

ISSN 1997-0854

Проблемы
МУЗЫКАЛЬНОЙ
НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC
SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2017 / 2 (27)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ MUSIC SCHOLARSHIP

<http://journalpmn.com>



2017 / 2 (27)

Ассоциация научных редакторов и издателей (АНРИ)
Association of Science Editors and Publishers (ASEP)



Деятельность АНРИ направлена на решение задач развития системы научных периодических изданий и их присутствия в российском и международном научно-информационном пространстве

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

ISSN 1997-0854

2017, № 2

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2

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**, Государственная специализированная академия 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 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, 2017, № 2

Полнотекстовая версия выпуска размещена в свободном доступе в Российской универсальной научной электронной библиотеке (РУНЭБ) elibrary.ru

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.

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).

MUSIC SCHOLARSHIP

ISSN 1997-0854

2017, № 2

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2

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 of 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 of 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 of 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**, Gosudarstvennaya spetsializirovannaya akademiya iskusstv (State Specialized Academy of 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 of 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 of 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, 2017, no. 2

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

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.

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).

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Научный редактор

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

Выпускающий редактор

Карпова Елена Константиновна – кандидат искусствоведения, профессор

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии Международного отдела

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

Администратор журнала

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

Дизайн: Аскарв Рашит Наилевич

Вёрстка: Грицаенко Юлия Вадимовна

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Academic Editor

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 (Ph.D.), Professor

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

Anton A. Rovner – Ph.D. 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 27.06.2017. Формат 60 x 84¹/₈. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 11,5. Усл.-печ. л. 17,4. Заказ № 170149.

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 27.06.2017. Format: 60 x 84¹/₈. Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 11,5.

Printing l. 17,4. Order No. 170149. 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

Горизонты музыкознания

- 6 **Кулапина О. И.**
Проблемные вопросы современной музыковедческой терминологии
- 14 **Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н., Шиндин Б. А.**
Электронные азбуки для нотолинейной реконструкции знаменного распева
- 22 **Краснокулов А. В.**
Проект «Т|А»: дуэт человека и компьютера

Музыка в системе культуры

- 27 **Сыров В. Н.**
Коммуникативно-стилевые аспекты арт-рока
- 35 **Плотникова О. М.**
Карнавализация архетипа персоны в опере «Фальстаф» Дж. Верди
- 42 **Гагарина О. А.**
Пасторальные образы в детских балетах Дебюсси и Равеля

Международный отдел

- 51 **Amina I. Asfandyarova**
The Manifestation of the Theatrical-Depictive Pastoral in Haydn's Clavier Sonatas
- 58 **Grigory R. Konson / Консон Г. Р.**
The Issue of the Genesis of the Italian Oratorio / Проблема генезиса итальянской оратории
- 72 **Anton A. Rovner**
Contemporary Music in Odessa: the Festival "Two Days and Two Nights of New Music" in April 2017

Теория музыки

- 78 **Напреев Б. Д.**
Тонально развивающаяся ричеркарная fuga
- 88 **Окунева Е. Г.**
«Контра-пункты» К. Штокхаузена: на пути к генерализации серийного концепта

Музыкальный жанр и стиль

- 95 **Панкина Е. В.**
Модификации канцонетты и оды в книгах фроттол первой трети XVI века
- 103 **Хилько Н. П.**
Жанр инструментальной «Книги» в музыке XX века: история с превращением

Поэтика и семантика музыкального текста

- 110 **Алексеева И. В.**
Изучение структурной организации одно- и многоголосного текста как проблема музыкальной науки
- 118 **Гареева М. А.**
Структурно-семантический феномен героя как атрибут театральности в тематизме фортепианных сонат Моцарта

Художественный мир музыкального произведения

- 127 **Немировская И. А., Корсакова И. А.**
Мир детства у Прокофьева в контексте феномена детства в искусстве
- 135 **Тихомирова А. Б.**
Символика аудиального пространства музыкального текста (Шестая симфония Авета Тертеряна)

Творческие портреты учёных

- 142 **Климовицкий А. И.**
Юрий Николаевич Тюлин

Из истории русской музыки

- 153 **Шабшаевич Е. М.**
Страницы дореволюционной истории Московской консерватории: именные стипендии профессоров

Музыкальная культура народов России

- 160 **Гарипова Н. Ф.**
Преломление традиций фольклора в технике композиции башкирских композиторов (на примере фортепианной пьесы Р. Касимова «908»)

CONTENTS

Horizons of Musicology

- 6** *Olga I. Kulapina*
The Problem Questions
of Contemporary Musicological Terminology
- 14** *Irina V. Bakhmutova, Vladimir D. Gusev,
Tatiana N. Titkova, Boris A. Shindin*
Electronic Alphabets
and Reconstruction of the Znamenny Chant
in Staff Notation
- 22** *Alexei V. Krasnoskulov*
The “T|A” Project:
the Duo of the Human Being
and the Computer

Music in the System of Culture

- 27** *Valery N. Syrov*
The Communicative-Stylistic Aspects
of Art-Rock
- 35** *Olga M. Plotnikova*
The Carnivalization
of the Persona Archetype
in Giuseppe Verdi’s opera “Falstaff”
- 42** *Oksana A. Gagarina*
Pastoral Images in Debussy’s
and Ravel’s Children’s Ballets

International Division

- 51** *Amina I. Asfandyarova*
The Manifestation
of the Theatrical-Depictive Pastoral
in Haydn’s Clavier Sonatas
- 58** *Grigory R. Konson*
The Issue of the Genesis
of the Italian Oratorio
- 72** *Anton A. Rovner*
Contemporary Music in Odessa:
the Festival “Two Days and Two Nights
of New Music” in April 2017

Music Theory

- 78** *Boris D. Napreyev*
The Tonally Developing Ricercar Fugue
- 88** *Ekaterina G. Okuneva*
“Kontra-punkte” by Karlheinz Stockhausen:
on the Path towards Generalization
of the Serial Concept

Musical Genre and Style

- 95** *Elena V. Pankina*
Modifications of the Canzonet and the Ode
in the Books of Frottoles in the First Third
of the 16th Century
- 103** *Natalia P. Khilko*
The Genre of the Instrumental “Livre”
in 20th Century Music: a History with
a Transformation

Poetics and Semantics of the Musical Text

- 110** *Irina V. Alexeyeva*
The Study of Structural Organization
of Monophonic and Polyphonic Musical Texts
as an Issue of Musical Scholarship
- 118** *Margarita A. Gareyeva*
The Structural-Semantic Phenomenon
of the Main Protagonist as an Attribute
of Theatricality in the Thematicism
of Mozart’s Piano Sonatas

