомерной природы музыкального мышления, которая образуется и реализуется такими видами музицирования, где количество и качество взаимодействия элементов, используемых в музыкальном процессе, определяются и ограничиваются субстанциональным положением только одной мелодической линии, когда многомерная звуковысотно-функциональная координация элементов не выносится во внешний план, но осуществляется и сохраняется во внутреннем плане мышления и восприятия. Субстанциональность такой мелодической линии понимается как основополагающее и системообразующее качество монодии, которое в структурно-пространственном аспекте может иметь различные виды воплощения: от «чистейшего одноголосия» (Т. Ливанова³) до разных в пространственно-фактурном плане многомерных соотношений.

О мелодической сущности феномена монодии как её основополагающем качестве, формирующем специфику, размышляли многие учёные, внёсшие вклад в развитие этой концепции: Х. Кушнарёв – о самодовлеющей мелодии [6, с. 3], С. Галицкая – о явлении мономелодийности [3, с. 52], И. Земцовский – о семантическом превалировании линии [5, с. 394]. Автор статьи также в своё время отмечал субстанциональность мелодического начала монодии [11, с. 195–196].

Что касается восточной монодии – это тип монодической системы, отличительным признаком которого является сольное музицирование в различных его вариантах – особенно в структуре «голос–инструмент», представляющей сольное выступление певца с собственным или ансамблевым инструментальным сопровождением.

Существует давняя традиция понимания монодии как сольного вида музицирования, восходящая ещё к античным временам [4, с. 433; 12; 13]. Сольная традиция широко распространена в музыкальных культурах народов Востока [14], Центральной Азии. Она продолжает активную жизнедеятельность вплоть до настоящего времени, образуя смысловое ядро предлагаемого понятия «восточная монодия». Её репрезентативная структура «голос–инструмент» имеет чётко определенные функции в реализации музыкального процесса. Партия голоса всегда является ведущей, исполняет основную мелодическую линию и связана с передачей смыслового содержания монодического произведения. Инструмент же, его мелодическая линия выполняет функцию унисонного сопровождения ведущей партии. Сопровождение может быть разной степени строгости, включая также использование первичных элементов многоголосия (бурдонирование, параллелизмы, гетерофония).

Специфика данной формы сольного монодического музицирования заключается также в том, что в ней реализованы два основных вида ДФО многомерности, отразивших особенности строения внутреннего плана в системе восточной монодии.

Это *контрастный вид ДФО*, понимаемый как расчленимое – разнесённое по разным планам звукового пространства – соотношение функционально разных элементов и планов, взаимодействующих в одновременности и последовательности как остигатные и вариативные, стабильные и мобильные компоненты музыкального процесса. Вертикальный аспект контрастности ДФО представляет соотнесение таких элементов восточной монодии, их различных соотношений, которые демонстрируют особенности пространственно-фактурной сферы, её различные виды контрастности: разнородную – мелодия/усуль (остинтаная ритмоформула ударного инструмента), однородную – мелодия/бурдон, смешанную – мелодия/бурдон/усуль.

Важным проявлением вертикального аспекта контрастного вида ДФО является феномен тоникальности, распространённой в музыке многих народов Востока. Как известно, суть этого явления заключается в том, что в качестве сквозного ладового центра, относительно которого выстраивается вся ладо-мелодическая структура развёртываемого музыкального процесса, выступает основной тон – устой. Тоникальность

такого центра реализуется в двух формах: явной и скрытой, латентной. Тонический центр в явной форме воспроизводится как бурдон музыкальным инструментом, который сопровождает пение, а также мелодическую линию инструмента. Эта форма обнаруживает ясную осознанность и структурную вычленённость функции бурдона – носителя основной опоры лада.

В скрытой форме, являющейся базовой, сквозное действие основного ладового центра сохраняется во внутреннем плане мыслительных и психических процессов, изнутри координирующих структурное развитие мелодической линии. Внешне это проявляется через различные виды мелодического возврата к основному устою и его интонационное подчёркивание, подтверждающее его функциональное значение именно как структурного и ладового центра.

Контрастный вид ДФО многомерности реализуется также в горизонтальном развёртывании, где в качестве основных «участников» музыкального процесса используются соответствующие построения, имеющие функционально-оппозиционную направленность. Представление подобных построений осуществляется в последовательном чередовании одного за другим, которое формирует определённый тип композиции: завершённость структуры обуславливается разными циклами таких чередований. Так, например, инструментальные разделы традиционной музыкальной классики таджиков *Шашмаком* показывают известный принцип композиционного развёртывания – *пеширав* (вперед идущий) [9, с. 121], включающий в себя соотношение двух основных последовательно чередующихся оппозиционных по своей структуре и функции построений *хона* и *бозгуй*⁴. Данное соотношение демонстрирует в наиболее явном и полном виде действие принципа контрастной ДФО многомерности в его последовательной композиционной развёртке.

Следующим видом ДФО многомерности является диффузный, понимаемый как соотношение разнофункциональных элементов, которые одновременно могут выполнять противоположные функции. Понятие диффузности, предложенное С. П. Галицкой, означает относительно монодии «специфическую гомеоморфную взаимоотнождённость, взаимозаменяемость различных сторон, уровней, элементов» [3, с. 237]. Автор статьи данное понятие использует только для обозначения взаимопересечённости таких

элементов бинарных соотношений, как неизменность-изменчивость, инвариант-вариант.

Диффузный вид многомерности ДФО так же, как и контрастный, реализуется в одновременности и последовательности. В одновременности диффузная многомерность представлена взаимодействием унисонных мелодических линий (голоса и инструмента), взаимодействующих как инвариант – голос (пение) и его вариант – линия инструмента, формирующие явление многопланового унисона, где каждый мелодический план сохраняет своё интонационное своеобразие. Динамику таких соотношений можно ясно представить в аспекте взаимодействия их интонационных спектров, в контексте всех слагаемых интонации.

Многоплановый унисон восточной монодии – вокально-инструментальный и инструментальный – существенно отличается от принципа организации вокального унисона европейской культовой монодической традиции, например, григорианского хорала [15; 16]. Если для структуры вокального унисона характерно специфическое «единодушие» мелодических линий, функциональное неразличение унисонных голосов как ведущих и сопровождающих, то в вокально-инструментальном унисоне восточной традиции, напротив, налицо различение интонаций мелодических линий, сохранение за ними их индивидуального тембрового, ритмического, динамического и отчасти звуковысотного своеобразие. Многоплановый унисон широко представлен в музыкальных традициях восточной монодии, имеет разные структурные решения за счёт увеличения количества инструментальных мелодических линий в структуре «голос–инструмент».

Диффузный вид ДФО многомерности помимо вертикального взаимодействия структур реализуется также и в горизонтальном развёртывании монодического процесса. Как известно, в структурировании музыкальной композиции вокальных разделов таджикской традиционной классики *Шашмаком* широко используется такое явление, как *намуды*, представляющее сложившуюся в макомном музыкальном творчестве практику использования мелодических построений из одного *шуъба* (раздела) или *макома* в других аналогичных построениях, преимущественно в кульминационных частях композиции. При этом «переносе» сохраняются определённые мелодико-ритмические особенности первоначального музыкального построения, что закрепилось в на-



звании намудов, указывающих, из какого *шуьба* и *макома* взято построение. Например, «Намуди Наво заимствован из начальных мелодических построений Сарахбор в макоме Наво и используется в шуьба Наврузи Сабо макома Рост, в шуьба Сарахбор, Талкин, Наср и их Уфаре в макоме Сегах» (см.: [9, с. 131]).

Рассматриваемый вид диффузного ДФО сохраняет свой отличительный признак – диффузию инварианта и варианта. Здесь на стороне инварианта выступает мелодическое построение из одного *шуьба* или *макома*, которое уже в своей вариантной форме используется в другом *шуьба* или *макоме*. В этой вариантной форме диффузно взаимопересечены исходный инвариант и его вариантное воплощение. Данный принцип развития музыкальной композиции широко

используется в исполнительской практике и является одним из существенных художественных ресурсов творческих инноваций канонической *макомной* традиции.

Рассмотрение первичных основ формирования многомерности восточной монодии, предпринятое в данной статье, выявило определённую закономерность реализации многомерности музыкального мышления, его некоторых структурных и функциональных особенностей. Они репрезентированы универсальной бинарной структурой – двуплановой функциональной оппозиционностью – в строении ведущего типа сольного музицирования «голос–инструмент», в формировании вертикальных и горизонтальных параметров монодического процесса, его контрастных и диффузных форм.

PRIMECHANIYA

¹ Эта проблема с разных сторон и на различных уровнях, как известно, рассматривается в трудах отечественных учёных М. Г. Арановского, М. Ш. Бонфельда, Е. В. Назайкинского, В. В. Медушевского и др. См.: Арановский М. Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М., 2009. С. 10–43; Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: исследование. М.: Композитор, 1993; Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследова-

ния музыкального искусства. СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2006.

² См.: Bose Fr. Musikalische Völkerkunde. Freiburg im Breisgau: Atlantis, 1953.

³ См.: Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.: Музыка, 1983. Т. 1.

⁴ Бозгуй (с тадж. «повтор») – повторяющееся оstinатное построение в композиции.

Хона (с тадж. «дом») – постоянно изменяющееся и расширяющееся построение.

LITERATURA

1. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2012. 440 с.

2. Асафьев Б. В. Слух Глинки // Асафьев Б. В. Избранные труды. М., 1952. Т. 1. С. 289–328.

3. Галицкая С. П., Плахова А. Ю. Монодия: проблемы теории. М.: Academia, 2013. 237 с.

4. Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. СПб.: Изд-во Н. И. Новикова, 2013. 812 с.

5. Земцовский И. И. Проблема многоголосия в теории монодии // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность / ред.-сост. А. Р. Раджабов. Душанбе: Дониш, 1990. С. 391–395.

6. Кушнарёв Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Музгиз, 1958. 626 с.

7. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.

8. Петренко В. Ф. Многомерное сознание: психосемантическая парадигма. М.: Новый хронограф, 2009. 400 с.

9. Раджабов И. Р. Макомы: дис. ... д-ра искусствоведения. Ташкент; Ереван, 1970. 215 с.

10. Торопова А. В. Феномен интонирования в генезисе музыкально-языкового сознания: автореф. дис. ... д-ра психологич. наук. М., 2015. 43 с.

11. Ульмасов Ф. А. О некоторых современных аспектах теории таджикской традиционной музыки // Борбад, эпоха и традиции культуры / отв. ред. Н. Н. Негматов. Душанбе: Дониш, 1989. С. 177–204.

12. Campbell, David A. Monody // The Cambridge History of Classical Literature. Volume 1: Greek Literature. Edited by P. E. Easterling and Bernard M. W. Knox. Publisher: Cambridge University Press, 1985, pp. 202–221.

13. Cattin, Giulio. Liturgico-Musical Innovations of the Ninth and Tenth centuries and their Development;

Secular Monody in Latin // Giulio Cattin. Music of the Middle Ages. Volume 1. Translated by Steven Botterill. Publisher: Cambridge University Press, 1984, pp. 101–131.

14. Davis, Ruth. Arab-Andalusian Music in Tunisia // *Early Music*. 1996. XXIV (3), pp. 423–438. Doi:10.1093/earlyj/XXIV.3.423.

15. Hiley, David. The Beginnings of Gregorian Chant; other Rites and other Sorts of Chant // *Gregorian*

Chant. Publisher: Cambridge University Press. Print Publication Year, 2009, pp. 83–120.

16. Mc-Gee Timothy J. Vocal performance in the Renaissance // *The Cambridge History of Musical Performance*. Edited by Colin Lawson, Robin Stowell. Publisher: Cambridge University Press, 2012, pp. 318–334.

REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. *Muzyka. Myshlenie. Zhizn'. Stat'i, interv'yuu, vospominaniya* [Music. Thinking. Life. Articles, Interviews, Memoirs]. Edited and compiled by N. A. Ryzhkova. Moscow: State Institute of Art, 2012. 440 p.

2. Asaf'ev B. V. *Slukh Glinki* [Glinka's Ear]. Asafiev B. V. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Volume 1. Moscow, 1952, pp. 289–328.

3. Galitskaya S. P., Plakhova A. Yu. *Monodiya: problemy teorii* [Monody. Issues of Theory]. Moscow: Publishing Academia, 2013. 237 p.

4. Gertsman E. V. *Entsiklopediya drevneellinskoy i vizantiyskoy muzyki* [Encyclopedia of Ancient Hellenic and Byzantine Music]. St. Petersburg: N. I. Novikov Publishing House, 2013. 812 p.

5. Zemtsovskiy I. I. Problema mnogogolosiya v teorii monodii [The Issues of Polyphony in the Theory of Monody]. *Borbad i khudozhestvennye traditsii narodov Tsentral'noy i Peredney Azii: istoriya i sovremennost'* [Borbad and the Artistic Traditions of the Peoples of Central and Southwest Asia: Past and Present]. Edited by A. P. Radzhabov. Dushanbe: Donish, 1990, pp. 391–395.

6. Kushnarev Kh. S. *Voprosy istorii i teorii armyanskoy monodicheskoy muzyki* [Questions of the History and Theory of Armenian Monodic Music]. Leningrad: Muzgiz, 1958. 626 p.

7. Nazaykinskiy E. V. *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzyka, 1972. 384 p.

8. Petrenko V. F. *Mnogomernoe soznanie: psikhosemanticheskaya paradigma* [Multidimensional Consciousness: A Psycho-Semantic Paradigm]. Moscow: Novyy khronograf, 2009. 400 p.

9. Radzhabov I. R. *Makomy: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Maqoms. Abstract of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Tashkent; Yerevan, 1970. 215 p.

10. Toropova A. V. *Fenomen intonirovaniya v genezise muzykal'no-yazykovogo soznaniya: avtoref. dis. ... d-ra psikhologich. nauk* [The Phenomenon of Intonation in the Genesis of Musical and Linguistic Consciousness: Abstract of Dissertation for the Degree of Doctor of Psychological Sciences]. Moscow, 2015. 43 p.

11. Ulmasov F. A. O nekotorykh sovremennykh aspektakh teorii tadjikskoy traditsionnoy muzyki [About Certain Present-Day Aspects of the Theory of Tajik Traditional Music]. *Borbad, epokha i traditsii kul'tury* [Borbad, the Era of Culture and Traditions]. Executive Editor N. Negmatov. Dushanbe: Donish, 1989, pp. 177–204.

12. Campbell, David A. *Monody. The Cambridge History of Classical Literature. Volume 1: Greek Literature*. Edited by P. E. Easterling and Bernard M. W. Knox. Publisher: Cambridge University Press, 1985, pp. 202–221.

13. Cattin, Giulio. Liturgico-Musical Innovations of the Ninth and Tenth centuries and their Development; Secular Monody in Latin. Giulio Cattin. *Music of the Middle Ages. Volume 1*. Translated by Steven Botterill. Publisher: Cambridge University Press, 1984, pp. 101–131.

14. Davis, Ruth. Arab-Andalusian Music in Tunisia. *Early Music*. 1996. XXIV (3), pp. 423–438. Doi:10.1093/earlyj/XXIV.3.423.

15. Hiley, David. The Beginnings of Gregorian Chant; other Rites and other Sorts of Chant. *Gregorian Chant*. Publisher: Cambridge University Press. Print Publication Year, 2009, pp. 83–120.

16. Mc-Gee Timothy J. Vocal performance in the Renaissance. *The Cambridge History of Musical Performance*. Edited by Colin Lawson, Robin Stowell. Publisher: Cambridge University Press, 2012, pp. 318–334.

О многомерности восточной монодии

Статья посвящена рассмотрению многомерности восточной монодии. За основу берётся понимание, что многомерность есть внутреннее атрибутивное свойство мышления и восприятия, а восточная монодия – специфический тип их реализации. Многомерность определяется как одновременное соотношение и развёртывание различных планов, элементов и функций, единство симультанных и сукцессивных процессов.



Концептуальную основу составляет положение о том, что все логико-интонационные связи при восприятии и воспроизведении музыки осуществляются исключительно внутри психических процессов мышления и вне восприятия, наполненного традицией и культурой слышания, эти связи не существуют как нечто автономное и самостоятельное. На основании данного положения вычленяются два плана: внешний, где исполняется и звучит музыка, и внутренний, относящийся к деятельности мозга, где осуществляется связь между звуками. Основная функция внутреннего плана – осуществлять логическую координацию взаимодействия элементов внешнего плана. Его основное предназначение – процессуальная развёртка музыкальных смыслов для слушания и творческого созидания. Структура соотношения внутреннего и внешнего планов представляется особым принципом многомерности, который определяется как двухплановая функциональная оппозиционность (ДФО) – одна из универсальных форм феномена бинарности.

Исходной формой практического обнаружения музыки является музицирование, выполняющее функцию реализации внешнего плана. Музицирование как вид человеческой деятельности во многом обуславливает специфику музыкального восприятия и мышления. В основе реализации специфики ДФО многомерности восточной монодии находится тип музицирования, образованный сольным пением с инструментальным сопровождением. Его структура «голос–инструмент» реализует два основных вида многомерности ДФО – контрастный и диффузный, охватывающие различные стороны монодического процесса в вертикальном и горизонтальном его срезах.

Ключевые слова: многомерность мелодии, восточная монодия, музыкальное мышление, бинарность в музыке.

About the Multidimensionality of Eastern Monody

The article is aimed at examining the multidimensionality of Eastern monody. At its core lies the understanding that multidimensionality is an inner attributive trait of thinking and perception, while Eastern monody presents a specific type of its realization. Multidimensionality is defined as the simultaneous correlation and unfolding of various plans, elements and functions, a unity of conjoined and successive processes.

The conceptual foundation is constituted by the position that all logical-intonational connections upon perception and replication of music are carried out within psychical processes of thought and beyond a perception filled with the tradition and culture of hearing. On the basis of this concept two planes are singled out: the outward – where the music is performed and sounded out, and the inward one – where the connection between the sounds is carried out. The primary function of the inward plane is to carry out a logical coordination of interaction of elements in the outward plane. The main function of the outward plane is the procedural development of musical meanings for hearing and artistic creativity. The structure and principles of correlation of the inward and outward planes are perceived as a special principle of multidimensionality which is defined as a two-plane functional opposition (TFO), examined as one of the universal forms of the phenomenon of binarity.

The initial form of practical discovery of music is music making which carries out the function of realization of the outward plan – the procedural development of musical thought. Music making as a brand of human activity stipulates in many ways the specificity of musical perception and thought. At the basis of implementation of the TFO of the multidimensionality of Eastern monody lies the type of music making formed by solo singing with instrumental accompaniment. In its structure of “voice-instrument,” two main types of the multidimensionality of the TFO are actualized – the contrasting and the diffuse, encompassing the various sides of the monadic process in their vertical and horizontal strata.

Keywords: multidimensionality of melody, Eastern monody, musical thinking, binarity in music.

Ульмасов Фируз Абдушукурович

ORCID: 0000-0002-6422-1481

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории и теории музыки

E-mail: firuz_ul@mail.ru

Таджикская национальная консерватория

им. Т. Сатторова

Душанбе, 734000 Таджикистан

Firuz A. Ulmasov

ORCID: 0000-0002-6422-1481

PhD (Arts),

Associate Professor at the Music History and Music Theory Department

E-mail: firuz_ul@mail.ru

Tadzhikskaya natsional'naya konservatoriya

im. T. Sattorova

Tajik National T. Sattorov Conservatory

Dushanbe, 734000 Tajikistan

Р. И. ЕЛАНСКОВ

*Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова*

УДК 78.02/78.071

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.064-071

«ЗНАКИ ЗВУКОВ» В МУЗЫКЕ ДЛЯ АККОРДЕОНА ЮККИ ТИЕНСУУ

*Нашу современную музыку мы сможем осознать
в полной мере только по прошествии определённого времени.*

Ю. Тиенсуу¹

Ещё при жизни классика финской музыки Яна Сибелиуса о себе заявили композиторы, упрочившие свои позиции как представители новой и новейшей музыки, чьё значение вышло за пределы Финляндии и Скандинавии. Среди них – современный финский композитор, клавесинист, пианист, дирижёр, педагог, организатор и эссеист Юкка Тиенсуу (р. 1948). Его многогранная творческая деятельность не может быть освещена в одной статье, это под силу лишь монографии. Здесь же представлена только одна грань творчества – композиторская, и лишь в одном актуальном для Тиенсуу аспекте – взаимосвязи композитора и исполнителя.

В Финляндии Тиенсуу уже вошёл в историю современной музыки как представитель третьей волны модернизма² (см.: [5, с. 171]). Среди современников он примечателен (кроме ренессансного масштаба) интересом к аккордеону и инструментальным ансамблям с участием аккордеона. Имя Тиенсуу в России известно только узкому кругу специалистов. Данная статья, смею надеяться, пробудит интерес к этому талантливому композитору и незаурядной личности.

Из истории аккордеона в Финляндии

История аккордеона в Финляндии ведёт своё начало с середины XIX века, когда первые образцы инструмента были привезены из Центральной Европы³. Аккордеон получил широкую популярность во многом по причине своей доступности (было открыто массовое производство этого инструмента, и он стоил недорого). Известно, что первые аккордеоны были диатоническими, с одним рядом клавиш в одной клавиатуре и двумя аккордами в другой⁴. Одно из первых упоминаний об аккорде-

оне в Финляндии датируется 1853 годом, когда в газете «Uusi Suometar» вышла статья с описанием инструмента под названием «Sirmakka» [12, р. 30]. Позже стали появляться инструменты с другими именами – «Kullervo», «Sampo»⁵, «Suomi»⁶.

История аккордеона в Финляндии – это история самоопределения инструмента в музыкальной культуре. До начала XX века на аккордеоне играли только народные песни, танцевальные наигрыши. С 1920-х годов отдельные музыканты стали исполнять на инструменте академические произведения, и некоторые становились настоящими виртуозами. Но путь аккордеона в академическую музыку не был лёгким, так как зарабатывать исполнением на нём можно было только играя музыку народную. Столкновение художественных и коммерческих интересов повлияло на темпы продвижения аккордеона в академическую среду. Только в 1983 году, когда в Академии имени Сибелиуса образовалось отделение народной музыки, где изучали особенности исполнения академического репертуара на традиционном инструменте, аккордеон повернулся лицом к современному искусству.

Право называться академическим инструментом аккордеон завоевал в Финляндии XXI века, утратив монополию как инструмент для исполнения народной музыки. Профессиональные финские композиторы в настоящее время пишут музыку как для аккордеона, так и для кнопочного аккордеона⁷. Их произведения в России исполняются и на баяне, и на аккордеоне.

Рождение модерниста

Юкка Тиенсуу родился 30 августа 1948 года в Хельсинки. Он закончил Академию имени Сибелиуса по классу композиции Пааво Хейнинене-



на (р. 1938)⁸, который с конца 1970-х годов стал ведущим педагогом по композиции. Его учениками так же были Ээро Хямеениemi (р. 1951), Кайя Саариахо⁹ (р. 1952), Владимир Агопов (р. 1953)¹⁰, Йоуни Кайпайнен (р. 1956)¹¹ и Магнус Линдберг (р. 1958)¹². Некоторые из учеников Хейнинена были непосредственно причастны к созданию движения «Korvatauki-yhdistys» («Откройте уши»), возникшему с целью поддержки и пропаганды современной музыки (1977). Среди них были Ээро Хямеениemi, Кайя Саариахо, Йоуни Кайпайнен, Эса-Пекка Салонен и Магнус Линдберг [13, р. 69].

После завершения обучения у Хейнинена Тиенсуу отправился во Фрайбург, город, известный своим Институтом новой музыки, открытым в составе Фрайбургской Высшей школы музыки (1954). Во Фрайбурге Тиенсуу совершенствовал композиторское мастерство у швейцарского композитора Клауса Хубера (р. 1924)¹³ и английского композитора Брайана Фернихоу (р. 1943) – лидера и основоположника «new complexity» («новая сложность») [6, с. 374–375]. Этот факт, по мнению Киммо Корхонена, указывает на то, что у Тиенсуу рано пробудился интерес к авангарду [14, р. 61].

Время для подведения итогов композиторской деятельности Тиенсуу ещё не пришло, но уже можно вслед за Корхоненом указать на следующие характерные признаки его композиторского профиля: оправданность создания каждого нового сочинения; принцип *zero*, когда в каждом сочинении заново решается новый комплекс проблем; отсутствие ясно различимых стилистических периодов, равно как и отсутствие линейной динамики изменений в музыке на протяжении композиторской карьеры; интерес к тембру, гармонии и открытой форме [там же, р. 61–62].

«Korvatauki-yhdistys» – 2000

Подобно многим композиторам XX – начала XXI вв. Тиенсуу публично выступает с изложением своих взглядов по интересующим его проблемам музыкального искусства. Прочитанная в американском Сан-Диего лекция «The Future of music» (апрель 2000 года) приоткрывает «мир композитора»¹⁵ [19].

Текст лекции разбит на несколько разделов, названия которых фокусируют актуальные для композитора проблемы современного музыкального искусства. Этим разделам пять: «What

is music?» (1), «Evolution» (2), «Present» (3), «Future» (4), «Composition» (5).

Применительно к тематике данной статьи прежде всего интерес представляет раздел «Composition», где Тиенсуу обсуждает вопрос: «Когда звуки становятся музыкой?». И отвечает на него следующим образом: «Звуки становятся музыкой, когда между ними появляется связь» [19].

Композитор сопоставляет музыкальную коммуникацию с вербальной и констатирует, что и та, и другая имеют звуковые эффекты, наделённые определёнными значениями. Для разных людей одни и те же звуки имеют разную степень образности: для официанта значим звук разбитого стекла, для гонщика – звук дорожно-транспортного происшествя и т. д. [там же]. Процесс композиции Тиенсуу рассматривает как выбор решений из большого числа альтернатив. Проблему для композитора он видит в том, что сочинению музыки должно предшествовать чёткое представление о том, как будет развиваться музыкальный материал. Во время сочинения музыки композитор должен быть открыт для самых необычных творческих решений. Но и после завершения произведения процесс его совершенствования «продолжается даже тогда, когда музыкант выходит на сцену для премьерного выступления» [там же].

Последняя фраза имеет непосредственное отношение к взаимоотношению композитора и исполнителя¹⁶. Поскольку основной массив западной музыки представляют произведения письменной традиции, композитор и исполнитель должны действовать сообща, применяя, согласно мнению Тиенсуу, *одинаковый способ записи и расшифровки нотного текста*. В нотации произведения знаки могут быть весьма похожи, но их интерпретация должна следовать за смыслом музыки, а не наоборот. Типичную проблему исполнения современной музыки Тиенсуу усматривает в том, что «музыкант, играющий современную музыку, просто пытается выполнить все указания, написанные на бумаге. А слушатель воспринимает выступление как данность. Он воспринимает всё как есть, даже если музыкант допускает ошибки во время исполнения. Во всём, что не понравилось слушателю, обвиняют только композитора» [там же]. Так случается даже тогда, когда композитор сам помогает исполнителю подготовиться к концерту.

Тиенсуу считает, что каждый слушатель воспринимает произведение в зависимости от собственного слухового опыта. И художественный образ у слушателей, соответственно, формируется разный. Но чем более совершенен шедевр, тем более схожа эта картина. Однако бывает «трудно понять, что представляет собой композиция, так как между задуманным композитором образом и исполненным музыкантом сочинением существует большая разница»¹⁷ [там же].

Описанный фрагмент лекции о взаимодействии композитора, исполнителя и слушателя направлен, по существу, на известную и актуальную триаду «композитор – исполнитель – слушатель», с тем лишь уточнением, о котором пишет Е. А. Ручьевская: «композитор – текст – исполнитель – слушатель» [10].

«Знаки звуков»

Установка Тиенсуу на то, что композитор и исполнитель должны действовать сообща, нашла отражение в тексте его музыкальных произведений, точнее, в их нотации. К настоящему времени Тиенсуу является автором более 80 произведений, из них 14 – для аккордеона или с возможным участием аккордеона: «Rubato» для любого ансамбля (1975); «Aufschwung» для аккордеона (1977); «Sinistro» для аккордеона и гитары (1977); «Yang» для флейты, бас-флейты, двух бас-кларнетов, тромбона, фортепиано, ударных, клавесина, аккордеона, двух скрипок, двух альтов, двух виолончелей и двух контрабасов (1979); «Fratango» для трио аккордеонистов (1984); «, mutta» для трио аккордеонистов (1985); «Plus» для кларнета, аккордеона и виолончели (1992); «Plus V» для аккордеона (1994); «Aion» для двух баянов (1996); «Zolo» для аккордеона (2002); «Spiriti» для аккордеона и камерного оркестра (2005); «Erz» для аккордеона (2006–2007); «Hei» для квартета любых мелодических инструментов (2007); «Egregore» для кантеле, гитары, аккордеона и фортепиано (2011).

Анализ авторской нотации этих произведений показал, что композитор использует те же «знаки звуков», что и многие другие современные композиторы. В таблице 1 результаты анализа сопоставлены с типологией нотации, предложенной Е. Дубинец [3].

Таблица 1.
Использование Тиенсуу современной нотации

Детерминированная нотация	
Типология Е. Дубинец	Сочинения Тиенсуу с использованием типа нотации
Традиционная нотация и её видоизменения	Во всех сочинениях
Кластеры	«Yang», «Aufschwung», «, mutta», «Sinistro», «Plus», «Erz», «Egregore»
Нотация для новых инструментов. Табулатуры	«Yang»
Недетерминированная нотация	
Флуктуационная нотация	«Rubato», «Sinistro»
Зонная нотация	«Rubato», «Sinistro», «, mutta», «Yang»
Нотация «mobile»	«Sinistro», «Erz»
Графическая нотация	Не используется
Вербальная нотация	Не используется

Таким образом, в сочинениях Тиенсуу для аккордеона не используются только графическая и вербальная нотации.

Следующая таблица представляет выводы по использованию Тиенсуу авторских нотаций композиторов XX века. В левой колонке указаны имена композиторов, в правой колонке знак «+» означает, что аналогичную нотацию Тиенсуу использовал в своих сочинениях.

Таблица 2.
Использование Тиенсуу авторских нотаций

Авторские нотации	Тиенсуу
Ч. Айвз	+
Г. Кауэлл	+
Д. Кейдж	+
Э. Браун	+
Б. Шеффер	+
С. Буссотти	–
К. Штокхаузен	–


Как видно из таблицы 2, в сочинениях Тиенсуу пока нет совпадений с Буссотти и Штокхаузенем.

От знака к звуку

Какие проблемы возникают у исполнителя, решившего взяться за исполнение сочинений Тиенсуу? Как исполнять «знаки звуков», чтобы замысел композитора оказался понятным слушателю? Покажем это на примере фрагментов двух сочинений – «Zolo» и «, mutta», где использованы характерные для сочинений Тиенсуу «знаки звуков» (примеры № 1, 2).

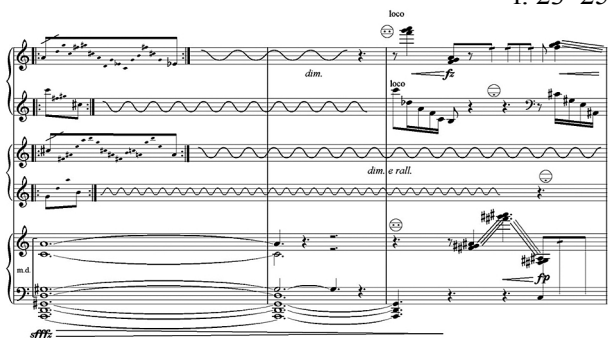
Пример № 1

«Zolo», т. 24–25



Пример № 2

«, mutta»,
т. 23–25



Данный знак Тиенсуу применяет довольно часто. Им обозначается начало и окончание тремоло мехом, при котором аккорд или нота, которая будет исполняться тремоло, нажимается до начала ведения меха. То есть, пальцы исполнителя нажимают сначала клавиши на инструменте, и только после этого начинается движение меха. Равно как и завершение тремоло – музыкант сначала завершает движение меха, и только после этого убирает пальцы с клавиатуры. Технически звук начинается немного мягче, так как воздух проходит через голосовые планки с нарастанием. Однако есть и другой аспект данного приёма – с его помощью композитор акцентирует внимание не только на звучащих нотах, но и на незвучащих. Когда пальцы нажимают на клавиши, нота уже звучит в представлении исполнителя, но на самом деле её ещё нет, поскольку меха остаются в неподвижном состоянии. Тем самым акцентируется роль пауз и

тишины в музыке, как не только не менее значимые, но и порой намного более значимые, чем звучащие тоны.

Вибрато – ещё один распространённый знак, используемый Тиенсуу. Почти в каждом сочинении вибрато описывается композитором весьма подробно, но обозначения самого приёма разнятся. Суть его состоит в волнообразном давлении на мех, что в свою очередь даёт такое же волнообразное, с точки зрения динамики, звучание тона или аккорда. Скорость и периодичность волн в сочинениях Юкки Тиенсуу предписана самим композитором. Есть два способа исполнения: левой рукой (усиливая и уменьшая давление на мех) и правой рукой (кистевое тремоло). Отличие заключается в том, что левой рукой вибрато проще исполнять при медленных колебаниях. В этом случае легче воздействовать на различные нюансы, само вибрато может быть более гибким. Вибрато правой рукой позволяет исполнять данный приём с очень малым периодом колебаний. Однако в этом случае мышцы всей правой руки весьма напряжены, так как вибрация создаётся за счёт мелких и быстрых движений кисти, что лишает исполнителя возможности перемещать пальцы на другие звуки. У Тиенсуу частота колебаний зачастую меняется во время исполнения приёма. Для исполнителя важно определиться, как он будет играть – левой рукой или правой. Если же колебания изменяются на протяжении длительного времени, то следует применять оба способа. Например, если вибрато следует исполнять с увеличением частоты, то сначала применяется тремоло левой рукой, затем нагрузка плавно перемещается на правую, чтобы вибрато не прерывалось, и затем правая рука сначала периодически воздействует на мех, после чего увеличивая частоту, переходит на кистевое вибрато.

Четвертитоновая и 1/8-тоновая альтерация – далеко не самый характерный приём для баяна или аккордеона. Данное обозначение используется для повышения и понижения звука на четверть тона или на 1/8 тона. На современном баяне или аккордеоне все звуки расположены в хроматическом порядке, однако есть возможность понизить или повысить звук на меньший интервал, но это будет сопровождаться так называемым «нетемперированным глissандо». Суть приёма заключается в следую-

щем: необходимо постепенно отпускать клавишу на инструменте, одновременно с этим увеличивая давление на мех. При этом звук будет понижаться. При обратном нажатии на клавишу и восстановлении прежнего давления на мех звук вновь повышается. Это объясняется тем, что сильное натяжение меха при почти опущенном клапане создаёт сильный поток воздуха, воздействующего на голос, из-за чего он начинает детонировать. При использовании данного приёма на регистрах с двумя, тремя голосами возникает эффект расщепления звука – один остаётся на месте, а второй начинает понижаться.

Описанные, а также оставшиеся за рамками данной статьи «знаки звуков» сочинений Тиенсуу комментируются им в изданных сочинениях. Исполнению произведений предшествует работа не только с нотным текстом, но и с пояснениями самого композитора. Это новая ситуация, в которой оказывается исполнитель по сравнению с работой над классико-романтическим репертуаром. Но это гарантия того, что возможное расхождение между замыслом композитора и интерпретацией его произведений будет минимизировано. Ведь сам композитор считает: «Лучше, когда композитор говорит через свои произведения, а не о них»¹⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из лекции Юкки Тиенсуу, см.: URL: <http://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/tiensuu.html>.

² К третьей волне модернизма его относит Киммо Корхонен – авторитетный финский музыковед, автор работ о финской музыке второй половины XX века. Большую роль в усилении позиции модернизма сыграли многочисленные события новой музыки в Финляндии, среди которых Бьеннале в Хельсинки (1981) и фестиваль «Время музыки» в Витасаари (1982), где Юкка Тиенсуу выступил одним из организаторов.

³ Более точных сведений о первых аккордеонах, к сожалению, не сохранилось.

⁴ Ныне самая известная фабрика по изготовлению аккордеонов находится в городе Коуволла.

⁵ Имена из карело-финского эпоса «Калевала».

⁶ Так финны называют себя в Финляндии.

⁷ Принципиальное отличие кнопочного аккордеона состоит в том, что в правой клавиатуре у него находятся кнопки, но не клавиши и располагаются они по баянной системе. Аккордеон, баян и кнопочный аккордеон имеют одни корни происхождения. Однако в процессе эволюции этих инструментов появились некоторые различия. Если с баяном и аккордеоном всё более или менее ясно, то кнопочный аккордеон практически неотличим от баяна. «Общепринято мнение, что звук аккордеона сильно отличается от баянного. Он тремолирующий, как говорят в народе “настроенный в розлив”. Дело в том, что в России до определённого времени баяны, в отличие от тогда имеющихся трофейных аккордеонов, не имели регистров и настраивались в унисон», – пишет Е. Анискан [15]. В то же время аккордеоны и кнопочные аккордеоны настраивались с разницей в 2–4 цента (один полутон равен 100 центам).

⁸ Пааво Хейнинен был учеником Аарре Мериканто, который был профессором Академии Сибелиуса

с 1951 года. В его классе также учились Аулис Саллинен, Уско Мериляйнен, Эйноухани Раутаваара. Серийная техника для Хейнинена была весьма близка, его сразу прозвали «самый финский дармштадтский композитор» [7, с. 13]. Келеви Ахо отнёс Хейнинена к группе модернистов вместе с Эриком Бергманом и Уско Мериляйненом [там же, с. 16].

⁹ Стоит отметить, что Кайя Саариахо является самой известной из ровесников Юкки Тиенсуу [1, с. 489].

¹⁰ Владимир Агопов до этого окончил Московскую консерваторию по классу Арама Хачатуряна [2, с. 20].

¹¹ Кайпайнен начал учиться у Саллинена, затем перешел к Хейнинену [2, с. 21].

¹² Магнус Линдберг начал учиться в классе Раутаваара, но затем перешёл к Хейнинену [2, с. 21].

¹³ Хубер использовал в своём творчестве множество композиционных приёмов модернизма. В его сочинениях можно найти отсылки к эпохе Возрождения, а также барокко, классицизма (композиционные приёмы, инструментарий – клавесин, барочный гобой и т. д.). Имя Хубера приобрело известность после премьеры миниатюрной камерной сонаты «Обращение ангела к душе» (1959, Рим), где преобладают религиозные мотивы и неортодоксальная серийная техника. Несмотря на веру в утопические идеалы и христианский гуманизм, Хубер последователен в своей приверженности радикально диссонантному музыкальному языку. Клаус Хубер широко пользуется приёмами авангарда, в том числе додекафонией, фактурной алеаторикой, микрополифонией, нетрадиционными способами инструментального звукоизвлечения, микрохроматическими интервалами, в том числе равным 1/3 тона, которые становятся устойчивым атрибутом его музыкального языка с 1980-х годов. В это же время у него появляются



сюжеты из других культур – латиноамериканской, арабской, дальневосточной, он черпает вдохновение из Библии, Корана, писаний мистиков и богословов [1, с. 628–629].

¹⁴ Основной задачей этого движения была культивация сложностей в аспектах техники композиции, особенностей исполнительской техники и нотации, и как следствие этого – в аспекте восприятия данной музыки. Творчество Фернихоу раздвигает привычные рамки, нарушает шаблоны мышления. И начинает он с ритма, предлагая в своих сочинениях иррациональные ритмические деления, например 3/32, 11/48 и т. д. Позднее он распространяет серийную технику не только на звуковысотность, но и на другие составляющие музыкального текста – динамику, тембр, регистр, артикуляцию и т. д. Также во многих произведениях Брайана Фернихоу присутствуют авторские аннотации – подробные описания исполнения сочинения. Его партитуры по скрупулезному отношению к мельчайшим деталям можно сравнить с эталонами современного изобразительного искусства, а по звуковому наполнению они весьма схожи с авангардом 1950-х годов. Многие из его авторских нотаций, как и сами сочинения, лишены ясности, что показывает его увлечение идеями из области философии и гуманитарных наук [6, с. 375].

¹⁵ Одним из них был Эдгар Варез (1883–1965), фрагменты из лекций которого опубликованы в хрестоматии «Композиторы о современной композиции» [4, с. 7]. В своей статье он обращает внимание на развитие музыкальных инструментов, их техническое совершенствование. Развитие музыкальной мысли он тесно связывает с развитием инструмента. С лекциями выступал и Карлхайнц Штокхаузен (одна из них – «Four criteria of electronic music» [там же, с. 213]). Штокхаузен акцентирует внимание на поисках новых художественных образов электронной музыки. Свои взгляды высказывали в интервью и другие композиторы – Пьер Булез, Витольд Лютославский, Лудвиг Нюно, Тристан Мюрай [4].

¹⁶ Эко писал о «новой диалектике» между произведением искусства и его исполнителем-интерпретатором (Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и ит. С. Серебряного. СПб.: Symposium; М.: Изд-во РГГУ, 2005. С. 85–86).

¹⁷ Здесь Тиенсуу по существу развивает ту же мысль, которую высказал Эко: «У некоторых недавно созданных произведений инструментальной музыки есть одна общая черта: значительная степень свободы, которую получает музыкант при исполнении этих произведений» (Эко У. Указ. соч. С. 83).

¹⁸ Из личной переписки с автором статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Ахо К. Финская музыка после Сибелиуса и становление музыкального искусства Финляндии: доклад. Хельсинки, 1989. 26 с.
3. Дубинец Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн, 1999. 314 с.
4. Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2009. 356 с.
5. Корхонен К. Композиторы Финляндии от средневековья до наших дней / ред. А. Тойвонен; пер. А. Гладкова. 2-е изд. Хельсинки: Финский музыкально-информационный центр Fimic, 2008. 248 с.
6. Лаврова С. В. Сложность и трансгрессия в современной музыке // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: сб. ст. по мат-лам Междунар. форума к 80-летию Сергея Слонимского (4–7 апреля 2012 года) / сост., науч. ред. Р. Н. Слонимская, Р. Г. Шитикова. СПб.: Lennex Corp.; Эдинбург, 2014. 594 с.
7. Мартынов В. И. Конец времени композитора. М.: Русский путь, 2002. 130 с.
8. Мятлева Н. А. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 86 с.
9. Науменко Т.И. Текстология музыкальной науки. М: Памятники исторической мысли, 2013. 584 с.
10. Ручьевская Е. А. Тристан Вагнера, Руслан Глинки, Снегурочка Римского-Корсакова. Стил. Драматургия. Слово и музыка. СПб.: Композитор. 2002. 396 с.
11. Цареградская Т. В. Брайан Фернихоу: очарование музыкального жеста // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2. С. 154–175.
12. Kolehmainen I. The Accordeon in Finnish Folk Musik // Finish Music Quatorly. 1989. № 2, pp. 29–32.
13. Korhonen K. Finnish Concertos. Gummerus Kirjapaino Oy: Jyvaskyla, 1995. 88 p.
14. Korhonen K. Finnish composers. Since the 1960-s. Finnish Music Information Centre, 1995. 158 p.
15. Анискин Е. Баян и аккордеон, отличие. URL: <http://eugenmeermann.ru/bayan-i-akkordeon/bayan-i-akkordeon-otlitshie>. (Дата обращения 14.09.2016).
16. Композиторы от «А» до «Я». Клаус Хубер. URL: <http://www.ccmm.ru/index.php?page=composers&composer=huberk>. (Дата обращения 14.09.2016).
17. Петров В. «Opus contra naturam» Брайана Фернихоу: вербальные смыслы в музыкальном контексте // Израиль XXI. 2010. № 6 (24). URL: <http://www.21israel-music.com/Fernihow.htm>.

18. Kurkela V., Tikka M. The accordion in Finland – an instrument of contradictions. URL: <http://www.fmq.fi/?s=The+accordion+in+Finland+%E2%80%93+an+instrument+of+contradictions>. (Дата обращения 14.09.2016).

19. Tiensuu J. The future of music. Edited by Roger

Reynolds and Karen Reynolds. Online publishing and editing by Karen Reynolds // SEARCH EVENT I, 16 April 2000, University of California, San Diego. URL: <http://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/tiensuu.html>. (Дата обращения 14.09.2016).