The Creative Worlds of Musical Compositions

- 127** *Iza A. Nemirovskaya, Irina A. Korsakova*
The World of Childhood in the Music
of Prokofiev in the Context of the Phenomenon
of Childhood in Art
- 135** *Anna B. Tikhomirova*
The Symbolism of Auditory Space
of the Musical Text
(The Sixth Symphony of Avet Terteryan)

Creative Profiles of Musicologists

- 142** *Arkady I. Klimovitsky*
Yuri Nikolayevich Tyulin

Russian Music History

- 153** *Elena M. Shabshaevich*
Pages of the Pre-Revolutionary History
of the Moscow Conservatory:
Honorary Stipends of Professors

Musical Cultures of Russia

- 160** *Ninel F. Garipova*
Interpretation of Folk Musical Traditions
in the Compositional Technique of Bashkir
Composers (on the Example of Rafail
Kasimov’s Piano Piece “908”)



УДК 78.072

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.006-013

О. И. КУЛАПИНА

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0002-4001-1877, kulapin@rambler.ru

ПРОБЛЕМНЫЕ ВОПРОСЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Статья посвящена рассмотрению современных подходов, аспектов изучения, путей развития терминологии музыковедения, составляющих основу понятийного аппарата науки и имеющих непосредственное отношение к проблемам методологии музыковедческого исследования. Отмечая удивительное богатство, многогранность понятий и используя не только музыковедческие, но и литературоведческие и философские изыскания, автор предполагает, что по сравнению с точными и естественными науками творческое начало в гуманитарных науках способствует более свободному обращению с терминами. В опоре на музыкально-теоретические труды М. Г. Арановского, В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, В. Н. Холоповой, Т. В. Чередниченко, изучающих термины в методологическом контексте, в работе затрагиваются вопросы: какими должны быть понятия, как вводится термин в научный текст, как избежать «терминологического коллапса» и др. Исходя из конкретных работ Б. В. Асафьева и Б. Л. Яворского, выводится закономерность эволюции ряда категориальных понятий в научном творчестве учёных. Исследование Т. В. Чередниченко расценивается как первый опыт текстологического анализа фундаментального исследования Б. В. Асафьева. Наряду с этим в статье подчёркивается своеобразная «многоимённость» как самой науки (музыковедение), так и одной из его отраслей (этномузыковедение). Из анализа названий делается вывод о различии путей их появления и развития: синхроническом и диахроническом. В целях определения подлинных создателей музыковедческих понятий, в том числе и современных, автор статьи предлагает собрать все известные сведения по терминологии в едином электронном справочнике энциклопедического плана, привлекая к этому процессу музыковедов-исследователей различных направлений.

Ключевые слова: понятийный аппарат науки, терминология, методология музыковедения, музыковедение, этномузыковедение.

OLGA I. KULAPINA

Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia
ORCID: 0000-0002-4001-1877, kulapin@rambler.ru

THE PROBLEM QUESTIONS OF CONTEMPORARY MUSICOLOGICAL TERMINOLOGY

The article is devoted to examination of contemporary approaches, aspects of study, and paths of development of the terminology of music scholarship comprising the foundation of the conceptual construct of scholarship which have direct connection with the problem of methodology of musicological research. Noting the remarkable wealth and omnitude of concepts and incorporating not only musicological but literary and philosophical material, the author presumes that in comparison with the exact and natural sciences the creative element in humanitarian sciences is conducive to a freer usage of terms. Relying on the music theory works of Mark Aranovsky, Vyacheslav Medushevsky, Evgeny Nazaykinsky and Tatiana Tcherednichenko, all of them specialists in the study of terminology in a methodological context, the article touches upon the following questions: what kinds of terms must be used, in what way new terms may be introduced into the scholarly context, whether it is possible to come out of a “terminological collapse,” etc. Stemming from specific musicological writings of Boris Asafiev and Boleslav Yavorsky the consistent pattern of the evolution of a set of categorical concepts in the academic work of scholars is brought out. The research work of Tcherednichenko is evaluated as the first attempt at a textual analysis of the fundamental study of Asafiev. Along with this, the article emphasizes the peculiar polyonymous quality of both the discipline itself (namely, musicology), and one of its branches (namely, ethnomusicology). From analysis of these names the conclusion is arrived at about the distinction of the paths of their emergence and development: the synchronous and the diachronic. With the aim in mind of defining the genuine creators of musicological concepts, including the contemporary ones, the author of the article proposes gathering together all the available information about terminology into one electronic directory of an encyclopedic kind, inviting musicologists and researchers of various different directions to join this work.

Keywords: the conceptual construct of scholarship, terminology, methodology of music scholarship, musicology, ethnomusicology.



Исследования понятийного аппарата музыкальной науки составляют задачу методологического значения. По мысли Е. В. Назайкинского, это «задача методологического совершенствования теории искусства, углубления её эстетико-философского, научного обоснования <...> Формирование и развитие понятий в той или иной специальной сфере уже не может осуществляться без учёта возможностей их более широкого применения, без соотнесения с опытом многих общественных, гуманитарных, естественных и точных наук» [9, с. 70]. К междисциплинарному опыту мы и обратимся в начале статьи.

Терминология науки трактуется как показатель степени мышления той или иной эпохи. Вот почему одним из важных методологических аспектов познания выступает понятийный аппарат науки, какие бы сферы исследования он ни затрагивал, а сама научная терминология, несущая информацию, относится к специальной лексике, или языку профессиональной деятельности, коммуникативным связям науки. Вместе с тем в современной науке (литературоведение) пишется о стихийно образованной совокупности терминов, о естественном сложении лексической системы языка и даже отвергается сама концепция о терминологии как научном языке, которую относят к семасиологии – системе «искусственно созданных знаков» [3, с. 7]. Не обделены вниманием и конкретные вопросы, направленные на анализ различных лексических слоёв, включающих так называемые профессионализмы и жаргонизмы, а также англицизмы. Особое внимание в зарубежных работах уделяется научным подходам и методам познания понятийной языковой системы, например, социокогнитивному [15] и социолингвистическому [13] анализу.

Гуманитарные науки, включая музыковедение, отличаются от точных и естественных богатым разнообразием терминологического аппарата, чем мотивировано различие подходов к его изучению. В гуманитарной среде можно наблюдать также большую свободу в обращении (своеобразном «общении») с терминами, что может быть выражено многоаспектностью, иногда неоднозначностью, варьированием содержательной основы понятий¹. Однако происходит это, главным образом, в пределах разумного, вне искажения их смысловой составляющей².

Можно предположить, что детерминантой очевидной многозначности, многообразия, автономии в лексике гуманитарных наук выступает творческое начало. Например, в современном музыковедении такая свобода детерминирована существованием множества направлений музыкального искусства, а отсюда и наличием разных интерпретаций изучаемого объекта: как самого музыкального искусства, так и его конкретных проявлений – музыкальных произведений³. При этом музыка считается самой эмоциональной сферой человеческой деятельности, что тоже не может не сказаться на образном, эмоциональном, подчас свободном выражении её языковой сферы (например, излишняя поэтизация), нередко проявляемой в аналитической работе музыковедов.

Занимавшийся терминологической проблемой ещё в 1970–1980-е годы Е. В. Назайкинский в статье «Термины, понятия, метафоры...» писал: «Со строго научной точки зрения музыковедческая терминология представляется весьма противоречивой, сложной, несовершенной, во многом не удовлетворяющей требованиям, которые обычно предъявляют к терминам» [9, с. 71]. Такое высказывание, как и материал всей статьи, не потеряли своей актуальности и сегодня. Наряду с этим исследователь считал, что «понятия ... должны удовлетворять требованиям однозначности, внутренней непротиворечивости» [8, с. 13]. На наш взгляд, они должны быть также богатыми по смыслу, ёмкими и лаконичными, лексически чёткими и точными, словно бьющими в цель, и конечно понятными.

Применение необходимого для научной работы термина может производиться несколькими путями. Во-первых, возможно обращение к тем определениям понятия, которые уже прошли апробацию в трудах учёных, – на предмет согласования с ними своей собственной дефиниции. Во-вторых, может быть установлен новый, сугубо авторский термин, выводимый из анализа существующих⁴. В-третьих, может проводиться аналогичная аналитическая процедура, но связанная уже с критической оценкой имеющихся дефиниций, что доходит до их полного неприятия и даже изъятия из распространённой научной лексики⁵.

Количество дефиниций в науке неуклонно и закономерно растёт. Достаточно вспомнить о неустаревающем интересе учёных, прежде всего маститых, к разработке наиболее сложных

понятий науки и культуры, искусства и творчества. Например, М. Г. Арановский известен как исследователь мелодических структур, создатель теории музыкального текста и др. Музыковед не только вводит взятый из литературоведения термин «синтагма» в определение структуры мотива и рассматривает такую крупную категорию, как «музыкальный текст», но и, как пишет Н. А. Рыжкова, доказывает, что «сами понятия музыкального языка, музыкальной речи, музыкального текста – не метафоры, а законные научные термины» [10, с. 2]. В статье «Вопросы терминологии, или О пользе быть наивным» [1] М. Г. Арановский непосредственно раскрывает контент, взаимосвязь, возможную синонимичность в употреблении таких понятий, как «содержание», «семантика», «смысл», «форма», «текст».

Другой показательный пример – работы В. В. Медушевского. Учёный, неоднократно обращавшийся к терминологической проблеме (см., к примеру: [6]), в работе «Миграции терминов и системность науки» [7], указывая на многофункциональность понятий в искусствоведении, выделяет три этапа «из жизни терминов». Это рождение множества терминов при изучении одной существенной проблемы, переходящее в две противоположные ситуации – открытие и систематизацию, разделённые фазой их «свободной конкуренции». Наконец, происходит осознанная систематизация их при опоре на коммуникативную функцию науки и на мигрирующие знания из других научных сфер. Притом «любой новый термин вторгается не в безвоздушное пространство, а в сложившуюся и устойчивую понятийно-терминологическую систему, и он начинает с ней активно взаимодействовать» [7].

Большой интерес представляет современное исследование В. Н. Холоповой «Феномен музыки» [11], где автор в опоре на общенаучную тенденцию к интеграции знаний и теорию музыкального содержания раскрывает свой взгляд на терминологическую проблему. В Первой главе глубоко и подробно освещается понятие «музыка», чему посвящены 42 страницы монографии; в Пятой главе рассматриваются понятия «интонация», «сонор», «звук»; обосновывается необходимость введения термина «лексема» и т. д.

Наблюдая за «жизнью» терминов, можно обнаружить факт амбивалентного обращения с

конкретным термином в момент выявления его сути, контента. В одном случае музыковед может прийти до неоднократных и многоликих его определений, а в другом – прийти к их согласованному единству, когда дефиниция выливается в одну конкретную и чёткую языковую конфигурацию.

Относительно первого случая зафиксируем такой факт. Учёные, иногда на протяжении всей творческой жизни исследовавшие конкретные явления науки (категории, принципы, методы), раскрывали их с разных ракурсов, давая как бы в многоаспектном, «поливекторном» изложении, своего рода «голографическом» измерении. В теоретическом музыковедении известно множество подобных обращений к категориям стиля и жанра, гармонии и лада и др. Например, многократные и разносторонние интерпретации категории стиля, данные Б. Л. Яворским, раскрыты учёным в неоднородных проявлениях: в историческом, художественно-эстетическом, творческом, сравнительном, синонимическом, литературно-речевом, сугубо конкретном аспектах (см.: [4, с. 31–32]). То же происходит с толкованиями ладовой категории и метода⁶. Аналогичный процесс «из жизни терминов», корнями уходящий в герменевтику, можно обнаружить и в научной биографии другого корифея теоретического музыковедения – Б. В. Асафьева (в основном это касается категорий формы, содержания, лада).

Относительно второго случая назовём в качестве примера исследование Н. С. Гуляницкой «Методы науки о музыке»⁷, посвящённое конкретному раскрытию содержания современных методов междисциплинарного порядка, активно применяемых в музыковедении: герменевтика, семиология, методы системного, структурного, компаративного анализа.

Хотя музыковеды в своих работах постоянно обращаются к понятийной составляющей используемых терминов (а в целом данная область отечественного музыковедения насчитывает не один десяток лет), какую-либо аналитическую систематику и теоретические обобщения в обозначенной сфере сегодня найти достаточно сложно. В этой связи следует обратиться к музыковедческим работам прошлых лет.