REFERENCES

1. Akopyan L. O. *Muzyka XX veka: ensiklopedicheskiy slovar'* [20th Century Music: Encyclopedic Dictionary]. Moscow: Praktika, 2010. 855 p.
2. Akho K. *Finskaya muzyka posle Sibeliusa i stanovlenie muzykal'nogo iskusstva Finlyandii: doklad* [Aho K. Finnish Music after Sibelius and the Formation of the Musical Art in Finland: Report]. Helsinki, 1989. 26 p.
3. Dubinets E.A. *Znaki zvukov. O sovremennoy muzykal'noy notatsii* [The Signs of Sounds. About Modern Musical Notation]. Kiev: Gamayun, 1999. 314 p.
4. *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii: khrestomatiya* [Composers about Contemporary Composition: a Chrestomathy]. Edited by T. S. Kyuregyan, V. S. Tsenova. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2009. 356 p.
5. Korkhonen K. *Kompozitory Finlyandii ot srednevekov'ya do nashikh dney* [Korkhonen K. The Composers of Finland from the Middle Ages to the Present Day]. Edited By A. Toivonen. Translated from the Finnish by A. Gladkov. 2nd Edition. Helsinki: Finnish Music Information Center Fimic, 2008. 248 p.
6. Lavrova S. V. *Slozhnost' i transgressiya v sovremennoy muzyke* [Complexity and Transgression in Contemporary Music]. *Ot russkogo Serebryanogo veka k Novomu Rennansu: sb. st. po mat-lam Mezhdunar. foruma k 80-letiyu Sergeya Slonimskogo (4–7 aprelya 2012 goda)* [From the Russian Silver Age to the New Renaissance: Compilation of Articles, based on the Mat Lamas Intern. Forum commemorating the 80th Anniversary of Sergei Slonimsky (4-7 April 2012)]. Compiler and Scholarly Editor: R. N. Slonimskaya, R. G. Shitikova. St. Petersburg: Lennex Corp.; Edinburgh, 2014. 594 p.
7. Martynov V. I. *Konets vremeni kompozitora* [The End of the Age of Composer]. Moscow: Russkiy put', 2002. 130 p.
8. Myatieva N. A. *Ispolnitel'skaya interpretatsiya muzyki vtoroy poloviny XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Performers' Interpretation of Music of the Second Half of the Twentieth Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2010. 86 p.
9. Naumenko T. I. *Tekstologiya muzykal'noy nauki* [Textology of Musical Scholarship]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli, 2013. 584 p.
10. Ruchyevskaya E. A. «Tristan» Vagnera, «Ruslan» Glinki, «Snegurochka» Rimskogo-Korsakova. *Stil'. Dramaturgiya. Slovo i muzyka* [Wagner's "Tristan," Glinka's "Ruslan," Rimsky-Korsakov's "The Snow Maiden." Style. Dramaturgy. Words and Music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2002. 396 p.
11. Tsaregradskaya T. V. *Brayan Fernikhov: ocharovanie muzykal'nogo zhesta* [Brian Ferneyhough: the Charm of the Musical Gesture]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scholarly Bulletin of the Moscow Conservatory]. 2014. № 2, pp. 154–175.
12. Kolehmainen I. The Accordeon in Finnish Folk Musik. *Finish Music Quatorly*. 1989. № 2, pp. 29–32.
13. Korhonen K. Finnish Concertos. Gummerus Kirjapaino Oy: Jyvaskyla, 1995. 88 p.
14. Korhonen K. *Finnish Composers*. Since the 1960-s. Finnish Music Information Centre, 1995. 158 p.
15. Aniskin E. *Bayan i akkordeon, otlichie* [The Bayan and Accordion, Differences]. URL: <http://eugenmeermann.ru/bayan-i-akkordeon/bayan-i-akkordeon-otlitschie> (14.09.2016).
16. *Kompozitory ot «A» do «Ya»*. Klaus Huber [Composers from "A" to "Z". Klaus Huber]. URL: <http://www.cmm.ru/index.php?page=composers&composer=huberk>. (14.09.2016).
17. Petrov V. «Opus contra naturam» Brayana Fyornikhov: verbal'nye smysly v muzykal'nom kontekste [“Opus contra naturam” by Brian Ferneyhough: Verbal Meanings in the Musical Context]. *Izrail' XXI* [Israel XXI]. 2010. № 6 (24). URL: <http://www.21israel-music.com/Fernihov.htm>.
18. Kurkela V., Tikka M. *The Accordion in Finland – an Instrument of Contradictions*. URL: <http://www.fmq.fi/?s=The+accordion+in+Finland+%E2%80%93+an+instrument+of+contradictions>. (14.09.2016).
19. Tiensuu J. The future of music. Edited by Roger Reynolds and Karen Reynolds. Online publishing and editing by Karen Reynolds. *SEARCH EVENT I*, 16 April 2000, University of California, San Diego. URL: <http://www.rogerreynolds.com/futureofmusic/tiensuu.html>. (09.14.2016).



«Знаки звуков» в музыке для аккордеона Юкки Тиенсуу

Юкка Тиенсуу (р. 1948) – современный финский композитор, пианист, клавесинист, дирижёр. Он пишет произведения для сольного исполнения и для различных составов ансамблей, в том числе с включением аккордеона. Аккордеон в Финляндии имеет свой путь развития, на нём исполняли до недавнего времени в основном традиционную, народную музыку. Юкка Тиенсуу делится своими эстетическими взглядами относительно искусства композиции в лекции «The future of music», прочитанной 16 апреля 2000 года в Калифорнийском университете (Сан-Диего). Каждое из его сочинений не похоже на другое, они кардинально отличаются по форме, способам воплощения авторского замысла. Интересны его решения в области записи нотного текста. Каждое из сочинений имеет авторскую аннотацию, где раскрываются принципы исполнения того или иного технического приёма, форма произведения. Сравнительный анализ творчества Юкки Тиенсуу с творчеством других современных композиторов показывает, что его методы нотации находятся в рамках общих тенденций модернизма.

Ключевые слова: Юкка Тиенсуу, аккордеон, модернизм, композиторы Финляндии, современная нотация.

“The Signs of the Sounds” in Jukka Tiensuu’s Music for Accordion

Jukka Tiensuu (1948) is a contemporary Finnish composer, pianist, harpsichordist and conductor. He has written compositions for solo performers and for various ensembles of instruments, including those incorporating accordion. In Finland the accordion has undergone its own path of development, but until recently mostly traditional, folk music was performed on it. Jukka Tiensuu shared his aesthetical views about the art of composition in his lecture “The Future of Music” which he read on April 16, 2000 at the University of California in San Diego. Each one of his compositions is unlike the other one, cardinally differing in terms of form, content and manifestation of the composer’s conception. Of considerable interest are his solutions in the sphere of notation of the musical text. Every composition of his is supplied by the composer’s annotation describing the principles of performance of various particular extended techniques, as well as the overall form of the composition. A comparative analysis of compositions by Jukka Tiensuu with those by other contemporary composers shows that his means of notations are situated within the general framework of the general tendencies of modernism.

Keywords: Jukka Tiensuu, accordion, modernism, composers of Finland, contemporary notation.

Елансков Роман Иванович

ORCID: 0000-0003-4587-5874

преподаватель кафедры народных инструментов

E-mail: elanskov_roman@mail.ru

Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова

Петрозаводск, 185031 Российская Федерация

Roman I. Elanskov

ORCID: 0000-0003-4587-5874

Faculty Member of the Folk Instruments Department

E-mail: elanskov_roman@mail.ru

Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. A. K. Glazunova

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





Е. В. ГОРДЕЕВА

Уфимский государственный институт искусств

им. Загира Исмаилова

Лаборатория музыкальной семантики



УДК 786.5

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079

ПРАКТИКА АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ И КЛАВИРНЫЙ ТЕКСТ БАРОККО

Одним из удивительных творений мировой музыкальной культуры является старинный клавирный текст. Не случайно временной срез, охватывающий XVI–XVIII столетия, обозначен, как эпоха уртекстов. Их характерные качества – мобильность, подвижность, способность преобразовываться, преобразовываться в различных вариантах исполнения.

Нотная запись эпохи барокко была менее подробной, чем современная графика, не фиксировала все детали исполнения и особенно звукоизвлечения инструментов. Подобные вопросы решались композитором совместно с музыкантами соответствующей специальности. Универсальный дух эпохи проявлялся в том, что музыка (текст) хорошо звучала в разной настройке, на разных инструментах (голос – скрипка – флейта – клавесин – орган – ансамбль – оркестр). Певцы, исполнители на струнных, духовых, клавишных инструментах обладали индивидуальными приёмами и способами звукоизвлечения, исполнения трели, штрихов, собственным пониманием пунктирного ритма, триолей, пауз и т. д. Поэтому параллельное взаимодействие создателей инструментов и композиторов, сотрудничество между музыкантами и инструментальными мастерами того времени было тесным, и тексты музыкальных опусов оставляли место для варьирования, комбинирования, то есть были открытыми, интерактивными.

Звуковая реальность своего времени, взаимозаменяемость инструментов сказались на «обобщённой» фактуре клавирных сочинений и на её условной записи. Сочинения для клавира, различные по форме, инструментальному облику и стилю, объединяет общая идея, суть которой заключается в том, что нотный двустрочник стал отражением многообразия, синтеза причудливых комбинаций инструментов, их взаимных музыкальных реплик, а также искусных композиторских приёмов. Универсальная практи-

ка музицирования (и основные её виды) стала элементом культурного контекста эпохи, оказавшим организующее и текстообразующее влияние на все произведения искусства, созданные в данный период. Таким образом, клавирные образцы представляют собой своего рода отражённые тексты, где просматривается целый ряд таких особенностей.

Первая из них – *музыкальный инструментарий* и его акустические образы в клавирных текстах эпохи. Музыкальная практика складывалась из пения и игры на музыкальных инструментах в различных составах. Свобода выбора инструментов, их взаимозаменяемости стала к концу XVII века принципом европейской инструментальной музыки.

Многофункциональное использование клавирного инструментария в прикладных ситуациях музицирования разнотембровыми ансамблями, поддержке сольных голосов и инструментов, аккомпанементе танцорам, сольных импровизациях обозначили универсальность и мобильность клавира. Некоторые заглавия нотных сборников и музыкальных трактатов (например, трактат Джироламо дала Каза «Истинный способ диминуирования на инструментах всех видов...», написанный в 1584 году в Венеции (см.: [17, с. 48]), подтверждают, что в этот период (вплоть до первой половины XVIII века) в европейской музыкальной практике не было чёткого разделения музыки для органа, клавесина и клавикорда, и наряду со своей собственной литературой для клавишных инструментов (клавира, как указывали композиторы) использовались и вокальные, лютневые, виуэльные сборники. Иногда это даже предполагалось в универсальных «антологиях», например, в двух нотных сборниках испанских композиторов: «Libro Nuevo de cifra para tecla, arpa y vihuela» Луиса Венегаса де Энестрасы (1557), который содержит 28 тьенто для органа или клавира, и



«Obras de Musica para tecla, arpa y vihuela» (1578) Эрнандо Кабесона (примерный перевод испанского названия – «Музыкальные картины для клавира, арфы или виуэлы») [8, с. 177–178].

Наряду с универсальными создавались и произведения специального инструментального предназначения. К примеру, для клавикорда, чьё негромкое, матовое звучание не позволяло использовать его в ансамбле с более яркими по тембру инструментами, были написаны отдельные сочинения. Примечательным клавикордным опусом является «Das musikalische Blumenbuschlein» («Музыкальный букет»), сочинённый в 1699 году Иоганном Каспаром Фишером, с посвящением наследнику маркграфа Людвиг фон Бадена. В предисловии говорится о камерных достоинствах клавира и его преимуществе перед другими инструментами. Автор опуса пишет: «Я не хочу ранить нежный слух новорожденного принца звуками труб и струнных инструментов и преподношу более спокойную музыку, предназначенную исключительно (*allein*) для клавикордума» (цит. по: [3, с. 34]).

По сравнению с клавикордом, чьи ансамблевые возможности были достаточно ограничены, клавесин-чембало, орган-портатив совмещались с различными вокальными и инструментальными тембрами, что подтверждает их функциональные ансамблевые свойства. Например, клавикорд в сочетании с флейтой или лютней символизировали тихую камерную обстановку, а богатые многозвучия полиинструментальных ансамблей с использованием клавесина, органа, струнных, дающие особые праздничные обертоны, могли использоваться в торжественных случаях.

На протяжении XVI–XVIII вв. клавир оставался экспериментальной мастерской, пробным камнем для творческих поисков, синтеза камерных (ансамблевых и сольных) жанров и форм. К примеру, в «Библейских сонатах» Иоганна Кунау (год публикации 1700), которые было возможно исполнять и на клавесине, и на органе, в сольную композицию была внедрена циклическая форма итальянской ансамблевой трио-сонаты.

Знание конструкции инструментов, тщательное изучение новых образцов, самостоятельное их усовершенствование было типичным проявлением мастерства. Например, известно изобретение И. С. Бахом клавесина-лютни со струнами различной звучности, жильными и металлическими. Демонстрацией ресурсов творческой «реконструкции» инструмента является «Пре-

людия для лютни или чембало» (по-другому она называется «Прелюдия, Фуга и Аллегро *Es dur*» BWV 998) из наследия К. Ф. Э. Баха, написанная для лютневого клавесина (*Lautenwerk* или лютня-клавицимбал). Инструмент был сконструирован при участии И. С. Баха и инструментального мастера З. Гильдебранда. Получился синтетический инструмент с жильными струнами, который обогатил интерпретацию новыми ресурсами и красочными эффектами и соединил клавесинную «остроту», серебристое звучание лютни и глубокий тон теорбы. Усовершенствование механики (смена пёрышек и крючков на молоточки) при использовании старого корпуса клавишного инструмента (с установлением педали) преобразило его в фортепиано и позволило исполнять значительную часть всей существующей в то время музыкальной литературы (вокальной, органной, ансамблево-оркестровой). Постепенная реконструкция инструментов изменила отношение и к самому музыкальному материалу, превратив, например, взаимосвязь между регистровкой и музыкальной архитектурой в тонкую, невидимую условность смысловых знаков клавирной записи.

Итак, одно и то же музыкальное произведение могло исполняться на разных инструментах, по замечанию В. Маргулиса, «не обязательно на том, для которого предназначалось» [13, с. 72]. Составление циклов пьес для различных инструментов (например, клавишных) предполагало владение ими каждым серьёзным музыкантом и умение обращаться с заданным материалом – своего рода музыкальными задачами для знатоков. Этот факт гибкой адаптации инструмента к тексту и текста к инструменту породил свойство *полифункциональности нотных текстов барокко*.

Таким образом, налицо – факт постоянной модификации форм и условий музицирования, что вело к созданию особых типов текстов. Предназначение музыкальных произведений также определялось исполнительской практикой. Клавирные пьесы могли служить для личного использования самим композитором и кругом знатоков и учеников, то есть носить инструктивный характер. С другой стороны, клавирные музыкальные тексты в ряде случаев зависели и от выполняемой ими прикладной функции, например, от условий организации музыкального быта и танцевальных празднеств, что не могло не повлиять на особенности текстообразования клавирной музыки.

Необходимость многократных повторов одного и того же материала с разными изменениями во время танца послужила толчком к развитию жанра вариаций и техники диминуирования, варьирования, созданию многочисленных дублей, версий, импровизаций и переизложений исходного первоначального текста.

Взаимодействие музыкантов в различных ситуациях музицирования, с использованием в игровой практике разнообразных групп инструментов, сформировало ещё одну важную особенность культуры музицирования эпохи – *ансамблевость*. Она также отразилась на сольных и камерных клавирных текстах, привнося признаки ансамблевой партитуры и партитурной записи. Например, в структуре составов европейских инструментальных объединений середины XVII века (скрипичных, виольных, лютневых, духовых) различаются несколько видов музицирования, среди которых выделяются *сольное с генерал-басом*; *ансамблевое* (где каждая партия исполнялась одним музыкантом); *малое групповое* (где каждая партия исполнялась в унисон большим числом музыкантов) (см.: [16, с. 9]). Практика ансамблевого музицирования и основные её виды стали элементом культурного контекста эпохи и, соответственно, отразились в графических компонентах клавирного текста.

Различные музыкальные собрания XVI–XVIII вв., формирующиеся как организации клубного типа по принадлежности к роду занятий или профессии, объединяли богатых и бедных, нобилей и простолюдинов, простых ремесленников, крестьян, священников, врачей. На протяжении XVII века они автономизируются, сменяя духовный репертуар светским, вокальный – инструментальным [9, с. 215–216]. На музыкальных *собраниях-коллегиях* действовал общий для эпохи принцип взаимозаменяемости состава, позволяя музицирующим и слушающим меняться местами и ролями. Известно и то, что «в первые два столетия Нового времени обычными были ситуации перемены функций между исполнителями и слушателями. Исполнялось всё, «в основном, с листа и как правило, самое новое из появившегося на прилавках нотных магазинов» [там же, с. 217]. На студенческих коллегиях, особенно многочисленных, исполнялись и инструментальная музыка, и сольные вокальные и хоровые произведения современных авторов. Так, И. С. Бах, кантор Лейпцигской Томаскирхе, одновременно руководил «телеманов-

ским кружком» – музыкальным студенческим обществом *Collegium musicum*, что сблизило его с молодым поколением студентов и одновременно давало импульс к сочинению новой светской музыки (об этом свидетельствуют документы жизни и деятельности И. С. Баха, собранные Х. Й. Шульце [7, с. 81]). В таких видах совместного музицирования, как пишет автор одной из отечественных монографий об И. С. Бахе С. А. Морозов, «передача точных знаний композиции сочеталась с призывом к импровизации... в церкви ли на органе, в учебной ли комнате на клавесине» [15, с. 172]. Поскольку среди музицирующих любителей распространялся примерно один и тот же печатный нотный материал, он способствовал объединению музыкального опыта участников коллегий в единое семантическое поле, включая домашнее музицирование аристократов, с удовольствием осваивающих и пьесы своих придворных композиторов, и постоянно издающиеся нотные новинки [10, с. 218].

Таким образом, музыкальная практика конца XVI – первой половины XVIII вв. наряду с отдельными сольными проявлениями (музицированием на лютне, клавесине, органе, скрипке, виоле, флейте) была преимущественно *ансамблевой* и по составам участников, и по жанровым типам (ансамблевый концерт, вариации, сюита). Даже в сольных произведениях проявлялись диалогические свойства. Сам же текст сольной и камерной клавирной музыки фиксировал в нотной записи графические структуры типичных ансамблевых групп в виде постоянно узнаваемых вертикальных и горизонтальных моделей этих составов, включающих партии *solo*, *continuo*, групповых ансамблей *solo*, взаимодействия групп *tutti* и партий *solo*. Иначе говоря, в графике текста фиксировались признаки неклавирных текстов в виде «партитурных» знаков – сюжетов, образов и моделей ансамблевого музицирования барокко.

Представление о ближнем и дальнем планах, реальном и воображаемом пространствах стало для музыки барокко важным фактором сюжетообразования и определяло художественные решения о «размещении в разных участках концертного пространства и звуковом сопоставлении групп солистов, хора, оркестра; контрасте *f* и *p*, отражающем пространственную близость и отдалённость; тембровой дифференциации звучания, символизирующей разнородность пространства» [16, с. 10] и многое другое. Всё

это отразилось и на принципах построения клавирных текстов – зафиксированных в их графике приёмах и техниках письма, использовании пространственно-акустических решений.

Текстообразующую основу клавирным сочинениям создала ещё одна важнейшая особенность культуры барокко. Это – *единая универсальная практика музицирования*, сформировавшая важнейшие свойства старинного клавирного уртекста. Универсализм проявлялся не только в отсутствии чёткой границы между любительским (домашним), профессиональным (концертным), светским и церковным музицированием, но и в требованиях к разнообразию практической деятельности музыканта эпохи. Параллельное обучение композиции и игре на клавире, подкреплённое музыкальной теорией и эстетикой, соединение аккомпанемента со свободной фантазией, импровизацией в различных формах ансамблевого музицирования и сочинением, – все эти и некоторые другие особенности не могли «раствориться» во времени, не оставив материально-информационного следа в нотных текстах эпохи.

Универсальность игровой практики одновременно сочеталась со стремлением музыкантов-профессионалов – как композиторов, так и исполнителей, – индивидуализировать свой творческий почерк через характерные эффектные детали, например, через особое исполнение незафиксированных в нотах приёмов и вариантов орнаментики. Овладение подобными секретами мастерства входило в специальную «методу» обучения.

Постепенная и постоянная трансформация музыкантов «из любителей в знатоки» выдвигала из их массы не только таких основательных профессионалов-универсалов, как Д. Скарлатти, Г. Ф. Гендель, И. Кунау, Г. Ф. Телеман, И. С. Бах, но и фигуру дилетанта-любителя. Социальные условия в период с XVI и до начала XIX вв. создавали причину для появления музыкантов-дилетантов и, одновременно, основу для их продвижения вплоть до высококвалифицированных профессионалов.

Единая универсальная практика музицирования, давшая жизнь универсальным музыкальным текстам, проявляла себя во всех слоях европейского культурного общества. Например, князь Кётенский, у которого некоторое время служил Бах, играл на скрипке, пел и постоянно совершенствовался; король Фридрих играл на флейте. Как пишет Филипп Боссан, «после пяти

часов вечера в продолжение всего царствования нельзя было ни единым словом перемолвиться с Фридрихом II, будь то знатный человек или министр. На протяжении двух часов он знать не знал никого и ничего, кроме Иоганна Иохима Кванца (своего флейтиста), Карла Филиппа Эммануэля Баха (своего клавесиниста), Карла Генриха Грауна (своего концертмейстера), верного дыхания и беглости собственных пальцев. Он сочинил сто двадцать сонат, которые для короля очень хороши, а также концертов, которые для дилетанта – произведения вполне достойные» [4, с. 6]. В подобных ситуациях музицирования объединялись силы любителей-дилетантов (король Фридрих) и высококлассных профессионалов (К. Ф. Э. Бах, И. И. Кванц, К. Г. Граун). Музыка была актуальной частью любого времяпрепровождения. Простая, удобная фактура музыкальных пьес обуславливала их доступность и распространённость в среде любительского музицирования, не говоря уже о знатоках и мастерах, свободно, легко и непринуждённо комбинируя тексты этих пьес [15, с. 9–26].

Ярким примером многосторонней реализации творческих замыслов является музыкальная деятельность самого И. С. Баха в лице композитора, органиста, клавесиниста, скрипача, альтиста, кантора, педагога, инструментального мастера, изобретателя. Отзвуки синтетичности, универсализма мышления Баха находим в высказывании И. Геснера – покровителя и ректора школы Св. Фомы в Лейпциге: «...он объединяет всё – пронизанный до мозга костей ритмом... острым слухом поверяет все гармонии и один воспроизводит все голоса... Мне кажется, что мой друг Бах один многократно превосходит Орфея» (цит. по: [1, с. 226–227]). Также, к примеру, И. Вальтер, автор «Музыкального лексикона», кроме писательского труда, занимался композицией и нередко обменивался с Бахом таинственными полифоническими опусами-шарадами.

Эти качества нашли отражение в графике клавирного текста в виде разнообразных клише импровизационной природы, интонационной лексики музыкальных инструментов, а также в виде разнообразных техник письма, связанных с преобразованиями первичного (авторского) оригинала: реприз, инверсий, контрапунктов, приёмов увеличения и уменьшения, диминуций, которые также оказались в нём зафиксированными. Все особенности игровой практики XVII–XVIII вв. (и более ранних эпох, вероятно, тоже)

естественным образом порождают особенно важные свойства *взаимодействия исполнителя с текстом*: творческое оперирование нотной записью в духе свободного музицирования. Так проявляла себя практика создания нефиксированного вторичного исполнительского текста.

Тесную связь со всеми перечисленными особенностями музицирования эпохи выявила и *жанровая система*. Все жанровые явления и межжанровые перемещения, происходящие в недрах музыкальной практики, стали её зеркальным отражением. Именно в ансамблевых бассо-остинатных жанрах XVII–XVIII вв. клавир получил важную организующую роль *basso continuo*. Автор выписывал обязательные (облигатные) голоса – мелодию и бас (названный поэтому бассо континуо, или непрерывный бас), иногда с обозначением цифровки (для полноты воссоздания гармонического звучания). На клавире стали обучать искусству цифрованного и нецифрованного баса, сделав его неотъемлемым многофункциональным инструментом музицирования.

Барочные принципы свободы выбора инструмента, варьирующихся ансамблевых составов требовали соответствующего арсенала средств музицирования, важнейшим из которых стал *жанр транскрипции*. Применение транскрипции преодолеvalo ограничения в использовании инструментов или создании новых версий сочинений, придании им новой формы и бесконечной переработки их всевозможными способами. Множество барочных опусов «сконструированы» при помощи «инструмента» транскрипции, сохраняя в каждой новой версии черты первоначального облика. Например, в клавирных концертах И. С. Баха (как мы знаем, это транскрипции скрипичных концертов А. Вивальди, А. Марчелло), «пассажи “перенесены” как есть, не изменившись на клавесинные» [12, с. 222]. Темы Дж. Легренци, Т. Альбини, А. Корелли, М. Марчелло, А. Вивальди, а также И. Керля, И. Пахельбеля, И. Фробергера (немецких музыкантов, учившихся у итальянских мастеров), Г. Ф. Телемана, Г. Ф. Генделя, наконец, И. С. Баха, транскрибируясь, перерабатываясь, расширяясь, взаимодействуя в духе европейского *gemischter Stile*, также синтезировались в особое семантическое звуковое пространство.

К основным жанрам барокко, включающим импровизационные формы прелюдии, фантазии, полифонической формы фуги (строгого или

свободного контрапункта), вариаций различного типа (например, с шутливой танцевальной темой «Каприччио на отъезд возлюбленного брата», вокальной основой – темой-арией «Гольдберг-вариаций», контрапунктически остигатной основой-канонем «Музыкального приношения», «Искусства фуги» И. С. Баха, старинной танцевальной основой Сарабанды с вариациями Г. Ф. Генделя), старинной сонаты (к примеру, со своеобразным жанровым синтезом сонат-экзерсисов Д. Скарлатти, где в традиционную двухчастную форму вкраплены приёмы фугато, вариаций, токкаты), относится и концерт. Он ведёт свой путь от старых форм *concerto grosso* к сольным, оркестровым и смешанным по составу концертам, с сохранением трёхчастной циклической формы и первоначальной жанровой основы разделения на сольные и тугтийные эпизоды музицирования. Основой композиции часто становились старинные формы (жанровые типы) *кончерто грассо* (например, у И. С. Баха – все прелюдии Английских сюит, кроме первой) и тип *французской увертюры* (у И. С. Баха – Увертюра из Партиты № 4, Токката из Партиты № 6). В клавирной музыке преобладали токкаты и вариационные циклы (имеющие несколько частей и требующие при исполнении динамического контраста) – эти произведения предназначались для инструментов с одним, двумя, тремя мануалами, позволяющими разнообразить оттенки исполнения.

Такая игра жанров или, иначе, *полижанровость* барочной музыки объясняется тем, что сознание композиторов было пропитано как хоральными мотивами, так и танцевальными ритмами, поэтому многие опусы написаны «языком танца», даже не указанного в названии. Различие церковной и светской музыки (выражавшееся в более строгом или свободном применении законов полифонии) и одновременно их невидимые взаимосвязи позволяли старым мастерам использовать танцы в духовном жанре (например, Иоганн Маттезон преобразовал некоторые хоралы в формы бурре, гавота и полонеза). У И. С. Баха части из церковных кантат используются в светских произведениях, а светские черты есть в церковной кантате. По сути менуэтом является ария И. С. Баха (написанная для А. М. Бах) «*Bist du bei mir*» («Ты рядом со мной») – музыкальное размышление о любви и смерти. В «Хорошо темперированном клавире» многие фуги «мистического» плана (*cis moll, g moll* и др.)



следуют за прелюдиями-танцами. Глубокое единение пения-танца, их взаимовлияние постепенно стёрло различие между жанровыми видами, и отдельная пьеса могла соединять в себе многие их черты, как признаки полифонии свободного синтезирующего стиля [12, с. 179, 371–373].

Важным свойством клавирного текста была также его свёрнутость, *редуцированность* по отношению к исполнительской практике. Исполнителю XVI–XVIII вв. приходилось расшифровывать табулатуру, цифрованный бас, определять темп и аффект, орнаментировать и заполнять пассажами «гармоническую сетку», оставленную композитором, то есть в процессе игры, по ходу действия, создавать новый облик клавирного текста.

Важнейшим же из качеств клавирного искусства явилась его мобильность и полифункциональность в плане изменений первичного текста с его конструктивными и выразительными особенностями темпа, орнаментики, артикуляции, динамики, что, например, отличается от виртуозно-романтического пианизма, подробно «прописанного» в нотах. Традиционными для клавирной эпохи стали отсутствие точных границ жанров и исполнительская вариативность выразительных средств – темпов, динамики, артикуляции, выбора тембра звучания. Межтекстовые, межжанровые взаимодействия обозначили связующую линию в единстве профессиональной и любительской практики.

Необычное, особое понимание авторства отразилось в первостепенном значении (сущности) *бытия самого произведения*, с его потенциально бесконечной тайной. Символическая зашифрованность (цифровая и звукоизобразительная) была образом мышления эпохи барокко. Музыка как «разговор» (нем. *musikrede*) имела бесчисленные выразительные возможности [1, с. 256]. Словарь этой речи, его значения более нам не свойственны, но мы можем реконструировать его в отдельных случаях, наиболее непосредственно поняв его выразительные и звукоизобразительные стороны. Тайный поэтический слой произведений барокко имеет «второе дно», глубинную сферу, и без рационального продолжения высказанного в произведении, его обдумывания и толкования не образуется его особый смысловой ореол [10, с. 56–59]. Показательно мнение французского философа Ж. Делёза о том, что «барокко изобретает бесконечное произведение или бесконечный процесс работы» [там же, с. 59].

Такая смысловая детализация даёт основания для вывода о том, что клавирные тексты барокко действительно стали отражением реального звукового опыта, зафиксировав в графических структурах многие признаки инструментальной культуры¹. Типичные особенности музыкальной практики вошли в культурный контекст и интегрировались в клавирных произведениях, ставших художественными артефактами эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди [пер. с нем.]. М.: Классика-XXI, 2005. 280 с.
2. Барбье П. Венеция Вивальди. Музыка и праздники эпохи барокко = La Venise de Vivaldi: Musique et fêtes baroques. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. 280 с.
3. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха / пер. с англ. А. Е. Майкапара. М.: Музыка, 1993. 389 с.
4. Боссан Ф. Людовик XIV, король-артист. М.: Аграф, 2002. 272 с.
5. Гордеева Е. В. Клавирные тексты И.-С. Баха. Практика музицирования эпохи барокко и её отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, Deutschland, 2014. 225 с.
6. Дасса Ф. Барокко. Архитектура между 1600 и 1750 годами. М.: Астрель, 2004. 160 с.
7. Документы жизни и деятельности И.-С. Баха [пер. с нем.] / сост. Х. Й. Шульце, пер. с нем. В. Ерохина. М.: Музыка, 1980. 384 с.
8. Друскин М. С. Собр. соч. В 7 т. Т. 1: Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2007. 752 с.
9. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. М.: Классика-XXI, 2003. 256 с.
10. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. СПб.: Лань, 2006. 432 с.

¹ Подробнее о семантике музыкального текста барокко см. в электронном каталоге изданий Лаборатории музыкальной семантики (ЛМС), расположенном на сайте: www.lab.-ms.narod.ru.

11. Кузнецова Н. М. О некоторых приёмах исполнительских преобразований клавирного уртекста И. С. Баха на примере инструктивных сочинений для клавира // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2. С. 197–204.
12. Ландовска В. О музыке / пер. с англ. и по слесл. А. Е. Майкапара. М.: Радуга, 1991. 440 с.
13. Маргулис В. И. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И. С. Баха. М.: Сов. музыка, 1974, № 8. С. 68–72.
14. Мельникова Н. И. Старинное клавирное исполнительство: учеб. пособие по курсу «История фортепианного искусства» для студентов фортепианных факультетов музыкальных вузов. Магнитогорск: Магнитогорская гос. консерватория, 2005. 98 с.
15. Морозов С. А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Молодая гвардия, 1975. 259 с.
16. Прейсман Э. М. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII–XX вв.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2003. 48 с.
17. Сапонов М. А. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения. М.: Музыка, 1982. 77 с.
18. Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко: исследование. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. 3. Исмагилова, 2015. 240 с.
19. Cyr M. Essays on the Performance of Baroque Music Opera and Chamber Music in France and England. Variorum collected studies series, 899. Aldershot, Hants, England: Ashgate, 2008. 300 S.
20. Stauffer, George B. The World of Baroque Music New Perspectives. Bloomington: Indiana University Press, 2006. 150 S.

REFERENCES

1. Arnonkur N. *Moi sovremenniki: Bakh, Motsart, Monteverdi* [Harnoncourt N. My Contemporaries: Bach, Mozart, Monteverdi]. Translated from the German. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 280 p.
2. Barbye P. *Venetsiya Vival'di. Muzyka i prazdniki epokhi barokko=La Venise de Vivaldi: Musique et fêtes baroques* [Vivaldi's Venice. Music and Festivities of the Baroque Period]. St. Petersburg: Ivan Limbakh's Press, 2009. 280 p.
3. Bodki E. *Interpretatsiya klavirnykh proizvedeniy I. S. Bakha* [Erwin Bodky. The Interpretation of Bach's Keyboard Works]. Translated from the English by A. E. Maikapar. Moscow: Muzyka, 1993. 389 p.
4. Bossan Ph. *Lyudovik XIV, korol'-artist* [Louis XIV, The King-Artist]. Moscow: Agraf, 2002. 272 p.
5. Gordeyeva E. V. *Klavirnye teksty I.-S. Bakha. Praktika muzitsirovaniya epokhi barokko i ee otrazhenie v smyslovykh strukturakh i akusticheskikh obrazakh muzykal'nogo teksta* [The Clavier Music Texts of J. S. Bach: The Practice of Playing Music of the Baroque Period and its Reflection in the Semantic Structures and Acoustic Images of the Musical Text]. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, Deutschland, 2014. 225 p.
6. Dassa F. *Barokko. Arkhitektura mezhdru 1600 i 1750 godami* [Baroque. Architecture between 1600 and 1750]. Moscow: Astrel, 2004. 79 p.
7. *Dokumenty zhizni i deyatel'nosti I.-S. Bakha* [Documents of the Life and Activities of J. S. Bach]. Compiled by H. J. Schulze, translated from the German by V. Erokhin. Moscow: Muzyka, 1980. 384 p.
8. Druskin M. S. *Sobr. soch. V 7 t. T. 1: Klavirnaya muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii, Germanii XVI–XVIII vekov* [Collected Works: in 7 Volumes. Volume 1: Clavier Music of Spain, England, the Netherlands, France, Italy and Germany of the 16th – 18th Centuries]. Edited by L. G. Kovnatskaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2007. 752 p.
9. Dukov E. V. *Kontsert v istorii zapadnoevropeyskoy kul'tury* [The Concerto in the History of Western European Culture]. Moscow: Klassika-XXI, 2003. 256 p.
10. Kudryashov A. Yu. *Teoriya muzykal'nogo soderzhaniya: khudozhestvennye idei evropeyskoy muzyki XVII–XX vv.* [The Theory of Musical Content: the Artistic Ideas of European Music from the 17th to the 20th Century]. St. Petersburg: Lan', 2006. 432 p.
11. Kuznetsova N. M. *O nekotorykh priyomakh ispolnitel'skikh preobrazovaniy klavirnogo urteksta I. S. Bakha na primere instruktivnykh sochineniy dlya klavira* [On Certain Techniques of Transformations in Performance of the Clavier Urtext Scores of J. S. Bach (on the Example of Compositions Written for Instructive Purposes)]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2, pp. 197–204.
12. Landovska V. *O muzyke* [Landowska W. About Music]. Translated from the English by A. E. Maikapar. Moscow: Raduga, 1991. 440 p.
13. Margulies V. I. *Ob ispolnitel'skikh ukazaniyakh v klavirnoy muzyke I. S. Bakha* [About the Performing Instructions in the Clavier Music of J. S. Bach]. Moscow: Sovetskaya muzyka, 1974, No. 8, pp. 68–72.
14. Melnikova N. I. *Starinnoe klavirnoe ispolnitel'stvo: ucheb. posobie po kursu «Istoriya fortepiannogo iskusstva» dlya studentov fortepiannykh fakul'tetov muzykal'nykh vuzov* [Historical Performance on the Clavier: Textbook for the Course of “History of the Art of Piano Performance” for Students of Piano Departments of Musical Institutions for Higher Education]. Magnitogorsk: Magnitogorsk State Conservatory, 2005. 98 p.



15. Morozov S. A. *Iogann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1975. 259 p.

16. Preysman E. M. *Kamernyy orkestr kak yavlenie v muzykal'noy kul'ture XVII–XX vv.: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Chamber Orchestra as a Phenomenon in the Musical Culture of the 17th–20th Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirsk, 2003. 48 p.

17. Saponov M. A. *Iskusstvo improvizatsii. Improvizatsionnye vidy tvorchestva v zapadno-evropeyskoy muzyke Srednikh vekov i Vozrozhdeniya* [The Art of Improvisation: Improvisational Types of Artistry in Western European Music of the Middle Ages

and the Renaissance]. Moscow: Muzyka, 1982. 77 p.

18. Sitdikova F. B., Alekseeva I. V. *Skrpichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadno-evropeyskogo barokko: issledovanie* [The Violin Musical Text in Solo and Ensemble Musical Compositions of Western European Baroque Music: Research]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, Ufa State Institute of Arts, 2015. 240 p.

19. Cyr Mary. *Essays on the Performance of Baroque Music Opera and Chamber Music in France and England. Variorum collected studies series, 899*. Hants, England: Ashgate, 2008. 300 p.

20. Stauffer George B. *The World of Baroque Music New Perspectives*. Bloomington: Indiana University Press, 2006. 150 p.

Практика ансамблевого музицирования и клавирный текст барокко

Каждый предмет искусства или его письменный документ связаны с определённым культурно-историческим временем. Старинный клавирный текст (уртекст) барокко отражает причудливое многообразие видов и форм музицирования, комбинирования практических ансамблевых традиций и композиторских приёмов. Особенности музыкальной практики эпохи барокко оказали влияние на структуру и содержание клавирных текстов. Эти традиции и приёмы запечатлелись в сольных и ансамблевых клавирных текстах в виде следующих основных признаков: присутствие в свёрнутом виде партитурной записи; отражение акустических образов оркестровых музыкальных инструментов; диалогичность построения композиции; вариативность развёртывания исполнительского текста. Клавирные тексты барокко зафиксировали в своей графике основные черты культуры музицирования барокко, стали своеобразным нотографическим зеркалом музицирующей эпохи.

Ключевые слова: клавирный уртекст, ансамблевое музицирование, музыкальная культура барокко.

The Practice of Ensemble Music-Making and the Baroque Clavier Musical Text

Every work of art and its notated document are connected with a certain culture of historical time. The early clavier musical text (the urtext) of the Baroque period reflects the fanciful diversity of types and forms of music making, combining together practical ensemble traditions and compositional techniques. The special features of the musical practice of the Baroque period exerted their influence on the structure and content of clavier texts. These traditions and techniques have been embedded in the solo and ensemble clavier texts in the guise of such basic principles as the presence in a convolved appearance of score notation; reflection of acoustical images of orchestral musical instruments; a dialogic principle of the composition's construction; variability of unfolding of the performers' musical text. The clavier musical texts of the Baroque period fixated in their graphic notation the basic characteristics of the culture of music making in the Baroque period, having become an original type of notographic mirror of the music making epoch.

Keywords: clavier urtext, ensemble music making, musical culture of the Baroque period.

Гордеева Елена Владимировна

ORCID: 0000-0002-6184-6806

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры фортепиано
и кафедры эстрадно-джазового исполнительства,
сотрудник Лаборатории музыкальной семантики
E-mail: Gordelena2009@yandex.ru
Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова,
Уфа, 450008 Российская Федерация

Elena V. Gordeyeva

ORCID: 0000-0002-6184-6806

PhD (Arts), Senior Faculty Member at the Piano
Department and the Department
of Pop-Jazz Performance,
Research assistant at the Laboratory
of Musical Semantics
E-mail: Gordelena2009@yandex.ru
Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv
im. Zagira Ismagilova
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov.
Ufa, 450008 Russian Federation

Ю. М. РОГАЧЁВА

Российская академия музыки им. Гнесиных



УДК 784.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.080-084

ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХОРОВОЙ МУЗЫКИ С. И. ТАНЕЕВА

Давно сложилось мнение о том, что ранние хоры С. И. Танеева без сопровождения слишком просты и не представляют существенного интереса, хоры же зрелого периода перегружены приёмами полифонического развития и могут исполняться только высокопрофессиональными коллективами. Принято считать, что подобные сочинения трудны и для восприятия. В итоге хоровая музыка композитора без сопровождения звучит редко. Зададимся вопросом: чем же так сложны хоры Танеева зрелого периода?

Слушатель действительно оказывается в трудных условиях, поскольку исполнители редко предлагают выстроенную и эмоционально убедительную концепцию сочинения. Это может быть связано с непониманием исполнителями замысла композитора. Отсюда и многочисленные сложности частного порядка: нередко приходится слышать о неэмоциональности, «невокальности» танеевских хоров, о не прослушиваемом тексте в полифонических эпизодах и т. п.

При этом зачастую проблемы исполнения зрелых хоров Танеева связаны с отсутствием понимания интерпретаторами природы изобразительного и выразительного начал в танеевских сочинениях. Поразмышляем об изобразительности в хорах Танеева – присутствует ли она? Становится очевидным, что присутствует: ведь композитор почти зримо воссоздаёт то картину «всемирного благовеста», то образ вознесённой «седою скалой» башни; слушатель нередко становится как бы зрителем. Однако есть и нечто большее, чем просто изобразительность, – она переходит в новое качество. Изобразительное у Танеева не только иллюстрирует некий текст, но всегда выражает глобальную идею. «Погонщиков звонкая песня» в исполнении партии теноров – скорее, исключение, редкий для Танеева пример чистой звукописи, если только здесь не скрыта ещё непрочитанная нами глубокая мысль. Пожалуй, аналогичным примером можно считать окончание хора «Тихой ночью», когда c_2 теноровой партии зримо воссоздаёт иллюзию

лунного света. В хоре же на стихи Ф. Тютчева «Не остывшая от зною» мы встречаемся с принципиально иной ситуацией. Миниатюра построена на сочетании «звучащей» и «незвучащей» музыкальной материи¹: значение пауз, часто составляющих половинную длительность в размере 2/4, невозможно недооценить, ведь именно они выявляют скрытое течение музыкального времени. Сопоставляя «звучащую» музыкальную материю с паузами, Танеев создаёт совершенно явственный эффект зарниц: вспышек света, выхватывающих на мгновение окружающее из мрака. Здесь преломляется одна из излюбленных танеевских максим – «От мрака к свету».

Чисто изобразительным моментом можно считать также хроматические ходы в партии альтов из хора «На могиле» (ц. 3: «...и прах давно остывший / могущественный дуб корнями обовьёт»), но соотнесение их с фигурой *circulatio* создаёт совершенно новый контекст².

Возникает некая обобщённая изобразительность, своего рода изобразительность высшего порядка. Собственно изобразительность, очевидно, не имеет для Танеева существенной ценности. Разумеется, чем больше в сочинении чистой звукописи, тем меньше для выявления красоты музыки нужно специальных усилий – именно поэтому «Вечер» и является едва ли не самым исполняемым хором Танеева. Но и в нём требуется раскрыть состояние, показанное целым комплексом выразительных средств. Не боясь погрешить против истины, отметим, что в большинстве акапельных хоров Танеева это состояние – восторг: и тихий восторг перед красотой мироздания («Вечер», «Посмотри, какая мгла»), и упоение силой стихии («Не остывшая от зною», «На корабле»). Выявление или не выявление состояния восторга в подобных сочинениях и решает, состоится ли их исполнение по-настоящему. Так, нюанс *ppp* в начале кульминации хора «Вечер» (ц. 7) воспринимается исполнителями как неправильный, не соответствующий эмоциональному напряжению музыки, и выполняется весьма формально. На самом

же деле Танеев передаёт состояние, где человек может слова «Как перлы, росы освежительной капли...» произнести только шёпотом – отсюда нюанс и особая артикуляция. Словно от восхищения перехватывает дыхание. Перед этой фразой категорически невозможно замедление («как в люльке уснувший ребёнок»): здесь нет места ремесленной изобразительности. Точно так же невозможно замедление в финале хора: нюанс *pp* (*dolcissimo*) часто провоцирует исполнителя на своеобразный «откат», замирание, что противоречит авторскому замыслу.

Состояние восторга, упоения жизнью в битве определяет концепцию хора «Развалину башни...» (эпизоды *Allegro*). Чисто умозрительно можно попытаться передать «образ башни» и создавать тотальный контраст в так называемых «сценах скачки», но суть при этом остаётся нераскрытой. А речь идёт о человеке, настоящее которого пусто и потому заменяется прошлым: в момент активного действия, битвы лирический герой испытал нечто подлинное, прекрасное и незабываемое, а теперь переживает это прошлое, как реальность³. В настоящем же у героя – лишь неумолимый бег времени. Проследим, как выражается эта идея композитором. Автор содержательной статьи о хоре «Развалину башни...» Н. С. Ганенко [3] ставит задачу раскрыть концепцию сочинения. При этом фактически внимание исследователя сосредоточивается на «уртексте», что, разумеется, имеет непреходящую ценность для исполнителя, но не решает в полной мере заявленную проблему.

На наш взгляд, ключ к пониманию зрелых танеевских хоров кроется именно в сочинениях опуса 27, причём искать его следует в первых же тактах хора «На могиле» (№ 1). Слова «сто лет пройдёт»⁴ становятся краеугольным камнем как для данного хора, так и для цикла в целом. Танеев делает их смыслообразующими, точно выписывая завершения кратких фраз в сочетании с чрезвычайно длительными паузами. Пульсация при этом должна осуществляться восьмыми; однако в фактуре присутствует и шестнадцатая длительность, которая может быть организована после паузы «крупно» (особо значимо) при условии пульсирования последней паузы шестнадцатыми. Налицо фактура, созданная в равной мере из «звучащей» и «незвучащей» музыкальной материи: для того, чтобы включить внутренний слух аудитории, вторая должна интонироваться едва ли не ярче первой. От хора следует добиться

настолько интенсивного пульсирования в паузе, что оно должно стать ощутимым для слушателя. Это объективное условие адекватного воссоздания специфики партитуры Танеева⁵. Но именно подобное «озвучивание» «незвучащего» континуума и создаёт образ Времени, который можно назвать определяющим для позднего хорового творчества Танеева, как и тему «человек и время». Вероятно, впервые об образе Времени как определяющем для хора «На могиле» высказался замечательный хоровой дирижёр В. О. Семенов: «В этих паузах начинает “звучать” время, то главное, что выступает как художественный образ всего сочинения» [8, с. 146].

Показательно, что стихотворение Полонского представляет собой одно предложение. У Танеева же одноимённое произведение решено как развёрнутое концептуальное сочинение, каждый из разделов которого экспонирует собственный образ, значимый для цикла в целом. Важнейшей идеей данного хора является победа Жизни над смертью, то есть, в созданном контексте, над временем; однако реприза возвращает слушателя к первоначальному образу, утверждающему всепобеждающую силу времени.