Так, в статье Т. В. Чередниченко «Терминологическая система Б. В. Асафьева (на примере исследования “Музыкальная форма как процесс”» (1978) [12] мы находим системный ана-



лиз понятийного аппарата главной монографии учёного. При изучении текстовой модели автор выдвигает положение о том, что «терминология Асафьева выступает в виде развитой централизованной системы со сложным функциональным соотношением терминов. *Ядро* системы образуют понятия интонации – интонирования – формы» [там же, с. 217]. Рассматривая систему от общего к конкретному, Чередниченко выявляет её особенности в контексте «многообразия в единстве». Отмечается богатство и многозначность понятий, их эволюция и специфика: синонимия и терминологические замены. Кроме того, подчёркивается синтез художественного и научного, неотделимость «выражения от содержания», индивидуальность изложения. Исследователь заключает, что для основы авторского стиля Асафьева свойственны «яркость и импровизационная свобода в сочетании с логикой, закономерность развития мысли, лёгкость и глубина, сложность понятий, схватывающая живой смысл явлений» [там же, с. 228]. Тем самым автор статьи отвечает на ряд методологических вопросов: «каким должно быть соотношение между объектом музыкальной науки и её языком; как влияет форма работы учёного на содержательную структуру текста; в чём заключается ценность выражения личности автора в условиях научной концепции музыки; до какой степени музыковедение предполагает художника в учёном и исследователе» [там же, с. 229]. Статью Т. В. Чередниченко кроме того можно расценивать как первый опыт текстологического анализа монографии Б. В. Асафьева, направленный на выявление закономерностей понятийного аппарата его концепции.

Удивительно, но сама музыкальная наука как бы исторически подготовлена и предрасположена к терминологическим обновлениям: в ней заложена «многоимённость». Пожалуй, как ни одна другая научная отрасль, музыковедение богато на синонимичные обозначения своих имён, из которых можно выстроить целую цепочку. Это и *музыкальная наука*, или *наука о музыкальном искусстве*, собственно *музыковедение*, или *музыкознание*, наконец, *музыкология* – термин, роднящий российскую науку с зарубежной. Из приведённых названий наиболее стабильным для российской науки можно считать термин *музыкознание*, введённый в научный обиход композитором и музыкальным критиком А. Н. Серовым ещё в 1864 году⁸.

Впрочем, на заре своего существования на отечественной почве музыкознание именовалось даже *музыкальной грамматикой*, что известно по одноимённому трактату теоретика и композитора Николая Дилецкого. Столь древнее наименование связано с тем, что в XVII веке музыкальная наука как системное образование ещё не сложилась, а потому понятие олицетворялось с теорией музыки, называемой тогда музыкальной (музыкальной) грамматикой. Аналогичное явление происходило и в Западной Европе, где из учения о гармонии, разработанного в XVIII веке композитором и теоретиком музыки Ж. Ф. Рамо, выросло целое научное древо – теоретическое музыкознание⁹.

Конечно, приведённые «имена» музыкальной науки, в принципе родственные, имеют некоторые отличия друг от друга. Корреляционные отношения между ними показывают, что понятие *музыковедение* склонно указывать на род деятельности, *музыкознание* больше соответствует научному вектору, *наука о музыке* определяет художественно-эстетическую составляющую, а *музыкология* воплощает музыкальную логику, что ближе к познавательному аспекту не столько специального (по профессии музыканта), сколько университетского уровня образования. Такой «западноевропейский акцент» напрямую увязан с высшим учебным учреждением, на одном из факультетов которого изучается музыкальное искусство, в отличие, например, от российского вуза (разряды: консерватория, музыкальная академия, институт культуры и искусства)¹⁰.

Одна из таких отраслей музыкознания, как *этномузыкология*, также неоднократно подвергалась процедуре переименования. Однако здесь, в отличие от коренной науки, усматривается эволюционный процесс. В начале своего пути (вторая половина XVIII века) и далее, на протяжении примерно двух веков, данная отрасль обозначалась в основном как наука о народном творчестве, о русской народной песне. С начала XX века в связи с введением в российскую науку в 1899 году философом В. В. Лесевичем термина «фольклор» (авторство принадлежит англичанину, учёному У. Дж. Томсу – 1846) всё чаще стал употребляться производный от него термин «фольклористика». В 20-е гг. прошлого столетия вводится термин «этномузыкознание», сохранившийся и сегодня. Можно предположить, что такое наименование связано с фольклористским направлением деятельно-

сти выдающегося музыковеда и композитора Б. В. Асафьева, который смог поставить фольклористику на истинно научные рельсы, внося в её исследования музыковедческую струю (имеется в виду анализ фольклорного текста, разработка учебных программ по народному творчеству и пр.)¹¹.

Термин «этномузыкология» – также европейского происхождения (авторство принадлежит голландскому учёному Я. Кунсту (1950)¹² – активно проникает в научный обиход. Имея интегративный характер, он синтезирует в себе данные музыковедения, антропологии, культурологии, этнографии, социологии, психологии и других дисциплин. Наряду с этим, этномузыкология нередко базируется на сравнительном анализе музыки разных национальных культур, словно напоминая о своём прошлом. Начиная с последней четверти XIX века и на протяжении почти столетия, практиковались и такие названия музыкальной фольклористики, как этнография и сравнительное музыковедение¹³. Впрочем, в настоящее время все термины, установленные в науке о народном творчестве, имеют синонимическое применение.

Устанавливая факт подобной «многоимённости» науки о музыке, обнаруживаем различие путей появления её обозначений. Условно говоря, путь возникновения музыковедения приближается к синхроническому процессу, а этномузыкологии – к диахроническому, эволюционному. Первый путь представляется более стабильным, нежели второй путь – изменчивый.

Обобщая сказанное, зададимся одним вопросом: можно ли исправить создавшееся положение в музыкальной науке, несколько напоминающее «терминологический коллапс»? Здесь под броским термином понимается не столько безысходное положение дел или своеобразный «разброс» (рассредоточенность) и многоликость имеющихся лексических исследований, сколько (и это главное) – отсутствие должного внимания и интереса к актуальной проблеме, выражающей столбовую – методологическую – отрасль музыкальной науки. Видимо, причины подобной апатии кроются в социальной среде (идеологический фактор, слабая критика и т. п.).

К примеру, в современном музыковедении явно не достаёт специальной литературы по исследованию научной терминологии, к совершенствованию которой надо стремиться, развивая тем самым столь нужное методологическое ответвление – терминологическое, или лексическое, обладающее своей спецификой, для становления которого музыковедение давно созрело. Важно непрерывно следить за процессом формирования новой терминологии, постоянно его корректировать, а возможно – и исправлять...