Но вернёмся к хору «Развалину башни...». Знаменитый начальный унисон решается только при условии такой же отчётливой, выявленной дирижёром и певцами пульсации восьмыми. Чтобы точно воспроизвести ритм танеевской партитуры, исполнителям необходимо ярко сопоставить бинарные и тернарные длительности. Момент их «стыка» («седа скала», «высоко подняла» и т. д.), как правило, звучит ритмически неточно в записях даже признанных профессиональных хоровых коллективов. Это свидетельствует именно о недостаточной интенсивности пульсирования. Но Танеев требует здесь от нас крайне насыщенного, напряжённого выражения «незвучащего» музыкального континуума, что доказывается необходимостью продуцировать то дуольные, то триольные восьмые (иначе они не различимы слухом) – так создаётся образ Времени. Важно, что сопоставление дуолей и триолей становится определяющим выразительным средством для данной партитуры: оно встречается как на микро-, так и на макроуровне (сопоставление разделов с бинарным и тернарным метром), а в кульминациях – в виде полиритмии (см.: [11, с. 34]). Триольное движение связывается с образностью действия, жизни, шире – Человеком (эпизоды *Allegro*), бинарное – с неумо-

лимым ходом Времени. Особенно выразительно в этом плане полифоническое сопоставление в ц. 14, когда партии сопрано и теноров воспроизводят дуольное, а альты и басы – триольное движение.

Концептуальное понимание музыкального времени – ключ к прочтению не только хоров опуса 27, но и многих хоровых сочинений зрелого периода. Так, хор «Из края в край» предстаёт феноменом взаимодействия настоящего и прошлого. Экспозиция представляет два образа времени: настоящего, принимающего облик некоего рокового потока, сметающего всё на своём пути (второй хор «Могучий вихрь людей несёт»), и прошлого, связанного с ушедшими близкими (первый хор «О, оглянися, о постой... любовь осталась за тобой»). Фатальный характер первого образа подчёркивается знаменитым бетховенским ритмом, на самом деле, всегда выражавшим в музыке предопределённость и необратимость (этот ритм встречаем у К. Монтеверди, А. А. Моцарта, М. Березовского – подобных примеров множество)⁶. Второй образ носит субъективный, лирический характер; при этом мелодическая линия явственно связана с первым за счёт общего интонационного зерна. Снова та же формула (ц. 1) с варьированным ритмическим рисунком: в том числе, за счёт включения в него пауз, то есть «незвучающей» музыкальной материи, что само по себе символично. В разработке (ц. 4) оба образа взаимодействуют, идёт борьба за лирического героя: он должен или остаться в иллюзорном, но столь дорогом прошлом, или отдаться бегу времени, выбрав реальность. Драматизм ситуации состоит в том, что в динамизированной репризе (ц. 8) слушатель не получает однозначного ответа: в конце сочинения второй хор провозглашает «Вперёд!», первый в то же мгновение восклицает «Постой!»: человек вынужден жить в постоянном борении.

При подобном подходе к решению проблемы интерпретации этой музыки снимается вопрос о трудностях дикции и артикуляции в полифонии Танеева, который неоднократно ставили исследователи (см.: [5, с. 201; 6, с. 142]). Композитор, когда для него важно слово, организует фактуру соответствующим образом (унисон, хорал, комплементарный ритм в имитации и т.п.); полифония же для Танеева становится мощнейшим драматургическим средством. Так, приём наложения разных текстов и создаёт в рассматри-

ваемом хоре атмосферу борения; слово превращается в «строительный материал» фактуры и уступает первенство музыке.

Нельзя не упомянуть и об интонировании⁷ мелодики Танеева, что на наш взгляд образует отдельную проблему. Это – ещё один полюс стилистики Танеева: если выше выделялась природа изобразительного его хорового творчества, то здесь имеется в виду природа выразительного его музыки. Ещё в 1940 году В. В. Протопопов отметил инструментальный характер мелодики Танеева [7, с. 68], что впоследствии стало «общим местом». Но как следует понимать это высказывание, в чём оно выражается практически? Как правило, «инструментальное» начало воспринимается в подобных случаях оппозицией «вокальному», и мелодика данного типа считается неудобноисполнимой. Но Протопопов подчёркивает нечто иное: мелодизм Танеева зачастую построен не на поступенном движении и соединении звуков *legato*, а на основе характерной интервалики⁸ и особенно выразительном соединении тонов в скачках (по сути, интонировании в понимании Асафьева). Что и делает темы хоров Танеева либо особенно драматургичными, выражающими действие, либо – при отсутствии интонирования – «невокальными», неудобными. Возможно, это – один из ключевых моментов для понимания музыки Танеева, однако подробный разговор по данной проблеме – дело будущего. В заключение приведём удивительно точное высказывание Протопопова, проливающее свет на природу интонационности Танеева. «Большая концентрированность тематики Танеева сообщает ей тот обобщённый вид, за которым скрыта непосредственная эмоциональность (это и даёт повод некоторым критикам говорить об отсутствии эмоциональности в темах Танеева). В обобщённости тематики сказываются общие свойства стиля Танеева, черты, готовые стать экспрессионистическими. Эти черты – прежде всего в интонационном строении тем Танеева» [7, с. 63].

Думается, что воспринимать и ранние хоры Танеева также следует сквозь призму его зрелого стиля: это музыка композитора, только начинающего осваивать хоровой жанр, но потенциально уже готового его радикально преобразовать. За аскетичностью фактуры ранних хоров скрываются глубокие философские идеи и высокая эмоциональность, которые могут и должны быть выявлены исполнителями.

PRIMЕЧАНИЯ

¹ Мы используем понятия «звучащей» и «незвучащей» музыкальной материи в понимании М. А. Аркадьева [1, с. 21].

² О значимости риторических фигур для музыки Танеева см.: [12].

³ Подобная «подмена» картиной боя выражения душевного состояния героя свойственна, к примеру, оперной музыке, что подмечает В. Д. Конен: «Если первоначально героические интонации в опере ассоциировались в прямом смысле с картинами битвы и войны, то постепенно они приобрели обобщённый эмоциональный смысл. Битва и борьба стали символом известного душевного состояния» [4, с. 164].

⁴ Ср.: «Сто лет пройдёт, сто лет; забытая могила, / Вчера зарытая, травую порастёт» (Полонский) и «Сто лет пройдёт, сто лет, сто лет пройдёт...» (Танеев).

⁵ В данной партитуре интонирование «незвучащего» музыкального времени является необходимым условием исполнения. Так, синкопы на словах «Он гордо зашумит вершиною густою» вообще могут восприниматься таковыми, только если слушатель

ощущает как сильное время первые и третьи доли тактов (ц. 7, т. 1 и 2; так называемые «воображаемые акценты» по И. В. Способину).

⁶ На значимость «формулы Судьбы» в произведениях Танеева указывает И. О. Цахер [12, с. 24].

⁷ Речь идёт о процессе интонирования в понимании Асафьева, называющего интонированием «“состояние тонового напряжения”, обуславливающее и “речь словесную” и “речь музыкальную”» [2, с. 269], или процесс «непрерывности эмоционально-голосового, тесно спаянного с дыханием, “тонного усилия”, напряжения. Напряжение это отражает... непрерывность мышления» [там же].

⁸ В частности, тритона, «этого “дьявола” в музыке» [9, с. 116]. Интересно, что Б. Л. Яворский, ученик С. И. Танеева, обсуждал с учителем важнейшие аспекты своей теории музыкального мышления. В письме к Танееву от 17 апреля 1906 года Яворский рассуждает о тритоне и его разрешении как основе строения музыкальной речи [14, с. 256]. Напомним, что хоры опуса 27 были созданы в 1909 году.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Библос, 1993. 186 с.

2. Асафьев Б. В. Избранные труды. М.: Изд-во АН СССР, 1957. Т. 5. 386 с.

3. Ганенко Н. С. Интерпретация хора «Развалину башни, жилище орла» С. И. Танеева. К проблеме воплощения авторского замысла // Музыкальная академия. 2014. № 1. С. 98–102.

4. Конен В. Д. Театр и симфония. 2-е изд. М.: Музыка, 1974. 376 с.

5. Корабельникова Л. С. Творчество С. И. Танеева: историко-стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986. 296 с.

6. Попов В. С. Хоровое творчество С. И. Танеева // Памяти Сергея Ивановича Танеева / ред.-сост. В. В. Протопопов. М., 1947. С. 137–144.

7. Протопопов В. В. О тематизме и мелодике

С. И. Танеева // Избранные исследования и статьи / сост. Н. Н. Соколов. М., 1983. С. 60–75.

8. Семенюк В. О. Хоровая фактура: проблемы исполнительства. М.: Композитор, 2008. 328 с.

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

10. Терещенко В. П. Музыкальная аллегория в хоровом творчестве С. И. Танеева: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2015. 217 с.

11. Холопова В. Н. Музыкальный ритм: очерк. М.: Музыка, 1980. 72 с.

12. Цахер И. О. С. И. Танеев: к проблеме музыкального мышления: очерки. Изд. 2-е, доп. М.: МГК им. Чайковского, 2003. 32 с.

13. Штейнер О. А. С. И. Танеев и Серебряный век: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007. 236 с.

14. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Сов. композитор, 1972. Т. 1. 712 с.

REFERENCES

1. Arkad'ev M. A. *Vremennye struktury novoevropeyskoy muzyki. Opyt fenomenologicheskogo issledovaniya* [The Temporal Structures of New European Music. An Experience of Phenomenological Research]. Second Edition, Revised and Supplemented. Moscow: Biblos, 1993. 186 p.

2. Asaf'ev B. V. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Volume 5. Moscow: Publishing House of the Academy of

Sciences of the USSR, 1957. 386 p.

3. Ganenko N. S. Interpretatsiya khora «Razvalinu bashni, zhilishche orla» S. I. Taneyeva: k probleme voploshcheniya avtorskogo zamysla [Interpretation of the Chorus “The Tower Ruins, the Dwelling of the Eagle” by S. I. Taneyev: Concerning the Issue of Realization of the Composer’s Intention] *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2014, No. 1, pp. 98–102.

4. Konen V. D. *Teatr i simfoniya* [The Theatre and the Symphony]. Second Edition. Moscow: Muzyka, 1974. 376 p.
5. Korabel'nikova L. S. *Tvorchestvo S. I. Taneeva: istoriko-stilisticheskoe issledovanie* [The Oeuvre of S. I. Taneyev: Historical and Stylistic Research]. Moscow: Muzyka, 1986. 296 p.
6. Popov V. S. *Khorovoye tvorchestvo S. I. Taneeva* [The Choral Music of Sergei Taneyev] *Pamyati Sergeya Ivanovicha Taneeva* [In Memory of Sergey Ivanovich Taneyev]. Edited by V. V. Protopopov. Moscow, 1947, pp. 137–144.
7. Protopopov V. V. *O tematizme i melodike S. I. Taneeva* [About the Thematicism and Melodicism of S. I. Taneyev's Music]. *Izbrannye issledovaniya i stat'i* [Selected Research Works and Articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983, pp. 60–75.
8. Semenyuk V. O. *Khorovaya faktura. Problemy ispolnitelstva* [Choral Texture. Performance Issues]. Moscow: Kompozitor, 2008. 328 p.
9. Skrebkov S. S. *Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stiley* [The Artistic Principles of Musical Styles]. Moscow: Muzyka, 1973. 448 p.
10. Tereshchenko V. P. *Muzykal'naya allegoriya v khorovom tvorchestve S. I. Taneeva: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Musical Allegory in the Choral Works of S. I. Taneyev: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2015. 217 p.
11. Kholopova V. N. *Muzykal'nyy ritm: ocherk* [The Musical Rhythm: Essay]. Moscow: Muzyka, 1980. 72 p.
12. Zakher I. O. *S. I. Taneev: k probleme muzykal'nogo myshleniya: ocherki* [S. I. Taneyev: Concerning the Issue of Musical Thought. Essays]. Second Edition, Supplemented. Moscow: Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory Press, 2003. 32 p.
13. Shteyner O. A. *S. I. Taneev i Serebryanyy vek: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [S. I. Taneyev and the Silver Age: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2007. 236 p.
14. Yavorsky B. L. *Statyi, vospominaniya, perepiska* [Articles, Memoirs, Correspondence]. Volume 1. Second Edition, Revised and Supplemented. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1972. 712 p.

К проблеме интерпретации хоровой музыки С. И. Танеева

Статья посвящена вопросу интерпретации сочинений С. И. Танеева для хора без сопровождения в ракурсе проблематики музыкального времени. Отдельные произведения рассматриваются с точки зрения выявления в них изобразительности и выразительности. Автор статьи считает, что хоровым сочинениям Танеева без сопровождения присуща не столько изобразительность сама по себе, сколько её своеобразная модификация, выраженная на качественно новом уровне: данное явление предлагается условно назвать «обобщённой изобразительностью». Далее в тексте статьи раскрывается это понятие и приводятся соответствующие примеры из хоровых сочинений Танеева без сопровождения. Возможно, подобный подход поможет потенциальным интерпретаторам хоровых произведений Танеева посмотреть на них по-новому и увидеть не просто «учёную», сложно написанную, фактурно перегруженную, – а подлинно гуманистичную, этически значимую, а главное – удивительно красивую музыку.

Ключевые слова: С. И. Танеев, хоры Танеева, хоровая музыка *a cappella*, интерпретация хоровой музыки, изобразительность в музыке.

Concerning the Issue of Interpretation of Sergei Taneyev's Choral Music

The article is devoted to the question of interpretation of the compositions of Sergei Taneyev for chorus a cappella in the perspective of the problematics of musical time. Certain compositions are examined from the point of view of revealing the elements of depiction and expressivity in them. The author of the article believes that Taneyev's choral works a cappella are endowed not as much with expressivity per se as with its particular modification, expressed on a qualitatively new level: it is suggested to call the present phenomenon conditionally "generic depiction." Further on, the text of the article discloses this concept and cites corresponding examples from Taneyev's choral compositions a cappella. It is possible that this kind of approach may help potential interpreters of Taneyev's choral compositions look at them anew and observe not merely "scholarly," complexly written and texturally luscious – but genuinely humanistic, ethically significant and, most importantly, remarkably beautiful music.

Keywords: Sergei Taneyev, Taneyev's choral works, choral music a cappella, interpretation of choral music, depiction in music.

Рогачёва Юлия Михайловна

ORCID: 0000-0001-9020-8259

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хорового дирижирования

E-mail: sinfonico@yandex.ru

Российская академия музыки им. Гнесиных
Москва, 121069 Российская Федерация

Yulia M. Rogachyova

ORCID: 0000-0001-9020-8259

PhD (Arts), Associate Professor
at the Choral Conducting Department

E-mail: sinfonico@yandex.ru

Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh
Gnessin Russian Academy of Music
Moscow, 121069 Russian Federation



Г. А. ДЕНИСОВА

Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского



УДК 784.5

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.085-091

ДИАЛЕКТИКА МОНУМЕНТАЛЬНОСТИ И ИНТИМНОСТИ В ЖАНРЕ *ORCHESTERGESANG* ЭПОХИ *FIN DE SIÈCLE*

Проблема соотношения категорий монументальности и интимности лежит в корне самого жанра *Orchestergesang*¹ эпохи *fin de siècle*². С одной стороны, оркестр в колористическом плане открывал больше возможностей для жанра песни, а с другой стороны, одновременно вытеснял камерность исполнения – качество, неразрывно связанное с самим понятием песни. Обозначенная проблема возникла уже в тот момент, когда появились первые оркестровые переложения *Klavierlied* (30-е годы XIX века) и когда сам жанр *Klavierlied*, изначально предназначенный для домашнего музицирования в тесном кругу слушателей, во второй половине XIX века, проникнув в публичный концерт, начал утрачивать камерность. Как следствие, в оркестровых переложениях интимность исполнения сменилась монументальностью, да и сам жанр песни отделился от своих, казалось бы, имманентных эстетических норм.

Проследим, какие преобразования жанра песни легли в основу *Orchestergesang* эпохи *fin de siècle*.

– Изменяется направленность исполнения: наличие публики становится основополагающим фактором исполнения песни с оркестром. Говоря словами К. Дальхауза, «слушатели баллады неотъемлемы, песни случайны»³ (цит. по: [10, S. 441]).

– Эстетическое соотношение между певцом и сопровождением изменяется в сторону равноправия компонентов оркестровой песни. Такое распределение ролей принципиально отличается от соотношения, характерного для песни начала XIX века, идеала стиля *Biedermeier*, где превыше всего ценились интимность, сбалансированность пропорций и простота форм. При исполнении такой песни певец предстаёт в качестве эстетического субъекта, олицетворяющего музыкально-лирическое Я. Фортепианный аккомпанемент, напротив, не может выступать как эстетически самостоятельный субъект, даже

если содержит основные темы песни. Между тем, уже в творчестве Ф. Шуберта и Р. Шумана фортепианное сопровождение отстаивает если не равноправную певцу, то значимую и относительно самостоятельную позицию. Внедрение же оркестра привело к всесторонней модификации эстетического соотношения между певцом и сопровождением, так как само по себе наличие оркестра отклоняет претензию на вторичность инструментальной партии.

– Колористические возможности оркестрового сопровождения разрушают характерный для песни примат единства звука, настроения и выражения чувства. Согласно Р. Луису, оркестровое сопровождение таит в себе опасность для лирического текста, так как «возникает раздражающее несоответствие между интимностью содержания и силой используемых звуковых средств» [17, S. 237]. Видимо, интуитивно чувствуя несоответствие оркестровых эффектов чистой лирике, композиторы брали за основу тексты преимущественно гимнически-возвышенного и балладно-драматического содержания, либо народный эпос (А. фон Арним и К. Брентано).

Диалектика монументальности и интимности *Orchestergesang* заключается во взаимодействии сущностных свойств, заимствованных у того или иного жанра. Неслучайно само понятие *Orchestergesang* сложилось из *Orchester* и *Gesang*. Первое слово непосредственно связано с жанрами симфонической музыки, а второе – жанрами вокальной музыки, в частности *Lied*, арией, драматической сценой, речитативом. Симфонические и оперные формы генерируют монументальность *Orchestergesang*, тогда как *Lied* «отвечает» за интимность.

Остановимся на *симфонии* как одном из истоков *Orchestergesang*. Влияние симфонии и её производных выражается, прежде всего, в симфонизации жанра песни, что наблюдается практически у всех создателей *Orchestergesang*. В отдельных случаях следует говорить о слиянии

обоих жанров: «Песнь о земле»⁴ («Das Lied von der Erde») Г. Малера, «Лирическая симфония» («Lyrische Symphonie») op. 18 А. Цемлинского. Показательна в этом отношении и структура указанных произведений. Шесть частей «Песни о земле» – это фактически шесть оркестровых песен, по три на каждый голос (№ 1, 3, 5 исполняет тенор, № 2, 4, 6 – альт/баритон). «Лирическая симфония» состоит из семи частей (№ 1, 3, 5 и 7 исполняет баритон, № 2, 4 и 6 – сопрано).

Симфония накладывает на оркестровую песню отпечаток монументальности – качества, необходимого для озвучивания больших залов публичных концертов. Как следствие, *Orchestergesang* становится крупномасштабным сочинением, по времени звучания не уступающим симфонии. Так, например, продолжительность «Песни о земле» – более 60 минут, «Лирической симфонии» – более 40 минут. Что же касается большинства оркестровых песен, то время их звучания колеблется приблизительно от 5 минут до четверти часа, что соответствует продолжительности звучания симфонической поэмы. Такими, в частности, оркестровые песни Р. Штрауса, которые апеллируют к симфонической поэме также и по принципам работы с тематизмом, приёмам развития музыкального материала, тяготению к сонатности, по духу и эмоционально-образному содержанию. К примеру, op. 33 № 1 «Обольщение» («Verführung»), № 4 «Утренняя песня пилигрима» («Pilgers Morgenlied»).

Монументальность *Orchestergesang* проявляется также в использовании композиторами больших и своеобразных оркестровых составов. Весьма показателен в этом смысле Р. Штраус. В песне op. 44 № 2 «Ночная прогулка» («Nächtlicher Gang») композитор мастерски воплощает звуковую картину страшных ночных видений за счёт большого оркестрового вступления (12 тактов), развёрнутых интерлюдий (15–18 тактов) и заключения (28 тактов). Огромный оркестр подробно иллюстрирует каждую деталь: хор мертвецов в склепе, треск зимнего льда и дикий лай зловещих адских псов. Состав оркестра впечатляет не только наличием большой духовой группы, но и обилием ударных инструментов⁵.

По количеству инструментов не уступает Штраусу и Х. Пфицнер. Для своего сочинения «Гном» («Die Heintzelmannchen») op. 14 композитор использует расширенную группу духовых инструментов, арфу⁶. Обратим внимание на цикл «Песни колокола» («Glockenlieder») op. 22

М. Шиллингса, звуковую палитру которого определяют, помимо обязательных инструментов, тамтам, челеста, колокольчики, треугольник, арфа.

Влияние симфонической музыки распространилось и на фактуру, где просматривается тенденция ухода от гомофонно-гармонического склада *Lied* в сторону полифонизации оркестровой партии. Как следствие, фортепианные редакции оркестровых песен требуют от пианиста определённых технических и слуховых навыков. Например, op. 124 и op. 136 М. Рegerа в их фортепианном варианте становятся для пианиста практически «неиграемыми». По отношению к оркестровым песням Рegerа целесообразно говорить о влиянии органной музыки, что отчётливо просматривается именно в фортепианных переложениях. Басовый голос зачастую имеет свою мелодическую линию, которая в органных сочинениях поручена партии, исполняемой на ножной клавиатуре (см. пример № 1).

Обратимся к оперным истокам *Orchestergesang*, а именно: к *арии* и *драматической сцене*. Понятие оперы конгруэнтно понятию сценического действия, где публика является его неотъемлемой составляющей. Выход жанра песни за пределы салонного звучания требовал определённых преобразований в виде наличия оркестра и усложнения вокальной партии (см. пример № 2). Изменяется и стиль исполнения песни в сторону психологически заострённой декламации, что связано с воздействием оперной реформы Р. Вагнера. Однако существует фундаментальное отличие *Orchestergesang* от оперных жанров. В опере вокальный голос практически всегда доминирует над оркестром. Напротив, в *Orchestergesang* вокальное и инструментальное начала синтезируются, и человеческий голос становится участником звучания большого инструментального полотна, нередко отстаивая свою лидирующую позицию.

Как было сказано выше, композиторы, приверженные монументальной оркестровой песне, выбирают поэтические тексты гимнически-возвышенного и балладно-драматического содержания. Безусловно, первенствующее положение в этом смысле занимает Р. Штраус. По словам Г. Данузера, начиная с его «Гимна» («Hymnus»), «написанного на рубеже 1896/97 годов как третья оркестровая песня опуса 33, а также и с обеих оркестровых песен опуса 44, “Ноктюрн” (Демель) и “Ночная прогулка” (Рюккерт), возникших в 1899 году, Штраусом формируется

модель гимнического или драматического типа *Orchestergesang*, которая становится ведущей, главным образом, для ново-немецкой Мюнхенской школы⁷ [10, S. 448]. Эта же модель лежит в основе «Песен колокола» («Glockenlieder») op. 22 Шиллинга на слова швейцарского поэта, мастера эпического жанра К. Шпиттелера, а также «Гимна любви» («Hymnus der Liebe») op. 136 Регера на слова немецкого поэта Л. Якобовского.

Категория интимности в *Orchestergesang* связана, прежде всего, с наследованием традиций *Lied*. «Песни странствующего подмастерья» («Lieder eines fahrenden Gesellen») Малера продолжают традиции вокальных циклов Шуберта и Шумана. Многие исследователи, в частности П. Реверс и Г. Мор [19; 18], проводят тематические и интонационные параллели «Песен» Малера с циклами «Прекрасная мельничиха» («Schöne Müllerin») и «Зимний путь» («Winterreise») Шуберта (см. примеры № 3а, 3б, 4а, 4б). Ярким примером преемственности традиций романтиков может послужить и цикл из 24 песен О. Шёка – «Элегия» («Elegie») op. 36. Однако именно Малер в «Песнях об умерших детях» («Kindertotenlieder») и Песнях на стихи Рюккерта⁸ («Rückert-Lieder») приходит к камерной интимности, абсолютно новой для оригинального жанра оркестровой песни. Чтобы восполнить присущее песенному жанру качество интимности, утерянное немецкой школой периода Вагнера и рубежа веков, композитор исключает из стандартного оркестра некоторые группы инструментов. Назовем индивидуальную оркестровку песни «Я вдыхал нежный аромат» («Ich atmet' einen linden Duft») Малера, что представляет собой пример его стремления к чистым тембрам, не характерным для упомянутой выше школы⁹.

Для создания атмосферы интимности важная и, вероятно, даже основополагающая роль отведена поэтическому тексту. Стихи Ф. Рюккерта, нашедшие музыкальное воплощение в цикле «Песни об умерших детях» Малера, явились выражением личного горя поэта, потерявшего двух детей. Таким образом, текст песни должен был отражать некую личностность, хрупкость мира человека. Содержание поэтического текста раскрывалось посредством интонационной детализации вокальной партии. К примеру, Малер использует в цикле соответствующие настраиванию барочные риторические фигуры, тем самым углубляя смысл стихов Рюккерта. Во время работы над циклом летом 1901 года Малер активно изучал творчество Баха. Как сообщает

Натали Бауэр-Лехнер, цитируя слова Малера: «И выразить нельзя, как я всё больше и больше учусь у Баха (подобно сидящему у ног его ребёнка): ведь мой от природы данный мне метод работы – баховский!»¹⁰ (цит. по: [19, S. 101]). Это объясняет наличие не только риторических фигур, но и принципов полифонического письма во всём цикле (см. примеры № 5, 6а, 6б).

Обращаясь к диалектике монументальности и интимности, подчеркнём, что она наиболее ярко прослеживается на уровне драматургии *Orchestergesang*. Так, семь частей «Лирической симфонии» Цемлинского выстроены по принципу движения от симфонической монументальности к вокальной интимности, сохраняя свой подлинно оркестровый облик. Исполнение данного сочинения невозможно представить в его камерном фортепианном варианте. Вместе с тем нельзя не согласиться с Данузером, который считал, «что только Густаву Малеру удалось, как в отдельных своих произведениях, так и во всём своём творчестве, диалектически развить и реализовать основополагающее для оркестровых песен соотношение интимности и монументальности» [10, S. 449].

Так или иначе, опора на монументальность в оркестровой песне проявляет себя как доминантный признак, который становится характерным для *Orchestergesang* эпохи *fin de siècle*. Исходя из этого, мы предлагаем классификацию *Orchestergesang*, составленную по принципу убывания качеств монументальности и представленную наиболее показательными образцами сочинений:

I. *Песни-симфонии*: Г. Малер, «Песнь о земле»; А. Цемлинский, «Лирическая симфония».

II. *Оркестровые песни гимнически-возвышенного и балладно-драматического содержания*: Р. Штраус, op. 33, op. 44, op. 51, op. 71; М. Шиллингс, «Песни колокола» op. 22; Х. Пфизнер, «Гном» op. 14; М. Регер, op. 124, op. 136; А. Шёнберг, «Шесть оркестровых песен» («Sechs Orchesterlieder») op. 8.

III. *Оркестровые песни интимного содержания, по духу близкие Lied*: Г. Малер, «Песни странствующего подмастерья», «Песни об умерших детях», Песни на стихи Рюккерта; Р. Штраус, «Четыре последних песни» («Vier letzte Lieder»); О. Шёк, «Элегия» op. 36; А. Веберн, «Четыре песни» («Vier Lieder») op. 13.

В отдельную группу произведений выделим *Оркестровые песни как части иных вокаль-*

но-симфонических жанров, где взаимодействие свойств интимности и монументальности оркестровой песни подчинено логике и драматургии произведений иного жанра: Г. Малер, «Небесная жизнь» («Das himmlische Leben») из Сим-

фонии № 4, «Три ангела пели» («Es sungen drei Engel») из Симфонии № 3, «Первозданный свет» («Urlicht») из Симфонии № 2; А. Шёнберг, «Песни Гурпе» («Gurre-Lieder»); Ф. Дилиус¹¹, «Месса жизни» («A Mass of Life»).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Gesang* в переводе на русский язык означает *пение, песня*. Более подробный анализ жанра *Orchestergesang* представлен в статье автора: [5, с. 108–109].

² От латинского *finis* и *saeculum* – конец века. Как культурологическое понятие *fin de siècle* обозначает период в художественной культуре 1880–1900-х годов.

³ Здесь и далее перевод автора статьи.

⁴ «Песнь о земле» как оркестровую песню рассматривают Э. Крейвитт [14, S. 305–306], Г. Данузер [10; 11], Г. Редлих [1, с. 299], К. Кант [13, S. 110–116], П. Реверс [19, S. 112], К. Ли Генри [15, р. 152]. Зачастую исследователи, в частности Данузер, указывают на синтез жанров оркестровой песни и симфонии. Как симфонию данное сочинение трактуют П. Беккер [9, S. 313], И. Барсова [1, с. 299], С. Халлер [12, S. 260].

⁵ Так, в состав оркестра входят: 2 флейты-пиколо, 4 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 3 кларнета, 2 фагота, контрафагот, 6 валторн, 4 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, большой барабан, тарелки, тамтам, кастаньеты, кнут-хлопушка, ксилофон, арфа, 12 скрипок I, 12 скрипок II, 8 альтов, 8 виолончелей, 8 контрабасов.

⁶ Состав оркестра: 3 флейты, 2 гобоя, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, контрафагот, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры,

малый барабан, тарелки, треугольник, ксилофон, арфа, скрипки I и II, альты, виолончели, контрабасы.

⁷ Яркие представители Мюнхенской школы, по Данузеру [10]: М. Шиллингс, З. фон Хаузеггер, В. Курвуазье.

⁸ Имеются в виду следующие сочинения: «Не гляди мне в песни» («Blicke mir nicht in die Lieder»), «Я вдыхал нежный аромат» («Ich atmet' einen linden Duft»), «Я потерян для мира» («Ich bin der Welt abhanden gekommen»), «В полночь» («Um Mitternacht»). Песня «Если любишь ты за красоту» («Liebst du um Schönheit») не относится к жанру *Orchestergesang*. Её оркестровка была выполнена М. фон Путтманом в 1910 году. При публикации фортепианной редакции пять песен на стихи Рюккерта вместе с песнями «Зоря» («Revelge») и «Маленький барабанщик» («Tambours' sell») вошли в сборник «Семь песен последних лет» («Sieben Lieder aus letzter Zeit»).

⁹ Композитор использует следующий состав: флейта, гобой, кларнет, 2 фагота, 3 валторны, чело-ста, арфа, скрипки, альты.

¹⁰ Здесь и далее перевод Э. Геннеберг.

¹¹ Ф. Дилиус – композитор английской школы. В данном случае его сочинение приведено как образец оркестровых песен подобного состава.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1 М. Рeger. «К надежде» op. 124

[Allegretto] *mp* und die lieb-li-che Zeit-lo-se mir am Herbst-licht

Пример № 2 Р. Штраус. «Ночная прогулка» op. 44 № 2

[Hefig bewegt] Es muss doch zur Lieb-sten gehn...

Пример № 3 а Г. Малер.

«Бел, как снег, твой наряд» из цикла «Песни странствующего подмастерья»

Langsam *p* Wenn mein Schatz Hoch-zeit macht,

Пример № 3 б Ф. Шуберт. «Шарманщик» из цикла «Зимний путь»

Etwas langsam *pp*



Пример № 4 а Г. Малер. «Солнце встало над землёй» из цикла «Песни странствующего подмастерья»

Gemächlich (nicht eilen)

Giang heut Mor-gen ü-ber's Feld, Thau noch auf den Grä-tern

Пример № 5 Г. Малер. «Когда так грозно грохочет гром» из цикла «Песни об умерших детях»

[Mit ruhelos schmerzvollem Ausdruck]

In die-sem Wet-ter in die-sem

Пример № 4 б Ф. Шуберт. «Спокойно спи» из цикла «Зимний путь»

[Mässig, in gehender Bewegung]

Fremd bin ich ein -ge -zo -gen, fremd zieh' ich wie -der aus. Der

Пример № 6 а Г. Малер, «В лучах весёлых тает мгла» из цикла «Песни об умерших детях»

[Piu mosso, Bewegeter]

Ein

Пример № 6 б И. С. Бах. Фуга *fis moll*, «Хорошо темперированный клавир», том I

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера: монография. М.: Сов. композитор, 1975. 496 с.
2. Власова Н. О. Александр Цемлинский. Жизнь и творчество: монография. М.: Московская консерватория, 2014. 416 с.
3. Густав Малер и музыкальная культура его времени / ред. сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. М.: Московская консерватория, 2013. 344 с.
4. Девуцкий В. Э. Концепция второй симфонии Густава Малера на пересечении романтических и модернистских тенденций // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2(13). С. 176–186.
5. Денисова Г. А. Оркестровая песня эпохи fin de siècle: к вопросу о жанровой и терминологической специфике // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 106–113.
6. Колотиленко Н. Вокально-инструментальное творчество Р. Штрауса: позднеромантическая трактовка жанра // Израиль XXI. № 54 (ноябрь 2015). URL: http://21israel-music.com/Strauss_pesni.htm.
7. Краузе Э. Рихард Штраус / пер. с нем. Г. В. Нашатъря; предисл. к рус. изд. Б. В. Левика. М.: Музгиз, 1961. 600 с.
8. Митина А. О. Оркестровая песня в русской музыке XIX – начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 231 с.
9. Bekker P. Gustav Mahlers Sinfonien. Berlin, 1921. 359 S.
10. Danuser H. Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze. Berlin, 1977 // Die Musikforschung. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Kassel, 1977. S. 425–452.
11. Danuser H. Gustav Mahlers Symphonie “Das Lied von der Erde” als Problem der Gattungsgeschichte. Archiv für Musikwissenschaft 40. Jahrg., H. 4, 1983. P. 276–286.
12. Haller S. Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers [Überarbeitete und erweiterte Fassung der Dissertation: Haller, Silja: Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers. Potsdam, 2005]. Universitätsverlag Potsdam, 2012. 382 S.
13. Kahnt C. Musik und Jugendstil. Untersuchungen zu den Orchesterliedern der Jahrhundertwende // Musik zur Jahrhundertwende / Hrsg. von W. Keil. Hildesheim, 1995. S. 98–122.

14. Kravitt E. F. *Das Lied – Spiegel der Spätromantik* [Übersetzung: *The Lied. Mirror of late Romanticism*. Yale University Press. 1996]. Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York, 2004. 389 S.

15. Lee Henry C. *Symphonic texts and the cultural ideology of Mahler's Lieder: A Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy*. January, 2009. 261 p.

16. Leitmeir Ch. Th. *Orchesterlieder // Werbeck*

W. *Richard Strauss-Handbuch*. Verlag J.B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2014. S. 348–361.

17. Louis R. *Die deutsche Musik der Gegenwart*. München-Leipzig, 1909. 324 S.

18. Mohr G. *Rücklichtlose Polyphonie oder: Was geschah unter dem Lindenbaum? Gustav Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen // Musik-Konzepte*. Neue Folge. Heft 136. Gustav Mahler: Lieder, 2007. S. 5–26.

19. Revers P. *Mahlers Lieder: ein musikalischer Werkführer*. Verlag C. H. Beck. München, 2000. 132 S.

REFERENCES

1. Barsova I. A. *Simfonii Gustava Malera: monografiya* [The Symphonies of Gustav Mahler: Monographic Work]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1975. 496 p.

2. Vlasova N. O. *Aleksandr Tsemlynskiy. Zhizn' i tvorchestvo: monografiya* [Alexander Zemlinsky. Life and Musical Works: Monographic Work]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2014. 416 p.

3. *Gustav Maler i muzykal'naya kul'tura ego vremeni* [Gustav Mahler and the Musical Culture of His Time]. Edited by I. A. Barsova and I. V. Viskova. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2013. 344 p.

4. Devutskiy V. Ye. *Kontseptsiya vtoroy simfonii Gustava Malera na peresechenii romanticheskikh i modernistskikh tendentsiy* [The Main Conception in Gustav Mahler's Second Symphony at the Crossroads between Romantic and Modernist Tendencies]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2(13), pp. 176–186.

5. Denisova G. A. *Orkestrovaya pesnya epokhi fin de siècle: k voprosu o zhanrovoy i terminologicheskoy spetsifike* [The Orchestral Song of the Period of the Fin de Siècle: Concerning the Question of Specificity of Genre and Terminology]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015, No. 2 (19), pp. 106–113.

6. Kolotilenko N. *Vokal'no-instrumental'noe tvorchestvo R. Shtrausa: pozdneromanticheskaya traktovka zhanra* [The Vocal and Instrumental Oeuvres of Richard Strauss: Late Romantic Interpretation of a Genre]. *Izrail' XXI* [Israel XXI]. 2015, No. 54. URL: http://21israel-music.com/Strauss_pesni.htm.

7. Krauze E. *Rikhard Shtraus* [Krause, Ernst. Richard Strauss]. Translated from the German by G. V. Nashatyr', Preface to the Russian edition by B. V. Levik. Moscow: Muzgiz, 1961. 600 p.

8. Mitina A. O. *Orkestrovaya pesnya v russkoy muzyke XIX – nachala XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Orchestral Song in the Russian Music of the 19th and Early 20th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2011. 231 p.

9. Bekker P. *Gustav Mahlers Sinfonien* [Gustav Mahler's Symphonies]. Berlin, 1921. 359 S.

10. Danuser H. *Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historische und ästhetische Skizze* [The Orchestral Song of the Fin de siècle. A Historical and Aesthetic Sketch]. *Die Musikforschung* [Music Research]. Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Kassel, 1977. S. 425–452.

11. Danuser H. *Gustav Mahlers Symfonie "Das Lied von der Erde" als Problem der Gattungsgeschichte* [Gustav Mahler's Symphony "The Song of the Earth" as an Issue of Genre History]. *Archiv für Musikwissenschaft* 40 [Archive for Music Scholarship 40]. Jahrg., H. 4, 1983. S. 276–286.

12. Haller S. *Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers* [Word-Tone-Creation in the Symphonies of Gustav Mahler]. [Überarbeitete und erweiterte Fassung der Dissertation: Haller, Silja: Wort-Ton-Gestaltung in der Sinfonik Gustav Mahlers. Potsdam, 2005]. Universitätsverlag Potsdam, 2012. 382 S.

13. Kahnt C. *Musik und Jugendstil. Untersuchungen zu den Orchesterliedern der Jahrhundertwende* [Music and Jugendstil. Research of Orchestral Songs of the Turn of the Century]. *Musik zur Jahrhundertwende* [Music of the Turn of the Century]. Hrsg. von W. Keil. Hildesheim, 1995. S. 98–122.

14. Kravitt E. F. *Das Lied – Spiegel der Spätromantik* [The Lied – a Mirror of Late Romanticism. Yale University Press. 1996]. Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York, 2004. 389 S.

15. Lee Henry C. *Symphonic texts and the cultural ideology of Mahler's Lieder: A Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy*. January, 2009. 261 p.

16. Leitmeir Ch. Th. *Orchesterlieder* [The Orchestral Song]. *Werbeck W. Richard Strauss-Handbuch* [Richard Strauss Handbook]. Verlag J. B. Metzler: Stuttgart-Weimar, 2014. S. 348–361.

17. Louis R. *Die deutsche Musik der Gegenwart* [The German Music of the Present Day]. München-Leipzig, 1909. 324 S.

18. Mohr G. *Rücklichtlose Polyphonie oder: Was geschah unter dem Lindenbaum? Gustav Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen* [Counterpoint without Back

Light or: What Happened under the Lime Tree? Gustav Mahler's "Songs of a Wayfarer"]. *Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 136. Gustav Mahler: Lieder* [Music Conceptions. New Results. Notebook No. 136. Gustav

Mahler: Songs], 2007. S. 5–26.

19. Revers P. *Mahlers Lieder: ein musikalischer Werkführer* [Mahler's Songs: a Musical Guidebook]. Verlag C. H. Beck. München, 2000. 132 S.

Диалектика монументальности и интимности в жанре *Orchestergesang* эпохи *fin de siècle*

Появление первых оркестровых переложений *Klavierlied* повлекло за собой качественные преобразования жанра песни, которые легли в основу *Orchestergesang* – жанровой разновидности оркестровой песни, сложившейся на рубеже XIX–XX веков и ставшей ярким представителем эпохи *fin de siècle* в музыкальном искусстве. В опоре на этимологию самого слова *Orchestergesang*, а также на основании анализа сочинений Р. Штрауса, Г. Малера, А. Цемлинского, М. Шиллинга, Х. Пфизнера и других в статье рассматривается прямая зависимость исследуемого явления от симфонической и вокальной музыки, чем определяются такие стилевые свойства *Orchestergesang*, как монументальность либо интимность. Качество монументальности *Orchestergesang* обусловлено связью с симфонией и её производными, а также с оперным жанром. Влияние симфонии проявляется в симфонизации жанра песни, что выражается в формообразовании, принципах работы с тематизмом, полифонизации фактуры, продолжительности звучания, использовании больших оркестровых составов. Связь *Orchestergesang* с оперными формами отмечена выходом жанра песни за пределы салонного звучания, наличием оркестрового сопровождения, усложнением вокальной партии, изменением стиля исполнения в сторону психологически заострённой декламации. Качество интимности в *Orchestergesang*, прежде всего, связано с наследованием традиций *Lied*, чем обусловлены выбор поэтического текста лирического содержания, а также интонационная детализация вокальной партии и своеобразие оркестровки. Классификация *Orchestergesang* эпохи *fin de siècle* построена по убыванию качеств монументальности и представлена наиболее показательными образцами сочинений.

Ключевые слова: музыка Австрии и Германии, *Orchestergesang*, оркестровая песня, *fin de siècle*.

The Dialectics of Monumentality and Intimacy In the Genre of *Orchestergesang* of the *Fin de siècle* Epoch

The appearance of the first orchestral transcriptions of the *Klavierlied* brought along a qualitative transformation of the genre of the song, which lay at the basis of the *Orchestergesang* – a variant of the genre of the orchestral song, which developed at the turn of the 19th and the 20th centuries and provided a brilliant manifestation of the epoch of the *fin de siècle* in music. On the basis of the etymology of the word *Orchestergesang* itself, as well as on analyses of compositions by Richard Strauss, Gustav Mahler, Alexander von Zemlinsky, Max von Schillings, Hans Pfitzner and others, the article examines the direct dependence of the object of the research on orchestral and vocal music, which determines such stylistic traits of the *Orchestergesang*, as monumentality, as well as intimacy. The quality of monumentality in the *Orchestergesang* is stipulated by its connection with the symphony and its derivatives, as well as operatic genres. The influence of the symphony manifests itself in bringing in symphonic features into the genre of the song, which expresses itself in the form-generation of the *Orchestergesang*, principles of work with thematicism, bringing in contrapuntal features into the textures, the duration of the sounding of the music, and the usage of large orchestral ensembles. The connection of the *Orchestergesang* with operatic forms is marked by a departure of the genre of the song from the salon sound, the presence of orchestral accompaniment, the complicity of the vocal part, and change of the style of performance towards psychologically sharpened declamation. The quality of intimacy in the *Orchestergesang*, first of all, is connected with the heirloom of the traditions of the *Lied*, which stipulates the choice of the poetical text of a lyrical content, as well as the attention to detail of intonation in the vocal part and peculiar orchestration. The classification of the *Orchestergesang* of the *fin de siècle* period is determined according to a decrease of monumental qualities and is represented by the most exemplary samples of compositions.

Keywords: music of Austria and Germany, *Orchestergesang*, orchestral song, *fin de siècle*.

Денисова Галина Александровна

ORCID: 0000-0002-0128-1356

соискатель кафедры теории музыки

E-mail: gadenisova@yandex.ru

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

Galina A. Denisova

ORCID: 0000-0002-0128-1356

Post-graduate of the Music Theory Department

E-mail: gadenisova@yandex.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. P. Musorgskogo

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation



К. О. ГУРЕЕВ

Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова



УДК 783.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.092-098

О РОЛИ КУЛЬМИНАЦИИ В КОЛОКОЛЬНЫХ ЗВОНАХ-ИМПРОВИЗАЦИЯХ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА КИЖСКОГО ЗВОНАРЯ АЛЕКСЕЯ НЕСТЕРОВА

Проблема кульминации в импровизационных жанрах не имеет широкого освещения в музыковедении. Сам термин «кульминация», даже применительно к академическим музыкальным формам, далеко не сразу получил однозначное, чёткое определение. В музыкальном словаре А. Н. Должанского кульминация определяется как «момент высшего напряжения в музыкальном произведении в целом или в отдельных его частях и элементах» [1, с. 165]. Данное определение представляется наиболее точным и универсальным. Тем не менее, под «высшим напряжением» может пониматься достаточно широкий спектр выразительных средств от мощного оркестрового тутти с большим количеством голосов до звенящей тишины генеральной паузы. Средства, применяемые в кульминациях композитором или музыкантом-импровизатором, очень разнообразны и индивидуальны в каждом конкретном случае.

Кульминация в крупной музыкальной форме отличается большей протяжённостью [5, с. 96]. Колокольная импровизация является именно крупной формой, а для достижения высшего напряжения применяются в первую очередь не мелодические, а фактурные и динамические выразительные средства. Исходя из этого, применительно к колокольному звону следует говорить не о кульминации, а о *кульминационной зоне*.

Если академический композитор, как правило, отдаёт себе отчёт в применяемых для создания кульминационного эпизода выразительных средствах, то музыкант-импровизатор зачастую определяет его эмпирическим путём и даже после анализа звукозаписи своего исполнения не всегда сможет чётко определить, почему тот или иной эпизод воспринимается слушателем как кульминационный.

Импровизация применяется в весьма широком спектре музыкальных направлений. Одним из существующих и развивающихся в наше вре-

мя импровизационных жанров является русский православный колокольный звон.