Казалось бы, в наше время существует немало специальных изданий: терминологические словари по философии и литературоведению, глоссарии научных терминов на иностранных языках¹⁴, словари музыкальных терминов, современный электронный «Словарь музыковедческих терминов и понятий» Д. И. Шульгина, включающий около 1750 терминов из учения по гармонии, полифонии и композиции Ю. Н. Холопова [13]. Но до сих пор мы не найдём в музыкальных справочниках таких известных понятий, как «адекватное восприятие» (В. В. Медушевский), «синтагма» (М. Г. Арановский), «фоносфера» (М. Е. Тараканов), не указан даже автор термина «параллельно-переменный лад» (Б. Л. Яворский).

Вот почему отдельным пунктом для освоения музыковедческих понятий поставим важность их упорядоченности в плане точного установления авторства. В этих целях необходимо сосредоточить все имеющиеся сведения по терминологии в одном источнике, например, электронном, создав тип энциклопедического справочника и привлекая к этому сбору музыковедов разных учебных заведений и НИИ России.

Таким образом, проблема осмысления понятийного аппарата музыкальной науки, постоянно встающая перед музыковедами в ходе исследований, настолько важна, что со временем может лечь в основу одного из ключевых ответвлений методологического направления музыковедения. Пока же понятийный анализ воспринимается как разрозненное, спонтанное, во многом бессистемное и нецентрализованное явление, что заметно отличает его, например, от лингвистики, в которой «терминосистемы и их специфика довольно хорошо изучены»¹⁵.


ПРИМЕЧАНИЯ


¹ Слова «понятие» и «термин», используемые в данной статье как синонимы, следует различать. На наш взгляд, термин – внешняя «оболочка» понятия, выступающего в роли его смысловой координаты.

² Следует отметить, что в обиходе подобное явление напрямую связано с профанным выражением обыденной речи, коренящемся в её самобытном диалектном «многоязычии». В качестве конкретного примера на словесную многоликость приведём термин «частушка», обозначающий один из любимых фольклорных жанров. Названия частушки зависят от локальной традиции, несомой тем или иным районом России, где этот популярный жанр народного творчества называют по-разному: тутьшки, вертушки, коротушки, коротельки, припевки, пригудки, прибаски, собираушки, набирушки, прибрешки, топтушки, ихахошки, матани и т. д. Приведённый пример подтверждает мысль философа Я. Ф. Аскина о том, что «обыденный рассудок и проблемное мышление – ярчайшие антиподы» [2, с. 30].

³ Конечно, больше всего это затрагивает исполнительскую трактовку нотного текста, его интерпретацию. Однако в нашей статье речь идёт о понятийном аппарате музыковедческого знания, непосредственно направленного на постижение специфики музыкального искусства.

⁴ Так, в монографии автора этих строк «Основы ладогармонической системы русской народной музыки» разработка ладовой категории основывается на изучении трудов Э. А. Алексеева, Т. С. Бершадской, А. А. Горковенко, А. Д. Кастальского, В. А. Пальмовой, М. Г. Харлапа, Ю. Н. Холопова, Л. Л. Христиансена, К. И. Южак, Б. Л. Яворского и др. Становление новой концепции потребовало выведения собственной дефиниции лада – важнейшей категории этногармонии, органично существующей в рамках этномызыкального знания. См.: Кулапина О. И. Основы ладогармонической системы русской народной музыки: монография. Саратов: Изд-во Саратов. гос. консерватории им. Л. В. Собинова, 2004. С. 117.

⁵ Например, понятие «лады народной музыки» полностью изъято из учебника по теории музыки под ред. Т. С. Бершадской (см.: Теория музыки: учеб. для муз. училищ и ст. кл. спец. муз. шк. / Н. Ю. Афонина

и др.; общ. ред. Т. С. Бершадской. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2003. 194 с.).

⁶ См.: Кулапина О. И. Ладовая теория Б. Яворского: понятийный аспект // Проблемы художественного творчества: сб. ст. по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б. Л. Яворскому (сентябрь 2012). 1 ч. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2013. С. 26–30; Кулапина О. И. Трактовка метода у Б. Л. Яворского // The Journal «International Journal of Applied and Fundamental Research»: Электронный научный журнал немецкого изд-ва Publishing house «Academy of Natural History». 2013, ноябрь. URL: law.vvsu.ru/.../44CA67D5-5CCB-4...06CC5C6062CA.pdf.

⁷ См.: Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке: исследование. М.: Музыка, 2015. 254 с.

⁸ См.: Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Статьи о музыке. М., 1990. Вып. 6. С. 176.

⁹ См.: Поташникова М. М. Рамо как основоположник научного теоретического музыкознания // Методологические вопросы теоретического музыкознания: труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1975. Вып. 22. С. 257–276.

¹⁰ Сделаем оговорку, что статус вуза не во всех странах одинаков. Например, в Израиле консерватории (консерваторионы) по реестру изучаемых дисциплин и начальному уровню преподавания, который постоянно и интенсивно усложняется, фактически отвечают российским детским музыкальным школам, однако выпускной экзамен приравнивается к заведениям среднего звена: училищам, колледжам, техникумам, школам-десятилеткам (ЦМШ). Но Академия музыки относится уже к высшему звену.

¹¹ См.: Голенищева Е. Е. Эволюция исследований русского народно-певческого искусства: теория, история, практика: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2016. С. 24.

¹² См.: dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/80_116.

¹³ Терминологический аспект музыкальной фольклористики затрагивается во многих исследовательских работах, в том числе А. Н. Серова, А. Чекановской (Польша), К. А. Богданова, И. И. Земцовского, О. А. Пашиной и др.

¹⁴ См., например: whatislife.com/glossary.htm.

¹⁵ См.: [5, с. 53].


ЛИТЕРАТУРА


1. Арановский М. Г. Вопросы терминологии, или О пользе быть наивным // Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова. М., 2012. С. 64–70.

2. Аскин Яков Фомич. Творческий портрет философа / сост. Р. Д. Клочковская, О. И. Кулапина, Г. Н. Петрова. Саратов: Изд-во Саратов. гос. ун-та, 2002. 92 с.