Разумеется, трезвон-импровизация не является спонтанным «потокосознанием» исполнителя. В творчестве многих поколений звонарей сформировалась определённая модель – канон русского колокольного звона. Импровизация в музыке колокольных звонов служит важным и необходимым элементом, осуществляющим свою художественную функцию в каноническом формообразующем комплексе. Творческая индивидуальность звонаря является продуцирующей силой развития данного искусства [6, с. 50].

Звонари нередко запоминают наиболее удачные схемы строения своих композиций и могут их повторить. Практически любой опытный звонарь обладает индивидуальным репертуаром, однако мало кто сможет повторить свой звон нота в ноту. Произведение традиционной инструментальной музыки, как отмечает И. В. Мациевский, «существует во множестве творчески-исполнительских актов искусства как некая образно-стилевая идея, предполагающая вариантность толкования, множество путей прочтения» [2, с. 160]. Это высказывание можно в полной мере применить и к колокольным звонам.

Итак, любой звонарь, достигший определённого мастерства, опираясь на сформировавшийся в течение столетий канон, стремится в своих импровизациях к законченности формы. Ярким примером здесь может стать приведённый С. В. Смоленским в работе «О колокольном звоне в России» монолог старика-звонаря, где тот простым деревенским языком объясняет строение своего звона [3]. Одним из условий создания цельной музыкальной формы можно считать наличие в ней одной или нескольких кульминационных зон.

Кульминация в академической музыке, а также во многих импровизационных жанрах достигается преимущественно мелодическими

Пример № 2 Звон Алексея Нестерова,
записанный на колокольне
Храма Сретения Господня (Петрозаводск),
т. 21–26

Нельзя забывать, что в рамках церковного обряда звонарь не всегда волен самостоятельно определять продолжительность своей импровизации. Он ограничен внешними факторами, такими как время начала службы или приезда архиерея. Поэтому при записи данных звонов было необходимо поставить звонаря в те условия, при которых он может строить форму своей композиции так, как слышит и чувствует. Первый звон был записан на колокольне этнографического музея при отсутствии посетителей, а второй – на храмовой колокольне после окончания службы. В обоих случаях звонарь не был жёстко скован какими-либо внешними рамками и мог позволить себе свободно импровизировать.

В звоне Алексея Нестерова, который был записан Алексеем Погарским на часовне Архангела Михаила (о. Кизи), можно выделить три части с различной метрической организацией. Это *вступление* (т. 1–13) с опорой на размер $5/8$, и две большие части. Основу *первой* из них (т. 14–49) составляет переменный метр⁵, а *вторая* (т. 50–67) целиком сыграна в размере $4/8$.

Следует отметить, что две части звона, следующие после вступления, могут быть разделены на краткие четырёхтактовые предложения, начало каждого из которых отмечается ударом благовестника. На каждый удар большого колокола приходится восемь относительно сильных долей, а кажущийся хаотичным звон, оказывается, строго подчинён метрической организации⁶. Удары альтовых колоколов, которыми звонарь

управляет левой рукой, могут приходиться только на сильные или относительно сильные доли такта и никогда не попадают на слабые. Первая часть содержит девять предложений, вторая – четыре.

Манера игры Алексея отличается предельной аскетичностью. Он располагает левую руку так, будто бы вознамерился совершать ею как можно меньше движений. На протяжении почти всего звона он использует лишь три альтовых колокола, но в двух эпизодах применяет в качестве альтового правый крайний колокол комплекта, который не задействуется в других частях звона. Для этого звонарь совершает широкое размашистое движение правой рукой, увеличивая амплитуду удара, а, следовательно, громкость звучания. Два предложения, где применяется данный приём, существенно выделяются из общей картины звона, поэтому их можно считать кульминационными зонами⁷.

Исследователь так же, как и звонарь-импровизатор, определяет кульминацию в первую очередь эмпирически. Он сначала воспринимает её на слух, и лишь потом, путём анализа приходит к выводу о том, какими же музыкальными средствами исполнитель эту кульминацию создаёт.

Из перечисленных выше выразительных средств в двух кульминациях звона используются:

Динамика – из-за увеличения амплитуды удара существенно возрастает громкость звучания альтовых колоколов.

Тембр и звуковысотность – звонарь применяет крайний правый колокол комплекта, который не используется в других частях звона.

Если рассматривать кульминационные зоны с точки зрения ритма и фактуры, то можно отметить, что внимание исполнителя в эти моменты явно приковано к левой руке, исполняющей партию альтовых колоколов. Удары следуют на каждую сильную и относительно сильную доли такта, без пропусков долей, как это случается в других предложениях. В правой руке на каждую такую долю приходится пауза, исполняемая ею партия зазвонных колоколов состоит из своеобразных «форшлагов» к альтовым.

При этом в кульминационной зоне не происходит значительных изменений в темпе и метре.

Итак, в обоих случаях кульминация достигается за счёт резкого изменения *динамики, тембра и звуковысотности*. Также, возникают небольшие изменения в *ритме и фактуре*.



Совсем по-иному воспринимаются слушателем кульминационные эпизоды в звоне, записанном автором данной статьи на колокольне Храма Сретения Господня 27 сентября 2015 года. Вся форма звона представляет собой две длительные волны динамического нарастания с осязаемым «сбросом» в конце каждой из них, после которого следует небольшая зона «динамического эха»⁸.

Основу звона составляет двудольная организация с периодическими отклонениями от основного метра. Следует отметить, что звонарь строит первую часть композиции из четырёхтактовых фраз, при этом в каждой фразе вводится новый выразительный приём:

– После непродолжительного вступления (т. 1–4) происходит установление чётного метра, начинается первая волна динамического нарастания (пример № 1, т. 5–8).

– Появляется синкопированный рисунок, исполняемый на одном из альтовых колоколов (т. 9–12).

– Добавляется второй альтовый колокол (т. 13–16).

– Происходят смены метра (т. 17–20). Первая из них предваряет начало фразы – в конце т. 16 возникает характерная триоль, которая нарушает устоявшийся чётный метр, расширяя такт. С т. 18 звонарь, напротив, «убирает» одну четверть, будто бы компенсируя предшествующее расширение.

– Образуется первая кульминационная зона (т. 21–24). Как и в предыдущем звоне, исполнитель использует здесь в качестве альтового крайний правый колокол комплекта, для чего ему приходится существенно увеличить амплитуду взмаха левой руки. Большое количество синкоп во всех трёх группах колоколов создаёт ощущение смены метра в т. 23–24⁹ (пример № 2).

– Наступает спад напряжения, зона «динамического эха» (т. 25–29). Громкость исполнения существенно уменьшается, возвращается чётный метр. Вновь звучит уже знакомый нам синкопированный рисунок, исполняемый на двух альтовых колоколах. Возникает своеобразная маленькая реприза, которая отделяет первую кульминацию от следующей волны динамического нарастания.

Первая кульминация производится за счёт смены *динамики, тембра, звуковысотности и метра*. По отдельности звонарь уже применял часть выразительных приёмов в процессе раз-

вития, предшествующем кульминации. Однако здесь все они сосредоточены в коротком четырёхтакте и дополнены резким увеличением динамики с её последующим спадом.

Во второй волне нарастания исполнитель активно меняет метрическую организацию, чем нарушает устоявшееся деление звона на четырёхтакты. Тем не менее, он продолжает последовательно вводить в звон новые выразительные средства:

– применяются *четверные форшлаги* зазвонных колоколов (с т. 29);

– впервые появляется движение *восьмыми триолями* в обеих руках (т. 32);

– первый раз на протяжении всего звона используется *второй благовестник* (т. 36);

– композиция дополняется *метрической переменностью* (начиная с т. 37): такты в размере 4/4 чередуются с тактами на 3/2;

– впервые появляется продолжительное движение шестнадцатыми, после которого следует резкий динамический спад (т. 47–49). Именно этот момент можно считать второй кульминационной зоной звона.

Она достигается за счёт следующих выразительных средств:

Динамика. Кульминационной зоне предшествует небольшой динамический уход (т. 45–46), после чего звонарь вновь существенно увеличивает громкость звучания. Здесь он словно «берёт разбег» перед «решительным рывком».

Ритм. Впервые за весь звон применяется равномерное движение шестнадцатыми нотами в партии зазвонных колоколов.

Метр. После тактов (т. 45–46), сыгранных в размере 4/4, кульминация исполняется на 3/2. Смена метра уже неоднократно применялась в данном звоне, поэтому не производит столь яркого впечатления на слушателя.

Кульминация не сопровождается сколько-нибудь яркими изменениями фактуры, темпа, тембра или звуковысотности. Однако следует отметить, что в зоне «динамического ухода» перед кульминацией (т. 45–46) звонарь не только уменьшает общую громкость исполнения, но и перестает использовать крайний правый колокол комплекта, явно стремясь приберечь его для кульминации.

Главным средством, создающим эту кульминацию, является динамический уход не до, а *после* неё (т. 50). Это ярко выраженная «кульминация-перелом», когда слушатель осознаёт

достигнутое в композиции напряжение постфактум. Наиболее ярко воспринимается не динамическая вершина, а именно этот момент спада напряжения.

После кульминационного эпизода следует продолжительная зона «динамического эха» (т. 50–66), которая является одновременно завершением звона. Эпизод полностью исполнен в размере 4/4. Несмотря на отдельные триольные «всплески», в партии альтовых колоколов преобладает движение четвертными длительностями, звонарь будто бы «успокаивает» свою композицию, подготавливает слушателя к последнему удару в благовестник, завершающему весь звон.

Каждый из рассмотренных нами звонов делится на две крупные части¹⁰, содержащие в себе развитие, кульминацию и зону «динамического эха». В первом звоне основой для деления композиции на несколько частей является применение различных музыкальных метров. Во втором главную формообразующую роль играют динамика и разнообразие выразительных приёмов. В зонах «динамического эха» новые выразительные средства практически не появляются.

Если разделить каждую крупную часть звона на два отрезка по принципу Золотого сечения (З. с.)¹¹ и соотнести полученный результат¹² с определёнными нами кульминационными зонами, можно прийти к следующим выводам:

1. Кульминационная зона каждой части формы однозначно взаимосвязана с точкой З. с., расчитанной по отношению к этой части формы.

2. Точка З. с. не обязательно приходится непосредственно на кульминационную зону. Часто она отстоит на несколько метрических единиц от неё. В двух случаях точка З. с. находится перед кульминационной зоной¹³, один раз делит самую кульминационную зону по принципу З. с.¹⁴ и один раз находится сразу после кульминационной зоны¹⁵.

3. Если соотнести расположение точек З. с. с выразительными средствами, применяемыми звонарём в кульминационных эпизодах, мы увидим, что кульминации, достигающиеся за счёт резкой смены динамики и тембра, появляются после точки З. с. или включают её в себя. Кульминация во второй части второго звона осознаётся слушателем постфактум, а соответствующая ей точка З. с. приходится непосредственно на момент «перелома» – начала зоны «динамического эха». Это ещё раз подтверждает тот факт, что кульминацией в данном случае является не столько сама динамическая вершина, сколько момент спада напряжения после неё.

4. Попытки рассчитать точку З. с. всего звона и определить «генеральную кульминацию» увенчались успехом лишь частично. В первом звоне З. с. действительно приходится на начало первой кульминационной зоны, что даёт основания считать её генеральной кульминацией всего звона¹⁶. Однако, во втором звоне З. с. находится на расстоянии 23 четвертных долей от второй кульминационной зоны. Звон имеет две равноправные и разнохарактерные кульминационные зоны. Звонарь создаёт композицию из двух крупных построений, каждое из которых является законченной формой и имеет свои характерные особенности.

5. Несмотря на это, звонарь придаёт целостность своей импровизации путём изменения метра. Оба проанализированных звона содержат большое количество метрических смен, однако заканчиваются длительным утверждением двухдольного метра (4/4 или 4/8). Это придаёт форме всего звона целостность. Каждый звон с точки зрения формообразования представляет собой микроцикл из двух самостоятельных частей, объединённых общей концепцией.

Импровизация в целом может быть воспринята слушателем как движение «от хаоса к порядку».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Изначально Алексей работал в музее плотником. Звонарь рассказывает: «Зам. директора попросил меня сделать звонарский пульт. Его об этом попросил звонарь Игорь Хуттер, нарисовав эскиз. После того, как пульт был готов и развесили колокола, мне сказали: “Давай, звони”». (Из беседы автора статьи со звонарём Алексеем Нестеровым). В дальнейшем Алексей продолжил свою работу в музее, уже совмещая должности плотника и звонаря.

² Из беседы автора с Алексеем Нестеровым.

³ Ознакомиться с данным звоном можно на популярном интернет-ресурсе YouTube. См.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=upwCOZubXL8>.

⁴ Ознакомиться с данным звоном можно на YouTube. См.: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mXbmIJeplXE>.

⁵ Звонарь использует размеры 4/8, 5/8 и 6/8, и лишь один раз применяет 7/8.



⁶ Исключение составляет пятое предложение основной части звона, из-за такта, в котором применяется размер 7/8, содержащий не две, а три относительно сильные доли.

⁷ Кульминационные зоны располагаются в шестом предложении первой части и третьем предложении второй.

⁸ Под этим термином подразумеваем возвращение к динамике, фактуре, метру и ритму, которые применялись звонарем до кульминационного эпизода. После кульминации такое возвращение воспринимается слушателем как разрешение скопившегося напряжения, напоминая репризу в академических формах.

⁹ При сохранении общего количества долей, получившийся ритмический рисунок легче разделить на два такта: 9/8 и 7/8.

¹⁰ Также в каждом из звонов существует небольшое вступление, во время которого исполнитель «погружается» в импровизацию, «ищет» основную метроритмическую формулу и лишь потом начинает развитие.

¹¹ В анализируемых нами звонах при определении точки З. с. также следует принимать во внимание основную метрическую единицу, являющуюся

основой мышления исполнителя. В первом звоне, сыгранном в переменном размере, основной метрической единицей была определена одна восьмая доля. Во втором звоне, который опирается на четный метр, такой единицей была определена одна четвертная доля.

¹² В первом звоне точки З. с. находятся приблизительно на 2-й доле т. 36 и на 2-й доле т. 60. Во втором звоне точки З. с. находятся приблизительно на 3-й доле т. 19 и 3-й доле т. 50.

¹³ В первой части первого звона З. с. находится на расстоянии девяти восьмых долей перед началом кульминации, а в первой части второго звона на расстоянии шести четвертей перед ним.

¹⁴ Во второй части первого звона З. с. приходится на вторую долю третьего такта кульминационной зоны.

¹⁵ Во второй части второго звона З. с. находится на расстоянии двух четвертей после окончания кульминационной зоны.

¹⁶ Это подтверждается тем, что вторая кульминация строится на тех же выразительных средствах, что и первая, а следовательно звучит вторично по отношению к ней.



ЛИТЕРАТУРА



1. Должанский А. Н. Кульминация // Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. Л.: Музгиз. 1952. С. 165.

2. Мациевский И. В. Инструментальная музыка как феномен культуры. Алма-Ата: Дайк-пресс. 2007. 520 с.

3. Смоленский С. В. О колокольном звоне в России // Музыка колоколов / сост. А. Б. Никаноров; РИИИ. СПб., 1999. С. 197–211.

4. Тосин С. Г. Полифункциональное колокольное многоголосие русской традиции: музыкально-фактурные особенности звонов трёхголос-

ного типа // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 2. С. 4–8.

5. Холопов Ю. Н. Кульминация // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. Стб. 96–97.

6. Ярешко А. С. Канон, импровизация и новаторство в искусстве колокольного звона // Музыка колоколов / отв. ред. и сост. А. Б. Никаноров. СПб.: РИИИ, 1999. С. 40–54.

7. Ярешко А. С. Православные колокольные звоны в славянском мире: концепция смысла // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1 (10). С. 150–154.



REFERENCES



1. Dolzhanskiy A. N. Kul'minatsiya [The Culmination]. Dolzhanskiy A. N. *Kratkiy muzykal'nyy slovar'* [Concise Dictionary of Music]. Leningrad: Muzgiz. 1952, p. 165.

2. Matsievsky I. V. *Instrumental'naya muzyka kak fenomen kul'tury* [Instrumental Music as a Cultural Phenomenon]. Alma-Ata: Dayk-press, 2007. 520 p.

3. Smolensky S. V. O kolokol'nom zvone v Rossii [On Bell-Ringing in Russia]. *Muzyka kolokolov* [Music of Bells]. Compiled and translated by A. B. Nikanorov; Russian Institute of Art History.

St. Petersburg, 1999, pp. 197–211.

4. Tosin S. G. Polifunktional'noe kolokol'noe mnogogolosie russkoy traditsii: muzykal'no-fakturnye osobennosti zvonov tryokhgolosnogo tipa [The Poly-Functional Bell Polyphony in the Russian Tradition: The Musical Textural Peculiarities of Bell Ringing of the Three-Voice Type]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 2, pp. 4–8.

5. Kholopov Yu. N. Kul'minatsiya [The Culmination]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Ed. Yu. V. Keldysh. Volume 3. Moscow, 1976, col. 96–97.

6. Yareshko A. S. Kanon, improvizasiya i novatorstvo v iskusstve kolokol'nogo zvona [Canon, Improvisation and Innovation in the Art of Bell-Ringing]. *Muzyka kolokolov* [Music of Bells]. Compiled and translated by A. B. Nikanorov; Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 1999, pp. 40–54.

7. Yareshko A. S. Pravoslavnye kolokol'nye zvony v slavyanskom mire: kontseptsiya smysla [Orthodox Christian Bell Ringing in the Slavic World: Conception of Meaning]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2012, No. 1 (10), pp. 150–154.

О роли кульминации в колокольных звонах-импровизациях на примере творчества кижского звонаря Алексея Нестерова

Статья посвящена проблемам формообразования в современных колокольных звонах. Любой опытный звонарь, опираясь на сформировавшийся в течение столетий канон, стремится в своих импровизациях к законченности формы. Наличие одного или нескольких кульминационных эпизодов является обязательным условием для её создания. Автор статьи определяет выразительные средства, которые применяются звонарями в кульминационных эпизодах и тесно взаимосвязаны друг с другом: динамику, метр, ритм, тембр, фактуру, темп и звуковысотность. Все перечисленные средства тесно взаимосвязаны друг с другом.

На примере творчества известного карельского звонаря Алексея Нестерова рассматривается структура звона в целом, положение кульминационных эпизодов относительно других частей формы. Автор определяет соотношение кульминационных эпизодов с точками золотого сечения. Их связь является подтверждением интуитивного чувства формы, которым обладает опытный звонарь-импровизатор.

Ключевые слова: Золотое сечение, импровизация, колокольные звоны, музыкальная кульминация, музыкальное формообразование.

Concerning the Role of Culminations in the Bell Peal Improvisation on the Example of the Music Making of the Kizhi Bell-Ringer Alexei Nesterov

The article is dedicated to the issues of form-generation in contemporary bell-ringing. Any experienced bell-ringer, relying on the century-old canon, aspires in his improvisations towards perfection of form. The presence of one or several culminating episodes is a mandatory condition for its creation. The author of the article defines the expressive means applied by bell-ringers in culminating episodes: dynamics, meter, rhythm, timbre, texture, tempo and pitch. All the aforementioned means are closely interconnected with each other.

On the example of the well-known Karelian bell-ringer Alexei Nesterov the structure of the bell peal and the position of the culminating episodes in regards to the other sections of the form are examined. The author defines the correlation of the culminating episodes with points of the golden mean. Their connection presents a confirmation of the intuitive sense of form that an experienced bell-ringer improviser possesses.

Keywords: golden mean, improvisation, bell peals, musical culmination, musical form-generation.

Гуреев Кирилл Олегович
ORCID: 0000-0003-2696-4759
Аспирант кафедры этномузыкологии
E-mail: yarhmel-ptz@yandex.ru
Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова
Петрозаводск, 185031 Российская Федерация

Kirill O. Gureyev
ORCID: 0000-0003-2696-4759
Post-graduate student
at the Ethnomusicology Department
E-mail: yarhmel-ptz@yandex.ru
Petrozavodskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. A. K. Glazunova
Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory
Petrozavodsk, 185031 Russian Federation



Т. Н. СМИРНОВА

Воронежский государственный институт искусств

УДК 787.8

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.099-106

ДОМРОВОЕ ИСКУССТВО В РАЗЛИЧНЫХ КОНТЕКСТАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

В теории и истории исполнительства на народных инструментах уже давно и разносторонне обсуждаются вопросы обретения ими академического статуса, при том, что он обычно связывается с высоким уровнем профессионализма. И здесь возникают различные, иногда небесспорные критерии и признаки. Так, С. Левин считает, что к академическим или профессиональным относятся музыкальные инструменты со «стёртыми» национальными признаками [2, с. 130]. Определённый смысл в данном рассуждении, быть может, и есть. Однако не инструмент как таковой, а живая интонация воплощаемых им произведений делает, например, скрипку инструментом испанской (П. Сарасате), румынской (Дж. Энеску), венгерской (Б. Барток), еврейской (М. Копытман) или русской (П. Чайковский) культуры. То же, в сущности, можно было бы заявить о гармонии и баяне, балалайке и домре, кобызе и чонгури. Изначально домра и балалайка ассоциировались только с русской музыкой – ведь на них долгое время исполнялись в основном обработки русского фольклора или же его чистые образцы. Но сегодня и эти инструменты благодаря исполнению на них сочинений различных стилей, эпох, жанров и национальных культур могут словно перекрашиваться и становиться интернациональными. Процессы академизации и интернационализации действительно развиваются бок о бок.

При этом не исключено, что те или иные народные инструменты могут осмысливаться отчасти и как представляющие свою национальную культуру. Допустим, испанская или немецкая музыка, звучащая на русских балалайках, будет в восприятии слушателей обретать тона и краски, соответствующие изначальной природе инструмента. Определённую роль вместе с тем играют уже выработанные представления о нём, которые создают некую инерцию восприятия и психологическую установку. Смена установки – процесс длительный даже при благоприятствующих ресурсах репертуара и состава испол-

нителей. Констатируем всё это, разумеется, без негативного оттенка.

Сегодня в домровом искусстве (не только исполнительском) происходят весьма заметные модификации, обеспечивающие его пребывание в реестре академического. Одновременно сохраняются и самобытные знаки изначальной органики инструмента. С известной долей условности его можно отнести к народно-академическим – пограничным и способным в зависимости от манеры игры и репертуара склоняться в ту или иную сторону. Определяющим здесь является диапазон представлений и возможностей музыкантов – природа и уровень их мышления, культуры, выражаемых чувств и эмоций. Отмечая это, мы солидарны с М. Имханицким, утверждающим, что сам по себе инструмент не может быть ни профессиональным, ни академическим, ни народным. Он является лишь «орудием» в руках человека.

Что касается сохранения или стирания национальных признаков, то само по себе это явление ничего не решает. Более важным критерием является выход за рамки своей изначальной культуры и вхождение в мировые музыкальные процессы. При том так называемые национальные признаки могут быть и ярко выраженными, и слабо проявляемыми.

Изначальная история многих инструментов, давно и безоговорочно признанных в качестве академических, – это путь из народных в профессиональные. Основные этапы этого пути во многом сходны. Об этом можно судить на примере флейты, эволюция которой – непрерывный, хотя и длительный процесс. История концертной флейты началась ещё до новой эры, академическим же инструментом она стала только в XIX веке. За сто лет до этого известный флейтист и композитор Иоахим Кванц сетовал на отсутствие необходимого флейтового репертуара, что весьма напоминает ситуацию с домровым искусством, каким оно было шесть-семь десятилетий тому назад, а в некоторой мере является и

сейчас. В позапрошлом же веке Теобальд Бём завоевал репутацию не только талантливейшего реконструктора флейты и виртуоза, но и опытного транскриптора, обогатившего репертуар флейтистов произведениями, звучащими и поныне. Но как выяснится позже, главный результат эволюции флейты (и не только её) заключался в том, что была проложена трасса, установлены некие общие методы перевоплощения, обеспечившие другим инструментам возможность ускоренного движения по ней. Хороший пример – гармонь, её переконструирование в баян и многократные опыты его усовершенствования. Подобный путь практически за один XX век прошла и домра, что стало одним из самых коротких сроков эволюции инструмента (такой путь можно назвать редуцированным). Об исторических обстоятельствах, сделавших невозможным её развитие в более ранние периоды, будет сказано ниже.

В истории музыки, как и истории культуры в целом, ушедший XX век отмечен особым разнообразием стилей, течений, техник. Среди них: экспрессионизм, неоклассицизм, авангард, постмодернизм, серийность, сонорика, минимализм и др. Отдельно нужно выделить массовые жанры, джаз и рок, которые по бытованию не уступают музыке фольклорной и академической традиций. Существуют и другие, периферийные по отношению к главенствующим в иерархии музыкальных направлений, но влияющие на общую картину музыкальной жизни. Что, впрочем, наблюдалось и в прошлые столетия, хотя, размежевание пластов музыкальной культуры никогда ранее не было столь обострённым.

Это чутко уловили многие современные исследователи массовой музыки, творчества композиторов «второго ряда» и представителей российской периферии, а также джаза и рока. По отношению к музыке старинной существуют труды по культуре Западного Средневековья в аспекте творчества менестрелей, по средневековым и ренессансным песням. Охвачены и некоторые «побочные» явления музыкальной жизни старого Петербурга и других российских городов¹.

Исключительно важной и знаковой в русле исследований по вопросам музыкальной культуры стала монография В. Конен «Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века» [8]. Автор расширила традиционную схему разделения музыкального искусства на фольклор,

как своего рода почву («первый пласт») и профессиональную музыку («второй пласт»), добавив «третий пласт», «представленный своими собственными видами и жанрами, которые чаще всего живут в демократических кругах и не совпадают по своим фундаментальным признакам с двумя другими пластами» [8, с. 34]. Несмотря на разнородность и непохожесть этих видов – от искусства трубадуров, фроттол и вилланел эпохи Возрождения и до бытовой песни, городского романса, опытов вокально-инструментальных ансамблей, – они действительно объединяются по таким признакам, как предназначённость для бытового музицирования и некоторая облегчённость содержания и музыкального языка². Отсюда и массовость – одна из важнейших черт, отражённых, в частности, в определениях ряда учёных: «массовая музыка», «окружающая нас музыка» (Г. Бесселер), «между-музыка» («mezzo-muzika», К. Вега), «тривиальная музыка» (К. Дальхауз), «серьёзно-лёгкая музыка» (В. Прокофьев), «третья музыка» (В. Сыров) и ряде других³.

Некоторые такого рода определения способны характеризовать отдельные сферы домрового искусства, особенно на начальных и срединных этапах его существования. В целом же это искусство при учёте природы, образно-жанрового содержания, типа бытования, функций, специфики «потребления» (восприятия), художественного уровня репертуара, манеры исполнения и степени воздействия на слушателя может относиться в разных своих проявлениях и конкретных ситуациях как к первому и второму, так в некоторой своей части и к «третьему пласту» (границы этих «пластов», разумеется, могут быть не чёткими). Среди признаков причисления к третьему пласту акцентируем внимание на том факте, что, несмотря на видное положение в многофигурной панораме музыкальной культуры прошедшего XX века, домровое искусство примерно до 1960-х годов находилось несколько в стороне от магистральных путей развития современной отечественной музыки. Поэтому с позиций массового искусства оно могло рассматриваться как одно из его наиболее активно развивающихся направлений, смыкающихся с художественными достижениями академического творчества. Со стороны же «элитарной музыки» долгое время превалировал своего рода взгляд сверху. Сегодня такой взгляд может сохраняться лишь по отношению к указанным явлениям полувековой дав-

ности, которые продолжают существовать, как и домровые явления фольклорной природы. Но после появления оригинальных домровых опусов крупных композиторов⁴ и немалого числа транскрипций шедевров классической и современной музыки угол зрения существенно расширился.

В отличие от флейты, история которой была затронута выше, эволюция домры, как известно, не была непрерывной на протяжении веков. Её существование оказалось насильственно прерванным в середине XVII века в связи с гонением на скоморохов, чья среда домровое искусство и породила. Даже старинная поговорка – «Рад скомрах о своих домрах» – недвусмысленно свидетельствует о распространении домры (причём скоморохи играли на всех бытовавших в то время инструментах). М. Имханицкий указывает на разветвлённую специализацию скоморохов-инструменталистов и выделяет, в частности, исполнителей на древней домре – домрачеев [6, с. 63]. Существовали даже некие школы – центры обучения скоморохов, артели или «ватаги», которые создавались по зову и в рамках определённого общественного задания. Данный факт – одно из свидетельств, по нашему мнению, того, что искусство скоморохов находилось на то время в особом состоянии так называемого устного профессионализма, не теряя своей фольклорной основы.

О роли домр в ряду других инструментов можно судить и по старинным фрескам, на которые указывал, в частности, К. Вертков. На них был изображен пир с участием скоморохов-инструменталистов: «...Сидят подле стола на скамье люди и играют в гусли и в скрипки, и в свирели, и в волынки, и в домры» [3, с. 251]. Автор книги упомянул и о грамотах, где порицались «игрецы бесовские скоморохи с домрами» [там же, с. 255].

Скоморохи как носители смеховой культуры высоко ценились и народом, и высшим обществом, но не отвечали установкам церкви, по настоянию которой царь Алексей Михайлович призывает их извести (указ 1648 года «Об исправлении нравов и уничтожении суеверий»). Аналогичная ситуация сложилась и в Западной Европе, где ранее начались гонения на творчество жонглеров и шпильманов. Но если на Западе сами музыкальные инструменты не подвергались нападкам (возможно, это связано с тем, что инструментальная культура развивалась там и в лоне церкви), то игра на «бесовских гудебных

сосудах» осуждалась ортодоксальными приверженцами православия. Домра постепенно исчезла из обихода, вплоть до конца XIX века о ней практически не вспоминали.

Доступность музыки скоморохов, сопоставимой с фольклором (это, собственно, и есть явление фольклорного типа), и определяла силу воздействия их искусства и его массовость. Всё это соответствует особенностям музыки «третьего пласта» (по В. Конен), которые заключаются и в том, что массово-демократические жанры возникают из определённой среды не стихийно и не анонимно, как в фольклоре. Этот пласт является «посредником», привносящим элементы фольклора в сферы, отличные от него. По словам исследователя скоморошества А. Белкина, скоморохи-инструменталисты «были проводниками особого мироощущения народной праздничности» [1, с. 164].

С запретом скоморошества нить давних традиций жизни инструмента надолго прерывается, а их возрождение на новой основе происходит только в конце XIX века, когда В. Андреев вводит семейство домр в созданный им Великорусский оркестр. Домра в нём представляла преимущественно «третий пласт», поскольку оркестр исполнял в основном музыку салонного характера – танцы (вальсы, мазурки, полонезы), поурри, обработки народных мелодий, фантазии, вариации на классические темы. Основная цель при этом определялась популяризацией самих инструментов – цель, отметим, своевременная и актуальная. Её достижение знаменовало расширение круга слушательской аудитории и охват новых культурных пространств. Коллектив в начале XX века много гастролировал по стране и за рубежом, благодаря чему русские народные инструменты стали известны и там. Их массовая востребованность возросла настолько, что производством домр стали заниматься не только российские, но и зарубежные промышленники, в том числе фирма «Циммерман».

Нельзя, однако, утверждать, что всё проходило абсолютно гладко. Успехам сопутствовали и голоса критиков, выступавших против возрождения народных инструментов и тем более исполнения на них классической музыки. И здесь на передний план выходит проблема репертуара, как оригинального, так и транскрибированного.

Но первые шаги пройдены. И музыку для народного оркестра начинают писать крупные

композиторы. А. Глазунов посвящает Велико-русскому оркестру «Русскую фантазию» (1906), а вслед за ней появляются произведения у М. Ипполитова-Иванова, Р. Глиэра, С. Василенко. Хотя в основном игрались аранжировки, а также салонные пьесы типа вальсов «Фавн», «Бабочка», «Орхидея» В. Андреева.

Далее репертуар народного оркестра пополняется новыми сочинениями, в том числе И. Стравинского, где воплощена русская тематика: пейзажно-колористические опусы, раскрывающие картины русской природы, либо произведения, посвящённые народно-сказочной тематике. Таковыми стали и сюиты В. Бояшова «Конёк-горбунок» и «Северные пейзажи», созданные под очевидным влиянием А. Лядова.

Но в основном жанры произведений, хотя и отличались разнообразием, были во многом однородны. Не всегда удавалось преодолеть фольклорную зависимость, причём чаще осваивались наиболее доступные слои фольклора, преимущественно его городской вариант. Исполнительство на народных инструментах, касающееся прежде всего ансамблевого и оркестрового музицирования, имело в то время оттенок развлекательности, облегчённости. Поэтому оно прочно обосновалось в лоне «третьего пласта».

Освоение каждого инструмента и постепенное расширение сферы его применения – процесс динамичный, находящийся в постоянном развитии. И он непременно приходит к тому этапу, когда появляется потребность расширения и обновления его возможностей для концертного музицирования. К середине XX века такая потребность возникла и у домры. Написание первого Концерта для домры с оркестром Н. Будашкиным (1945) году совпадает с её выдвиганием на позиции *solo*. И это стало решающим шагом на пути академизации инструмента. Домровое искусство расширило территорию и, сохраняя своё место в первом и третьем «пластах», уверенно и всё более глубоко стало входить и во второй.

Усложнение техники игры потребовало специального и непрерывного обучения. С середины XX века на домре стали учить не только в школе и училище, но и в вузе, хотя раньше она не входила в число инструментов, утверждённых в системе высшей квалификации. Образование домристов приобретает осознанный и очевидный профессиональный характер, свиде-

тельством чему служат не только специальные предметы, но и разветвлённая сеть музыкально-теоретических, исторических и общегуманитарных дисциплин.

Постепенно стали внедряться и профессиональные конкурсы исполнителей на народных инструментах. Возникали разнообразные методики обучения, поначалу базировавшиеся, в основном, на заимствованных теоретических постулатах известных школ игры на флейте, фортепиано и, более всего, на скрипке – А. Ауэра, К. Флеша, И. Лесмана, И. Ямпольского, Б. Степанова, К. Мостраса, Б. Струве и др. На положениях этих школ, а также на творческом переосмыслении соответствующего репертуара формировались основы домрового исполнительства и приобретались навыки освоения классических произведений. В этой же связи обогащаются приёмы игры, в частности, привносятся скрипичные (и не только) приёмы, совершенствуются технические ресурсы инструмента и самих исполнителей. Домровый репертуар включает новые жанры и формы, частично их переосмысливая. Для этого инструмента пишут профессиональные авторы (см. примечание 4), хотя оригинальный репертуар ещё недостаточно широк. Композиторы XVIII–XIX веков были лишены возможности использовать инструмент для реализации художественных идей.

Магистральный путь развития музыкального искусства несколько веков определяется профессиональным композиторским творчеством. Соответственны и приоритеты музыковедческой науки, сосредоточившейся на изучении его шедевров. Но всё возрастающий интерес к иным явлениям, особенно к фольклору, распространяется постепенно и на домровое искусство. Это подтверждают исследования Т. Варламовой, Е. Волчкова, А. Желтировой, Е. Скрыбиной, К. Шарабидзе⁵. Атуализация тех слоёв музыкального творчества, что длительное время развивались подспудно, – характерная примета нашего времени. Как следствие – всплеск интереса к изучению явлений, считавшихся периферийными. В их числе оказалось и домровое искусство.

Отметим, что само понятие «боковое течение» или «периферия» по отношению к явлениям культуры отличается нестабильностью и подвержено метаморфозам. Так, на протяжении многих столетий положение некоего центра культуры занимали страны Западной Европы.



И только со второй трети XIX века в музыкальную жизнь и вслед за ней в музыковедение стали проникать явления, для Европы являвшиеся периферийными. Слуховой кругозор западного человека неуклонно расширялся за счёт, в частности, и интереса к русской музыке, достигнув своего апогея в XX веке⁶.

История музыки имеет немало примеров изменения «культурного статуса» некоторых видов и жанров. Сошлёмся на струнный квартет, который не всегда относился к одному из ведущих академических камерных жанров. При своём рождении и на протяжении второй половины XVIII века квартетное искусство находилось на периферии музыкальной жизни. Его существование было связано с домашним музицированием, а репертуар определялся в основном переложениями. В творчестве раннего Й. Гайдна квартет ещё тяготел к дивертисменту типа кассации, то есть разновидности «уличной музыки». И лишь позднее, у самого Й. Гайдна, у В. А. Моцарта и, особенно, у Л. ван Бетховена квартет занял то место в реестре ведущих академических жанров, которое сохраняется за ним вплоть до нашего времени.

Характерные метаморфозы произошли в искусстве джаза, о котором в интересующем нас ракурсе писал А. Сохор: «Джаз, начинавшийся как массовое искусство, в ряде своих новейших течений утратил прежнюю ориентацию на широкого слушателя, превратившись в музыку для знатока» [9, с. 5].

Как пример противоположной направленности приведём на лютовое искусство, имевшее в XVI – начале XVIII века высокий статус и широкое распространение, а со временем утратившее свои преимущества.

Рассмотренные факты музыкальной жизни разрозненны, относятся к разным эпохам и видам творчества. Выбор их, быть может, случаен. Но в совокупности они могут служить примером того, что положения центра и периферии, магистрального и бокового ответвлений со временем не раз менялись местами. Причём процесс этот протекает постоянно. Домровое искусство, повторимся, развивалось до некоторых пор в русле боковых течений, но настолько интенсивно, что результатом этого развития стало обретение им качественно иного уровня и статуса. Переживая некий переход от искусства первого и третьего «пластов», оно в настоящее время стоит в одном ряду с профессиональными академическими яв-

лениями и занимает свою нишу в музыкальной культуре современности. Не менее характерно и то уже отмеченное обстоятельство, что домровое искусство не утратило свои прежние, отнюдь не ущербные, а просто другие позиции, в силу чего мы вправе говорить о пребывании его одновременно во всех трёх пластах при вполне определённом теперь приоритете второго. Во многих же конкретных случаях оно с этого времени, словно бы вбирая в себя соки разных культур, располагается и как бы на пограничье между ними – народным и академическим, массовым и элитарным, любительским и профессиональным.

При этом домровое искусство способно вбирать в себя влияния различных пластов культуры и в разных пропорциях. И потому в каких-либо частных случаях (применительно ко времени, направлению, композитору, транскриптору, конкретному произведению или области творчества) оно может склоняться к одной из альтернативных сторон, не теряя при этом связей с другой, а то и находясь как бы посередине, захватывая черты каждой стороны примерно в равных количествах. Если представить домровое искусство в виде некой фигуры (например, прямоугольника), внутри которой помещена черта, разделяющая стороны явления, то такая черта не будет закреплённой в одном месте. Она может быть уподоблена скорее свободно перемещаемому движку, позиция которого будет фиксировать пропорцию в соотношении сторон. Преимущественное положение одной из сторон как раз и позволит причислить изучаемое явление к одному из пластов или же обнаружить те или иные варианты их смешения.

Приведённые выше соображения могут помочь в дальнейшем осмыслении домрового искусства и домры как его носителя. В один и тот же исторический период она способна по-разному функционировать в социокультурном пространстве. Какое-то время домра принадлежала только первому пласту культуры, продолжая отчасти принадлежать ему и сегодня. Начиная с первых опытов транскрибирования и создания разного рода фантазий, попури и вариаций на народные темы она стала инструментом по преимуществу «третьего пласта», не утратив и далее такое своё предназначение. Последние же 50–60 лет, когда на домре стали исполнять сложнейшие сочинения скрипичной, флейтовой, клавесинной и фортепианной литературы, а также когда появился

ряд новых композиторских работ, специально адресованных сольной домре, она уверенно вошла и в культуру «второго пласта», став его полноправным представителем.

Так какое же место отведено домре в сегодняшней музыкальной жизни? Повторим этот узловый вопрос статьи. Ответ прозвучит следующим образом: она представлена во всех возможных сферах. Действительно, домра и сегодня остаётся в полном смысле слова народным инструментом. Кроме всего, она прошла период освоения транскрибированных сочинений музыкальной классики, преимущественно легко доступной. Затем она стала объектом композиторского творчества, поначалу самих домристов, ярко проявивших себя на поприще не только

исполнителей, а и транскрипторов. И, наконец, уже известно немало случаев, в том числе отмеченных выше, обращения к домре профессиональных композиторов.

Домра стала своей в культуре «второго пласта» и можно уверенно прогнозировать, что именно профессионально-академическая композиторская и исполнительская среда обеспечит ей в обозримом будущем наиболее благоприятные условия для развития. Но при этом она едва ли потеряет свои первоосновные позиции и именно потому всегда будет представлять любые слои современного, в том числе народного, любительского, академического (авангардного и постмодернистского) музыкального творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Оценить масштаб этих отраслей музыковедения могут помочь труды М. Сапонова, Т. Кюрегян, Е. Зинкевич, А. Цукера, В. Сырова, Н. Огарковой, Е. Скурко, М. Этингера, Ю. Воронцова, Т. Юровой, Т. Синецкой, Н. Иванчей, С. Блинова и многих других учёных.

² Образование в музыкальных культурах разных слоёв (прежде всего, фольклорного, устно-профессионального и профессионального) свойственно многим, в частности, восточным национальным культурам. Сошлёмся на исследование Т. В. Карташовой, выделившей в культуре Северной Индии такие основные пласты, как «*шастрия-сангит*, или музыка “высокой традиции” (классическая), *уп-шастрия* (“полуклассическая”), *лок-сангит* (традиционная музыка)... и т. д.» [7, с. 147]. Уп-шастрия занимает промежуточное положение «между классикой и полуклассикой», сочетая признаки высоко классического и традиционного искусства, что зафиксировал Прабха Атре [там же, с. 39]. Из недавних трудов по сходной тематике назовём статьи С. П. Галицкой «О профессионализме в традиционной музыкальной культуре» [4] и С. А. Елемановой «Понятие «профессионализма устной традиции» и казахская песенная культура: новые и старые вопросы» [5].

³ Об определениях «окружающая нас музыка» Г. Бесселера, «между-музыка» К. Веги, «тривиальная музыка» К. Дальхауза см.: URL: <http://www.poet-severyanin.ru/articles/tretiy-plast.html>. Рассуждения о «серьёзно-лёгкой музыке» можно встретить в статье В. Прокофьева «О трёх уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах)» (в сб.: Примитив и его место в художественной культуре Нового и новейшего времени: сб. ст. / отв. ред.

В. Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 6–28). Понятие «третьей музыки» является фундаментом монографии В. Сырова «Стилевые метамарфозы рока или путь к “третьей музыке”» (Нижний Новгород: Изд-о Нижегородского гос. ун-та, 1997. 209 с.).

⁴ Сошлёмся на такие произведения, как Пять пьес для домры и фортепиано «По мотивам татарского фольклора» С. Губайдулиной, концерты для домры с оркестром Е. Подгайца, К. Волчкова, Л. Колодуба, Т. Сергеевой, Концертные этюды Д. Кривицкого, его же «Интродукция, 6 вариаций и тема», пьесы К. Волкова, «Пять капризов в романтическом ключе» А. Цыганкова и многие другие.

⁵ См.: Варламова Т. П. Формирование исполнительской техники домриста в системе непрерывного специального музыкального образования: дис. ... канд. пед. наук. М., 2010. 206 с.; Волчков Е. А. Концерт для трёхструнной домры в творчестве отечественных композиторов: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 229 с.; Желтирова А. А. Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 200 с.; Скрыбина Е. Г. Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 279 с.; Шарабидзе К. Б. Современные проблемы обучения игре на народных музыкальных инструментах: теория и практика (на материале учебно-воспитательной работы в классе домры): дис. ... канд. пед. наук. М., 2012. 210 с.

⁶ Взаимодействию культур российских столиц и периферийных регионов, а также разных сфер музыкального творчества посвящён ряд публикаций Е. Трёмбавельского (см., к примеру: [10]).



ЛИТЕРАТУРА

1. Белкин А. А. Русские скоморохи. М.: Наука, 1975. 194 с.
2. Варламов Д. И. Метаморфозы народного музыкального инструментария: монография. М.: Композитор, 2009. 180 с.
3. Вертков К. А. Русские народные инструменты. Л.: Музыка, 1975. 280 с.
4. Галицкая С. П. О профессионализме в традиционной музыкальной культуре // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 6–14.
5. Елеманова С. А. Понятие «профессионализма устной традиции» и казахская песенная культура: новые и старые вопросы // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 57–62.
6. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для муз. вузов и училищ. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
7. Карташова Т. В. Уп-шастрия как звуковой символ музыкальной культуры Южной Азии // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы. М., 2015. С. 147–155.
8. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века: монография. М.: Музыка, 1994. 160 с.
9. Сохор А. Н. О массовой музыке // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1974. Вып. 13. С. 3–31.
10. Трёмбовельский Е. Б. Организация культурного пространства России: отношение центров и периферии // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 132–137.
11. Atre P. Enlightening the listener. Contemporary North Indian classical vocal music performance. New Delhi: Munshiram Manoharlal publishers Pvt. Ltd, 2000. 154 p.
12. Delalande F. Postscript: Music composition, creativity and collaboration // *Musicae scientiae*. 2016, pp. 457–461.
13. Goldman Jonathan Text and Beyond. The Process of Music Composition from the 19th to the 20th Century. Ut Orpheus, 2016. 320 p.
14. Prior N. Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond // *Cultural Sociology*. 2011, p. 121.
15. Tymoczko Dmitri A geometri of music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice. New York: Oxford university press, 2011. 450 p.

REFERENCES

1. Belkin A. A. *Russkie skomorokhi* [The Russian Skomorokhs]. Moscow: Nauka, 1975. 194 p.
2. Varlamov D. I. *Metamorfozy narodnogo muzykal'nogo instrumentariya: monografiya* [The Metamorphosis of Folk Musical Instruments: a Monographic Work]. Moscow: Kompozitor, 2009. 180 p.
3. Vertkov K. A. *Russkie narodnye instrumenty* [Russian Folk Instruments]. Leningrad: Muzyka, 1975. 280 p.
4. Galitskaya S. P. O professionalizme v tradicionnoy muzykal'noy kul'ture [On Professionalism in Traditional Musical Culture]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015, No. 4, pp. 5–14.
5. Elemanova S. A. Ponyatie «professionalizma ustnoy traditsii» i kazakhskaya pesennaya kul'tura: novye i starye voprosy [The Concept of "Professionalism of the Oral Tradition" and the Kazakh Song Culture: New and Old Issues]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 4 (17), pp. 57–62.
6. Imkhanitsky M. I. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh: ucheb. posobie dlya muz. vuzov i uchilishch* [History of Performance on Russian Folk Instruments: Textbook for Music Schools and Colleges]. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music, 2002. 351 p.
7. Kartashova T. V. Up-shastriya kak zvukovoy simvol muzykal'noy kul'tury Yuzhnoy Azii [Up-shastriya as a Sonar Symbol of the Musical Culture of South Asia]. *Iskusstvo kak fenomen kul'tury: traditsii i perspektivy* [Art as a Cultural Phenomenon: Tradition and Perspectives]. Moscow, 2015, pp. 147–155.
8. Konen V. Dzh. *Tretiy plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka: monografiya* [The Third Stratum: New Mass Genres in 20th Century Music: Monographic Work]. Moscow: Muzyka, 1994. 160 p.
9. Sokhor A. N. O massovoy muzyke [About Mass Music]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Issues of Theory and Aesthetics of Music]. Issue 13. Leningrad, 1974, pp. 3–31.
10. Trembovelskiy E. B. Organizatsiya kul'turnogo prostranstva Rossii: otnoshenie tsentrov i periferii [The Organization of the Cultural Space in Russia: Attitudes in the Centres and the Periphery]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2003, No. 2, pp. 132–137.
11. Atre P. *Enlightening the Listener. Contemporary North Indian Classical Vocal Music Performance*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 2000. 154 p.
12. Delalande F. Postscript: Music Composition, Creativity and Collaboration. *Musicae scientiae*, 2016, pp. 457–461.

13. Goldman J. Text and Beyond. *The Process of Music Composition from the 19th to the 20th Century*. Ut Orpheus, 2016. 320 p.

14. Prior N. Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond. *Cultural Sociology*, 2011, pp. 121.

15. Tymoczko D. *Geometry of Music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. New York: Oxford University Press, 2011. 450 p.

Домровое искусство в различных контекстах музыкального творчества

В статье зафиксированы заметные модификации, обеспечившие пребывание домрового искусства в реестре академического. Отмечен и факт сохранения самобытных знаков его изначальной органики. Эти два обстоятельства объясняют устойчивое восприятие домры как народно-академического инструмента, способного в зависимости от репертуара, манеры игры, природы мышления музыкантов склоняться в ту или иную сторону. В связи с обсуждением понятия «академический статус» в статье высказывается гипотеза о взаимодействии процессов академизации и интернационализации. Ракурс рассуждений, исходящий из теории В. Конен о трёх пластах искусства – фольклорном, профессиональном и так называемом «третьем пласте», позволил укрепить тезис о том, что в различных проявлениях и на разных этапах развития домровое искусство может относиться к любому из них. Непростая история этого инструмента пришла ныне к тому этапу, когда он стоит в одном ряду с профессиональными академическими явлениями и занимает свою нишу в музыкальной культуре современности.

Ключевые слова: домра, пласты культуры, академизация, центр и периферия, интернационализация.

The Art of Domra Playing in Various Contexts of Musical Composition

The article pinpoints perceptible modifications providing with the presence of the art of domra playing in the registry of academic music. Special attention is paid to the fact of preservation of distinctive signs of its initial organics. These two circumstances explain the steady perception of the domra as a folk and academic classical instrument capable of swaying towards one or the other direction, depending on the repertoire, manner of playing, nature of the musicians' thinking. In connection with the discussion of the concept of "academic status" the article expresses the hypothesis of the interaction of the processes of academization and internationalization, and also briefly recreates, analogously with the domra, the history of the flute, which became an academic classical instrument only in the 19th century. The angle of reasoning emanating from the theory of Valentina Konen about the three strata of art – folk, professional and the so-called "third stratum" – made it possible to strengthen the thesis that in various manifestations and at various stages of development the art of domra playing could pertain to any of these. In general, the complex history of this instrument led presently to the stage when it stays in one range with professional academic phenomena and takes up its niche in the musical culture of our times.

Keywords: domra, the domra in professional music, the domra in folk music, Russian folk instruments, academization and internationalization of the art of domra playing.

Смирнова Татьяна Николаевна

ORCID: 0000-0002-7483-6607

доцент кафедры оркестровых
народных инструментов

E-mail: smirnova.tanya-1995@yandex.ru

Воронежский государственный
институт искусств

Воронеж, 394053 Российская Федерация

Tatiana N. Smirnova

ORCID: 0000-0002-7483-6607

Associate Professor at the Department
of Folk Orchestral Instruments

E-mail: burkovsky.gosha@yandex.ru

Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv
Voronezh State Institute of Arts

Voronezh, 394053 Russian Federation





Е. К. КАРПОВА

Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова



УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.107-113

**К 125-летию выступления Фёдора Шаляпина
на сцене Концертного зала
Уфимского института искусств**

**ШАЛЯПИНСКИЙ ЗАЛ УФИМСКОГО ИНСТИТУТА ИСКУССТВ:
ОБРЕТЕНИЕ ИМЕНИ**

Среди огромного массива исторических мест, связанных с именем великого Фёдора Шаляпина, выделяется Уфа – город, где состоялся дебют артиста на профессиональной оперной сцене. В декабре минувшего года исполнилось 125 лет со дня этого события, а май 2016-го отмечен памятной датой выступления Ф. Шаляпина на сцене Концертного зала Дворянского собрания¹ (ныне – здания Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова). Сезон 1890–1891 годов в антрепризе С. Я. Семёнова-Самарского для юного солиста Ф. Шаляпина стал первым шагом его блестящего творческого пути. Неудивительно, что Концертный зал Уфимского института искусств, стены которого слышали голос певца, стал Шаляпинским (2000). Однако обретение имени, как и возвращение имени Шаляпина на Родину, происходило непросто. Прослеживая этот процесс на примере Башкортостана, можно наблюдать, насколько он был долгим и многотрудным для отечественной культуры. Высветить его узловые моменты – задача данной статьи.

Точкой отсчёта в творческой судьбе Фёдора Шаляпина, как было отмечено, стало участие в постановках антрепризы, имевшей громкое название «Русская комическая опера и оперетта». Историческую оценку эта страница музыкального прошлого получила в капитальном исследовании А. Гозенпуда «Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Ф. И. Шаляпин» [4], нашла отражение в «Летописи жизни и творчества Ф. И. Шаляпина» [8]. Самым выразительным источником является, безусловно, литературное наследие певца – «Страницы из моей жизни» и «Маска и душа» [12; 11], где в первом случае Шаляпин представляет колоритное описание своей уфимской жизни «в лицах», насыщая

его запоминающимися деталями, а во втором – осмысливает свою творческую судьбу с исторической дистанции, находя в этих деталях порой символические знаки². Шаляпин напишет, живя за границей, что перед первым выступлением в Ла Скала (1901) он вспомнил волнение, испытанное десятилетием ранее: «... так же, как на первом дебюте в Уфе, в “Гальке”, так же не чувствовал под собой сцены» [12, с. 158].

Особый интерес вызывает художественное произведение, созданное по следам уфимского сезона, а именно, рассказ Александра Куприна «Гоголь-моголь»³. Его основой послужила курьёзная история, переданная в разговоре самим Шаляпиным (и включённая им в книгу «Страницы из моей жизни»). Эпизод уфимского бытия в изложении Куприна несколько отличается от мемуарного повествования, хотя фабула совпадает. В ракурсе данной статьи он приобретает исключительное значение, поскольку местом действия оказывается находящийся в фокусе внимания Концертный зал.

Напомним, что театральное здание, где Шаляпин дебютировал в партии Стольника («Галька» С. Монюшко), а затем выступил и ещё в нескольких постановках (Неизвестный в «Аскольдовой могиле» А. Верстовского, Феррандо в «Трубадуре» Дж. Верди), не сохранилось⁴. Это ещё больше привлекает внимание к Концертному залу и фактам биографии певца, с ним связанным. Когда театральный сезон 1890–1891 годов подходил к концу, молодым артистом заинтересовались музыканты Уфимского Общества любителей музыки, пения и драматического искусства, предложили поддержку и помощь в получении образования, но для начала – участие в музыкально-театральном вечере. Концерты Общества регулярно устраивались в одном

из лучших зданий города – Дворянском собрании. Накануне репетиции и произошёл случай, составивший основу художественного произведения Куприна. Начинающий артист, у которого сел голос, пользуясь советами окружающих, выходит из положения, употребив гоголь-моголь. Однако весь казус оказывается в том, что детали рецепта ему неизвестны, поэтому юноша выпивает коньяк и закусывает указанными ему ингредиентами (покупая перед этим сахар, лимон, варёные яйца...). Тем не менее (в отличие от реальной истории, когда захмелевшему певцу предложили отправиться домой и прийти на репетицию в другой день), концертное выступление в рассказе проходит успешно. Действительно, исполнение в итоге состоялось, и 6 мая 1891 года Фёдор Шаляпин спел на сцене Концертного зала Дворянского собрания. Он выступил в сцене из оперы А. Рубинштейна «Демон», представив басовую партию Старого слуги. Парадная чугунная лестница, по которой артист поднимался в зал, существует в изначальном виде и по сей день.

Концертный зал Дворянского собрания тем самым на долгие годы становится в Уфе главным памятным местом, связанным с творческой жизнью выдающегося певца. Именно здесь впервые состоялось его концертное выступление. При этом, как подчёркивают уфимские краеведы, многое для Шаляпина в том сезоне произошло впервые: первый театральный контракт, оперный и концертный дебюты, первый бенефис, первый автограф, подарки от публики и даже первая в жизни фотография [1].

Прошло несколько десятилетий, прежде чем уфимская страница творческой жизни певца, столь значительная для его последующей судьбы, оказалась увековеченной. После многих горьких лет унижения и остракизма (лишения Фёдора Ивановича Шаляпина звания народного артиста, уничижительных характеристик и проч.) начинается очищение прославленного во всём мире образа. Вскоре после войны, в 1948 году, как пишет автор документальной книги В. Н. Дмитриевский, «... в ленинградских и московских домах творческой интеллигенции решаются скромно отметить 75-летие со дня рождения Шаляпина. Оставшиеся в живых современники, друзья, знакомые, партнёры по сцене, просто зрители и поклонники выступают с воспоминаниями, музыковеды читают доклады о жизни и творчестве певца, приглашают публично слушать граммо-

фонные записи» [5, с. 105]. Не далее, как через пять лет (15 февраля 1953 года) 80-летие артиста отмечается уже в Большом театре Союза ССР, где «с высокой трибуны Фёдор Иванович Шаляпин официально провозглашается великим национальным достоянием» [там же]. И при этом, когда в поворотный для страны 1956 год ЦК партии и правительство рассматривают предложение о восстановлении Ф. И. Шаляпину звания народного артиста посмертно, до резолюции дело так и не доходит. Официальное постановление об отмене правительственных решений 1927 года будет принято только спустя три с половиной десятилетия (1991). Тень общественного порицания преследовала имя артиста⁵.

«Шаляпинская тема» прочно входит в искусствоведческое поле. Капитальный труд, составленный Е. А. Грошевой (поначалу двухтомник) публикуется в 1957 году. Впервые он представляет фрагменты книги «Маска и душа» (но полный текст оказывается доступным широкому читателю только в 1989 году).

В общий нелёгкий процесс восстановления славы, доброго имени гениального артиста в 1960-е годы включается Уфа. Главной движущей силой становится яркий музыкант и художник, обладатель баса, заслуженный деятель искусств БАССР (1981) Борис Яковлевич Торик (1932–2015). Свои первые шаги в искусстве он сделал, будучи учеником живописного цеха Новосибирского театра оперы и балета. А далее – обучение в Ленинградской и Новосибирской консерваториях, Ленинградском высшем промышленном училище. И постоянное стремление выразить себя в музыке и живописи, а при возможности совместить ипостаси в единое целое. В его творческом багаже – 64 оперные партии, выступления на сценах Новосибирска, Перми, Уфы, а также оформление спектаклей, графика. Послужной список Торика включает должности главного художника Башкирского театра оперы и балета (1993–1995)⁶, Омского музыкального театра, наконец, профессора Омского университета имени Ф. М. Достоевского. Торик – один из первых исполнителей сольной басовой партии в «Патетической оратории» Г. Свиридова, прозвучавшей под управлением А. Юрлова в Уфе (1962)⁷. Ещё – сотрудничество с Башкирским ансамблем народного танца имени Ф. Гаскарова, создание костюмов, ставших визитной карточкой коллектива, многочисленные персональные выставки⁸.

Для него – статного, даровитого, сильного человека Фёдор Шаляпин был кумиром. Приехав в Уфу в 1962 году, от старожилов Б. Я. Торик узнал о шаляпинском дебюте. Намерение увековечить бессмертное имя захватило его полностью. Оказавшись на должности первого заместителя председателя Башкирского отделения ВТО, он сразу же начал хлопоты. Разыскав дочь Шаляпина, актрису Ирину Фёдоровну Шаляпину-Бакшееву (1900–1978), посвятил её в свой замысел.

Почти три года понадобилось, чтобы добиться положительного решения. Партийные инструкторы опасались брать на себя ответственность, с постоянной оглядкой на высшие инстанции «прорабатывали» вопрос – совещались, готовили материалы для обсуждений. Б. Торик вспоминал: «В то время ... имя певца всячески замалчивалось и, более того, часто официально предавалось анафеме. Вопрос о мемориальной доске проходил через обкомовские инстанции трудно и мучительно... И всё же уфимские барьеры равнодушия с помощью тех, кому дорого имя Шаляпина, удалось преодолеть» (цит по: [10, с. 137]). Приведём ещё одно высказывание Бориса Яковлевича: «Она [И. Ф. Шаляпина. – Е.К.] пожертвовала своей артистической карьерой ради памяти отца. Но так и не дождалась, когда в столице откроется Шаляпинский музей. Её долг стал и моим долгом: в Уфе мы установили мемориальную доску в честь великого русского певца» [9, с. 23].

Рядом с Борисом Яковлевичем оказался надёжный помощник – его ровесник, молодой певец, бас, ставший солистом Башкирского театра оперы и балета с ним в один год – Олег Николаевич Полянский (1931–1995). Артист, ныне, увы, почти забытый, на взлёте своей певческой карьеры исполнял ведущие басовые партии⁹.

Открытие первой в стране мемориальной доски памяти Шаляпина на фасаде здания бывшего Дворянского собрания состоялось 6 февраля 1967 года. Большим событием оказался приезд в зимнюю Уфу Ирины Фёдоровны, которая чувствовала себя счастливой в этот день. На фотографии отца она написала: «Городу Уфа, колыбели творческой жизни моего отца Ф. И. Шаляпина. С благодарностью». В тот же день в Концертном зале состоялся торжественный вечер. Судя по воспоминаниям очевидца событий, известного хорового деятеля М. П. Фоменкова, речей было немного. После вступительного слова музыка-

веда, историка Л. П. Атановой выступила Ирина Фёдоровна с рассказом об отце. А далее, как дань памяти артиста, звучали голоса солистов оперного театра, воспитанников хора мальчиков (Хорового общества БАСССР) [13, с. 3].

С Ириной Фёдоровной Торик вёл переписку много лет. Семья хранит открытку – Шаляпин в роли Мельника, с дарственной надписью: «Дорогому Борису Торику с благодарностью за помощь по увековечиванию памяти моего отца. С пожеланием успеха в искусстве. Ирина Шаляпина. Май 1972 г.» (цит. по: [7, с. 127]).

На Башкирском телевидении через несколько лет был реализован оригинальный проект, появился фильм о С. В. Рахманинове «Я вернусь к тебе, Россия» (1970)¹⁰. Фильм стал своеобразным приношением не только памяти великого русского композитора, но и памяти великого певца, чьи имена возвращались на Родину. Особое место было отведено общению близких друзей, судьбы которых тесно сплелись – С. Рахманинова и Ф. Шаляпина. Образ Шаляпина в телевизионном фильме создал Б. Торик, найдя верные краски для воплощения духовно близкой ему личности артиста. Сохранившиеся фотографии кадров из фильма, отзывы современников позволяют считать эту работу настоящей удачей¹¹. Для культуры республики данный факт можно рассматривать как существенный культурный вклад, учитывая значительную аудиторию зрителей.

Поистине шаляпинское время наступает в послеперестроечные годы.

По всей стране набирает силу шаляпинское движение. Регистрация в августе 1992 года Межрегионального Шаляпинского центра (вскоре принятого в Международный союз музыкальных деятелей) явилась не столько его истоком, сколько консолидацией сил, объединением рассеянных по всей стране различных кружков, обществ, небольших музеев. Причём, начало подвижнической работе, как отмечают его организаторы, было положено Ириной Фёдоровной Шаляпиной, тогда как принципиальную поддержку в организации оказала выдающаяся певица, руководитель Союза музыкальных деятелей Ирина Константиновна Архипова¹².

Буквально в том же 1992 году (декабрь) образовалось Уфимское отделение Межрегионального Шаляпинского центра. Оно стало любимым детищем создателя – Галины Александровны Бельской (1927–2004)¹³. Именно её глубочайшая

преданность Шаляпину, убежденность в особой роли Уфы для осознания артистом своего предназначения, послужили импульсом целому ряду значительных в музыкальной культуре республики инициатив. Первая из них при этом была реализована ещё до появления организации. Директор и солист Башкирского театра оперы и балета, народный артист РСФСР и БАССР Р. А. Гареев, а также главный дирижёр театра, народный артист РБ В. И. Платонов (ныне лауреат Национальной театральной премии «Золотая маска») при участии Г. А. Бельской в 1991 году основали международный оперный фестиваль «Шаляпинские вечера в Уфе» (по примеру Казани¹⁴), который притягивает внимание артистов, дирижёров, публики уже четверть века. Год проведения первого фестиваля оказался воистину знаковым, ведь минуло 100 лет со дня выступления Шаляпина на сцене Концертного зала (и 101 год со дня оперного дебюта). Уже существовала и программа «Ф. И. Шаляпин» при Фонде культуры Республики Башкортостан, основанная Г. А. Бельской. Фестиваль собирает множество гостей, принимает видных гастролёров. При этом особенно дорого уфимцам участие земляков, артистов мирового класса, басов Аскара и Ильдара Абдразаковых.

Как и многие другие отделения Шаляпинского центра (а их по России уже насчитывается 13), Уфимское интенсивно трудится¹⁵. Проведено множество встреч, музыкальных праздников, концертов¹⁶. Мысль о шаляпинском дебюте привела к организации Открытого регионального конкурса юных вокалистов «Дебют» (с 2000 года), направлением которого стало народное и академическое пение. Местом проведения многих мероприятий избирается Концертный зал Уфимского института искусств. Так, Гала-концерт XI конкурса «Дебют» 15 мая 2016-го года прошёл именно на этой сцене, где 125 лет назад состоялся концертный дебют прославленного артиста.

Уфимским отделением налажены широкие международные связи (Франция, Италия, Австрия, Польша, США, Сербия и др.), в том числе и с потомками Шаляпина (см.: [2]). Неповторимое лицо уфимской организации – культурно-образовательная программа «Ф. Шаляпин», охватывающая не только сеть учебных заведений, но даже дошкольные учреждения. Знакомство с жизнью и творчеством певца начинается с самого раннего возраста¹⁷.

Важной страницей музыкальной истории стало присвоение Концертному залу УГИИ имени Фёдора Ивановича Шаляпина. Событие было приурочено к 110-й годовщине оперного дебюта и состоялось 11 октября 2000 года после десятилетней реставрации помещения. Издавна одна из лучших концертных площадок города обрела великое имя, словно пережила второе рождение. При полном аншлаге звучали торжественные речи, состоялся концерт. Одновременно была установлена обновлённая мемориальная доска, которую украсил барельеф с первой шаляпинской фотографии.

Вновь внесла Уфа свою лепту, увековечив в 2007 году имя Шаляпина установкой памятника артисту. Первым появился памятник ему в Казани (1999), после чего в течение нескольких лет присоединяются Гурзуф (2001), Москва (2003). Затем следует уфимский памятник (12 июня 2007 года). Его выполнили художник-монументалист Р. А. Хасанов, архитектор К. А. Донгузов. По словам скульптора, он создал образ молодого, никому ещё не известного певца, замершего в ожидании реакции публики, только нащупывающего творческий путь, волею судеб начавшийся в Уфе¹⁸. Место для памятника выбрано красноречиво: рядом со зданием бывшего Дворянского собрания, где установлена мемориальная доска, напротив Башкирского оперного театра (возводилось как Аксаковский народный дом – а это отдельная история). Хотя здание театра и появилось много лет спустя после приезда Шаляпина в Уфу, однако именно оно ныне является главным очагом музыкально-театральной культуры республики, а значит, носителем того «магического кристалла», которому Шаляпин был верен всю жизнь.

Невозможно в рамках статьи даже вкратце рассказать о тех замечательных музыкантах, кто выступал и выступает на мемориальной сцене Концертного зала. Круг хранителей памяти о Ф. И. Шаляпине расширяется, а исторические даты в наши дни не проходят незамеченными. Так, в июне 2015 года Администрация Городского округа город Уфа приняла долгожданное решение о создании Дома-музея Ф. И. Шаляпина по улице Гоголя (дом № 1), где молодой артист снимал комнату. Появилась надежда, что множество ценных экспонатов, материалов, накопленных энтузиастами, будут доступны для знакомства, и что наследие певца тем сильнее воздействует на культурную среду.



И сентябрь 2016 года ознаменован значительным событием – рождением нового конкурса – Первого Международного конкурса вокалистов имени Ф. Шаляпина на Грант главы Республики Башкортостан (20–25 сентября). Его инициаторами выступили Министерство культуры РБ и Башкирский оперный театр, поставившие цель поддержать молодых талантливых исполните-

лей (конкурс организован в рамках XV Шаляпинского оперного фестиваля). Председатель жюри – народный артист Башкортостана Аскар Абдразаков. Первые два тура решено проводить, помимо оперного театра, в Концертном зале имени Шаляпина. К счастью, великий талант, прикоснувшийся когда-то к его сцене, служит импульсом для новых поколений.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Здание Дворянского собрания (Депутатского дворянского собрания), построенное в 1856 году по проекту архитектора А. А. Гропиуса, являлось центром общественной и культурной жизни Уфы. В 1865 году здесь дебютировала уроженка Уфы, впоследствии всемирно известная пианистка Вера Тиманова (см.: [3]). В 1885–1905 гг. располагалось Общество любителей музыки, пения и драматического искусства. После 1917 г. находились Коммунистический клуб, Республиканская Книжная палата. На протяжении 30 лет, когда в здании размещалась Республиканская библиотека (1930–1960), Концертный зал выполнял функции читального, а значит молчал... После переезда библиотеки здание передали Уфимскому училищу искусств (располагалось с 1960 по 1968 год), а затем Уфимскому государственному институту искусств (1968), где вуз находится и поныне.

² Так, случившийся именно на дебютном выступлении казус, – падение на сцене, устроенное хористами, вытянувшими из-под Фёдора стул, – вызывает много лет спустя у артиста такие мысли: «Всю последующую карьеру я <...> опасался не только сесть мимо, но и садиться в кресло другого...» (цит. по: [11, с. 226]).

³ Первые рассказ опубликован в газете «Утро России» (1915, 25 декабря). В Примечаниях к «Собранию сочинений» А. И. Куприна Э. Ротштейн отмечает, что «историю этого выступления Шаляпин не раз вспоминал в кругу своих друзей. В сентябре 1911 года он рассказал её группе петербургских писателей, среди которых был и Куприн» (Куприн А. И. Собр. соч. В 9 т. Т. 6: Произведения 1914–1916 / ред. Э. Ротштейн. М.: Правда, 1964. С. 450). При этом Шаляпин пояснял, что эта история показывает, почему он «на всю жизнь сохранил предубеждение к гогель-могелю». И далее: «В рассказе использованы факты, относящиеся не только к уфимскому периоду, но и к более поздней поре сценической деятельности Ф. Шаляпина» [там же].

⁴ Построенное в 1861 году, заново возведённое в 1876 году после первого пожара, в 1892 году здание в очередной раз уничтожил пожар, после чего оно не восстанавливалось.

⁵ В один и тот же год – 1956 – в Большом театре

отмечают 60-летие выступления Ф. Шаляпина на московских сценах, но не разрешают его дочери Ирине Фёдоровне навестить могилу отца в Париже.

⁶ Б. Я. Торику принадлежит сценография постановок оперы «Богема» Дж. Пуччини, «Салават Юлаев» З. Исмагилова.

⁷ См. об этом: [13].

⁸ См. персональный сайт Б. Я. Торика: <http://torik.su>.

⁹ Помимо пения он профессионально владел художественной фотографией, много лет публикуя великолепные снимки в многочисленных периодических изданиях республики. О нём см.: Лаврова С. Н. Уфимские басы: дипломная работа / рук. Е. К. Карпова; УГИИ. Уфа, 2004. 106 с. Рукопись хранится в библиотеке УГИИ им. Загира Исмагилова.

¹⁰ К сожалению, в архивах Башкирской студии телевидения фильм не сохранился.

¹¹ Ряд фото Торика, показывающих кадры из фильма «Я вернусь к тебе, Россия», размещены на сайте: <http://torik.su>.

¹² См.: Межрегиональный Шаляпинский центр. URL: <http://shaliapincentr.ru/index.php?page=o-nas>.

¹³ По профессии далёкая от сферы искусства (инженер) Г. А. Бельская с юных лет была страстной театралкой. Выйдя на пенсию, она все свои силы отдала шаляпинскому движению.

¹⁴ Один из старейших в стране, ежегодный казанский Международный оперный фестиваль им. Ф. И. Шаляпина основан в 1982 году. В 2016-м состоялся фестиваль-XXXIV.

¹⁵ Ныне председателем является Почётный работник образования РФ Елена Петровна Замрий.

¹⁶ В 2015 году состоялись Пятые открытые Шаляпинские чтения. Опубликован очередной сборник материалов (см.: [6]).

¹⁷ Председатель Уфимского отделения Е. П. Замрий – автор Программы нравственно-эстетического воспитания дошкольников «Здравствуй, Шаляпин!» (в соавторстве с Л. Рыжовой), а также ряда изданий, предназначенных для знакомства детьми с музыкальной историей Уфы, творческим обликом Ф. Шаляпина.

¹⁸ См.: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Памятник_Шаляпину_\(Уфа\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Памятник_Шаляпину_(Уфа)).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бельская Г. А. Уфа – колыбель творческой жизни Ф. И. Шаляпина // Бельские просторы: проза, поэзия, воспоминания, статьи, эссе / сост. Ю. А. Андрианов, С. Н. Шарипов. Уфа, 1998. С. 258–270.
2. Бельская Г. А. Фёдор Шаляпин – Россия – мир // Республика Башкортостан. 2000. № 1 (6). С. 108–110.
3. Гарипова Н. Ф. Штрихи к портрету русской пианистки В. В. Тимановой // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 3 (16). С. 72–76.
4. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Ф. И. Шаляпин (1890–1904). Л.: Музыка, 1974. 264 с.
5. Дмитриевский В. Н. Шаляпин. М.: Молодая гвардия, 2013. 544 с. (Жизнь замечательных людей).
6. Искусство в эпоху военных испытаний. В память о событиях Первой мировой войны: материалы Пярых открытых Шаляпинских чтений / отв. ред. С. М. Платонова. Уфа: РИЦ БашГУ, 2015. 123 с.
7. Коваль Ю. Н. Талант самородный. Штрихи к творческой биографии заслуженного деятеля искусств Башкортостана Бориса Торика // Бельские просторы. 2008. № 2. С. 126–132.
8. Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина: в 2 кн. / сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. 2-е изд., доп. Л.: Музыка, 1988. Кн. 1. 358 с.; 1989. Кн. 2. 390 с.
9. Луговская В. Осень патриарха (очерк о театральном деятеле и педагоге Борисе Торике) // Омск театральный. 2012. № 30 (52). С. 20–27.
10. Узиков Ю. А. Уфимские страницы биографии Ф. И. Шаляпина // Бельские просторы. 2007. № 11 (108). С. 108–137.
11. Шаляпин Ф. И. Маска и душа // Фёдор Иванович Шаляпин: сб. В 3 т. Т. 1: Литературное наследство. Письма / ред.-сост. и авт. вступ. ст. Е. А. Грошева. 3-е изд., испр. и доп. М., 1976. С. 217–303.
12. Шаляпин Ф. И. Страницы из моей жизни // Там же. С. 105–216.
13. Фоменков М. П. Воспоминания о Шаляпинском зале. Уфа: РИЦ УГАИ, 2003. 107 с.
14. Book of Songs in Repertoire of Feodor Chaliapin, the World's Greatest Singer. New York: Botwen Printing Co., 2011. 84 p.
15. Rich Sharon. Nelson Eddy: The Opera Years 1922–1935. New York: Bell Harbour Press, 2012. 200 p.

REFERENCES

1. Bel'skaya G. A. Ufa – kolybel' tvorcheskoy zhizni F. I. Shalyapina [Ufa – the Cradle of the Artistic Life of F. I. Chaliapin]. *Bel'skie prostory: proza, poeziya, vospominaniya, stat'i, esse* [Bielski Expanses: Prose, Poetry, Memoirs, Articles, Essays]. Edited by Yu. A. Andrianov, S. N. Sharipov. Ufa, 1998, pp. 258–270.
2. Bel'skaya G. A. Fedor Shalyapin – Rossiya – mir [Feodor Chaliapin – Russia – the World]. *Respublika Bashkortostan* [Republic of Bashkortostan]. 2000, No. 1 (6), pp. 108–110.
3. Garipova N. F. Shtrikhi k portretu russkoy pianistki V. V. Timanovoy [Traits of the Portrait of Russian Pianist V. V. Timanova]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 3 (16), pp. 72–76.
4. Gozenpud A. A. *Russkiy opernyy teatr na rubezhe XIX–XX vekov i F. I. Shalyapin (1890–1904)* [Russian Opera at the Turn of the 19th and 20th Centuries and F. Chaliapin (1890–1904)]. Leningrad: Muzyka, 1974. 264 p.
5. Dmitrievskiy V. N. *Shalyapin* [Chaliapin]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2013. 544 p. (Zhizn' zamechatel'nykh lyudey [Lives of Remarkable People]).
6. *Iskusstvo v epokhu voennykh ispytaniy. V pamyat' o sobyitiyakh Pervoy mirovoy voyny: materialy Pyatykh otkrytykh Shalyapinskikh chteniy* [Art in the Epoch of Military Ordeals. In Memory of the Events of World War I: Materials from the Fifth Chaliapin Public Conference]. Edited by S. M. Platonova. Ufa: Publisher of the Bashkir State University, 2015. 123 p.
7. Koval' Yu. N. Talant samorodnyy. Shtrikhi k tvorcheskoy biografii zasluzhennogo deyatelya iskusstv Bashkortostana Borisa Torika [Original Talent. Sketches for the Artistic Biography of the Merited Activist of the Arts of Bashkortostan, Boris Torik]. *Bel'skie prostory* [Bielski Expanses]. 2008, No. 2, pp. 126–132.
8. *Letopis' zhizni i tvorchestva F. I. Shalyapina: v 2 kn.* [Chronicles of the Life and Artistic Work of Feodor Chaliapin in 2 Books]. Edited by Yu. Kotlyarov, V. Garmash. 2nd Edition, Revised. Leningrad: Muzyka, 1988. Book 1. 358 p.; 1989. Book 2. 390 p.
9. Lugovskaya V. Osen' patriarkha (ocherk o teatral'nom deyatele i pedagoge Borise Torike) [Autumn of the Patriarch (Sketch of Theatrical Activist and Pedagogue Boris Torik)]. *Omsk teatral'nyy* [Theatrical Omsk]. 2012, No. 30 (52), pp. 20–27.
10. Uzikov Yu. A. Ufimskie stranitsy biografii F. I. Shalyapina [The Ufa Pages of the Biography of F. I. Chaliapin]. *Bel'skie prostory* [Bielski Expanses]. 2007, No. 11 (108), pp. 108–137.
11. Shalyapin F. I. Maska i dusha [The Mask and my Soul]. *Fedor Ivanovich Shalyapin: sb. V 3 t. T. 1: Literaturnoe nasledstvo. Pis'ma* [Feodor Chaliapin: Collection in 3 Volume. Volume 1: Literary Heritage. Letters]. Edited, compiled and with an introductory article by E. A. Grosheva. 3rd Edition, Revised and Enlarged. Moscow, 1976, pp. 217–303.



12. Shalyapin F. I. Stranitsy iz moey zhizni [Pages from My Life]. *Ibid.*, pp. 105–216.

13. Fomenkov M. P. *Vospominaniya o Shalyapinskom zale* [Memories of the Chaliapin Hall]. Ufa: Ufa State Academy of the Arts Press, 2003. 107 p.

14. *Book of Songs in Repertoire of Feodor Chaliapin, the World's Greatest Singer*. New York: Botwen Printing Co., 2011. 84 p.

15. Rich Sharon. *Nelson Eddy: The Opera Years 1922–1935*. New York: Bell Harbour Press, 2012. 200 p.

Шаляпинский зал Уфимского института искусств: обретение имени

Май 2016 года отмечен памятной датой – 125-летием выступления великого артиста Фёдора Шаляпина в Уфе на сцене Концертного зала Дворянского собрания (ныне здание Уфимского государственного института искусств). Долгий и многотрудный для отечественной культуры процесс возвращения славы великого певца на Родину наблюдается на примере Башкортостана. Высвечиваются страницы истории, связанные с оперным дебютом Шаляпина в антрепризе С. Я. Семёнова-Самарского (1890/1891), концертным выступлением на вечере Общества любителей пения, музыки и драматического искусства. Реабилитация имени великого певца в годы после Второй мировой войны происходила в непростых условиях. В увековечивании памяти Шаляпина в Уфе важна роль музыканта и художника, обладателя баса, заслуженного деятеля искусств БАССР Бориса Яковлевича Торика. Благодаря его деятельности первой в стране была установлена мемориальная доска в честь Ф. И. Шаляпина на здании бывшего уфимского Дворянского собрания (1967). Торик исполнил роль Шаляпина в телевизионном фильме Башкирской студии, ставшим приношением памяти великих имён С. В. Рахманинова и Ф. И. Шаляпина (1970). Активную деятельность Уфимского отделения Межрегионального Шаляпинского центра (1992) много лет направляла лидер шаляпинского движения в республике – Галина Александровна Бельская. Значителен ряд событий, относящихся к истории Концертного зала: присвоение ему имени Шаляпина, обновление мемориальной доски, установка памятника артисту и др. Великий талант гениального певца служит импульсом для появления новых культурных проектов в Башкортостане.

Ключевые слова: Фёдор Шаляпин, Шаляпин в Уфе, шаляпинское движение, Б. Я. Торик, Г. А. Бельская.

The Chaliapin Hall of the Ufa Institute for the Arts: Obtaining a Name

May 2016 was marked by a memorable jubilee – the 125th anniversary of the performance of the great artist Feodor Chaliapin in Ufa on the Stage of the Nobility Assembly (presently the building of the Ufa State Institute of the Arts). The lengthy process, one that is very laborious for Russian culture, of returning the fame of the great singer to his homeland may be observed on the example of Bashkortostan. The pages of history connected with Chaliapin's operatic debut in the private theatrical enterprise of Semyon Semyonov-Samarsky (1890/1891), the solo performance at a concert of the Society of Fans of Singing, Music and Dramatic Art. The rehabilitation of the name of the great singer in the years after World War II took place in complex conditions. A great role in the immortalization of the memory of Chaliapin in Ufa was played by musician and artist, bass singer, Merited Activist of the Arts of the Bashkir Autonomous Soviet Socialist Republic Boris Yakovlevich Torik. As a result of his initiative for the first time a memorial tablet in honor of Feodor Chaliapin was put up on the wall of the former Ufa Nobility Assembly (1967). Torik played the role of Chaliapin in the televised film of the Bashkir Studio, which became an act of homage to the great names of Sergei Rachmaninoff and Feodor Chaliapin (1970). Active work of the Ufa Branch of the International Chaliapin Center (1992) was directed for many years by the leader of the Chaliapin movement in the republic – Galina Alexandrovna Belskaya. A considerable number of events connected with the history of the Concert Hall: its being named after Chaliapin, the renovation of the memorial tablet, mounting of a statue of the artist, etc. The great talent of the ingenious singer serves as an impulse for emergence of new cultural projects in Bashkortostan.

Keywords: Feodor Chaliapin, Chaliapin in Ufa, the Chaliapin movement, B. Ya. Torik, G.A. Belskaya.

Карпова Елена Константиновна

ORCID: 0000-0002-5355-1573

кандидат искусствоведения,

профессор кафедры истории музыки

E-mail: elenaconstantina@rambler.ru

Уфимский государственный институт искусств

им. Загира Исмагилова

Уфа, 450008 Российская Федерация

Elena K. Karpova

ORCID: 0000-0002-5355-1573

PhD (Arts), Professor at the Music History Department

E-mail: elenaconstantina@rambler.ru

Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv

im. Zagira Ismagilova

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov

Ufa, 450008 Russian Federation

Н. К. ЕВДОКИМОВА
*Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского*



УДК 78.072.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.114-121

СТАНОВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ В УРАЛЬСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ (1930–1960-е годы)

Восемьдесят лет назад открылось историко-теоретическое отделение в Свердловской (Уральской) государственной консерватории – первой на Урале и в Сибири¹. Настоящая статья посвящена реконструкции начального этапа становления вузовской исследовательской работы в области теории музыки. Развитие этой ветви музыкознания происходило в консерватории долго и сложно². Обращение к архивным материалам позволило выявить объективные обстоятельства (связанные с культурной политикой СССР, отдалённостью новой консерватории от музыкальных центров страны) и субъективные факторы, оказавшие влияние на процесс организации и развития музыкально-теоретических исследований УГК.

Приказ об организации историко-теоретического отделения был подписан директором консерватории М. П. Фроловым 25 июня 1936 года³. Можно усмотреть связь этой даты с выходом Постановления СНК СССР и ЦК ВКП (б) «О работе высших учебных заведений и о руководстве высшей школой» от 23 июня 1936 года, где утверждалась установка на развитие вузовской науки. На заседании Художественного Совета СГК (ноябрь 1936 года) было принято решение «каждого сотрудника консерватории обязать вести ... научно-исследовательскую работу»⁴. Процесс организации научно-исследовательской деятельности потребовал расширения должностных обязанностей заместителей директоров вузов по учебной работе. С 1937 года в консерватории впервые фиксируются две функции – учебная (прежняя) и научная (новая), возлагаемые на заместителя директора. Через год формируется кафедра истории, теории музыки и композиции (1938), которую возглавил композитор М. П. Фролов. Принятые меры вскоре приносят положительные результаты в исследовательской работе, однако они появились не на историко-теоретическом, а на исполнительских отделениях⁵.

Музыковеды в те годы, вследствие необеспеченности вуза учебной литературой, были заняты составлением учебно-методических пособий. Имелись и другие причины, тормозившие развитие научных исследований: текучесть преподавательского состава, малочисленность музыковедов-теоретиков.

На этом фоне заметно выделялась перспективная в научном плане деятельность по собиранию и изучению народных песен Урала, проводимая композитором В. Н. Трамбицким. Со временем его работа вырастет в серьёзный научный труд, а благодаря неустанным организационно-педагогическим усилиям её автора в консерватории будет положено начало систематической исследовательской деятельности в сфере теоретического музыкознания. Всё это произойдет значительно позже, в 1950-е годы.

Виктор Николаевич Трамбицкий (1895–1970) получил музыкальное образование в Вильнюсском училище ИРМО, затем Петербургской консерватории, где занимался у В. П. Калафати (ученика Н. А. Римского-Корсакова). На Урал он приехал как музыкальный руководитель и дирижёр передвижного театра (1925); с момента открытия историко-теоретического отделения начал преподавать в консерватории.

Постепенно определилось увлечение композитора народными песнями, в исследовании которых проявились его музыкантская чуткость и научная пытливость. О ценности этой работы писал в 1930-е гг. в журнале «Советская музыка» Г. Хубов: «Многообразное и яркое народное искусство Урала представляет собой большой художественный и научный интерес ... Систематическая работа по собиранию и изучению уральского песенного фольклора здесь ещё не налажена ... Энтузиастом своего дела является композитор В. Н. Трамбицкий. Он довольно упорно работает сам над собиранием и изучением уральского песенного фольклора... Но о деловой помощи, о создании ему нормальных

условий для плодотворной творческой работы ... не задумываются» [9, с. 37].

Как дирижёр-практик, В. Н. Трамбицкий сначала вёл инструментоведение и оркестровку. Затем (с 1939 года) центральное место среди его учебных дисциплин занял курс народного музыкального творчества. Со своими размышлениями о природе русского многоголосия он впервые публично выступил в военные годы. Среди эвакуированных музыкантов в СГК тогда работали известные теоретики Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман, С. С. Богатырёв и многие другие. Появилась возможность проводить научные конференции, и на одной из них (1942) «специальное заседание было посвящено творчеству уральских композиторов. Здесь основными докладчиками были Д. В. Житомирский и В. Н. Трамбицкий, представивший свои изыскания по музыкальному фольклору Урала» [5, с. 35].

В структуре кафедры теории, истории музыки и композиции с 1942 года произошли преобразования, стимулировавшие развитие вузовского исторического музыкознания. По инициативе эвакуированных в Свердловск авторитетных музыковедов кафедра истории музыки приобрела самостоятельность⁶. Кафедра теории музыки и композиции ещё 30 лет существовала как объединённая, причём в её составе преобладали композиторы, интересы которых были сосредоточены на творческих проблемах.

Заведование кафедрой и руководство Свердловским отделением Союза композиторов с 1944 года (после безвременной кончины М. П. Фролова) принял на себя В. Н. Трамбицкий. В последние военные и первые послевоенные годы обострилась проблема обеспечения кадрового состава кафедры: её пришлось собирать почти заново, уже за счёт собственных выпускников. Единственным пополнением извне оказалась композитор Л. Б. Никольская, направленная на Урал по окончании аспирантуры Ленинградской консерватории. Тогда же начал складываться класс композиции Виктора Николаевича, а в практику студентов были введены фольклорные экспедиции.

Трудно восстанавливаемое поступательное развитие консерватории нарушило Февральское Постановление ЦК ВКП(б) 1948 года, нанёсшее вузу тяжёлый урон: на несколько лет консерватории было запрещено заниматься подготовкой композиторов. Обвинения в формализме не обошли самого В. Н. Трамбицкого, его сняли с по-

ста руководителя Свердловского отделения Союза композиторов.

«Вопросы композиторского отношения к народному творчеству приобрели партийно-идеологический характер, – отмечается в историческом очерке. – Через то или иное решение проблемы народного и профессионального определялась позиция художника, его принадлежность к реалистическому или к формалистическому направлениям в искусстве» [11, с. 65]. Творчески независимый взгляд учёного на проблему «фольклор и композитор» не отвечал тенденциозно трактуемым принципам народности-партийности-реализма, декларируемым сверху.

Из педагогов УГК наиболее серьёзно пострадал композитор О. К. Эйгес, в защиту которого рискнул выступить В. Н. Трамбицкий. Как вспоминал студент тех лет Н. М. Пузей, «у части уральских композиторов вызвала недоумение позиция Трамбицкого в позорной истории 1948 года, когда другой наш педагог О. К. Эйгес показывал на собрании СК свою симфонию, в которой тематическим материалом послужили две уральские народные песни. Обращение с ними было расценено как искажение самого духа народного творчества. Ревнитель же народной песни В. Н. Трамбицкий отстаивал право художника на индивидуальное творческое преломление народной песенности» [4, с. 174].

В сложившейся обстановке В. Н. Трамбицкий отказывается от чтения курса русской народной музыки, а позднее и от курса музыки народов СССР. Это стало ещё одной потерей для вуза. По словам Н. М. Пузея, Виктор Николаевич «ходил под подозрением в формализме. Но слишком был велик его авторитет. Да и в словесных баталиях он был превосходным бойцом, обладавшим неотразимым оружием убедительного слова. На этом поле в полную меру раскрывались его эрудиция и логика мышления» [там же]. Не случайно в 1949 году, после увольнения директора УГК Н. Ф. Орлова, В. Н. Трамбицкому поручили взять на себя временное руководство кафедрой истории музыки, и до 1951 г. обе кафедры вновь оказались объединены.

Политическая ситуация обострилась и в сфере науки об искусстве. Диссертацию Л. Б. Никольской по творчеству М. Штейнберга, эстетические взгляды которого осуждались ещё в 1930-е годы, не приняли к защите.

Комитетом по делам искусств при Совете Министров СССР была созвана Первая Всесоюзная сессия по музыкознанию (1950). «Основной задачей сессии, – как сообщалось в журнале “Советская музыка”, – стало обсуждение научно-исследовательских трудов по истории советской музыки, новых учебников и проектов учебных программ по истории русской и зарубежной музыки, по истории музыки народов СССР, по русскому народному музыкальному творчеству и по некоторым теоретическим дисциплинам: гармонии, полифонии и русской полифонии» [1, с. 48]. Проблемы теоретического музыкознания даже не обозначены, а перечислены лишь учебные дисциплины, причём в последнюю очередь, и тем самым отодвинуты на второй план.

В. Н. Трамбицкий, а также создатель Уральского народного хора Л. Л. Христиансен, были командированы в Москву для участия в сессии. По её итогам одобрение получил труд Л. Л. Христиансена, а «включённая в план научной работы Свердловской консерватории разработка ладовых особенностей русской народной песни» только отмечена [1, с. 64]. Это было исследование Трамбицкого, но имя его даже не упомянули.