3. Гвишиани Н. Б. Язык научного общения: вопросы методологии. Изд. 2-е, испр. М.: ЛКИ, 2008. 280 с.
4. Кулапина О. И. Трактовка категории стиля в эпистолярном наследии Б. Л. Яворского (из переписки с С. В. Протопоповым) // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 31–34.
5. Массина С. А. Специфика музыковедческой терминологии // Лингвистические и социокультурные аспекты преподавания иностранного языка. Саратов, 2014. С. 53–57.
6. Медушевский В. В. Ключевые понятия и представления // Мастер-класс (15.11.2014). <https://www.youtube.com/watch?v=hViBUMNjIE>. (Дата обращения: 19.05.2017).
7. Медушевский В. В. Миграции терминов и системность науки. <http://bookish.link/osnovyi-psihologii/medushevskiy-migratsii-terminov-sistemnost-24124.html>. (Дата обращения: 19.05.2017)
8. Назайкинский Е. В. Искусство и наука в деятельности музыковеда // Музыкальное искусство и наука. М., 1973. Вып. 2. С. 3–16.
9. Назайкинский Е. В. Термины, понятия, метафоры... // Советская музыка. 1984. № 10. С. 70–81.
10. Рыжкова Н. А. Теория музыкального текста М. Г. Арановского и перспективы структурно-семиотического метода // Музыковедческий форум «Памяти М. Г. Арановского»: тезисы докладов (ноябрь 2010). URL: gnesinacademy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Abstracts.pdf.
11. Холопова В. Н. Феномен музыки. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2014. 384 с.
12. Чередниченко Т. В. Терминологическая система Б. В. Асафьева (на примере исследования «Музыкальная форма как процесс») // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. / ред.-сост. Е. В. Назайкинский. М., 1978. Вып. 3. С. 215–229.
13. Шутьгин Д. И. Словарь музыковедческих терминов и понятий (первое авторское медиа-издание). 1-е изд. М.: Директ-Медиа, 2013; 2-е изд. М.: Директ-Медиа, 2014. <https://ru.wikipedia.org/wiki/> (Дата обращения: 19.05.2017).
14. Gaudin F. Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie/ Publ. avec le concours de la Communauté française de Belgique, Service de la langue française. 1. ed. Bruxelles: Duculot, 2003. 286 p.
15. Temmerman R. Towards New Ways of Terminology Description. The sociocognitive approach // Terminology and Lexicography Research and Practice. 2000. № 3. 276 p.

Об авторе:

Кулапина Ольга Ивановна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры теории музыки и композиции, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0002-4001-1877**, kulapin@rambler.ru

REFERENCES

1. Aranovsky M. G. Voprosy terminologii, ili O pol'ze byt naivnym [Questions of Terminology, or Concerning the Benefits of Being Naïve]. Aranovsky M. G. *Muzyka. Myshlenie. Zhizn. Stat'i, intervyyu, vospominaniya* [Music. Thinking. Life. Articles, Interviews, Memoirs]. Edited by N. A. Ryzhkova. Moscow, 2012, pp. 64–70.
2. *Askin Yakov Fomich. Tvorcheskij portret filozofa* [Askin Yakov Fomich. A Creative Portrait of the Philosopher]. Edited by R. D. Klochkovskaya, O. I. Kulapina, G. N. Petrova. Saratov: Publishing House of the Saratov State University, 2002. 92 p.
3. Gvishiani N. B. *Yazyk nauchnogo obshcheniya: voprosy metodologii* [The Language of Scholarly Communication: Questions of Methodology]. 2nd Edition, Revised. Moscow: LKI, 2008. 280 p.
4. Kulapina O. I. Traktovka kategorii stilya v epistolyarnom nasledii B. L. Yavorskogo (iz perepiski s S. V. Protopopovym) [The Interpretation of Style in the Epistolary Legacy of Boleslav Yavorsky (from his Correspondence with Sergei Protopopoff)]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2014. No. 4 (17), pp. 31–34.
5. Massina S. A. Spetsifika muzykovedcheskoy terminologii [The Specificity of Musicological Terminology]. *Lingvisticheskie i sotsiokulturnye aspekty prepodavaniya inostrannogo yazyka* [The Linguistic and Socio-Cultural Aspects of Teaching a Foreign Language]. Saratov, 2014, pp. 53–57.
6. Medushevsky V. V. *Klyucheveye ponyatiya i predstavleniya* [The Key Concepts and Perceptions]. Master-class (15.11.2014) [Master Class]. URL: [youtube.com/watch?v=hViBUMNjIE](https://www.youtube.com/watch?v=hViBUMNjIE).
7. Medushevsky V. V. *Migratsii terminov i sistemnost' nauki* [Migration of Terms and the Systematic Nature of Scholarship]. URL: bookish.link/osnovyi-psihologii/medushevskiy-migratsii-terminov-sistemnost-24124.html.



8. Nazaykinsky E. V. *Iskusstvo i nauka v deyatel'nosti muzykoveda* [Art and Scholarship in the Activities of the Musicologist]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka* [Musical Art and Scholarship]. Issue 2. Moscow, 1973, pp. 3–16.
9. Nazaykinsky E. V. *Terminy, ponyatiya, metafory...* [Terms, Concepts, Metaphors ...]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1984. No. 10, pp. 70–81.
10. Ryzhkova N. A. *Teoriya muzykal'nogo teksta M. G. Aranovskogo i perspektivy strukturno-semioticheskogo metoda* [The Theory of the Musical Text of M. G. Aranovsky and the Prospects of the Structural-Semiotic Method]. *Muzykovedcheskiy forum "Pamyati M. G. Aranovskogo": tezisy dokladov (noyabr' 2010)* [The Musicological Forum "In memory of M. G. Aranovsky": Abstracts (November 2010)]. URL: gnesinacademy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Abstracts.pdf.
11. Kholopova V. N. *Fenomen muzyki* [The Phenomenon of Music]. Moscow; Berlin: Direkt-Media, 2014. 384 p.
12. Cherednichenko T. V. *Terminologicheskaya sistema B. V. Asafieva (Na primere issledovaniya "Muzykal'naya forma kak protsess")* [The Terminological System of B. V. Asafiev (On the Example of the Book "Musical Form as a Process")]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka: sb. st.* [The Art of Music and Scholarship: A Collection of Articles]. Issue 3. Edited by E. V. Nazaykinsky. Moscow, 1978, pp. 215–229.
13. Shul'gin D. I. *Slovar' muzykovedcheskikh terminov i ponyatiy (pervoe avtorskoe media-izdanie)* [A Dictionary of Musicological Terms and Concepts (the Author's First Media Publication)]. 1st Edition. Moscow: Direkt-Media, 2013; 2nd edition. Moscow: Direkt-Media, 2014. URL: ru.wikipedia.org/.../.
14. Gaudin F. *Socioterminologie: une approche sociolinguistique de la terminologie* [Socioterminology: a Sociolinguistic Approach to Terminology]. Publ. avec le concours de la Communauté française de Belgique, Service de la langue française. 1. ed. Bruxelles: Duculot, 2003. 286 p.
15. Temmerman R. *Towards New Ways of Terminology Description. The sociocognitive approach. Terminology and Lexicography Research and Practice*. 2000. No. 3. 276 p.