Предвзятая негативная оценка композиторских сочинений Виктора Николаевича, перекрывшая их путь к слушателям, побудила музыканта переключить внимание на научную работу и педагогику. Под руководством В. Н. Трамбицкого в 1950 г. на кафедре началась коллективная работа по теме «Национальные основы гармонического языка М. Мусоргского» (открывшего, как известно, новую страницу во взаимоотношении «фольклор и композитор»)⁷. Однако замысел не был полностью реализован. Исследования же самим Виктором Николаевичем русского фольклора вопреки обстоятельствам продолжались.

Самой ранней из рукописных работ Трамбицкого, имеющих в фондах консерватории, является научно-методический очерк «Русская народно-песенная гармония» (1952)⁸. Сохранилась Программа с аналогичным названием, рассчитанная на включение в историко-аналитическую часть специального курса гармонии для композиторов и музыковедов (1952–1953)⁹. Аспирант тех лет Б. Г. Манжора вспоминал, что главы будущей книги В. Н. Трамбицкого «были сначала прочитаны им на заседании студенческого общества консерватории... Такие научные

собрания вызвали у молодёжи прекрасное чувство справедливости к развитию научной мысли» [2, с. 189].

Первая публикация Виктора Николаевича по материалам исследования – статья «Полифоническая основа русской песенной гармонии» – появилась в печати в Москве (1954) [7]. По словам Л. К. Шабалиной, особо ценной в ней является мысль о «единстве полифонического и гармонического начал в русском народном многоголосии», позволяющая определить это свойство как «феномен синкретического рода» [12, с. 268, 273]. На основе данной идеи сложилась монография Трамбицкого «Гармония русской песни», составившая важную веху в изучении отечественного фольклора (1981) [8].

Педагогическая деятельность Виктора Николаевича разворачивается в 1950-е годы. В творчестве его студентов по классу композиции – Е. П. Кичанова, Е. П. Родыгина, Г. Н. Топоркова, В. Д. Бибергана, М. А. Кесаревой – ярко и своеобразно отразилось фольклорное начало¹⁰. Композиторский вклад уральцев в развитие «новой фольклорной волны» оказался достаточно заметным, а общность эстетических установок и мастерство владения языком народного творчества свидетельствовали о глубоком влиянии В. Н. Трамбицкого на своих воспитанников.

Вопрос о формировании в Уральской консерватории научно-теоретических исследований под руководством В. Н. Трамбицкого ещё не ставился, хотя достаточно аргументированные основания для этого имеются.

В. Н. Трамбицкий возглавлял кафедру до 1957 года. С наступлением политической «оттепели» композитор вновь решил посвятить себя творчеству. В последний год заведования кафедрой он выступил в журнале «Советская музыка» с программной статьёй «Возможности теоретического музыкознания» [6]. Начавшийся период некоторого идеологического раскрепощения позволил ему высказаться о сложившейся после 1948 года ситуации в области музыкознания и подчеркнуть значение теории музыки для учебной и исследовательской работы.

Критикуя далёкий от науки стиль обсуждения актуальной для тех лет проблемы отражения народного начала в композиторском творчестве, Виктор Николаевич отмечает, что оно «вылилось в подлинный “океан” дискуссий, не увенчавшихся, однако, стройными и прочными выводами» [там же, с. 126]. «Нельзя признать нормальным,

– пишет композитор, – что, убеждая на словах друг друга в основополагающем значении народности, мы, однако же, очень мало внимания уделяем пристальному и широкому рассмотрению конкретных средств воплощения народного начала – национальной музыкальной лексике, самим музыкальным проявлениям народности» [там же]. Одну из причин этого он видит в том, что музыковеды «не очень увлекаются скрупулёзным делом теоретических изысканий», что есть «даже некоторое пренебрежение к такого рода деятельности, как некой академической сфере мало кому нужных, сухих анализов» [там же, с. 129]. Как исследователь, он утверждает: «На смену поверхностным и однотипным высказываниям должны прийти конкретные и профессиональные наблюдения и выводы» [там же, с. 132].

Статья отражает основные позиции В. Н. Трамбицкого по поводу целей и задач теоретических исследований, в соответствии с которыми планировалась работа кафедры. Во-первых, было намечено ведущее направление научной деятельности – изучение отечественного музыкального искусства сквозь призму глубинных связей с фольклором; во-вторых, обоснован методологический принцип аналитического подхода, более близкий самому В. Н. Трамбицкому как композитору.

Выдвижение анализа на первый план становится в УГК характерным для практических работ по курсам гармонии, полифонии и анализа музыкальных произведений, определившись в качестве главной задачи в обучении студентов историко-теоретического факультета. Это позволило усовершенствовать мастерство выпускников вуза в умении профессионально грамотно исследовать музыкальный текст. Так были заложены прочные основы академической теоретической подготовки, получаемой студентами-музыковедами в стенах Уральской консерватории.

В. Н. Трамбицкий руководил дипломными исследованиями теоретиков, и все они были посвящены народной песне или музыке отечественных композиторов XIX–XX вв. В 1962 году композитор вернулся в город своей юности – Ленинград¹¹. На кафедре осталась преподавать его выпускница Л. В. Марченко, продолжившая ту же тематику работ.

С 1950-х годов в развитии намеченных вузом научного и учебно-методического на-

правлений большую роль сыграл аспирант В. Н. Трамбицкого по специальности «теория музыки» – композитор Николай Михайлович Пузей. Тема исследования Н. М. Пузея («Некоторые черты гармонического мышления русских композиторов») и его методология сложились под непосредственным влиянием научного руководителя. Из материалов труда были опубликованы «Заметки о гармонии Н. А. Римского-Корсакова», демонстрирующие ладовое многообразие музыки композитора на многочисленных, убедительно проанализированных примерах [3]. Выполненная научная работа, однако, не была защищена, и одну из причин этого можно видеть в недостаточной разработанности теоретической базы исследования.

Н. М. Пузею довелось стать проводником идей В. Н. Трамбицкого через преподавательскую работу. С 1950 года он приступил к чтению специального курса гармонии, сумев привить студентам 1950–1960-х гг. интерес к гармоническому анализу, изучению русской музыки. Из учеников Пузея по специальному классу, работавших затем в УГК, выделим доцента З. А. Визеля, первого его выпускника, окончившего вуз с дипломной работой на тему «О гармоническом языке А. К. Лядова (на материале фортепианных произведений)», профессора Т. И. Калужникову, старшего преподавателя И. Н. Мещерякову. Из тех, кто прошёл у него курс гармонии – доценты кафедры В. А. Пальмова и Л. К. Шабалина.

Руководителями будущих кандидатских диссертаций выпускников тех лет выступили другие музыканты, но темы ряда их работ сложились под влиянием В. Н. Трамбицкого и Н. М. Пузея. Таковы, к примеру, исследования «Функциональные основы ладовой системы А. Бородина: в аспекте поэтики эпоса» Л. К. Шабалиной и «Интонационные основы партесного многоголосия» Т. И. Калужниковой (на основе её дипломной работы «Гармония кантов»). Научным руководителем данных трудов являлся Ю. Н. Тюлин – создатель теории переменных ладовых функций, ставшей крупнейшим вкладом в теорию лада и ключом к пониманию русской гармонии.

Заложенный на кафедре теории музыки УГК аналитический подход, эмпирический по своему типу, мог быть гарантом научной достоверности получаемых результатов, но их научное осмысление требовало восхождения к концепциям теоретического уровня. Показа-

тельной в этом отношении явилась кандидатская диссертация В. А. Пальмовой «Теория лада в русском музыкознании второй половины XIX века», тема которой родилась в русле развития научных интересов, сложившихся в вузе. Диссертация была защищена под руководством московского учёного Ю. К. Евдокимовой.

Движение, направленное к утверждению высокого статуса позиций научно-теоретической мысли, определилось в Уральской консерватории на следующем этапе истории музыкально-теоретических исследований (1970–1980-е годы). Успешным и новаторским для дальнейшего развития теоретического музыкознания вуза стал период рубежа XX–XXI веков. Каждый из этих этапов научной деятельности кафедры теории музыки УГК имеет основания быть предметом специального изучения. В рамках настоящей статьи они могут быть охарактеризованы лишь в общих чертах.

Отделение кафедры теории музыки от композиторской осуществилось в 1972 году. Первому заведующему теоретической кафедрой Владимиру Петровичу Костареву (ученику В. Н. Трамбицкого) принадлежит заслуга постановки вопроса о необходимости обеспечения теоретической базы научных трудов и учебных курсов. Особенно активно в 1970–1980-е гг. в вузе развивается курс анализа музыкальных произведений, который, наряду с В. П. Костаревым, в ином, историко-культурологическом ракурсе читает В. Н. Хлопкова (выпускница кафедры истории музыки УГК).

Существенную помощь консерватории в углублении научных основ исследований ока-

зывают доктора искусствоведения Е. В. Назайкинский, Ю. Н. Холопов, М. Г. Арановский, Г. Л. Головинский и другие учёные.

Для исследовательских трудов кафедры теории музыки 1990-х гг. характерно расширение спектра научных интересов, привлечение в сферу теории музыки идей и методов из различных областей искусствоведения и литературоведения, эстетики и философии. По-новому реализовав почин своего наставника, В. П. Костарев защищает докторскую диссертацию по монографии «Рубикон М. Мусоргского: вокальные формы речевого генезиса» (1995) в опоре на лингвистику и литературоведение, с позиций интегративного подхода.

Исследованиями междисциплинарного типа являются защищённые преподавателями кафедры кандидатские диссертации Е. А. Пинчукова, М. В. Городиловой, М. А. Баска, А. Б. Вобликовой, В. И. Немковской, А. С. Мешковой, А. А. Ермакова и докторские исследования А. Г. Коробовой, О. Е. Шелудяковой, Е. Е. Полоцкой, Т. И. Калужниковой (с 1982 года работающей на кафедре истории музыки).

На современном этапе, наряду с развитием в Уральской консерватории полидисциплинарных научных направлений, сохраняются укоренённые со времени становления музыкально-теоретических исследований вуза методологические позиции: опора на аналитический подход и верность «русской теме»¹². Именно об этих принципах заявлял В. Н. Трамбицкий, заложивший в Уральской консерватории основы научно-исследовательской деятельности в сфере теоретического музыкознания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Свердловская государственная консерватория открыта в 1934 году, в 1939-м удостоена имени М. П. Мусоргского (к столетию композитора), в 1945-м переименована в Уральскую государственную консерваторию имени М. П. Мусоргского (с соответствующей сменой аббревиатур: СГК – УГК).

² Первый шаг в освещении истории теоретического музыкознания в вузе был сделан выпускницей кафедры теории музыки Н. В. Чернышковой (под научным руководством профессора Л. К. Шабалиной) и нашёл отражение в статье «Региональное теоретическое музыковедение как объект научного исследования (на примере деятельности кафедры теории музыки Уральской консерватории)» [10].

³ Приказ № 341 от 25 июня 1936 года // Книга приказов по Свердловской государственной консерватории (СГК) за 1935–1936 годы. Екатеринбург. С.173. Рукопись хранится в Архиве УГК им. М. П. Мусоргского.

⁴ Протокол заседания Художественного Совета от 22 ноября 1936 г. Пункт 3 // Государственный архив Свердловской области (ГАСО). Ф. 2325. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 11.

⁵ Педагогами вокальной и фортепианной кафедр СГК были проведены исследования в области методики и педагогики, отличающиеся новизной интегративного подхода (с привлечением данных акустики, физиологии, психологии). Работы



сложились как диссертации, успешно защищённые в 1942–1943 гг.

⁶ Первым заведующим кафедрой истории музыки с сентября 1942 года стал М. С. Пекелис, с октября 1943 года его сменил М. С. Друскин. При их поддержке состоялась защита диссертации педагога по истории музыки СГК, выпускницы Ленинградской консерватории А. Г. Корсунской. С именем М. С. Друскина связана организация в СГК музыкально-ведческой аспирантуры. Среди его ленинградских аспирантов защитила диссертацию выпускница СГК Е. В. Майбунова (1947). В Московской консерватории прошла защита докторской диссертации музыковед-историка Н. Ф. Орлова (1948) – директора Уральской консерватории и заведующего кафедрой истории музыки.

⁷ См.: План научно-исследовательской работы Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского на 1951–1955 гг. Исследования // ГАСО. Ф. 2325. Оп. 1. Ед. хр. 86. Л. 2.

⁸ Трамбицкий В. Н. Русская народно-песенная гармония: научно-методический очерк. 1952–1953 гг. 97 с. Рукопись хранится в Архиве УГК им. М. П. Мусоргского. Оп. 4. Ед. хр. 79.

⁹ Трамбицкий В. Н. Русская народно-песенная гармония: программа по разделу специального курса гармонии для композиторов и музыковедов. Свердловск, 1953. 116 с. Рукопись хранится в Архиве УГК им. М. П. Мусоргского.

¹⁰ Первые из двух названных композиторов обучались также у Б. Гибалина и Н. Хлопкова (Е. Кичанов) и у О. Эйгеса (Е. Родыгин). Композитор В. Биберган, для которого, наряду с фольклорным направлением, характерен широкий круг иных жанрово-стилевых интересов, занимался в аспирантуре Ленинградской консерватории у Д. Шостаковича.

¹¹ В 1962 году состоялась защита кандидатской диссертации опытного педагога, выпускника Ленинградской консерватории Е. Н. Корчинского, принятого в штат кафедры двумя годами ранее. Он был назначен проректором УГК по научной работе, но внезапная кончина (1965) прервала продуктивную деятельность учёного.

¹² В настоящее время из поколения выпускников, непосредственно обучавшихся у В. Н. Трамбицкого или у Н. М. Пузей, в УГК работают: профессор, доктор искусствоведения, заведующая кабинетом фольклора, автор нового для вуза курса русского народного творчества Т. И. Калужникова и кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Л. К. Шабалина, автор курса «Гармония в русской музыке от рубежа XVIII–XIX до рубежа XIX–XX веков».

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок М. Важный этап в развитии советского музыкознания (Всесоюзная научная сессия по музыкознанию) // Советская музыка. 1950. № 4. С. 48–54.
2. Манжора Б. Г. Незабываемое // В. Н. Трамбицкий. Воспоминания. Статьи. Исследования: сб. ст. / ред. В. П. Костарев. Екатеринбург, 2002. С. 183–200.
3. Пузей Н. М. Заметки о гармонии Н. А. Римского-Корсакова // Научно-методические записки Уральской гос. консерватории им. М. П. Мусоргского / отв. ред. И. В. Громова. Свердловск, 1959. Вып. 2. С. 137–182.
4. Пузей Н. М. Художник и педагог // В. Н. Трамбицкий. Воспоминания. Статьи. Исследования. Указ. соч. С. 168–183.
5. Пятьдесят лет Уральской государственной консерватории / ред.-сост. Н. А. Вольпер. Свердловск, 1984. 285 с. Рукопись хранится в библиотеке УГК им. М. П. Мусоргского.
6. Трамбицкий В. Н. Возможности теоретического музыкознания // Советская музыка. 1957. № 2. С. 126–133.
7. Трамбицкий В. Н. Гармония русской песни: исследование. М.: Сов. композитор, 1981. 224 с.
8. Трамбицкий В. Н. Полифоническая основа русской песенной гармонии // Советская музыка. Теоретические и критические статьи: сб. ст. / ред. В. Кухарский. М., 1954. С. 146–207.
9. Хубов Г. Н. Музыкальные дела Свердловска // Советская музыка. 1936. № 12. С. 35–41.
10. Чернышкова Н. В. Региональное теоретическое музыковедение как объект научного исследования (на примере деятельности кафедры теории музыки Уральской консерватории) // Наука об искусстве. XXI век: мат-лы науч.-практ. конф., Екатеринбург, 22–23 марта 2004 г. Екатеринбург, 2004. С. 3–14.
11. Шабалина Л. К. Кафедра теории музыки и композиции // Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского. 75 лет истории. Екатеринбург, 2009. С. 60–75.
12. Шабалина Л. К. Мысли В. Н. Трамбицкого о русском песенном многоголосии // В. Н. Трамбицкий. Воспоминания. Статьи. Исследования. Указ. соч. С. 268–283.

REFERENCES

1. Blok M. Vazhnyy etap v razvitiі sovetskogo muzykoznaniya (Vsesoyuznaya nauchnaya sessiya po muzykoznaniyu) [An Important Stage in the Development of Soviet Musicology (Soviet Musicological Scholarly Session)]. *Sovetskaya muzyka*. [Soviet Music]. 1950, No. 4, pp. 48–54.
2. Manzhora B. G. Nezabyvaemoe [The Unforgettable]. *V. N. Trambitskiy. Vospominaniya. Stat'i. Issledovaniya: sb. st.* [V. N. Trambitskiy. Memories. Articles. Research: Collection of Articles]. Ed. V. P. Kostarev. Ekaterinburg, 2002, pp. 183–200.
3. Puzey N. M. Zametki o garmonii N. A. Rimskogo-Korsakova [Notes on the Harmony of N. Rimsky-Korsakov]. *Nauchno-metodicheskie zapiski Ural gos. konservatorii im. M. P. Musorgskogo* [Scholarly-Methodological Notes of the Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory]. Issue. 2. Executive Editor: I. V. Gromova. Sverdlovsk, 1959, pp. 137–182.
4. Puzey N. M. Khudozhnik i pedagog [Artist and Teacher]. *V. N. Trambitskiy. Vospominaniya. Stat'i. Issledovaniya: sb. st.* [V. N. Trambitskiy. Memories. Articles. Research: Collection of Articles]. *Ibid.*, pp. 168–183.
5. *Pyat'desyat let Ural'skoy gosudarstvennoy konservatorii* [Fifty Years of the Urals State Conservatory]. Ed. N. A. Vol'per. Sverdlovsk, 1984. 285 p. The manuscript is preserved in the library of the Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory.
6. Trambitskiy V. N. Vozmozhnosti teoreticheskogo muzykoznaniya [The Potentials of Theoretical Musicology]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music] 1957, No. 2, pp. 126–133.
7. Trambitskiy V. N. *Garmoniya russkoy pesni. Issledovanie* [The Harmony of Russian Song. A Study]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1981. 224 p.
8. Trambitskiy V. N. Polifonicheskaya osnova russkoy pesennoy garmonii [The Polyphonic Basis of the Harmony of the Russian Song]. *Sovetskaya muzyka. Teoreticheskie i kriticheskie stat'i: sb. st.* [Soviet Music. Theoretical and Critical Articles: Collection of Articles]. Ed. V. Kukharsky. Moscow, 1954, pp. 146–207.
9. Khubov G. N. Muzykal'nye dela Sverdlovskaya [The Musical Activities of Sverdlovsk]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1936, No. 12, pp. 35–41.
10. Chernyshkova N. V. Regional'noe teoreticheskoe muzykovedenie kak obyekt nauchnogo issledovaniya (na primere deyatel'nosti kafedry teorii muzyki Ural'skoy konservatorii) [Regional Theoretical Musicology as an Object of Scholarly Research (on the Example of, the Activities of the Department of Music Theory of the Urals State Conservatory)]. *Nauka ob iskusstve. XXI vek: mat-ly nauch.-prakt. konf., Ekaterinburg, 22–23 marta 2004* [Scholarship on Art. Twenty-First Century: Materials of the Scholarly-Practical Conference, Ekaterinburg, March 22–23, 2004]. Ekaterinburg, 2004, pp. 3–14.
11. Shabalina L. K. Kafedra teorii muzyki i kompozitsii [The Department of Music Theory and Composition]. *Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. P. Musorgskogo. 75 let istorii* [Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory. 75 Years of History]. Ekaterinburg, 2009, pp. 60–75.
12. Shabalina L. K. Mysli V. N. Trambitskogo o russkom pesennom mnogogolosii [V. N. Trambitskiy's Thoughts on Polyphony of the Russian Song]. *V. N. Trambitskiy. Vospominaniya. Stat'i. Issledovaniya: sb. st.* [V. N. Trambitskiy. Memories. Articles. Research: Collection of Articles]. *Ibid.*, pp. 268–283.

Становление музыкально-теоретических исследований в Уральской консерватории (1930-1960-е гг.)

В 2016 г. исполняется 80 лет со дня открытия историко-теоретического отделения Свердловской (Уральской) государственной консерватории – старейшей на Урале, в Сибири и Дальнем Востоке. Для данного региона эта дата является исходной точкой отсчёта для истории подготовки музыковедов с высшим профессиональным образованием. На основе архивных материалов реконструируется процесс становления научно-исследовательской деятельности Уральской консерватории в сфере теоретического музыкознания.

Её формирование и развитие были затруднены по причине отдалённости вуза от музыкальных центров страны, нестабильности кадрового состава, необходимости методического обеспечения учебного процесса и т. д. Тем самым для организации научной деятельности музыковедов вуза возросло значение личного фактора. Ответственность за руководство исследовательской работой Уральской консерватории в области теоретического музыкознания взял на себя известный композитор В. Н. Трамбицкий. Он имел свои обоснованные взгляды на цели и задачи музыкальной науки, с которыми выступил в статье «Возможности теоретического музыкознания» (журнал «Советская музыка», 1957, № 2). Согласно изложенным здесь принципам, им были определены направления и методология трудов кафедры на начальном этапе становления её исследовательской деятельности. Это обеспечило прочный фундамент для последующего научного роста коллектива кафедры теории музыки названной консерватории.

Ключевые слова: Уральская государственная консерватория в 1930–1960-е годы, музыкальное краеведение, региональная музыкальная наука, музыкально-теоретическое образование.



The Formation of Research Work in the Field of Music Theory at the Urals Conservatory (from the 1930s to the 1960s)

The year 2016 marks the 80th anniversary of the founding of the Music Theory Department at the oldest conservatory in the Ural Mountains area, Siberia and the Russian Far East – the Sverdlovsk (Urals) State Conservatory. For this region the aforementioned date presents a reference point in the history of preparation of musicologists with a high professional education. On the basis of archival materials the article presents a reconstruction of the process of formation within the Urals Conservatory of scholarship and research activities in the field of theoretical musicology.

Its formation and development were hampered as the result of the great distance of this institution from the country's musical centers, the instability of the cadre personnel, the necessity of provision of methodology in the process of learning, etc. In these conditions in the organization of scholarly activities of musicologists in this institution great significance was given to the personal factor. At the Urals Conservatory responsibility for the supervision of the research work in the field of theoretical musicology was taken by the famous composer Victor Trambitsky. He held his substantiated views on the aims and goals of music scholarship, which he presented in his article "Possibilities of Theoretic Musicology" (in the journal "Sovetskaya muzyka," 1957 No. 2). In accordance to the principles expounded in this publication, he defined the directions and the methodology of the works of the department at the initial stage of the formation of its research activities. This provided a strong foundation for the subsequent academic development of the personnel of the Music Theory department at the aforementioned conservatory.

Keywords: Urals State Conservatory from the 1930s to the 1960s, musical area studies, regional musical scholarship, education in music theory

Евдокимова Нина Кузьминична

ORCID: 0000-0002-3065-9389

начальник Научно-методического центра
дополнительного профессионального образования,
старший преподаватель,

соискатель кафедры теории музыки

E-mail: nmc-dpo2012@yandex.ru

Уральская государственная консерватория

им. М. П. Мусоргского

Екатеринбург, 620014 Российская Федерация

Nina K. Evdokimova

ORCID: 0000-0002-3065-9389

Supervisor of the Academic-Methodological Center
for Supplementary Professional Education,
Senior Faculty Member

Post-graduate student at the Department
of the music theory

E-mail: nmc-dpo2012@yandex.ru

Ural'skaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. M. P. Musorgskogo

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Ekaterinburg, 620014 Russian Federation





В. Н. ХОЛОПОВА

Московская государственная консерватория

им. П. И. Чайковского



УДК 787.3

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.122-130

СЕМАНТИЧЕСКАЯ ГЛУБИНА И ФАКТОР ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В «КОНЦЕРТЕ-ЭЛЕГИИ ПАМЯТИ СЛАВЫ РОСТРОПОВИЧА» Е. ФИРСОВОЙ

Елена Фирсова и Мстислав Ростропович были хорошо знакомы, и он просил называть его «Слава». В день похорон великого виолончелиста (2007) Фирсова сочинила небольшую пьесу-эскиз для виолончели соло «Fog Slava» («Славе»), которая потом вошла в главную тему и коду Концерта-элегии (2008). Виолончельный концерт ор. 122 у композитора стал уже четвёртым. Новый опус для виолончели с оркестром создавался и по просьбе близкого автору музыканта – виолончелиста Анатолия Либермана, к его 60-летию юбилею. Во время учёбы в Москве он сыграл все сочинения для виолончели Фирсовой. Возникло двойное, параллельное посвящение, где единственным объединяющим началом стало то, что Либерман выступил первым исполнителем Концерта-элегии. Сочинение создано как одночастное, сравнительно непродолжительное – около 15 минут звучания. Однако смысловая весомость его такова, что возникает необходимость поставить теоретическую проблему, обозначенную в заглавии статьи, – *семантическая глубина музыки Елены Фирсовой*.

Стиль Елены Фирсовой своеобразен тем, что она некогда впитала влияние Антона Веберна, ощутила вообще дыхание мрачного экспрессионизма нововенской школы, но не направила свой путь к сериализму и конструктивизму, а почувствовала некоторую приверженность к романтизму (неоромантизму). И в этом последнем выявила собственную эстетическую линию, наделённую лирикой и красотой. На вопрос о самых важных для неё атрибутах в музыке, она выделила Любовь и Красоту («потребность прикоснуться к Красоте изнутри, почти осязательно»¹). Но в данном случае поводом для создания сочинения стал трагический факт ухода из жизни человека – громадного и дорогого. Поэтому дилемма Жизни и Смерти, как вечная тема в мышлении человечества, не могла не стать смысловой основой этого мемориального сочинения.

Рассмотрим сначала семантические элементы музыки Концерта-элегии, следуя от явных, открытых, определённых словом, к скрытым, без словесного пояснения (в конце придём и к асемантической). Напомним, что под семантикой понимается *значение*. Если дело касается слова, его значение понятийно, когда же говорится о чисто музыкальных элементах, то имеются в виду выразительные значения, закрепившиеся в музыкальном языке у многих авторов, во многих произведениях, как бы сказал Б. Асафьев, в слуховом опыте эпохи. *Семантическую систему* построим из 10 пунктов.

1. Открытое, записанное слово. Оно представлено в названии сочинения и посвящении. В первом случае – это «Памяти Славы Ростроповича», во втором – «Анатолию Либерману». О семантическом поле этих имён было сказано.

2. Незаписанное, но ассоциированное слово. Тема побочной партии имеет явную аллюзию на фразу предсмертной арии Ленского из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского: «Забудет мир меня». По словам Фирсовой, Славе Ростроповичу думалось: не забудет ли мир его?² Ведь Ростропович был абсолютно известным человеком, у него был даже критерий славы: когда о тебе говорят каждый день в каждой семье. Поэтому *его* сомнение в памяти о человеке можно считать даже философской мыслью.

3. Буквенная символизация слова. Зашифрованное в названиях нот, через весь Концерт-элегию протягивается имя Слава, представленное первой и последней буквами его имени: первая нота произведения – соль, то есть, русская буква «с», последняя нота – ит. *la*, то есть, немецкое *a*, также русское «а». Подтверждением существования этой как бы монограммы «С...а» служит и пьеса-эскиз «Славе», где присутствуют те же первая и последняя ноты-буквы.

4. Жанры. Наиболее отчётливым жанром выступает траурный марш. Но он дан не в облике какой-либо темы, цитаты, а в виде траур-

ного пунктирного ритма, в некоторых случаях обозначенного ударными (малый или большой барабан), каким он и должен быть в марше. Другим жанром предстаёт монолог соло виолончели. Его одноголосие автором специально подчеркнуто: с незатенённого соло начинаются ГП, разработка, переход к сольной каденции. Естественно, монологична сама сольная каденция. И в сопоставлении семантики именно этих двух жанров просматривается генеральная антиномия сочинения: монолог как Жизнь, траурный марш как Смерть.

5. Оппозиция синтезированных комплексов музыкального языка. Для музыкального мышления Фирсовой во многом характерна контрастная антиномичность. И это относится не только к упомянутой концепции всего рассматриваемого произведения (Жизнь-Смерть), не только к контрасту крупных соседних разделов формы (о чём будет сказано), но и к более мелкому, синтаксическому уровню, соотношению инструментальных партий на близком расстоянии, – в одном фактурном построении, одном голосе. Последняя структурно-выразительная оппозиция обнаружена мною когда-то в сочинениях Софии Губайдулиной, а потом найдена у многих других композиторов XX века. Компоненты оппозиции мною названы «консонанс экспрессии» и «диссонанс экспрессии», а само явление в целом – «параметр экспрессии» (см.: [7, с. 110–111, 125–129, 138, 163])³. Каждый компонент параметра экспрессии представляет собой определённый комплекс элементов музыкального языка. Консонанс экспрессии – это *legato*, преобладание узких интервалов, континуальная фактура, моноритмия; диссонанс экспрессии – *staccato*, *pizzicato*, трели, тремоло, преобладание скачков в мелодии, дискретная фактура, полиритмия. Консонансы и диссонансы экспрессии обладают своей ярко выраженной семантикой: первые наделены интонационной плавностью, напевностью, ровностью, гармоничностью, вторые – колкостью, взвихренностью, беспокойством, дисгармоничностью. То есть, данные комплексы элементов на протяжении XX века определённым образом отстоялись, как ранее, например, диатоника и хроматика.

6. Исполнительские приёмы и способы звукоизвлечения. Не всегда исполнительские приёмы складываются в показанные выше комплексы. Они выступают и по отдельности, обладая яркой семантикой. Например, *arco* и *legato* струнных

певучи и благозвучны, тишайшее *glissando* в высочайшем регистре – словно отлет в невидимые сферы, а, наоборот, *pizzicato* Бартока – резкий, жёсткий удар, *frullato* валторн – ощущение тревоги, угрозы и т. п. В Концерте Фирсовой нет ни одного звука без подобного выразительного смысла.

7. Тембры. Недвусмысленное значение тембров в разбираемом произведении можно показать, например, при сопоставлении барабанов – малого и большого – и флейты пикколо. Малый барабан с траурным пунктирным ритмом и большой барабан с тем же ритмом появляются ещё внутри ГП, и они сразу же бросают «могильную тень» на происходящие события. А флейта пикколо олицетворяет совершенно противоположный мир: её музыка с высокими, лёгкими «чирикающими» фразками появляется как отстранение перед кодой, и с очевидностью рисует небесную, блаженную, неземную сферу.

8. Регистры. Устойчивой семантики регистров, когда верхний был бы светлым, а нижний – тёмным, в этом произведении нет. Но в определённом моменте, а именно, в коде, как раз такая антитеза оказывается предельно выразительной: крайние регистры контрастируют, как небо и земля.

9. Мелодические интонации. Концерт-элегия Фирсовой относится к мелодийным произведениям. И в течении мелодий всплывают даже такие обороты, какие бытуют уже много веков. Такова, в частности, «интонация вдоха», полтысячи лет назад закодированная, как музыкально-риторическая фигура *suspiratio*.

10. Ладовая система. Концерт-элегия Фирсовой не опирается ни на мажор, ни на минор. И этот факт исключает здесь традиционализм, что фундаментально важно для стилей, претендующих быть новой музыкой. Нет здесь и додекафонных рядов, сразу адресующих к определённой авангардной стилистике. Фирсова нашла для этого произведения совершенно неожиданную звуковысотную организацию, которой оказался лад *тон-полутон*. Он присутствует в Концерте всюду – в начале, конце, кантиленных голосах, быстрых пассажах. В классической (в широком смысле) тональности ряд тон-полутон выделялся как «искусственный лад», и изобрёл его Н. Римский-Корсаков, как известно, для фантастических сцен подводного царства «Садко». Тот же ряд выступает и одним из ладов ограниченной транспозиции у О. Мессиаана. Казалось

бы, столь мощная экзотическая семантика, как (особенно) у Римского-Корсакова, должна была бы сильно «давить» на семантическую сочинения Фирсовой. Однако этого не происходит. Автор помещает этот лад в другой звуковысотный контекст. Она не использует его как уменьшённый лад, не «насаживает» на уменьшённый септаккорд. Пассажи часто даёт гетерофонно, так что слышна общая хроматическая масса. А в кантиленных мелодиях разбивает ряд на группы по три-четыре звука, так что эти образования становятся принадлежностью как диатоники, так и веберновской хроматической гемитоники. Например, во втором проведении главной темы мотивы по 3 звука состоят из тона и полутона (или наоборот): *des-c-b*, *c-h-a*, *a-g-fis*, *g-f-e*. При желании они могут быть отнесены и к каким-то диатоническим звукорядам, и к веберновской группе № 2 (полутон-тон). Подобный универсализм тон-полутоновой системы у Фирсовой размывает её сколько-нибудь конкретную семантику и делает такую звуковысотную организацию почти исключительно *асемантической*. Служит она специальному музыкальному содержанию, то есть созданию эстетической гармонии всего произведения (все наши пункты 1–9 говорили о неспециальном музыкальном содержании)⁴. На приёмах создания совершенной эстетической гармонии Концерта-элегии, приносящей высокий художественный эффект этой музыке, остановимся позднее.

Далее нам предстоит рассмотреть ту семантику произведения, которая вырисовывается процессом его драматургии. Но сначала необходимо очертить строение формы.

К анализу формы можно вполне подойти с традиционной позиции: очевидна сонатная форма с кодой. Для композитора, мыслящего контрастами, как Фирсова или Губайдулина, она близка как раз заключёнными в ней контрастами: между главной и побочной, внутри главной. Схема сонатной формы такова:

Экспозиция	Разработка	Реприза, синтетическая	Кода
ГП	ПП	ГП	ПП
Т. 1	т. 48	т. 103	т. 139
		т. 177	т. 199

Сонатная форма частично поддерживается и звуковысотными точками. ГП экспозиции начинается с *g*, но в окружении содержит и *c*. В разработке опорным звуком становится *cis*, но *c* ещё присутствует. Переход к сольной каденции снова начинается с *g*, также с соседством *c*.

В синтетической репризе, где ПП транспонируется, звуки *c* и *g* присутствуют. Они звучат и в эпизоде-отстранении с *Fl. picc.* Музыка же коды уходит в новые высоты – *e* и *a*.

Драматургия Концерта-элегии имеет ту особенность, что главнейших сфер здесь не две – Жизнь и Смерть, а три – ещё и Сомнение, семантику которого приносит завуалированный словесный текст «Забудет мир меня». И в этой третьей сфере развитие становится особенно интенсивным.

Проследим этапы этой драматургии.

Монолог виолончели в ГП экспозиции начинается пением *legato* в характере мрачного раздумья и тут же, как это свойственно стилю Фирсовой, оттеняется контрастными недобрыми оттенками: всего лишь в конце первой фразы возникает глухое тремоло литавр, в конце построения (т. 12) раздаётся тревожное тремоло валторны, вслед за чем вступает колкая россыпь *staccato* духовых, то есть сразу же начинает работать контраст консонансов и диссонансов экспрессии (пример № 1).


Пример № 1 Е. Фирсова. Концерт-элегия, экспозиция, т. 1–15

В следующей фазе пения виолончели (ц. 16) её кантиленности противостоят глухие ритмы похоронного марша (ц. 20): так контрастирует семантика жанров – певучего монолога и остро ритмованного марша. Во всём развитии ГП идёт борьба стремящейся к пению виолончели и наступательно активизирующихся голосов оркестра

(снова – контраст консонанса и диссонанса экспрессии). Семантика контрастов максимально обнажается в окончании ГП: традиционному лирическому вздоху (*suspiratio*, предвестник ПП) противопоставляется мрачный траурный ритм большого барабана. Символика Жизни и Смерти тем самым уже заложена в ГП.

Тема ПП (ц. 48) светла и лирична, и своей консонатностью экспрессии ярко противостоит всему остальному (пример № 2).

Пример № 2 Концерт-элегия, побочная партия



Но она же и двойственна: в ней путём аллюзии заложен текст из предсмертной арии Ленского «Забудет мир меня». Отсюда начинается развитие третьей сферы драматургии – Сомнения. И эта двойственность выражена также в контрасте музыкальных элементов: хотя вначале преобладает певучесть, но по мере развития колкие и резкие звучности начинают преобладать, и концом ПП становится полная противоположность её началу – на фоне тревожно-возбужденных тремоло струнных у большого барабана властно звучат грозные стучащие ритмы.

Разработка снова начинается с певучего монолога виолончели соло. Но полярности – Жизнь и Смерть – уже сближены: пению той же виолончели «аккомпанирует» пунктирный ритм траурного марша. Дальнейшее развитие интенсивно направляется ко всем трём драматургическим сферам: Жизни, Смерти и Сомнению. При этом Жизнь обособляется, а Сомнение и Смерть смыкаются. Сфера Жизни предстаёт здесь в виде развёрнутого, полимелодически распетого на 7–10 голосов лирического оазиса (т. 113–135). Но на самой его вершине происходит драматический слом: в партии виолончели на *ffff* происходит резкий выкрик (т. 136), в мотиве которого соединяются траурный пунктирный ритм похоронного марша и возможная подтекстовка слов

отчаяния – «Забудет мир!» После такой кульминационной точки следует фатальное соло трубы, громко исполняющей полную символическую тему «Забудет мир меня» (т. 139). Таким образом, сфера Сомнения здесь максимально проакцентирована.

Принципиальное драматургическое значение имеет сольная каденция виолончели (т. 154), к которой делается переход (от т. 144). Сначала в ней буйствуют диссонансы экспрессии: трели, *pizzicato*, суперскачки, стучащие ритмы, стонущее глissандо в мотиве «забудет мир меня». Только в конце каденции идёт возвращение начальных мотивов ГП – *arco, legato*. Но приходят они не для Жизни, а для Смерти: сворачиваются и исчезают, падая глissандо вниз.

Полна странности, остранённости синтетическая реприза: тема ПП (с прежней символической темой-аллюзией на Чайковского) расплавляется на отдельные звуки (фагот, гобой, труба, валторна), а у струнных её мрачно дополняет тема ГП.

И приводит эта странность к новой странности, приносящей полное отстранение от всей драматургии: в регистровой высоте у флейты пикколо вдруг раздаются имитации птичьих трелей (т. 191). По образу – это явная небесная сфера. Но Фирсова не была бы сама собой, если бы и здесь не напомнила о контрастности мира: у нежного треугольника постукивают похоронные ритмы.

Итог концепции с элементом катарсиса подводит кода (т. 199): композитор воплощает контраст реального, земного горя и мистического просветления в высших, надмирных сферах (пример № 3).

Пример № 3

Концерт-элегия, кода



Здесь эмоциональный пласт тяжелого человеческого горя создан на основе остиаточно-вариантных ритмов похоронного марша в низком регистре. Непримиримый контраст ему составляет партия виолончели, целиком состоящая из как бы нематериальных флажолетов, движущаяся в высоких октавах и под конец исчезающая после глоссандирующего взлёта в неопределённо высокий регистр. Образ этот сакрален и подсказывается долгой духовной историей искусства: душа праведного человека попадает в рай. По философской концепции такая кода и просветлённа, и двойственна, поскольку композитор не даёт забыть о вечном противоречии Мира.

Концерт-элегия для виолончели с оркестром Е. Фирсовой – столь семантически яркое сочинение, что всё его можно как бы *ясно рассказать*. Но «рассказать» можно при желании и такое абсолютно известное произведение, как трагическая Шестая симфония П. Чайковского. Тем не менее в последнем случае мы бесконечно можем наслаждаться этой музыкой, следовательно, никакая словесная оболочка никогда не исчерпает всей полноты нашего восприятия произведения. Надо также помнить, что одним из свойств подлинного искусства является наличие в нем *тайны*. Автором данных строк была предпринята попытка рассмотреть категорию «тайны» как необходимую в теории искусства, и музыкальным объектом было выбрано творчество С. Губайдулиной⁵.

Не ставя целью решать в данной статье сущность тайны анализируемой музыки Фирсовой, вступим в ту область, от которой неотрывна рассмотренная нами углублённая семантика произведения, – *сферу художественности*. А эта сфера, в свою очередь, неотъемлема от совершенства музыкальной формы. Если показанная семантика относилась к аспекту неспециального музыкального содержания, то теперь наш поиск будет направлен к анализу специального содержания – эстетической гармонии всех элементов, организующих *музыкальную композицию*.

При изучении специального содержания Концерта-элегии Фирсовой обнаруживается, что в создании его эстетической гармонии участвуют частично традиционные («школьные») элементы, а по большей части нетрадиционные, не отмеченные в учениях о современной музыкальной композиции.

Традиционными видами организации выступают, конечно, структура сонатной формы (с

кодой), а также принцип зеркальной симметрии АВА, присущий этой форме. К традиционным приёмам объединения относится также и мотивное родство главной и побочной тем: в ГП это начальный мотив с пунктирным ритмом, а в ПП – мотив с пунктирным ритмом во 2-м такте темы (см. примеры № 1 и № 2). Классическим приёмом завершения композиции стало растворение мотива в общих формах движения, в частности, у П. Чайковского – «вытягивание» мотивов в гамму в кодах. К нему прибегает Фирсова в коде Концерта, когда флажолетная тема с некоторыми изгибами и поворотами, но всё же неуклонно движется по гамме вверх на протяжении 19 тактов. Сравнительно распространённым в XX веке является звуковысотное объединение формы на основе «полюсов» (И. Стравинский), «звукоцентров» (Г. Эрпф) и подобных выделяемых звуков (на близком или далёком расстоянии). Для Концерта Фирсовой такими функциями обладают более всего звуки *g*, *c*, *e*. Весьма нестандартно системное применение композитором начала XXI века лада-звукоряда тон-полутон, самого по себе к этому времени уже достаточно традиционного.

К нетрадиционным видам организации музыкальной композиции следует отнести разного рода слитные элементы. С точки зрения звуковысотных отношений – это своеобразная *диатонико-хроматика*. Этого вопроса мы уже коснулись в п. 10, ссылаясь на второе проведение главной темы в экспозиции Концерта. В XX веке признан такой вид хроматики, какой сложен из диатонических оборотов. Данный случай у Фирсовой оказывается обратным: хроматические обороты (веберновская группа № 2^а) складывают модулирующую диатонику: *b moll*, *g moll*, *f moll*. Но гораздо более радикальны по новизне синтезированные комплексы из разных параметров: артикуляции, фактуры, ритмики. Таким комплексом стал найденный мною «параметр экспрессии», а его оппозиция консонанса и диссонанса экспрессии уже также была показана в анализе Концерта-элегии (см. п. 5).

Оригинальным и не менее радикальным видом синтезированного комплекса у Фирсовой стало явление *мелолода (ладомелодии)*: на протяжении всего произведения любые поступенные ходы по 3 звука как правило состоят из тона и полутона. А пример целого мелодического построения, образованного исключительно из микроладов тон-полутон – упомянутая растворяющая (но усложнённая) 19-тактовая гамма

флажолетами в коде (т. 202–220; см. начало в примере № 3). Мелолад как явление известен в истории музыки: он свойствен традиционным восточным культурам типа мугама, когда мелодический распев идёт по ладовому звукоряду. Однако там его суть синкретична, в то время как у Фирсовой – синтетична.

Ещё более радикальный синтез в Концерте – это *мелоритм (ритмомелодия)*: мелодический оборот (не на одном звуке) сочиняется только для того, чтобы выявить ритм. Мелодия делает шаг на секунду вверх или вниз, на тритон, ув. 2, ум. 3, но отчётливо звучит пунктирный ритм. Характерный пример находим в разработке, когда на воображаемые слова «мир меня» у трубы, 2-х валторн и тромбона отчеканивается мелоритм с ходами на секунду и пунктирным ритмом. Однако таких случаев здесь немного, потому что от такого мелоритма должен явно отличаться обособленный мотив-ритм на одном звуке, символизирующий Смерть и действующий во всем Концерте (см. партию оркестра, пример № 3).

Синтезированные элементы хороши для музыки тем, что они целенаправленно бьют точно в цель, не оставляя места для звуковых пустот и неопределённостей.

Наконец, в Концерте Фирсовой действует и такой синтез, какой вовлекает в себя также и высший уровень – музыкальную форму. Образуется *ритмомелодформа*. Здесь можно раскрыть один важный секрет этой композиции. Дело в том, что начальный мотив певучего монолога и мотив траурного марша имеют *структурное подобие*: в обоих содержится пунктирный ритм, но в «мело» он сглаженный, а в «ритмо» – острый. Остаётся оценить, насколько часто в тематизме и вообще во всём музыкальном материале появляется та и другая формула, также и «мелоритм». Оказывается, что вступление того и другого «пунктира» исключительно систематично. Некоторые проведения тем включают его в каждом такте, другие – с пропуском тактов; при многоголосной фактуре – в отдельных голосах; особый случай – как двойное остигато. Примеры: в каждом такте – второе проведение главной темы (т. 16–21); с пропуском тактов – первое проведение главной темы (т. 1–11, см. пример № 1); внутри фактуры – партия валторны (т. 66); как двойное остигато – кода (т. 199 и далее, см. пример № 3). Партитура редко обнаруживает такие страницы, где «пунктир» бы отсутствовал. Но чёткие ритмы обладают свойством пульсировать и при

их пропусках, в силу их всепроникающей ритмической инерции. Следовательно, вся форма Концерта-элегии оказывается насквозь, от начала до конца, пронизанной единообразным, хотя *совсем не механичным* ритмом, который «невидимо» создаёт исключительную мерность, временную гармоничность всего сочинения. Как писал ещё Аврелий Августин, музыка есть искусство прекрасной меры: *musica est scientia bene modulandi*. И эта глубинная размеренность крупного сочинения вызывает со своей стороны и столь же глубоко спрятанное ощущение музыкальной красоты музыки, несмотря на весь трагизм замысла. И ведь Красоту и Любовь Фирсова возвышает как идеалы своей музыки и музыки вообще.