About the author:

Olga I. Kulapina, Dr. Sci. (Arts), Ph.D. (Philosophy), Professor at the Department of Music Theory and Composition, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0002-4001-1877**, kulapin@rambler.ru



И. В. БАХМУТОВА, В. Д. ГУСЕВ, Т. Н. ТИТКОВА, Б. А. ШИНДИН

*Институт математики им. С. Л. Соболева Сибирского отделения Российской академии наук
Новосибирская государственная консерватория им. Глинки, г. Новосибирск, Россия
ORCID: 0000-0002-7777-2311, bakh@math.nsc.ru; ORCID: 0000-0002-0305-267X, gusev@math.nsc.ru
ORCID: 0000-0003-1525-4110, titkova@math.nsc.ru;
ORCID: 0000-0001-8166-2695, chin-d-in@yandex.ru*

ЭЛЕКТРОННЫЕ АЗБУКИ ДЛЯ НОТОЛИНЕЙНОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ ЗНАМЕННОГО РАСПЕВА¹

Проблема нотолинейной реконструкции знаменных песнопений не теряет своей актуальности особенно для случая беспометной нотации. Важную роль в решении этой проблемы играют азбуки знаменного распева. Созданные авторами данного исследования электронные азбуки знаменного распева выгодно отличаются от азбук XV–XVI веков с их толкованиями и от «авторских» азбук XIX века по следующим показателям: 1) они построены на основе двознаменных певческих книг конца XVII – начала XVIII веков, когда знаменный распев достиг своего наивысшего расцвета; 2) азбуки формируются для разных типов певческих книг (Октоихи, Праздники, Ирмологий) и содержат разнообразную количественную информацию, играющую важную роль в процессе дешифровки. В статье описывается структура азбук (с детальными примерами) и возможности их использования (анализ гласовой специфики знаменного распева, уточнение семантики помет, сравнительный анализ разных типов певческих рукописей и др.).

Ключевые слова: двознаменники, знаменный распев, нотолинейное представление, алфавит знамен, азбука, помета.

**IRINA V. BAKHMUTOVA, VLADIMIR D. GUSEV,
TATIANA N. TITKOVA, BORIS A. SHINDIN**

*S. L. Sobolev Institute of Mathematics Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences
Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, Novosibirsk, Russia
ORCID: 0000-0002-7777-2311, bakh@math.nsc.ru; ORCID: 0000-0002-0305-267X, gusev@math.nsc.ru
ORCID: 0000-0003-1525-4110, titkova@math.nsc.ru;
ORCID: 0000-0001-8166-2695, chin-d-in@yandex.ru*

ELECTRONIC ALPHABETS AND RECONSTRUCTION OF THE ZNAMENNY CHANT IN STAFF NOTATION

The issue of reconstruction of the znamenny chant in staff notation has not lost its relevance, especially in the cases with notation without the addition of cinnabarically marked notation. An important role in the solution of this problem is played by the alphabets of the znamenny chant. The electronic alphabets of the znamenny chant created by the authors of the present research differ favorably from the alphabets of the 15th and 16th century with their interpretation, as well as from the “original” alphabets of the 19th century by the following indicators: 1) they are constructed on the basis of the dvoznamenny chant books of the late 17th and early 18th centuries, when the znamenny chant achieved the highest peak of its flourishing; 2) the alphabets are formed for various types of chant books (the Books of Eight Tones, Festivities, Hirmologies) and contain diverse quantitative information playing an important role in the process of deciphering. The article describes the structure of the alphabets (with detailed examples) and the means of their use (analysis of the specificity of voices of the znamenny chant, specification of the semantics of the cinnabaric marks, comparative analysis of various chant manuscripts, etc.).

Keywords: dvoznamenniki, znamenny chant, representation in staff notation, znamenny alphabet (alphabet of signs), alphabet, cinnabaric marks.

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ, проект №16-07-00812.

Знаменная форма записи доминировала в системе представления древнерусских церковных песнопений XII–XVII вв. Проблема их перевода в современную нотолинейную форму носит дешифровочный характер и в общем случае (песнопения раннего и среднего периода) остаётся нерешённой [5]. В XVII веке для облегчения интерпретации знамен их начинают снабжать *степенными* и *указательными пометами*. Первые определяют наивысший звук в распеве знамени, вторые уточняют особенности распева. Термин «читаемые» с определёнными оговорками (см. [2; 3]) относится лишь к пометным песнопениям.

Важную роль в проблеме дешифровки знаменной нотации играют азбуки. Первые азбуки (XV век) представляли собой краткие перечни *основных* знамен (семейства крюков, стрел, статей и др.) с их толкованиями (разделы «как поётся»). Позднее в азбуки стали включать и наименования фит (мелизматических украшений знаменного распева) с их начертаниями. Достаточно полный обзор знаменных азбук Древней Руси представлен в издании «Певческие азбуки Древней Руси» [7]. Они не содержат в явном виде информацию о высоте и длительности звуков в распеве знамени. Лишь представители отдельных семейств знамен ранжированы по высоте в шкале порядка. Так, крюк простой (L) рекомендуется «возгласити мало повыше строки», крюк мрачный (L) – «паки повыше простого», крюк светлый (L) – «мрачного повыше», крюк тресветлый (L) – «светлого повыше». Само же понятие «строки» остаётся неопределённым.

Более поздние азбуки (В. М. Металлова, Л. Ф. Калашникова и др.) созданы в XIX веке для прочтения *пометных* певческих рукописей. Они носят компилятивный характер и в большинстве своём не содержат ссылок на первоисточники. Как следствие, неизбежен элемент субъективизма в части отбора и трактовки отдельных знамен и помет (возможны разночтения, см., например: [2; 3; 6]). В этих азбуках отсутствует какая-либо количественная информация и слабо отражена гласовая специфика знаменного пения (особенности распева знамен в зависимости от гласа).