Что же касается ритмомелодформы, то по отношению к крупноплановой сонатной форме она образует *субформу*, с тематической единицей из нескольких звуков, пронизывающей всю композицию, по своим приёмам вариантно-остинатную. Явление субформы весьма значительно для насыщенности формы в целом и присутствует не единственно только в анализируемом сочинении. Оно придало большую яркость таким произведениям, как «Шаги на снегу» К. Дебюсси (остинатность ритма «шагов»), «Болеро» М. Равеля (остинатность ритма барабана), «эпизоду нашествия» из Седьмой симфонии Д. Шостаковича (также остинатность ритма барабанов). Конечно в сравниваемых примерах это настоящая, «автоматическая», чётко слышимая остинатность, тогда как у Фирсовой можно говорить о рассредоточенном вариантно-остинатном процессе, с гораздо более внутренним, скрытым эффектом. Но назначение субформы остаётся сходным.

Итак, как же сходятся в Концерте-элегии Фирсовой неспециальное содержание её семантики и эстетическая гармония специального содержания? В каждом аспекте сполна выполняется предназначаемая ему функция: семантика всеми своими глубинами приносит серьёзное размышление, свет жизни, траурность и ощущение тяготы утраты, трагизм великого сомнения, мистику ухода в неземное, а эстетическая гармония всё это обвеивает красотой. Возникает тот самый парадокс, который кроется в настоящей художественности, о чём истинно начертал А. Пушкин: «И гений, парадоксов друг». Но каким образом мысль-чувство творца произведения притягивает к себе именно такой эстетический сонм средств, остаётся одной из тайн искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из письма Е. О.Фирсовой – В. Н.Холоповой 15.05.2011.

² Из письма Е. О.Фирсовой – В. Н.Холоповой 26.07.2012.

³ Об этом явлении под моим руководством была защищена дипломная работа [1], где рассматриваются образцы (помимо С. Губайдулиной) творчества

К. Пендерецкого, Г. М. Гурецкого, А. Виеру, А. Пярта, Э. Денисова, Х. Лахенмана.

⁴ О моей теории специального и неспециального музыкального содержания см. в кн.: [9], Глава 9.

⁵ См. статью [8, с. 32-48].

⁶ Классификацию пяти интервальных групп А. Веберна см.: [10, с. 418].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гороховская В. М. «Параметр экспрессии» в музыке XX века: дипломная работа / рук. В. Н. Холопова. М., 1995. 175 с. Рукопись хранится в библиотеке Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 1995.

2. Валькова В. Б. «Распределенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале истории одного понятия // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 16–21.

3. Нестьева М. И. Звуковая среда наших дней // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 29–30.

4. Савенко С. И. Музыка XXI века: к перспективе изучения // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова / отв. ред. М. И. Катунян. М., 2016. С. 541–545.

5. Стогний И. С. Поиск глубинных смыслов на основе интертекстуального анализа музыкальных произведений // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2014. № 4 (11). С. 55–70.

6. Уилсон Э. Мстислав Ростропович / пер. с англ. К. Савельева. М.: Экспо, 2011. 512 с.

7. Холопова В. Н. София Губайдулина. Монография. Интервью Энцо Рестаньо – София Губайдулина. М.: Композитор, 2011. 400 с.

8. Холопова В. Н. «Тайна» как несформированная категория теории искусства и её присутствие в творчестве Софии Губайдулиной // Софии с любовью. К 80-летию Софии Асгатовны Губайдулиной / ред-сост. В. Н. Холопова. М., 2014. С. 32–48.

9. Холопова В. Н. Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 384 с.

10. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Планета музыки, 2013. 496 с.

11. Haylock Ju. A Triple Portrait: Chamber Music by Elena Firsova. Marsyas Trio / Meridian CDE 84635 // The Strad, 2016, Jan. № 4. P. 88.

12. Liu V. The cello: An Amazing Musical Instrument // Journal of Music and Dance. 2011, Vol. 1, January, pp. 6–15.

13. Lochhead Ju. Reconceiving Structure in Contemporary Music: New Tools in Music Theory and Analysis. New York, London: Routledge, Taylor & Francis, 2016. 194 p.

14. Pendle K., Boyd M. Women in Music: A Research and Information Guide. New York, London: Routledge. Taylor & Francis Group, 2016. 728 p.

15. Russel Je., Cohn R. Mstislav Rostropovich. Book on Demand, 2012. 96 p.

16. Whittall A. A Triple Portrait: Chamber Music by Elena Firsova. Marsyas Trio / Meridian CDE 84635 // Tempo, 2016, Vol. 70, Issue 275, Jan, pp.103–104.

17. Wollenberg S. “New Paths to Analysis”. The Case of Women Composers // L’analyse musicale aujourd’hui [Music Analysis Today]. Ed. Delatour France, 2015, pp. 291–312.

REFERENCES

1. Gorokhovskaya V. M. “*Parametr ekspressii*” v muzyke XX veka: diplomnaya rabota [“The Parameter of Expression” in 20th Century Music: Graduate Work]. Academic adviser V.N. Kholopova. Moscow, 1995. 175 p. The manuscript is kept in the library of the Moscow Conservatory.

2. Valkova V. B. «*Rassredotochennaya tema*»: puti otechestvennogo muzykoznaniiya v zerkale istorii odnogo ponyatiya [The “Dispersed Theme”: the

Paths of Russian Musical Scholarship in the Mirror Reflection of the History of One Concept]. *Problemy muzykal’noj nauki* [Music Scholarship]. 2015, No. 2 (19), pp.16–21.

3. Nestyeva M. I. *Zvukovaya sreda nashikh dney* [The Sound Environment of Our Days]. *Muzykal’naya akademiya* [Musical Academy]. 2011, No. 1, pp. 29–30.

4. Savenko S. I. *Muzyka XX veka: k perspektive*

izucheniya [20th Century Music: Towards the the Prospect of Studying]. *Muzykal'nye miry Yuriya Nikolaevicha Kholopova* [The Musical Worlds of Yuri Nikolayevich Kholopov]. Edited by M. I. Katunyan. Moscow, 2016, pp. 541–545.

5. Stogniy I. S. Poisk glubinnyykh smyslov na osnove intertekstual'nogo analiza muzykal'nykh proizvedeniy [The Search for Profound Meanings Based on Intertextual Analysis of Musical Works]. *Uchenyye zapiski RAM im. Gnesinykh* [Scholarly Notes of the Russian Academy of Music]. 2014, No. 4 (11), pp. 55–70.

6. Uilson E. Mstislav Rostropovich [Wilson E. Mstislav Rostropovich] Translated from the English by K. Savel'ev. Moscow: Ekspo, 2011. 512 p.

7. Kholopova V. N. *Sofiya Gubaydulina. Monografiya. Interv'yu Entso Restan'o – Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina. Monographic Work. Interview of Enzo Restagno – Sofia Gubaidulina]. Moscow: Kompozitor, 2011. 400 p.

8. Kholopova V. N. “Tayna” kak nesformirovannaya kategoriya teorii iskusstva i yeyo prisutstvie v tvorchestve Sofii Gubaydulinoy [“The Mystery” as an Unformed Category of Art Theory and its Presence in the Work of Sofia Gubaidulina]. *Sofii s lyubov'yu. K 80-letiyu Sofii Asgatovny Gubaydulinoy* [To Sofia with Love. On the 80th Anniversary of Sofia Asgatovna Gubaidulina]. Moscow, 2014, pp. 32–48.

9. Kholopova V. N. *Fenomen muzyki* [The Phenomenon of Music]. Moscow: Direkt-Media, 2014. 384 p.

10. Kholopova V. N. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy* [The Forms of Musical Compositions]. St. Petersburg: Planeta muzyki, 2013. 496 p.

11. Haylock Ju. A Triple Portrait: Chamber Music by Elena Firsova. Marsyas Trio / Meridian CDE 84635. *The Strad*, 2016, Jan. No. 4. P. 88.

12. Liu V. The Cello: An Amazing Musical Instrument. *Journal of Music and Dance*. 2011, Volume 1, January, pp. 6–15.

13. Lochhead Ju. *Reconceiving Structure in Contemporary Music: New Tools in Music Theory and Analysis*. New York, London: Routledge, Taylor & Francis, 2016. 194 p.

14. Pendle K., Boyd M. *Women in Music: A Research and Information Guide*. New York, London: Routledge. Taylor & Francis Group, 2016. 728 p.

15. Russel Je., Cohn R. *Mstislav Rostropovich*. Book on Demand, 2012. 96 p.

16. Whittall A. A Triple Portrait: Chamber Music by Elena Firsova. Marsyas Trio / Meridian CDE 84635. *Tempo*, 2016, Volume 70, Issue 275, Jan, pp.103–104.

17. Wollenberg S. “New Paths to Analysis”. The Case of Women Composers. *L'analyse musicale aujourd'hui* [Musical Analysis Today]. Ed. Delatour France, 2015, pp. 291–312.

Семантическая глубина и фактор художественности в «Концерте-элегии памяти Славы Ростроповича» Е. Фирсовой

Концерт-элегия для виолончели с оркестром op. 122 (Концерт для виолончели № 4) Елены Фирсовой посвящён памяти Мстислава Ростроповича и написан вскоре после его смерти (2008). Произведение стало одним из самых значительных в творчестве композитора. Его анализ потребовал усовершенствованной новейшей методологии. Смысловая глубина сочинения вызвала необходимость ввести разветвлённый семантический подход. Совершенство музыкальной композиции современного автора активизировало теоретические поиски особых способов создания эстетической гармонии целого в единстве ведущих музыкальных средств. Даже в самой композиционной структуре актуальными стали такие уровни, какие почти не рассматривались академической наукой о музыкальной форме. Непременную задачу составило постижение органического единства семантического и эстетико-композиционного аспектов произведения, в связи с чем предметом внимания стала категория художественности.

Густая смысловая насыщенность Концерта-элегии Е. Фирсовой позволила найти здесь 9 проявлений семантики, в том числе: открытое слово, цитата с известным текстом (из арии Ленского «Забудет мир меня»), буквенная монограмма («Слава»), жанры (монолог, похоронный марш), роль тембров, исполнительских приёмов, регистров. В драматургии раскрылись три семантические сферы: Жизнь, Смерть и Сомнение. При анализе совершенства музыкальной формы в последней выявлены традиционные и новаторские способы создания органики целого. К традиционным явлениям можно отнести сонатную форму, мотивное родство главной и побочной тем. Необычным фактом для композитора рубежа XX–XXI вв. обернулось использование ячеек лада тон-полутон. Для эстетической гармонии целого сыграли важную роль особые синтетические единства, которым в работе были даны названия «мелолод» и «мелоритм». Охват ими всей крупной музыкальной формы, с вариантно-остинатными приёмами развития, позволил назвать эту организацию термином «субформа». В художественном содержании Концерта-элегии рассмотрен также парадокс трагизма семантики и эстетической гармонии всех элементов композиции.

Ключевые слова: музыкальная семантика, художественность, музыкальная драматургия, музыкальная композиция, субформа в музыке.

Semantic Depth and the Factor of Artistry in the Concert-Elegy in Memory of Slava Rostropovich by Elena Firsova

The Concerto-Elegy for Cello and Orchestra opus 122 (Concerto for Cello No.4) by Elena Firsova is dedicated to the memory of Mstislav Rostropovich and written shortly after his death (2008). This composition has proven itself as one of the most significant among the composer's output. Its analysis demanded the improvement of the newest methodology of its disclosure. The semantic depths of the composition necessitated bringing in a diversified semantic approach. The perfection of this contemporary composer's musical thinking activated the theoretical quest for special means of creating the aesthetical harmony of the whole in a unity of musical means. Even in a most technical compositional structure it was those strata which had almost never been examined by academic studies of musical form which have become most relevant. An indispensable goal was set up by the comprehension of the organic unity of the semantic and the aesthetical-compositional aspects of the musical composition, which resulted in the fact that the focus of our attention has been turned onto the category of artistry. The dense semantic satiation of Elena Firsova's Concerto-Elegy has made it possible to find 9 manifestations of semantics, including: an open verbal passage, a quotation with a famous text (from Lensky's Aria "The World Shall Forget Me" in Tchaikovsky's Eugene Onegin), a letter monogram ("Slava"), various genres (the monologue and the funeral march), the role of timbres, performance techniques and registers. The dramaturgy of the work revealed three semantic spheres: Life, Death and Doubt. An analysis of the perfection of musical form discloses in the latter various traditional and innovative means of creation of organics of the whole. The traditional attributes include sonata form and motivic relation between the primary and the subsidiary theme groups. An unusual feature for a composer pertaining to the turn of the 20th and 21st centuries has been her incorporation of musical cells in the octatonic scale. A special role for establishing the aesthetic harmony of the whole has been played by special synthesized entities which in the article were named "melo-scale" and "melo-rhythm." Their spanning of the entire large-scale musical form with variational-ostinato means of development made it possible to label this organization by the term of "sub-form." In the artistic content of the Concerto-Elegy the paradox between the tragic semantic content and the aesthetical harmony of all the elements of composition is also examined.

Keywords: musical semantics, artistry, musical dramaturgy, musical composition, sub-form in music.

Холопова Валентина Николаевна

ORCID: 0000-0003-3368-1503

доктор искусствоведения,
профессор кафедры междисциплинарных
специализаций музыковедов
E-mail: v_kholopova@mail.ru
Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского
Москва, 125009 Российская Федерация

Valentina N. Kholopova

ORCID 0000-0003-3368-1503

Dr. Sci. (Arts),
Professor at the Department
of Interdisciplinary Specializations of Musicologists
E-mail: v_kholopova@mail.ru
Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya
im. P. I. Chaykovskogo
Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory
Moscow, 125009 Russian Federation



А. В. КРЫЛОВА

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

УДК 78.047

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.131-136

ОБ ОДНОМ МОДУСЕ ВОПЛОЩЕНИЯ ОБРАЗА НОЧИ В МУЗЫКЕ*Раскрылась ночь своей великой тьмой...
Подходит час полуночи немой!
Простор земли во мраке утонул...
И мир свои пределы разомкнул...*
Юргис Балтрушайтис

Трудно найти композитора, которого бы оставила равнодушным тема ночи и кто хотя бы раз не совершил попытку воссоздать её звуковой образ. В чём причина этой притягательности? Конечно, не в банальной магии образа, на самом деле лишённого чётких и конкретных визуализаций и определяемого как тьма. Ночь как физическое состояние окружающей среды, противоположное свету дня – второй её ипостаси, наделена бесчисленными шлейфами смыслов, рождённых культурными контекстами. Но в этой множественности есть и свои полюсы: ночь как таинство любви, где мрак – желанный «покров», дающий возможность соединению сердец, и ночь как архетип тьмы – бездны, бесконечности, небытия, переживаемого человеческим сознанием как ужас, животный страх исчезновения, превращения в прах, Ничто.

Если первый модус в большей мере синонимичен образам любви в искусстве, то второй без метафорических метаморфоз отражает семантику ночи в её первоизданной сути. Эмблематична в этом плане родовая линия древнегреческих богов: Хаос произвёл на свет Никту – богиню ночи, она же – бога смерти Танатоса и бога сна Гипноса, Немезиду – богиню возмездия и бога злословия Мома. Исследование природы этого образа, порождающих его эмоциональных движений души, а также средств воссоздания его музыкальным искусством – цель данной статьи.

Поскольку речь пойдет о воплощении эмоций, вызываемых образом ночи, зададимся вопросом: насколько полно они изучены музыковедением с точки зрения способов воплощения в музыке? В западной литературе тема

стала разрабатываться в 1980–1990-е годы [9]. К 2000-м интерес стал системным, о чём свидетельствует появление фундаментальных исследований, пример тому – книга Дженифер Робинсон «Глубже чем разум: эмоции и их роль в литературе, музыке и искусстве» [12]. Отталкиваясь от теории эмоций, автор указывает, что их природа основана не на когнитивных, а на «инстинктивных» реакциях, которые «глубже, чем разум». Эти реакции имеют следствием физиологические изменения в организме человека, побуждающие его к определённого рода действиям (мысль, важная для автора данной статьи). Эмоциональные реакции, которые затем уступают когнитивному мониторингу ситуации, первоначально важны для восприятия искусств, особенно музыки, поскольку выражают важный пласт содержания художественных текстов, они заставляют пережить полученную информацию эмоционально, а затем трансформировать её в понятийные категории. Тема воплощения эмоций в музыке у исследователей нового поколения актуализирует два аспекта. Одни авторы, отталкиваясь от аксиоматического утверждения «музыка – язык эмоций», изучают, каким образом художественные ресурсы данного искусства способны транслировать то или иное эмоциональное состояние (например: [10; 13; 14]). Другие рассматривают ту же проблему, но с позиции слушателя, способного (или нет) расшифровать закодированное композитором послание через переживание ряда эмоциональных «событий».

В отечественной музыковедческой литературе тема эмоций в музыке наиболее полно раскрыта в известной книге В. Н. Холоповой [8]. Однако исчерпанной проблему назвать

нельзя ни для зарубежного, ни тем более для отечественного искусствоведения. Очевидно, что концепт В. Н. Холоповой положил начало более углублённому анализу природы эмоций в музыке и способов их воплощения, обозначив междисциплинарную суть проблемы.

В данной статье предложена целесообразная, с нашей точки зрения, логическая цепочка изучения данной темы. Отталкиваясь от биологической природы эмоций, специфики их проявления на физиологическом уровне, она ведёт к рассмотрению моделирования их в звуковом материале и оценке в историко-культурном срезе, позволяющем выделить устойчивые инвариантные средства претворения эмоций, рождаемых образом Ночи как предела бытия, на уровне средств музыкального языка. Этот путь исследований представляется продуктивным, поскольку направляет к пониманию сути музыки как коммуникативной системы, апеллирующей к эмоционально-чувственной, а не понятийной природе познания мира.

Итак, интересующий нас модус восприятия ночи связан с эмоцией страха. В ряду базовых эмоций страх занимает одно из главенствующих мест, причина чего заключена в силе проявления данной эмоции. Исследуя её природу, Е. Боровой пишет: «Эмоцию страха человек преодолеть не может. Она вызывает инстинктивное действие по преодолению опасности, угрожающей физическому существованию индивида. Эмоция страха запрограммирована генетически, или выработана условно-рефлекторно на основе безусловных рефлексов» [1, с. 17]. Однако её биологическая природа в эволюционном движении человека и общества получала культурное оформление. Основу этого процесса составляла потребность моделирования эмоций, ставшая важнейшим основанием возникновения искусств. В зависимости от материала, инструментария и средств выражения в разных видах искусств это происходило по-разному. Из базовых эмоций, таких как радость, печаль, гнев и иные, страх и его крайняя стадия – ужас – весьма специфичны. Следует отметить, что ужас не эстетичен, его физиология связана с такими реакциями организма, как холодный пот, тремор, скачки давления и др., не называя ещё более неприятных проявлений. Но при этом у А. Мюссе («Плакучая ива») читаем:

О, как учащённо бьётся сердце,
В час, когда человек остаётся наедине с Богом.
Обернёшься тайком, и, кажется,
мелькнёт чья-то тень.
И тогда ужас коснётся твоей головы,
Словно ветер коснулся верхних деревьев.

Что может найти и что ищет художник с тонко организованным восприятием в этом образном поле, чем мотивирован его интерес к данной эмоции и порождающему её архетипу ночи? Попытаемся обозначить истоки, которые питают эти тайные и, судя по обилию произведений, погружающих наше восприятие в этот сумрачный мир, непреодолимые силы влечения к поглощающей жизнь тьме.

С физиологической стороны это – адреналиновый взрыв, мобилирующий спящий потенциал организма. «Проявления эмоции страха у человека связаны с тем, что все ресурсы организма мобилизируются, кровь отходит мышцам и сердцу, для встречи с предстоящей опасностью...» [4]. Для творца, ищущего необычных ощущений, погружение в это состояние может быть желанным. С точки зрения психологии – это тайна, то неведомое, которое страшит, но необратимо притягивает, оказываясь сильнее переживания субъективной опасности. Психоанализ, начиная с З. Фрейда, и даже ранее – с А. Адлера и Г. Юнга, как известно, продвигает теорию влечения к смерти¹. Ещё один штрих: творчество питают фантазия, воображение. Ж. Делюмо пишет: «...при отсутствии света у человека усиливается воображение, при этом более легко, чем при свете, происходит смешение реального и фиктивного» [2, с. 33]. Кроме того, погружение во тьму-тишину формирует чувство незащищённости. Это объяснимо перенесением акцента с привычного зрительного восприятия мира на слуховое. Результатом обострения слуховых рецепторов при чутком слухе композитора является превращение многообразия ночных шорохов в многоплановую партитуру. Об этой особой музыке ночи поэты слагали стихи со времен античности. Приведём строки из Ф. Тютчева («Проблеск»):

Слышал ли в сумраке глубоком
Воздушной арфы лёгкий звон,
Когда полночь, ненароком,
Дремавших струн встревожит сон?..

Лишённые зрительных форм шорохи, ползувки – реальные и воображаемые, стимулируют фантазию через вхождение в обозначенное эмоциональное поле ночи как предела бытия. Ф. Фуртай отмечает, что «...ночь – это такое состояние физической среды, которое поглощает все формы, цвет, динамику, и уже в древнем мифе характеризуется как состояние бесформенности, статичности, монохромности, делающее невозможным или обманчивым зрение... В условиях ночи живёт только звук и музыка – самое архаическое искусство» [6, с. 220]. Но если ночь – это статика, бесформенность небытия, ассоциируемая с вечным сном смерти, то эмоция, порождаясь соприкосновением с нею – максимально активна, она – есть проявление жизни в её гипердинамической форме сопротивления небытию. Поэты при отображении этой гаммы чувств нередко применяли слово «трепет», как, например, С. Бобров («Полночь»):

О ночь! – лишь погрузишь
в пучину мрака твердь,
Трепещет грудь моя; в тебе мечтаю смерть...

Нельзя не учитывать и то, что эмоция подвижна, изменчива, как во времени, так и в субъективном её переживании, однако в ней непременно присутствует инвариантная основа, определяемая её биологической сущностью.

Попытаемся обозначить эти инвариантные признаки в проекции на совокупность музыкальных средств, способных адекватно их передать.

Итак, что есть страх? Это внутренняя напряжённость ожидания угроз². Погружение в ночную тьму, лишаящее человеческое сознание чётких ориентиров предметного мира и вводящее его в состояние тревожного вслушивания в потенциально враждебное пространство, влечёт повышенную степень возбуждения. «Страх – стемнина аффекта, стеснение дыхания. Фрейд исходит из этимологии *angst* – *angustae* – “теснота”, “теснина”» [2, с. 6]. Стеснённость дыхания, его учащённость, прерывистость, как признаки переживаемого аффекта, определяют интонационную рассредоточенность мелоса, лишённого протяжённых, логически осмысливаемых мелодических построений. Типично в этом плане начало Симфонических эпизодов в четырёх отражениях «Ночные зеркала» Лоренса Блинова, где на фоне тремоло струнных возникают небольшие

мотивные построения у инструментов разных групп оркестра, или «Прелюдия ночи» Мориса Равеля из «Испанской рапсодии».

Стимулированное угрозой черноты ночи воображение неумолимо «затягивается» в вихрь враждебных образов, как в стихотворении Саломеи Нерис «Эгле, королева ужей»:

Папоротник в чаще
Ночью расцветёт,
Огонёк дрожащий
Всех с пути собьёт.
Чёрный ад сегодня
Соберётся тут.
Духи преисподней
Игры заведут.
Из глуши еловой,
Смутно озарён,
Девятиголовый
Выползет дракон.

Страх провоцирует выброс в кровь адреналина, что ведёт к усилению работы мышц, мобилизации рецепторов. Это – если не само движение в его стремительной фазе, то готовность к нему. Отсюда темповая заданность, не превышающая средние градации. Но при этом создаётся иллюзия скорости, достигаемая, как правило, тремолирующими формами, разного рода фактурными пульсациями, с одной стороны, статичными, так как они лишены линейности, с другой – создающими эффект «сжатой пружины», накопления напряжения, чему способствует ритмическая дробность (восьмые, шестнадцатые, тридцать вторые, шестьдесят четвёртые). Поразительно точен и изобретателен в этом плане М. Равель в цикле «Ночной Гаспар», представляющий множество разнообразных фактурных решений такого рода. Вихревое движение ночной нечисти в «Ночи на Лысой горе» М. П. Мусоргского также основано на сменяющихся – то глиссандирующих, то пульсирующих фактурных рисунках. Этот акцент на тремолирующих фактурно-гармонических формах предопределён и тем, что страх лишает мышление рационального начала, нередко вызывает оцепенение и тремор на фоне избыточной энергии, учащённость сердцебиения.

Общий дискомфорт, связанный с переживанием личной опасности в пространстве ночи, формирует чувство тревожной неопределённости, лишает чёткости координации, ведь в тёмном пространстве нет чувства опоры, мир становится

ся шатким. Известный афоризм М. Хайдеггера фиксирует эту ситуацию: «Ужас приоткрывает Ничто. В ужасе “земля уходит из-под ног”. Точнее: ужас уводит у нас землю из-под ног, потому что заставляет ускользать сущее» [7]. И далее: «При ужасе сущее в целом становится шатким». Обострённость, неустойчивость гармонической палитры, обилие эллипсисов, скольжение и избегание устоев – закономерное следствие стремления передать данное состояние. Колористическим синонимом мрака, темноты-небытия оказываются низкие, «тёмные» тембральные краски, а страшная, но притягательная неизвестность того, что «за чертой», предопределяет причудливость штриховых решений и приёмов игры (*sul ponticello, col legno, pizzicato, battuto* и пр. у струнных, *frullato* у духовых, *glissando* ударных и др.).

Однако тишина бывает и звенящей. Поэтому тремолирующие фигурационные фактурные рисунки часто помещены в верхний регистр, что, как правило, сопровождается тихой звучностью. Вибрирующие в верхней регистровой зоне, они вызывают эффект острого нагнетающегося напряжения, которое тем резче, чем выше регистр. Показательно в этом отношении музыкальное описание ночи в III части «Музыки для струнных, ударных и челесты» Белы Бартока, использовавшего струнный состав оркестра, дополненного фортепиано, арфой, литаврами, другими ударными и челестой. Начинается *Adagio* учащающейся ритмической пульсацией ксилофона на звуке «фа» третьей октавы, к которой добавляются краткие всплески *glissando* у литавр с постепенно присоединяющимися мелодическими фразами альтов и других инструментов ударной и струнной групп. Обилие и разнообразие сменяемых штрихов и приёмов игры создаёт при скромном оркестровом составе поразительную по звуковому колориту картину ночи.

Ещё более живописна «Прелюдия ночи» Мориса Равеля, открывающая его «Испанскую рапсодию». Застылость ночного пространства передана остиантно повторяемым кружением четырёхзвучного мотива, к которому присоединяются (см. т. 6 партитуры после ц. 3) вибрирующие «шорохи» струнных – *divisi*, при игре *sur la touche*, с использованием приёма *pizzicato*, разного рода *glissando*, флажолетной техники, точечных вкраплений засурдиненных валторн

на *portamento, tremolo* литавр при звучности *ppp*. Всё это создаёт необычную по колориту звуковую палитру, соответствующую ожиданию того неведомого, что несёт таинство ночи. Интересно, что вне зависимости от стилевой принадлежности и инструментальных ресурсов, описанный инвариант сохраняется. Так, например, в электронной композиции А. Артемьева «Полярная Ночь» (из CD «Холод») статика вибрирующих электронных кластеров образует аналогичный эффект на основе компьютерного «инструментария».

На вопрос о том, какова связь восприятия описанных приёмов музыкального письма, живописующих ночь в самом мрачном её измерении, способном выражать и, что важно, моделировать эмоцию страха (ужаса) с биологической природой данных эмоций, ответим следующее. Действительно, человек не рождается со знанием чувства страха, как с природной данностью. Он обретает знание об этом эмоциональном состоянии опытным путём, из столкновения с чем-то опасным или с тем, что кажется опасным. Чаще всего таким страхом, идущим из детства, является темнота. Поскольку переживания данной эмоции влекут за собой ранее указанные физиологические проявления, то, как отмечают психологи и медики, «организм как бы запоминает реакцию на страх, а после этого при удобном случае вспоминает. Информация о переживаемых ранее эмоциях сохраняется... организм учиться реагировать определённым образом на опасность» [5].

В процессе культурного отбора музыкальных средств, способных осуществить художественное моделирование эмоции страха, продуцируемой темой ночи, в перечень инвариантных попадают именно те, которые имеют ассоциативную связь с переживаемыми организмом человека состояниями. Именно они способны, при отсутствии вербальной конкретики, «заставить» слушателя вспомнить о переживаемом дискомфорте чувств, некогда испытанных в момент погружения в черноту ночной бесконечности, побудить воображение, задействовав через ассоциации телесную память (учащённое сердцебиение, тремор рук и т. п.). Очевидно, что рассмотренные средства выступают в знаковой роли, сигнализируя нашему сознанию о присутствии конкретной эмоции, связанной с образом Ночи.

PRIMЕЧАНИЯ

¹ В работе «По ту сторону принципа удовольствия» (1920) З. Фрейд пишет: «Если мы примем как не допускающий исключения факт, что всё живущее вследствие внутренних причин умирает, возвращается к неорганическому, то мы можем

сказать: целью всякой жизни является смерть» [5, с. 57].

² Фрейд пишет об этом так: «Страх означает определённое состояние ожидания опасности и при-готовление к последней» [5, с. 12].

ЛИТЕРАТУРА

1. Боровой Е. М. Страх и социальное бытие человека: дис. ... канд. филос. наук. Новосибирск, 2006. 182 с.
2. Делюмо Ж., Фрезер Дж. Идентификация ужаса. М.: Алгоритм, 2009. 240 с.
3. Крылова А. В. Музыка ночи: от метафоры к событию // Мир науки, культуры, образования. 2012. № 2 (33). С. 76–79.
4. Физиология и психология страха // Психиатрия и психология: MedLinks. URL: <http://www.medlinks.ru/article.php?sid=46337> (Дата обращения 25.07.2016).
5. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. М.: Просвещение, 1992. 576 с.
6. Фуртай Ф. «Ночь» и «День» как архетипы большого художественного стиля // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2010. Вып. 3. т. 2. С. 219–224.
7. Хайдеггер М. Что такое метафизика // Владимир Бибахин. Переводы. URL: http://www.bibikhin.ru/cto_takoe_metafizika (Дата обращения 25.07.2016).

8. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции: учеб. пособие для муз. вузов и вузов искусств. М.: Мульти-принт, 2010. 348 с.
9. Davies S. The Expression of Emotion in Music // Mind. 1980, LXXXIX, pp. 67–86.
10. Juslin P., Sloboda J. (Eds.) Music and Emotion. Oxford University Press, 2001 (repr/2002, 2003, 2004). P. 82
11. Peltola H., Saresma T. Spatial and Bodily Metaphors in Narrating the Experience of Listening to Sad Music // Musicae Scientiae. September 2014, 18, pp. 292–306.
12. Robinson J. Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art. Oxford University Press, USA; New Ed edition (14 Jun. 2007). 516 p.
13. Robinson J., Hatten R. Emotions in Music // Music Theory Spectrum. 2012. Volume 34(2), pp. 71–106.
14. Saarikallio S. Music as Emotion Regulation // Musicae Scientiae. March 2016, 20 (10), p. 10.

REFERENCES

1. Borovoy E. M. *Strakh i sotsial'noe bytie cheloveka: dis. ... kand. filoz. nauk* [Fear and the Social Existence of the Human Being: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophical Science]. Novosibirsk, 2006. 182 p.
2. Delyumo Zh., Frazer Dzh. *Identifikatsiya uzhasa* [Delumeau Jean, Frazer James George. Identification of Horror]. Moscow: Algoritm, 2009. 240 p.
3. Krylova A. V. Muzyka nochi: ot metafory k sobytiyu [Music of Night: from the Metaphor to Event]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [The World of Science, Culture, Education]. 2012, No. 2 (33), pp. 76–79.
4. Fiziologiya i psikhologiya strakha [The Physiology and Psychology of Fear]. *Psikhiatriya i psikhologiya: MedLinks* [Psychiatry and Psychology: MedLinks]. URL: <http://www.medlinks.ru/article.php?sid=46337> (25.07.2016).
5. Freyd Z. *Po tu storonu printsipa udovol'stviya* [Freud, Sigmund. Beyond the Pleasure Principle]. Moscow: Prosveshchenie, 1992. 576 с.

6. Furtay F. “Noch” i “Den” kak arkhetypy bol'shogo khudozhestvennogo stilya [“Night” and “Day” as Archetypes of The Grand Artistic Style]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina* [Bulletin of the Leningrad Pushkin State University]. 2010. Issue 3, Volume 2, pp. 219–224.
7. Khaydegger M. Chto takoe metafizika [Heidegger, Martin. What is Metaphysics]. *Vladimir Bibikhin, perevody* [Vladimir Bibikhin. Translations]. URL: http://www.bibikhin.ru/cto_takoe_metafizika (25.07.2016).
8. Kholopova V. N. *Muzykal'nye emotsii: uchebnoe posobie dlya muzykal'nykh vuzov i vuzov iskusstv* [Musical Emotions: a Textbook for Musical High Schools and Art Colleges]. Moscow: Multiprint, 2010. 348 p.
9. Davies S. The Expression of Emotion in Music. *Mind*. 1980. LXXXIX, pp. 67–86.
10. Juslin P., Sloboda J. (Eds.) *Music and Emotion*. Oxford University Press, 2001 (repr/2002, 2003, 2004). P. 82.

11. Peltola H., Saesma T. Spatial and Bodily Metaphors in Narrating the Experience of Listening to Sad Music. *Musicae Scientiae*. September 2014, 18, pp. 292–306.

12. Robinson J. *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford University

Press, USA; New Ed edition (14 Jun. 2007). 516 p.

13. Robinson J., Hatten R. Emotions in Music. *Music Theory Spectrum*. 2012. Volume 34(2), pp. 71–106.

14. Saarikallio S. Music as Emotion Regulation. *Musicae Scientiae*. March 2016, 20 (10), p. 10.

Об одном модусе воплощения образа ночи в музыке

Статья посвящена рассмотрению одного из востребованных в музыкальном искусстве образов – образа ночи. Отмечая множественность смысловых ракурсов воплощения данной темы в музыке, автор подчёркивает доминирование двух: ночь как таинство любви, и ночь как архетип тьмы – бездны, бесконечности, небытия, переживаемого человеческим сознанием как ужас, животный страх исчезновения. Исследование природы этого образа, порождающих его эмоциональных движений души, а также средств воплощения его в музыкальном искусстве – цель статьи. Автором предложен путь изучения данной темы, который основан на рассмотрении биологической природы эмоций, специфики их проявления на физиологическом уровне и ведёт к рассмотрению моделирования их в звуковом материале и оценке в историко-культурном срезе. Это позволяет выделить устойчивые инвариантные средства воплощения эмоций, рождаемых образом Ночи как предела бытия, на уровне средств музыкального языка. В процессе культурного отбора музыкальных средств, способных осуществить художественное моделирование эмоции страха, продуцируемой темой ночи, в перечень инвариантных попадают именно те, которые имеют ассоциативную связь с переживаемыми организмом человека состояниями. Этот путь исследований представляется продуктивным, поскольку ведёт к пониманию сути музыки как коммуникативной системы, апеллирующей к эмоционально-чувственной, а не понятийной природе познания мира.

Ключевые слова: ночь, музыка, эмоции, страх, художественный образ.

Concerning one Modus of Manifestation of the Image of Night in Music

The article is focused on examining one of the sought-after images in music is the image of night. Marking the multiplicity of the semantic angles of manifestation of the given theme in music, the author notes the predominance of two: night as the mystery of love, and night as the archetype of darkness – the abyss, infinitude and nonentity experienced by human consciousness as the horror and animal fear of dissipation. Researching the nature of this image, the emotional moves of the soul, as well as the means of their manifestation form the aim of the article. The author offers a way of studying the present theme based on examination of the biological nature of emotions and the specificity of their manifestation on a physiological level and leads to examining their modeling in our sound material and their evaluation in the historical-cultural stratum. This makes it possible to emphasize the steady invariant means of embodying emotions generated by the image of night as a limit of existence on the level of means of musical language. In the process of the cultural selection of musical means capable of actualization of the artistic modeling of the emotion of fear produced by the theme of night, only those end up on the list of invariable ones which have associative connection with the states experienced by the human organism. This means of research is perceived to be productive, since it leads to an understanding of the essence of music as a communicative system appealing to the emotional-sensual, rather than to conceptual nation of cognition of the world.

Keywords: night, music, emotions, fear, artistic image.

Крылова Александра Владимировна

ORCID: 0000-0003-3718-0810

проректор по научной работе,

доктор культурологии,

кандидат искусствоведения, профессор,

заведующая кафедрой продюсирования

E-mail: a.v.krilova@rambler.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Российская Федерация, 344002 Ростов-на-Дону

Alexandra V. Krylova

ORCID: 0000-0003-3718-0810

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. Ю. АНДРУЩЕНКО

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова



УДК 782.8

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.137-142

ФЕНОМЕН МЮЗИКЛА В РОССИЙСКОМ МУЗЫКОЗНАНИИ 1950–1960-х ГОДОВ: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОЙ ДЕФИНИЦИИ

Размышляя о становлении и развитии музыкально-теоретических понятий и терминов как неотъемлемой части истории новейшей европейской культуры, Е. Назайкинский указывает на сменяющие друг друга значения и трактовки – зримые отображения «...параллельно происходившего в эволюции музыки процесса эмансипации музыкальных закономерностей, в ходе которого внемузыкальные качества действительности втягивались в музыку, переплавлялись в нечто принадлежащее системе музыкальных средств, заменялись и дополнялись музыкальными эквивалентами – фактурными, ладогармоническими, ритмическими, мелодико-тематическими, интонационно-синтаксическими» [11, с. 158–159]. По мнению исследователя, «слово, выполняющее функции термина, оказывается своего рода магическим кристаллом, позволяющим наблюдать этот процесс. Не изменяясь, оно тем самым соединяет в некую целостность понятия и представления, действительно исторически связанные друг с другом» [там же]. Разумеется, в ещё большей степени упомянутое свойство присуще дефинициям конкретных музыковедческих понятий, воочию репрезентирующим динамику смыслопостижения изменчивых художественных феноменов – от мельчайших деталей звуковой ткани до эволюционирующих и обновляющихся жанров и стилей.

Сказанное выше явственно перекликается с «далёким – близким» прошлым отечественного музыковедения, в середине 1960-х годов обнаружившего необходимость разработки современной жанровой дефиниции, которая отобразила бы стремительное эволюционное развитие мюзикла в послевоенный период. Упомянутая задача была осознана специалистами не сразу¹. Наглядным тому подтверждением могут служить советские энциклопедические труды 1950-х годов. Так, во втором издании «Большой Советской Энциклопедии» (1949–1958) обнаружить информацию о мюзикле вообще или

хотя бы о некоторых произведениях указанного жанра не удаётся – по причине как отсутствия специальной статьи, так и умолчаний о конкретных авторах и спектаклях по ходу изложения статей «Опера» и «Оперетта»². Аналогичная «фигура умолчания» присутствует в первом издании «Энциклопедического музыкального словаря» (1959) ([14]). По-видимому, наиболее существенными тому причинами являются идеологическая цензура указанного периода³ и элементарная неосведомленность об актуальных новациях легкожанрового музыкального театра США, изучению которого препятствовала развёрнутая властями всесоюзная кампания по борьбе с «космополитизмом» и «тлетворным влиянием Запада».

Перемены к лучшему наметились в годы оттепели. Как отмечает А. Орелович, «весной 1960 года труппа бродвейского Марк Хеллигер-театра прибыла на гастроли в Советский Союз со спектаклем “Моя прекрасная леди” [мюзикл Ф. Лоу. – Е. А.]. На протяжении почти двух месяцев спектакль смогли посетить десятки тысяч зрителей Москвы, Ленинграда и Киева. <...> Спектакль получил многочисленные отклики в прессе... общий тон рецензий и отзывов оказался на редкость мажорным, колеблясь от сдержанного одобрения до откровенного восторга. Что же касается зрительского успеха, то он был полным и безоговорочным» [12, с. 103]. Упомянутые гастроли, с одной стороны, открыли путь на сцены советских театров оперетты и музыкальной комедии другим американским мюзиклам («Целуй меня, Кэт!» К. Портера, «Оклахома!» и «Звуки музыки» Р. Роджерса, «Плавучий театр» Дж. Керна, «Хэлло, Долли!» Дж. Хермана, «Человек из Ламанчи» М. Ли, «Вестсайдская история» Л. Бернштейна, «Как сделать карьеру без особых усилий» Ф. Лёссера), с другой – инспирировали оживленную дискуссию о жанровой специфике последних. В указанной дискуссии принимали участие авторитетные отечественные музыковеды

и театроведы, режиссёры музыкального театра и композиторы, которые акцентировали тяготение вышперечисленных спектаклей к разрыву с «шаблонами старой традиционной оперетты», к «сближению с драмой, утверждению единства сюжета, борьбе с... “номерной системой”» [там же]. Наиболее категорично по данному поводу высказался Н. Богословский: «Нет, это не оперетта в классическом понятии этого слова. Это и не пьеса с музыкой, которая может быть поставлена в любом драматическом театре. Здесь [в “Моей прекрасной леди”. – Е. А.] авторами достигнуто органичное включение музыки в прозаический диалог, отчего песенки и танцы являются не украшающим довеском, а естественным “переключением” действия в другую форму сценического выражения» (цит. по: [там же, с. 104]). Суждение видного мастера оперетты театра, несомненно, побуждало специалистов к размышлениям по поводу корректировки соответствующего понятийно-терминологического аппарата.

Кроме того, весьма примечательным событием явился выход в свет киноверсии мюзикла «Вестсайдская история» Л. Бернштейна – Дж. Роббинса (режиссёр-постановщик Р. Уайз, 1961)⁴. Фильм пробудил у профессиональной аудитории осязаемый интерес не только к соответствующей театральной постановке, но и к собственно жанру⁵. В частности, именно тогда в поддержку театральных исканий Л. Бернштейна выступил Д. Шостакович: «Многочисленных любителей музыкальной сцены не может не радовать активное обновление оперных спектаклей средствами современного драматического театра, а в иных случаях и приёмами кинодраматургии. Перспективным, в частности, представляется мне стремление преодолеть некие канонические рамки, разрушить “четвёртую стену” театра, отделяющую персонажей от зрительного зала. Несомненно, оперное новаторство может проявляться и в этом. Меня привлекают в этом отношении некоторые опыты зарубежных авторов типа “Вестсайдской истории” Бернштейна – опыты, решительно приближающие оперное искусство к формам самой жизни» (цит. по: [5, с. 433]). В упомянутом мюзикле Шостакович ощущал «жизнь улицы, дыхание города, динамику ситуаций и диалогов», стремление «разнообразить оперный жанр средствами и приёмами, заимствованными из других искусств», и т. п. (там же; ср.: [21])⁶. Знакомство с новейшими образцами легкожанрового музыкального театра, таким образом, представлялось

классику XX века необходимым в связи с планируемой работой над собственными оперными проектами – «Тихим Доном», «Преступлением и наказанием» и др.

Отзвуки новых веяний времени в искусствоведческой литературе не заставили себя долго ждать. Судя по всему, первой ласточкой явилась «Театральная энциклопедия», в 1961 году опубликовавшая статью о Л. Бернштейне с показательной жанровой коррекцией его мюзиклов: «Вестсайдская история» названа здесь музыкальной драмой (!), предшествующий ей «Кандид» – «музыкой к пьесе... по Вольтеру» [10, стб. 560]. Отмеченный подход был развит музыковедом Е. Мейлихом в статье «Музыкальные жанры», написанной тремя годами позднее для словаря-справочника «Спутник музыканта»: при отсутствии мюзикла как музыкально-сценического жанра, некоторые его образцы фигурировали в перечнях *опер* зарубежных композиторов («Вестсайдская история») или аналогичных *оперетт* («Моя прекрасная леди») (см.: [9, с. 126, 132]).

Ещё более радикальные новации содержала статья «Оперетта», подготовленная ведущим отечественным специалистом в указанной сфере М. Янковским для четвёртого тома «Театральной энциклопедии» (1965). Не ограничившись упоминанием «табуированного» мюзикла и включением в список рекомендуемой литературы нескольких книг о нём, автор предложил отечественному читателю фактически первый экспресс-очерк о развитии данного жанра: «В США с конца XIX века идут поиски особых путей развития музыкально-комедийного театра <...> Уже в начале XX века появились театры так называемой “музыкальной комедии”, которые строили свой репертуар на произведениях американских либреттистов и композиторов. <...> Вскоре этот новый жанр получил наименование “мюзикал” – *музыкально-синтетический жанр, вбирающий в себя многообразные традиции оперы, оперетты, водевиля, фарса, народного бурлеска и т. п.* Характерной особенностью лучших произведений типа “мюзикал” является опора на популярные драматические произведения, романы, повести, сюжеты фильмов и т. п. Авторы “мюзикал” обращаются к творчеству Шекспира, Вольтера, инсценируют произведения Дж. Стейнбека, Л. Хелман. Комедийные черты в этом жанре ослабевают или вовсе не присутствуют [здесь и далее курсив мой. – Е. А.]», и т. д. ([16, стб. 185]). Как видим,



цитируемый исследователь, с одной стороны, подчёркивает жанровую самостоятельность мюзикла, с другой – прозорливо указывает на его *синтезирующую* природу и пограничную диспозицию (между оперой и опереттой) в пространстве музыкального театра второй половины XX века. Продуктивность указанной трактовки в полной мере обнаружится значительно позднее, в середине 1980-х годов, по сути, ознаменовавшей кульминационный момент сближения оперы и мюзикла (см.: [18; 19; 20]).

Собственно музыковедческое определение нового жанра, предлагаемое специалистами и широкой публике авторами-составителями второго издания «Энциклопедического музыкального словаря» (1966) Б. Штейнпрессом и И. Ямпольским, внешне перекликается с дефиницией М. Янковского⁷: «Мюзикл... – музыкально-сценическое произведение, преимущественно комедийного характера, *использующее разнообразные жанры и выразительные средства* современной эстрадной и бытовой музыки, хореографии, оперетты и оперы» [15, с. 338–339]. Однако важнейшая характеристика творческих тенденций, наблюдаемых в процессе такого «использования» (синтез), при этом не упоминается; значимость «серьёзной» линии в мюзикле фактически не выявлена. Даже в «Вестсайдской истории», по мнению авторов мюзикл лишь «приближается к музыкальной драме» ([там же]; ср.: [17]). Отчасти подобное снижение уровня художественных процессов, наблюдаемое в музыковедческой интерпретации данного жанра, мотивируется избранным ретроспективным подходом: основу приводимого авторами списка популярных мюзиклов составляют произведения 1920–1940-х годов (Дж. Керн, Дж. Гершвин, И. Берлин, К. Вайль, Р. Роджерс),

1950–1960-е годы репрезентированы лишь упоминаемыми выше сочинениями Л. Бернштейна, Ф. Лоу и «Оливером» Л. Барта. Вероятно, более полная и многообразная информация была труднодоступна для отечественных исследователей указанного периода, что повлекло за собой несколько одностороннее восприятие эволюционных процессов, о которых весьма проникательно писал М. Янковский и которые приобрели значительный размах в преддверии следующего десятилетия.

Как видим, разработка научной дефиниции актуального музыковедческого понятия в контексте 1950–1960-х годов характеризуется преимущественно доминированием внешних факторов – политических и социокультурных процессов того времени. Показательна также весьма активная роль крупнейших отечественных композиторов, не только проявляющих интерес к подобным разработкам в сфере музыкальных жанров, но и фактически задающих направление исследовательским студиям⁸. Отметим и решающее значение музыкально-театральной практики, в равной степени снабжавшей учёных художественным «материалом для осмысления» и завуалированной информацией о «жанровых пристрастиях» высшей отечественной номенклатуры. Перечисленные тенденции сохранялись и на протяжении последующих десятилетий (1970–1980-е годы), вплоть до конца советской эпохи. Кроме того, заметна, наблюдалась кристаллизация новых «идей и форм» легкожанрового музыкального театра, находившая отражение в специальной литературе. Но эти продуктивные взаимодействия между феноменами культуры и музыковедческой литературой, стремящейся их постичь, нуждаются в отдельном рассмотрении.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ В специальной зарубежной литературе соответствующий термин, как правило, датируется 1943 годом – речь идёт о дискуссии в американской прессе после премьерных показов мюзикла «Оклахома!» (см.: [4, с. 233]).

² Их авторами, судя по прилагаемому перечню, являлись М. Друскин и Е. Грошева (см.: [3, с. 646]).

³ «Во время Великой Отечественной войны и после нее слова “мюзикл” и “Бродвей” считались синонимами “загнивающего Запада”», – пишет И. Еме-

льянова [7, с. 24]; «В Советском Союзе существовало своего рода табу на слово “мюзикл”. Из музыкальных развлекательных жанров чиновники разрешали только безопасную оперетту. А яркие и современные мюзиклы оставались за пределами советского общества», – отмечает М. Дронова [6, с. 89]. Эти и другие характеристики, несмотря на известный схематизм и прямолинейность авторских суждений, по сути верно обозначают ситуацию, в которой чиновничьему контролю за театральными процессами сплошь и рядом

сопутствовали перестраховочный раж и вопиющий дефицит компетентных решений.

⁴ Фильм «Вестсайдская история» был удостоен 10 «Оскаров» Американской киноакадемии за упомянутый год, войдя в число наиболее титулованных американских фильмов всех времен [8, с. 61; 6, с. 88].

⁵ Заметим, что «Вестсайдская история» поступила в кинопрокат СССР (с большими купюрами) лишь незадолго до Московской Олимпиады 1980 года, однако многим представителям отечественной культурной элиты, регулярно выезжавшим за рубеж, удалось посмотреть этот фильм сразу после его выхода на европейский экран. Тогда же возникли режиссёрские проекты, связанные с воплощением прославленного мюзикла в нашей стране. Первопроходцем здесь выступил Г. Товстоногов, в 1967 году поставивший «Вестсайдскую историю» со студенческой труппой – выпускниками Института театра, музыки и кинематографии – на сцене ленинградского Театра им. Ленинского комсомола (см.: [6, с. 89–90]).

⁶ «Официальная» версия статьи Д. Шостаковича, опубликованная журналом «Советская музыка» в декабре 1964 года [13], существенно отличается от оригинального текста – «искорёженного, со сплошными зачёркиваниями и фактически переписанного заново чужой рукой» (речь идёт о редакции Ю. Кремлёва [5, с. 430]). Фрагмент статьи, посвящённый «Вестсайдской истории», в этой версии фак-

тически заменён беглым и несколько отстранённым упоминанием знаменитого мюзикла. Между тем, участвуя в дискуссии о проблемах современного музыкального театра, организованной Союзом композиторов, Шостакович высказывался по поводу произведения Л. Бернштейна весьма заинтересованно и детально, что не могло не повлиять на коллег-музыковедов. Более подробное освещение темы «Шостакович в мире мюзикла» см. в наших работах: [1, с. 41–42; 2, с. 184–188].

⁷ Как явствует из авторского предисловия, статьи о музыке и музыкантах, опубликованные в «Театральной энциклопедии», весьма внимательно изучались Б. Штейнпрессом и И. Ямпольским; некоторые из этих статей рекомендуются читателям, нуждающимся в «более полных сведениях о мастерах музыкального театра», и т. п. [15, с. 4].

⁸ В связи с этим заслуживает внимания критический пассаж, внесённый Ю. Кремлёвым в «исправленную и дополненную» редакцию статьи Д. Шостаковича (см. прим. 6): «...если обратиться хотя бы к предплемумской трибуне в журнале “Советская музыка” [подразумевается дискуссия о путях развития отечественного музыкального театра, предварявшая совместный пленум правления Союза композиторов СССР и коллегии Министерства культуры СССР по аналогичной проблематике. – Е. А.], то можно убедиться, что в ней, сколько я помню, *не выступил почти ни один музыковед*. Странно, чтоб не сказать больше... [курсив мой. – Е. А.]» [13, с. 11].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Ю. Э. Ллойд-Уэббер и «музыка из бывшего СССР»: у истоков «третьего направления» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 4. С. 40–50.
2. Андрущенко Е. Ю. Синтезирующие тенденции в мюзиклах и рок-операх Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1990-х годов: монография. Ростов н/Д.: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. 248 с.
3. Большая Советская Энциклопедия. 2-е изд. / гл. ред. С. И. Вавилов, Б. А. Введенский. М.: Большая Сов. Энциклопедия, 1955. Т. 31. 648 с.
4. Гринберг М. С., Тараканов М. Е. Современный мюзикл // Советский музыкальный театр: проблемы жанров: сб. ст. М., 1982. С. 231–286.
5. Дворниченко О. И. Дмитрий Шостакович: Путешествие. М.: Текст, 2006. 576 с.
6. Дронова М. А. «Вестсайдская история» // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия / под ред. И. С. Воробьёвой. М., 2002. С. 73–260.
7. Емельянова И. Е. Мюзиклу можно всё // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия / под ред. И. С. Воробьёвой. М., 2002. С. 5–26.
8. Кампус Э. Ю. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983. 128 с.
9. Мейлих Е. И. Музыкальные жанры // Спутник музыканта: энциклопедический карманный словарь-справочник / ред.-сост. А. Л. Островский. М., Л., 1964. С. 102–139.
10. Михайлов Л. Г. Леонард Бернштейн // Театральная энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. С. С. Мокульский, П. А. Марков. М., 1961. Т. 1. Стб. 560.
11. Назайкинский Е. В. Понятия и термины в теории музыки // Методологические проблемы музыковедения: сб. ст. М., 1987. С. 151–177.
12. Орелович А. А. От «Моей прекрасной леди» к «Свадьбе Кречинского» // Кампус Э. О мюзикле. Л., 1983. С. 103–127.
13. Шостакович Д. Д. Три вопроса – ответ один // Советская музыка. 1964. № 12. С. 11–15.
14. Энциклопедический музыкальный словарь / отв. ред. Г. В. Келдыш. М.: Большая сов. энциклопедия, 1959. 328 с.
15. Ямпольский И. М., Штейнпресс Б. С. Мюзикл // Энциклопедический музыкальный словарь /



авт.-сост. И. М. Ямпольский, Б. С. Штейнпресс. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1966. С. 338–339.

16. Янковский М. О. Оперетта // Театральная энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. С. С. Мокульский, П. А. Марков. М., 1965. Т. 4. Стб. 181–192.

17. Dages A. Staging «The Woman in White» // Rare Book Review. 2004. Volume 31, No. 7, pp. 30–32.

18. Hudson E. «Moulin Rouge!» and the Boundaries of Opera // The Opera Quarterly. 2011. Volume 27, No. 2–3, pp. 256–282.

19. Renger A. B. The Ambiguity of Judas: On the Mythicity of a New Testament Figure // Literature and Theology. 2013, No. 1, pp. 1–17.

20. Shah R. No Ordinary Skeleton: Unmasking the Secret Source of Gaston Leroux's Le Fantome de l'Opera // Forum for Modern Language Studies. 2013. Volume 50, No. 1, pp. 16–29.

21. Siropoulos V. A Postdramatic Composer in Search of a Dramatic Aesthetic, or The Apotheosis and Decline of Andrew Lloyd Webber // Gramma: Journal of Theory of Criticism. 2009. Volume 17, pp. 145–162.



REFERENCES



1. Andrushchenko E. E. Lloyd-Uebber i «muzyka iz byvshego SSSR»: u istokov «tret'ego napravleniya» [A. Lloyd-Webber and “Music from the Former USSR”: Near the Sources of the “Third Direction”]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [Southern-Russian Musical Anthology]. 2014, No. 4, pp. 40–50.

2. Andrushchenko E. *Sinteziruyushchie tendentsii v myuziklakh i rok-operakh E. Lloyd-Uebbera kontsa 1960–1990-kh godov: monografiya* [The Synthesizing Tendencies in Musicals and Rock Operas by A. Lloyd-Webber from the Late 1960s to the 1990s: a Monographic Work]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2015. 248 p.

3. *Bol'shaya Sovetskaya Entsiklopediya* [The Large Soviet Encyclopedia]. Second Revised Edition. Editors-in-Chief S. Vavilov, B. Vvedenskiy. Moscow: Bol'shaya Sovetskaya Entsiklopaediya Press, 1955. Volume 31. 648 p.

4. Grinberg M. S., Tarakanov M. E. *Sovremenny myuzikl* [The Contemporary Musical]. *Sovetskii muzykal'nyy teatr: problemy zhanrov: sb. st.* [Soviet Musical Theatre: Issues of Genres: Collected Articles]. Moscow, 1982, pp. 231–286.

5. Dvornichenko O. I. *Dmitriy Shostakovich: Puteshestvie* [Dmitry Shostakovich: Travels]. Moscow: Text Press, 2006. 576 p.

6. Dronova M. A. «Vestsaydskaya istoriya» [“West-Side Story”]. *Velikie myuzikly mira: popularnaya entsiklopediya* [The Great Musicals of the World: A Popular Encyclopedia]. Edited by I. Vorobyova. Moscow, 2002, pp. 73–260.

7. Emel'anova I. E. *Myuziklu mozhno vsyo* [The Musical is allowed to do Everything]. *Velikie myuzikly mira: popularnaya entsiklopediya* [The Great Musicals of the World: A Popular Encyclopedia]. Edited by I. Vorob'ova. Moscow, 2002, pp. 5–26.

8. Kampus E. Yu. *O myuzikle* [About the Musical]. Leningrad: Muzyka, 1983. 128 p.

9. Meylich E. I. *Muzykal'nye zhanry* [The Musical Genres]. *Sputnik muzykanta: entsiklopedicheskiy karmannyi slovar'-spravochnik* [A Musician's Guide:

Encyclopedic Pocket Dictionary-Reference Book]. Edited and compiled by A. Ostrovsky. Moscow; Leningrad, 1964, pp. 102–139.

10. Mikhaylov L. G. Leonard Bernsteyn [Leonard Bernstein]. *Teatral'naya entsiklopediya. V 5 t. T. 1* [Encyclopedia of Theatre: In 5 Volumes. Volume 1]. Editors-in-chief S. S. Mokulsky, P. A. Markov. Moscow, 1961, col. 560.

11. Nazaykinskiy E. V. *Ponyatiya i terminy v teorii muzyki* [Concepts and Terms in Music Theory]. *Metodologicheskie problemy muzykoznaneya: sb. st.* [Methodological Issues in Musicology: Collected Articles]. Moscow, 1987, pp. 151–177.

12. Orelovich A. A. *Ot «Moey prekrasnoy ledy» k «Svad'be Krechinskogo»* [From “My Fair Lady” to “The Marriage of Krechinsky”]. *Kampus E. O myuzikle* [About the Musical]. Leningrad, 1983, pp. 103–127.

13. Shostakovich D. D. *Tri voprosa – otvet odin* [Three Questions – Only One Response]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1964, No. 12, pp. 11–15.

14. *Entsiklopedicheskiy muzykal'nyy slovar'* [Encyclopedic Dictionary of Music]. Editor-in-chief G. Keldysh. Moscow: Great Soviet Encyclopaedia, 1959. 328 p.

15. Yampolsky I. M., Shteynpress B. S. *M'yuzikl* [Musical]. *Entsiklopedicheskiy muzykal'nyy slovar'* [Encyclopedic Dictionary of Music]. Authors-Compilers B. S. Steinpress, I. M. Yampolsky. Second Edition Revised and Supplemented. Moscow, 1966, pp. 338–339.

16. Yankovsky M. O. Operetta [Operetta]. *Teatral'naya entsiklopediya. V 5 t. T. 4* [Encyclopedia of Theatre. In 5 Volumes. Volume 4]. Editors-in-Chief S. S. Mokulskiy, P. A. Markov. Moscow, 1965, col. 181–192.

17. Dages A. Staging “The Woman in White”. *Rare Book Review*. 2004. Volume 31, No. 7, pp. 30–32.

18. Hudson E. “Moulin Rouge!” and the Boundaries of Opera. *The Opera Quarterly*. 2011. Volume 27, No. 2–3, pp. 256–282.

19. Renger A. B. The Ambiguity of Judas: On the Mythicity of a New Testament Figure. *Literature and Theology*. 2013, No. 1, pp. 1–17.

20. Shah R. No Ordinary Skeleton: Unmasking the Secret Source of Gaston Leroux's *Le Fantome de l'Opera*. *Forum for Modern Language Studies*. 2013. Volume 50, No. 1, pp. 16–29.

21. Siropoulos V. A Postdramatic Composer in Search of a Dramatic Aesthetic, or The Apotheosis and Decline of Andrew Lloyd Webber. *Gamma: Journal of Theory of Criticism*. 2009. Volume 17, pp. 145–162.

Феномен мюзикла в российском музыкознании 1950–1960-х годов: к проблеме жанровой дефиниции

Автором статьи освещается процесс «легитимизации» научного термина «мюзикл» в российской музыковедческой литературе. Прямая связь между упомянутым процессом и социокультурными тенденциями периода «хрущёвской оттепели» обнаруживается в ряде фактов. Это гастрольные показы в СССР широко известных образцов упомянутого жанра («Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, 1960); дискуссии относительно прогрессивных новаций в советском музыкальном театре с участием Н. Богословского, Д. Шостаковича (включая отсылки к спектаклю и киноэкранизации «Вестсайдской истории» Л. Бернштейна) и т. д. Рассматриваются дефиниции определения мюзикла, представленные авторитетными отечественными музыковедами (М. Янковским, Б. Штейнпрессом и И. Ямпольским) на страницах энциклопедических изданий 1960-х годов. Особо следует отметить ретроспективную направленность формулировки Б. Штейнпресса и И. Ямпольского, обращённую прежде всего к сочинениям первой половины XX столетия (Дж. Керн, Дж. Гершвин, Р. Роджерс, И. Берлин, К. Вайль). Напротив, перспективна ориентация жанрового определения М. Янковского, в большей мере учитывающего творческие достижения послевоенного двадцатилетия (Л. Бернштейн, К. Портер, Ф. Лоу).

Ключевые слова: мюзикл, музыкальный театр, музыкальный жанр, Ф. Лоу, Л. Бернштейн, Н. Богословский, Д. Шостакович.

The Phenomenon of the Musical in Russian Musicology in the 1950s and 1960s: Concerning the Issue of Genre Definition

The author of the article illuminates the process of legitimization of the scholarly term “musical” in Russian musicological literature. The direct connection between the aforementioned process and the social-cultural tendencies of the time of “Khrushchev’s Thaw” becomes apparent in a number of facts. Those include tours in the USSR of stage productions of such widely known samples of the specified genres (Fredrick Loewe’s “My Fair Lady,” 1960), discussions regarding the progressive innovations in Soviet musical theater with the participation of Nikita Bogoslovsky, Dmitri Shostakovich (including references to the theatrical production and the movie adaptation of Leonard Bernstein’s “West-Side Story”), etc. The article examines the various modes of definitions of the musical introduced by authoritative Russian musicologists (M. Yankovsky, B. Steinpress and I. Yampolsky) on the pages of encyclopedic editions from the 1960s. Special note must be made of the “retrospective” directedness of the formulations of B. Steinpress and I. Yampolsky geared for the most part on musical works from the first half of the 20th century (Jerome Kern, George Gershwin, Richard Rodgers, Irving Berlin and Kurt Weill). Equally “promising” is the directedness of the genre definition of M. Yankovsky, which considers to a certain degree the artistic achievements of the post-war decade (Leonard Bernstein, Cole Porter and Fredrick Loewe).

Keywords: musical, musical theater, musical genre, Fredrick Loewe, Leonard Bernstein, Nikita Bogoslovsky, Dmitri Shostakovich.

Андрущенко Елена Юрьевна

ORCID: 0000-0003-3653-4672

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры музыкального менеджмента

E-mail: cats-andru@yandex.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

Elena Yu. Andruschenko

ORCID: 0000-0003-3653-4672

PhD (Arts), Associate Professor

at Department for Musical Management

E-mail: cats-andru@yandex.ru

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. S. V. Rakhmaninova

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



Д. Р. БИККУЛОВА

Российский институт театрального искусства – ГИТИС

УДК 792.54

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.143-148

ИОСИФ ЛАПИЦКИЙ И МИХАИЛ БИХТЕР – К ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКОГО СОДРУЖЕСТВА РЕЖИССЁРА И ДИРИЖЁРА

Открывая в здании Петербургской консерватории свой оперный театр, получивший название Театра музыкальной драмы (1912), Иосиф Михайлович Лапицкий видел основной задачей создание «новой формы оперного дела». Сущность же «новой формы», согласно его обозначению, заключалась «в осуждении рутинности, в оригинальности и осмысленности постановок, в стремлении к внутренней и внешней правде, – то есть к детальной разработке как психологии действующих лиц, так и внешнего стиля...» [10, л. 5].

Свой будущий театр Лапицкий заранее провозглашал пространством смелых экспериментов и отказа от устаревших традиций, исполнительских штампов. Он заявлял о том, что каждая новая постановка «должна создавать новое произведение искусства» (цит. по: [12, с. 568]). Баритон С. Ю. Левик, вошедший в труппу ТМД, вспоминал впоследствии, как ошеломили и захватили его речи Лапицкого, провозглашавшего потребность абсолютной свободы «от каких бы то ни было академических правил», а следом и вовсе дерзновенное: «Воля каждого данного театра его единый художественный закон» [там же]. В этой беседе 1910 года ощущается пафос оперного революционера. Подобные воззрения столетие назад воспринимались как радикальные, особенно по отношению к оперному искусству, куда более консервативному, чем искусство драмы (соотношение, которое отчасти сохраняется и сегодня).

Согласно замыслу Лапицкого, отказаться от оперной рутинности следовало не только в постановочных приёмах, но и музыкальной трактовке. Лапицкому, режиссёру-новатору, требовался новатор-дирижёр. Ещё только планируя создание театра, он много размышлял о фигуре главного дирижёра – идеального сподвижника в области реформирования оперы. На эту роль Лапицкий первоначально предполагал пригласить С. В. Рахманинова, работу которого в Большом театре высоко ценил за творческую свободу, свежесть и оригинальность дирижёрской интерпретации.

Весной 1912 года, подыскивая подходящую для его задач творческую индивидуальность, Лапицкий на одной из репетиций случайно становится свидетелем того, как вдумчиво, осмысленно и тщательно проходит партию с артисткой Мариинского театра пианист-концертмейстер, ещё никому не известный молодой музыкант Михаил Алексеевич Бихтер. Встреча Лапицкого и Бихтера оказалась насыщенной и судьбоносной. Вполне оценив талант и энергию последнего, широту его музыкального кругозора и, главное, схожесть их устремлений, Лапицкий действует с присущим ему напором и умением убеждать. Всего через несколько дней режиссёр и дирижёр уже присутствуют вместе на выпускном спектакле консерватории, где присматривают будущих солистов Театра музыкальной драмы.

К моменту встречи с Лапицким Бихтер около двух лет, как окончил с Золотой медалью Петербургскую консерваторию (1910, по классу А. Н. Есиповой). Довольно быстро он проявил себя одним из лучших пианистов-ансамблистов своего времени, выступая с Ф. И. Шаляпиным, Н. И. Забелой-Врубель. Вместе с Л. С. Ауэром по просьбе А. К. Глазунова стал первым исполнителем его скрипичного концерта.

За выбор в качестве музыкального руководителя молодого Михаила Бихтера многие пеняли Лапицкому, пригласившему в театр (как до этого С. Мамонтов пригласил С. Рахманинова) человека без опыта оперного дирижирования. Недоверчивые упреки раздались ещё до открытия театра. Высказывались сомнения, что дирижёр-дебютант сумеет подчинить своей воле большой театральный коллектив. Тем не менее первые же показы «Евгения Онегина» под управлением М. Бихтера обнаружили совершенно иную проблему. Оркестр и хор звучали вне всяких сомнений слаженно и профессионально (здесь сыграли свою роль продолжительные репетиции). Споры и дискуссии вызвала собственно музыкальная интерпретация, – явно выверенная и продуманная (совместно с Лапицким), она была тут же

объявлена «до дерзости новаторской».

По ходу репетиций «Евгения Онегина» Лапицкий и Бихтер работали в тесном творческом контакте друг с другом, добиваясь как от солистов, так и от артистов хора непрерывности существования в образе, пластической и вокальной естественности. Стремление к простоте, безыскусности, непринуждённости движений и пения было частью творческой программы нового театра.

Стремясь во что бы то ни стало преодолеть сложившуюся порочную систему, согласно которой хористы фактически не были частью сценического действия, оставаясь лишь застывшими на своих местах «концертными исполнителями», Лапицкий с каждым из них в отдельности, как с солистами, работал над созданием образа, давал индивидуальное сценическое задание, фактически создавая «из ничего» маленькую яркую роль. Работа эта велась совместно с музыкальным руководителем М. Бихтером. Дирижёр репетировал «с каждым артистом хора отдельно. Сплошь и рядом он усаживал хор к себе спиной, дабы отучить его от оглядки на дирижёрскую палочку» [12, с. 579].

Исполнительница партии Татьяны Мария Бриан вспоминала, что режиссёр и дирижёр прежде всего дали ей возможность прочувствовать «изумительную близость музыки Чайковского с гениальным пушкинским текстом» [6, с. 177]. Донести текст, ни на одно мгновение не затуманивая его смысла ради чисто вокальных или игровых эффектов, – такова была одна из ключевых задач, поставленных перед исполнителями.

Стремление к осмысленности пения призывало отводить каждому слову текста, каждой музыкальной фразе своё место в развитии сценического действия. Так, дуэт «Слыхали ль вы», непосредственно не относящийся к сюжетной линии, Бихтер постарался использовать для характеристики двух женских персонажей оперы – Татьяны и Ольги. Он искал такие интонации, такую окраску голосов, которые бы чётко обозначали различие душевных свойств двух сестёр – созерцательной мечтательности Татьяны и живой весёлости Ольги. На первом же плане в этой сцене оказывалась Ларина – её речитативы и отрывок «Привычка свыше нам дана» были трактованы как меланхоличное, печальное «воспоминание постаревших людей о днях давно минувших» [12, с. 583].

Именно попыткой раскрыть внутреннее содержание оперы был продиктован поиск ориги-

нальных вокально-сценических нюансов, часть из которых настолько сильно отличалась от привычной, устоявшейся системы интерпретации, что была немедленно признана своеволием и искажением. Пристальное внимание, уделявшееся авторами спектакля достижению выразительности исполнения, приводило к чрезмерной изошрённости и детализации, к излишней рельефности декламации, – а это уже, как отмечала критика, начинало входить в противоречие со «старомодной», мелодической по своему характеру оперой Чайковского.

Трактовку Бихтера в целом отличала непривычно высокая степень свободы в обращении с темпоритмом, склонность к рубато и неожиданным акцентам. В этом, разумеется, был своеобразный вызов нового театра – вызов, на который музыкальная критика отреагировала очень живо.

Настоящим камнем преткновения стали темпы, установленные дирижёром-дебютантом. «В ритмическом отношении “Онегин” изменён до неузнаваемости: дирижёр тянет и тянет, так что местами кажется, что певцы не поют, а псалмодируют», – отмечал критик «Санкт-Петербургских ведомостей» (цит. по: [7, с. 315]). Рецензенты отмечали «снотворный» темп в арии Гремина, «странные темпы» и «алогические изменения» в сцене письма Татьяны, замедленные речитативы Лариной в первой картине. Ариозо Ленского «В вашем доме» исполнялось невероятно рельефно в смысле дикции, но очень растянуто. Известен факт, что спектакль, начинавшийся в 8 вечера, заканчивался в половине первого, то есть длился примерно на полтора часа дольше, чем это обыкновенно бывало (впрочем, виной тому не только темпы, но и затянутые из-за долгой смены декораций антракты).

Мнения о дозволительной степени свободы дирижёра-интерпретатора разделились. В историю оперного театра проскользнула, в частности, лукавая шутка Н. Н. Фигнера (не стоит забывать, вовсе не беспристрастного – в то время Фигнер возглавлял оперу Народного дома, а значит, являлся прямым конкурентом нового театра)¹.

Критик А. Коптяев зафиксировал острую борьбу, произошедшую в партуре между Н. Н. Фигнером, выступившим резко против изменений темпов, произведённых дирижёром, и возразившим ему братом композитора М. И. Чайковским, который нашёл их интересными (и в дальнейшем, во время постановки театром «Пиковой дамы», он стремился к сотрудничеству с ТМД,



поддерживая его метод работы). Показательно, что в одном из писем к Лапицкому некоторое время спустя М. И. Чайковский выражал сожаление, что «Петр Ильич не мог увидеть и услышать это исполнение, столь близкое его мечтам и намерениям» [12, с. 583].

Рецензенты не были однозначны в своих отзывах о манере дирижирования М. А. Бихтера, констатируя как уязвимые её стороны, так и достоинства. Одной из несомненных заслуг дирижёра признавалось свежее, полное оттенков и тонких нюансов, безупречно профессиональное звучание оркестра. «Всё отделано до мелочей, на всё наложена им своя окраска; всё устаревшее затушено, сглажено, и, наоборот, выделено много таких красот, которые в «Онегине» не замечались», – писал критик «Вечернего времени» (цит. по: [7, с. 315]). Но отмечал далее: «В погоне за новыми красками и оттенками г. Бихтер, к сожалению, впадает и в крайности, допуская изменение и исправление Чайковского» [там же]. Схожее мнение высказывал В. Коломийцов, говоря о том, что Бихтеру во многом удалась идея «выйти из привычного и окостенелого, но отнюдь не художественного трафарета» [9], осмыслив и оживив контрастами как темы, так и оттенки динамики. И, несмотря на то, отмечал критик, что в своём увлечении он доходил до «излишних преувеличенностей», это «беда несущественная» для первого представления, ведь в дальнейшем крайности могут и должны сгладиться.

Свежее, не скованное рутиной традиции прочтение оперного текста – эта цель для режиссёра Лапицкого и дирижёра Бихтера была общей. И вряд ли можно счесть справедливой точку зрения Н. Боголюбова, в те годы режиссёра Императорского Мариинского театра, утверждавшего, что «опьянённый своей фантазией Бихтер увлék трезвого Лапицкого на совершенно ложный путь» [4, с. 217]. Напротив, следуя своим чётко сформулированным задачам, режиссёр шёл на вполне сознательный риск, ангажируя дирижёра-дебютанта.

Именно Лапицкий одним из первых в русском оперном театре осознал огромную важность творческого содружества, координации усилий оперных режиссёра и дирижёра. В его понимании они как «два единомышленника», «два главнокомандующих» в ходе подготовки спектакля были «обязаны быть лицом “единым и нераздельным”» («ни одна декорация, – писал Лапицкий, – не должна быть утверждена без ведома дирижёра!» [11, л. 6]). Ему нужен был не

просто первоклассный музыкант, но единомышленник, такой же смелый новатор. В Бихтере он разглядел соратника по борьбе с «оперной рутинной», укоренившимися штампами исполнения, – и в этом не ошибся.

По воспоминаниям Левика, в качестве своего творческого кредо Бихтер избрал высказывание философа-социалиста П. Ж. Прудона о картинах Курбэ, схожих по своей точности отображения реальности с «дагерротипом»: «Остановитесь на минуту на этом реализме, столь обыденном по внешности, и вскоре вы почувствуете, что под обыденностью кроется глубокая наблюдательность, составляющая, по моему мнению, главную сущность искусства²» (цит. по: [12, с. 586]). Мировоззрение Бихтера, его взгляд на искусство звучали в унисон с поисками Лапицкого. И так же, как и новаторские поиски Лапицкого в области оперной режиссуры, искания Бихтера вызвали бурные дискуссии на страницах печати.

Оживлённое обсуждение дирижёра ТМД продолжилось и после выхода других спектаклей под его управлением – «Бориса Годунова», «Садко», «Снегурочки». Своеобразие музыкального мышления Бихтера невозможно было проигнорировать, отринуть. Борясь со «штампом», дирижёр вступал в своеобразную полемику со сложившимися традициями исполнения опер П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского. Нарушение канонов было объявлено «вандализмом» (так отозвался Б. Асафьев о «Снегурочке»³).

Вслед за «Евгением Онегиным», Бихтер подготовил в ТМД «Бориса Годунова» М. Мусоргского (этим спектаклем театр открыл 1 октября 1913 года свой второй сезон). Отклики прессы были противоречивы, постановка явно вызывала у рецензентов смешанные чувства, – и в том, что касалось режиссёрской работы Лапицкого и, особенно, в том, что относилось к музыкальной интерпретации Бихтера. Как и прежде, отмечали благородство и пластичность звучания оркестра, стройность ансамбля, гибкость и тонкость исполнения. «Вся многоголосая армия подчиняется малейшим изгибам мысли своего руководителя, отчётливо передавая все его намерения. Но эти намерения... подчас являются спорными» [8, с. 788]. Вновь, как и в случае с «Евгением Онегиным», диапазон критических оценок оказался широк, – от хлёсткого эпитета «музыкальные безобразия», данного В. Каратыгиным⁴, до куда более сдержанной, примиряющей позиции

И. Кнорозовского. «Очевидно, музыкальное мышление г. Бихтера резко отличается от общепринятого, – утверждал Кнорозовский, – но эти логические aberrации приходится принять как нечто нераздельное с музыкальной индивидуальностью г. Бихтера, пред которой, впрочем, преклоняются даже его ожесточенные противники. Художники такого ранга, как г. Бихтер, силою своего таланта приобретают право на такие вольности и преимущества, какие не предоставлены рядовым музыкантам» [8, с. 788].

Неприятно поражённый вольностью дирижёра-новатора, разрушающего консервативные устои, А. А. Бенуа всё же оказался по-своему зачарован «колдованием» Бихтера («...это мучительство почтеннее и приятнее, нежели официальное благополучие казённой оперы. Здесь злишься, но и радуешься. В частности, оркестр звучит удивительно, и многие “инструментальные открытия” Бихтера можно бы зафиксировать, принять за “правильное чтение”» [3, с. 4.]). В свою очередь и В. Г. Каратыгин признавался Левику, что его рецензии о Бихтере «выглядели бы иначе», если бы он их писал «под непосредственным впечатлением от этого колдуна», потому что «слушателя всегда покоряет совершенная убедительность исполнения», и только потом, «по зрелом размышлении обнаруживаешь своеволие» (цит. по: [12, с. 585]). Этого «своеволия», этого намеренного выхода за окостеневшие рамки современники не прощали ни Бихтеру, ни Лапицкому.

После постановки «Снегурочки» творческая активность Бихтера в театре начинает ощутимо снижаться. В январе и феврале 1915 года под его руководством разучиваются и выпускаются лишь две небольшие одноактные оперы – «Сестра Беатриса» А. Давидова и «Мадмуазель Фифи» Ц. Кюи, а далее следует долгий перерыв.

В декабре 1915 года ТМД показал «Пушкинский спектакль» – были поставлены «Пир во время чумы» Ц. Кюи и «Каменный гость» А. Даргомыжского. На премьере дирижировал

М. Бихтер, это были его последние выступления в театре; вскоре он покинет «Музыкальную драму» и – как выяснится позже – оперное дирижирование в целом.

Годы, проведённые за дирижёрским пультом в театре И. Лапицкого, позволили Бихтеру довести до высокой степени профессионализма дирижёрские навыки, отточить собственный, уникальный стиль, который, в конечном итоге, был оценён критикой. «Пора, однако, признать, что Бихтер – музыкант исключительно одарённый, тонко ощущающий красоту и беззаветно преданный искусству. Пусть не всегда приемлемы для нашего вкуса излюбленные им задержания ритма и темпа... но во всех его странностях сказывается натура большого художника, умеющего находить ещё непознанные чары в партитурах, порученных его дирижёрским попечениям», – писал в статье о «пушкинском спектакле» критик Е. Браудо [5, с. 47].

Пережив не раз за время работы в Музыкальной драме всевозможные нападки со стороны прессы, после ухода из театра (1916) Михаил Бихтер больше не проявлял дирижёрских амбиций, возвратившись к камерному музицированию. Жизнь его оказалась неразрывно связана с Петроградом (а затем и Ленинградом), здесь он долгие годы преподавал, был профессором консерватории по классу камерного пения, здесь ему суждено было пережить блокаду.

Что же до Театра музыкальной драмы И. Лапицкого, то он продолжал выпускать спектакли вплоть до января 1919 года, когда в духе поспешных преобразований того времени был директивно слит с труппой театра Народного дома, что фактически положило конец его существованию. Однако ТМД суждено было оставить свой след в истории как одному из первых авторских оперных театров, который в своих смелых и не всегда оценённых по достоинству экспериментах – и даже в своих дерзких заблуждениях – во многом предвосхитил дальнейшее развитие оперного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В первом антракте генеральной репетиции «Евгения Онегина» Фигнер подошёл к дирижёрскому пульту и, взглянув на партитуру, громко сказал: «Гм, это действительно “Евгений Онегин”!»

² С. Ю. Левик приводит цитату из книги П. Ж. Прудона «Искусство, его основание и обще-

ственное назначение» (СПб., 1895, в перев. Ан. Фёдорова).

³ Игорь Глебов. Снегурочка в Музыкальной драме // Музыка. М., 1914. № 197. С. 538–539.

⁴ Каратыгин В. Г. Музыкальная драма // Аполлон. 1913. № 8. С. 67–71.



ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Е. И. Хоровая мизансцена в теории и практике музыкального театра XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2012. 33 с.
2. Баканова Л. Н. Театр Музыкальной Драмы И. М. Лапицкого: к 100-летию создания // Вестник Санкт-Петербургского гос. ун-та культуры и искусств. 2012. № 1 (10). С. 130–138.
3. Бенуа А. А. Дневник художника // Речь. 1913. № 274. С. 4.
4. Боголюбов Н. Н. Шестьдесят лет в оперном театре. Воспоминания режиссёра. М.: ВТО, 1967. 303 с.
5. Браудо Е. Пушкинский спектакль в «Музыкальной драме» // Аполлон. 1916. № 1. С. 46–47.
6. Бриан М. И. Татьяна // Чайковский и театр. М.; Л., 1940. С. 176–182.
7. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр между двух революций. 1905–1917. Л.: Музыка, 1975. 367 с.
8. Кнорозовский И. Борис Годунов // Театр и искусство. 1913. № 40. С. 787–789.
9. Коломийцов В. «Евгений Онегин» в Театре музыкальной драмы // День. Петербург, 1912. № 72. 13 декабря. С. 4.
10. Лапицкий И. М. Записка о художественной опере в Санкт-Петербурге: статья [Рукопись]. 1910 // Российская государственная библиотека искусств. Ф. 15. Оп. 1. Ед. хр. 11. 6 л.
11. Лапицкий И. М. Дополнение к «Записке о художественной опере»: статья [Рукопись] // Там же. Ед. хр. 12. 6 л.
12. Левик С. Ю. Записки оперного певца. М.: Искусство, 1962. 780 с.
13. Хроника // Вечернее время. Петербург, 1912. № 325. 12 декабря. С. 6.
14. Frame M. Cultural mobilization: Russian theatre and the First World War, 1914–1917 // Slavonic and East European Review, Volume 90, Issue 2, April 2012, pp. 288–322.
15. Henson K. Opera Acts: Singers and Performance in the Late Nineteenth Century. Cambridge University Press, 2015. 264 p.
16. Navickaite-Martinelli L. Musical performance in a semiotic key // International Handbook of Semiotics. Springer Netherlands, 2015, pp. 741–758.
17. Ravet H. Negotiated authority, shared creativity: Cooperation models among conductors and performers // Musicae Scientiae, Volume 20, Issue 3, September 2016, pp. 287–303.
18. Wiley R. J. Tchaikovsky. Oxford University Press, 2011. 592 p.

REFERENCES

1. Aleksandrova E. I. *Khorovaya mizanstseny v teorii i praktike muzykal'nogo teatra XX veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Choral Mise en Scene in the Theory and Practice of 20th Century Musical Theatre: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2012. 33 p.
2. Bakanova L. N. *Teatr Muzykal'noy Dramy I. M. Lapitskogo: k 100-letiyu sozdaniya* [I. M. Lapitsky's Theatre of Musical Drama: Towards the 100th Anniversary of its Founding]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gos. un-ta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Saint Petersburg State University of Culture and the Arts]. 2012, No. 1 (10), pp. 130–138.
3. Benua A. A. *Dnevnik khudozhnika* [Benois, A. A. Diary of an Artist]. *Rech'* [Speech]. 1913, No. 274, p. 4.
4. Bogolyubov N. N. *Shest' desyat let v opernom teatre. Vospominaniya rezhissera* [Sixty Years at the Opera Theatre: Memoirs of a Director]. Moscow: VTO, 1967. 303 p.
5. Braudo E. *Pushkinskiy spektakl' v «Muzykal'noy dramy»* [A Performance of Pushkin at the “Musical Drama”]. *Apollon* [Apollo]. 1916, No. 1, pp. 46–47.
6. Brian M. I. *Tat'yana* [Tatiana]. *Chaykovskiy i teatr* [Tchaikovsky and Theatre]. Moscow; Leningrad, 1940, pp. 176–182.
7. Gozenpud A. A. *Russkiy opernyy teatr mezhdu dvukh revolyutsiy. 1905–1917* [Russian Opera Between Two Revolutions. 1905–1917]. Leningrad: Muzyka, 1975. 367 p.
8. Knorozovsky I. *Boris Godunov* [Boris Godunov]. *Teatr i iskusstvo* [Theatre and Art]. 1913, No. 40, p. 787–789.
9. Kolomiytsov V. «Evgeniy Onegin» v Teatre muzykal'noy dramy [“Eugene Onegin” at the Theatre of Musical Drama]. *Den'* [Day]. Petersburg, 1912, No. 72, 13.12.
10. Lapitsky I. M., *Zapiska o khudozhestvennoy opere v Sankt-Peterburge: rukopis'* [A Note about Art Opera in Saint-Petersburg: Manuscript]. 1910. *Rossiyskaya gosudarstvennaya biblioteka iskusstv* [Russian State Art Library]. Fond 15, Inv. No. 1, st. 11. 6 p.
11. Lapitskiy I. M., *Dopolnenie k «Zapiske o khudozhestvennoy opere»: stat'ya: rukopis'* [An addition to “Supplementary Material about Art Opera in Saint-Petersburg”: manuscript]. *Rossiyskaya gosudarstvennaya biblioteka iskusstv* [Russian State Art Library]. F. 15, inv. 1, unit 12. 6 p.
12. Levik S. Yu. *Zapiski opernogo pevca* [Notes of an Opera Singer]. Moscow: Iskusstvo, 1962. 780 p.
13. *Khronika* [Chronicles]. *Vechernee vremya* [Evening Time]. Petersburg, 1912, No. 325, 12.12, p. 6.
14. Frame M. Cultural mobilization: Russian theatre and the First World War, 1914–1917. *Slavonic and East European Review*, Volume 90, Issue 2, April 2012, Pages 288–322.

15. Henson K. *Opera Acts: Singers and Performance in the Late Nineteenth Century*. Cambridge University Press, 2015. 264 p.

16. Navickaite-Martinelli L. Musical performance in a semiotic key. *International Handbook of Semiotics*. Springer Netherlands, 2015, pp. 741–758.

17. Ravet H. Negotiated Authority, Shared Creativity: Cooperation Models among Conductors and Performers. *Musicae Scientiae*, Volume 20, Issue 3, September 2016, pp. 287–303.

18. Wiley R. J. *Tchaikovsky*. Oxford University Press, 2011. 592 p.

Иосиф Лапицкий и Михаил Бихтер – к истории творческого содружества режиссёра и дирижёра

12 декабря 1912 года постановкой «Евгения Онегина» П. Чайковского в Петербурге открылся Театр музыкальной драмы. Его создатель, режиссёр Иосиф Лапицкий видел ТМД плацдармом для оперной реформы, пространством творческих экспериментов и новаций, затрагивающих все элементы спектакля. Идеального для себя сподвижника и единомышленника Лапицкий нашёл в лице Михаила Бихтера, молодого выпускника Петербургской консерватории, ставшего музыкальным руководителем театра.

Основной задачей в работе с артистами театра Лапицкий и Бихтер видели достижение осмысленности пения, сценической достоверности. Как музыкальный руководитель Бихтер с подачи Лапицкого проводил подробную индивидуальную работу не только с солистами ТМД, но и артистами хора.

По отзывам современников, дирижёрское прочтение М. Бихтера отличалось высокой степенью свободы в области темпоритма, обилием неожиданных акцентов и нюансов. Новаторские, отходящие от традиции трактовки «Евгения Онегина» П. И. Чайковского, «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского, «Снегурочки» Н. А. Римского-Корсакова вызвали немало оживлённых дискуссий в печати и поставили перед оперной критикой того времени вопрос о допустимой степени свободы художника-интерпретатора.

Объявленная Лапицким и Бихтером «борьба с рутинной», с укоренившимися исполнительскими штампами послужила одним из катализаторов обновления оперного искусства.

Ключевые слова: И. М. Лапицкий, М. А. Бихтер, опера, Театр музыкальной драмы, музыкальная интерпретация, оперное дирижирование.

Iosif Lapitsky and Mikhail Bikhter – Concerning the Story of Artistic Cooperation of the Opera Producer and the Conductor

On December 12, 1912 the Theater of Musical Drama opened up in St. Petersburg with a production of Piotr Tchaikovsky's "Eugene Onegin." Its creator, producer Iosif Lapitsky viewed the Theater of Musical Drama as a foothold for opera reform, a space for artistic experiments and innovations, touching upon all the elements of the theatrical performance. Lapitsky found for himself an ideal supporter and associate in Mikhail Bikhter, a young graduate of the St. Petersburg Conservatory, who became the musical director of the theater.

Lapitsky and Bikhter saw the main goal of their work with the artists of the theater as the achievement of meaningfulness of singing and scenic authenticity. At his job as musical director Bikhter, following Lapitsky's advice, carried out scrupulous individual coaching not only for the soloists of the Theater of Musical Drama, but also with the choral singers.

According to his contemporaries, Bikhter's rendition of the musical repertoire as a conductor was distinguished by its high level of freedom in terms of tempo and rhythm and an abundance of unusual accents and nuances. The innovative ideas, countering the traditions of interpretations of Piotr Tchaikovsky's "Eugene Onegin," Modest Mussorgsky's "Boris Godunov" and Nikolai Rimsky-Korsakov's "The Snow Maiden" aroused plenty of lively debates in the press and posed before the opera critics of that time the question of the permissible level of freedom for the artist-interpreter.

In various ways, the "battle against the routine" declared by Lapitsky and Bikhter, their struggle against the engrained performance clichés, served as one of the catalyst elements of renewal of the operatic genre.

Keywords: I.M. Lapitsky, M.A. Bikhter, opera, Theater of Musical Drama, musical interpretation, opera conducting.

Биккулова Диана Ракиповна

ORCID: 0000-0001-9988-2696

преподаватель кафедры режиссуры и мастерства актёра музыкального театра

E-mail: dia-87@yandex.ru

Российский институт театрального искусства – ГИТИС

Москва, 109004 Российская Федерация

Diana R. Bikkulova

ORCID: 0000-0001-9988-2696

Faculty Member at the Department of Productions And Musical Theater Actors' Skills

E-mail: dia-87@yandex.ru

Rossiyskiy institut teatral'nogo iskusstva – GITIS Russian Institute of Theatrical Art – GITIS

Moscow, 109004 Russian Federation