В данной работе описаны созданные авторами *электронные азбуки знаменного распева*. Термин «электронные» подразумевает не только хранение их в памяти компьютера, но и компьютерную обработку первоисточников, обеспечивающую азбуки полезной количественной

информацией. Электронные азбуки выгодно отличаются от упомянутых авторских по следующим показателям:

- они построены на основе *двознаменников* конца XVII – начала XVIII века и отражают период наивысшего расцвета знаменного пения;

- азбуки охватывают разные типы певческих книг: Октоихи, Праздники и Ирмологий. Для каждого типа строится своя азбука. Предполагается, что в процессе нотолинейной реконструкции типы используемой азбуки и дешифруемой певческой книги должны быть согласованы;

- азбуки включают в себя данные о частоте встречаемости и полном спектре интерпретаций каждого знамени в каждом гласе. На основе указанной информации можно упорядочить знамена по частоте встречаемости, разделить их на гласоспецифичные (встречающиеся лишь в отдельных гласах) и «общегласовые», выделить доминирующую интерпретацию знамени в каждом гласе;

- значительно расширена подборка первоисточников по сравнению с начальным вариантом электронной азбуки [4]. Основной вариант азбуки строится на материале трёх двознаменных Октоихов конца XVII – начала XVIII века. Он базируется на достаточно *представительной подборке* песнопений, относящихся к *разным гласам* и *разным жанрам*. Параллельно строятся азбуки на основе двознаменного Ирмология конца XVII века и «Праздников» (начало XVIII века). Они не претендуют на роль основных в силу ограниченности числа жанров (в Ирмологии), либо объёма исходного материала (в «Праздниках»).

Система обозначений

Знаменные песнопения записываются в диапазоне *обиходного звукоряда* (рис. 1).



Рис. 1. Обиходный звукоряд

Степенные пометы в третьей строке обозначают в пометных рукописях соответствующие ступени звукоряда. Певческие особенности знамен поясняются с помощью системы *указательных помет*: — (или T) – тихая, ^o – ломка,

♩ – борзая, У – ударка, « – качка (или купно), З – зевок, Р – равно. Знамена с указательной пометой и без неё трактуются как разные, поскольку могут иметь отличающиеся распевы. Длительности звуков обозначаются так: о – 1 (целая), ↓ – 2 (половинная), ↓↓ – 4 (четвертная), ↓↓↓ – 8 (восьмая). Для обозначения высоты и длительности звука используем комбинацию буквы и цифры, например, H4 – это четвертная нота «си» малой октавы. Интервалы (число ступеней между высотами соседних звуков) кодируются целыми числами (1 – секунда, 2 – терция, 3 – кварта и т.д.) и сопровождаются знаком (+) – для восходящего движения и (-) – для нисходящего. Например, (3+) – это скачок на кварту вверх, (2-) – на терцию вниз. При повторении звука величина интервала условно обозначается (0+).

Распев знамени описывается *ритмической характеристикой* R (последовательность длительностей звуков в распеве) и *интервальной* I (последовательность интервалов между высотами соседних звуков в распеве). Пробел в I-структуре означает, что знамя интерпретируется одним звуком. Если у знамени несколько распевов, то их I и R-характеристики нумеруются, причём одной и той же ритмической характеристике может соответствовать множество интервальных.

Исходный материал и схема представления азбуки


Электронная азбука построена на основе трёх пометных двознаменных Октоихов (РНБ, г. С.-Петербург, Соловецкое собрание, шифры 618/644, 619/647 и Q1188). Первый относится ко второй половине XVII века, а второй и третий – к первой половине XVIII века. Весьма трудоёмкая работа перевода песнопений в цифровую форму выполнена авторами статьи. Каждый из 8 гласов представлен в среднем 70÷80 пес-





нопениями длиной от десятков до двух-трёх сотен знамен. Знамена интерпретируются цепочками нот, длина которых меняется в диапазоне от 1 до 5÷6 в зависимости от числа звуков в распеве знамени. Знамена с указательной пометой и без неё представлены в азбуке отдельно, т.к. могут отличаться своими интервально-ритмическими характеристиками.


Информация о конкретном знамени включает в себя: 1) начертание знамени с указанием частот его встречаемости в каждом из 8 гласов (первая строка); 2) все обнаруженные в песнопениях разновидности ритмических структур R1, R2, ..., с указанием частот их встречаемости в гласах; 3) все варианты интервальных структур, характеризующих каждую из разновидностей ритмических структур: I1(R1), I2(R1), ..., I1(R2), I2(R2) и т.д., с указанием частот встречаемости каждой IR-структуры в каждом гласе;

4) полный спектр звуковысотных привязок (высот) для каждой IR-структуры.

Электронная азбука достаточно объёмна и размещена на нашем сайте (<http://math.nsc.ru/AP/znamena/index.html>).

Таблица 1.
Частоты встречаемости всех интерпретаций знамени «», зафиксированных в текстах трёх двознаменных Октоихов







Знамя и его IR-структуры	Гласы							
	1	2	3	4	5	6	7	8
	39	0	20	0	2	0	61	38
R1= 	0	0	20	0	0	0	61	3
I1(R1)=1-1+	0	0	19 a-19	0	0	0	61 e-61	3 e-3
I2(R1)=1-1-	0	0	1 g-1	0	0	0	0	0
R2= 	23	0	0	0	2	0	0	35
I1(R2)=1-1+1+	0	0	0	0	0	0	0	35 e-33 f-2
I2(R2)=2-1+1-	21 d-21	0	0	0	2 g-2	0	0	0
I3(R2)= 1-1+1-	1 e-1	0	0	0	0	0	0	0
I4(R2)= 1+1-1-	1 f-1	0	0	0	0	0	0	0
R3= 	16	0	0	0	0	0	0	0
I(R3)=1-1-1+1-	16 d-16	0	0	0	0	0	0	0








В таблице (см. таблицу 1) на примере знамени «» (статья простая с подвёрткой и указательной пометой «качка») поясняется схема представления информации в азбуке. В первой строке таблицы приведено начертание знамени и указаны частоты его встречаемости в разных гласах. Видно, что знамя гласоспецифично, то есть встречается лишь в гласах 1 (частота $F=39$), 3 ($F=20$), 5 ($F=2$), 7 ($F=61$) и 8 ($F=38$). Выявлены три разновидности ритмической структуры. Они указаны в первом столбце: $R1 = \text{♩} \text{♩} \text{♩}$, $R2 = \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ и $R3 = \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. В соответствующих им строках таблицы приведены частоты встречаемости каждой разновидности. Так, $R1$ доминирует в гласах 3 ($F=20$) и 7 ($F=61$), $R2$ – в гласах 1 ($F=23$) и 8 ($F=35$), $R3$ – в гласе 1 ($F=16$). При этом сумма частот всех ритмических разновидностей равна частоте встречаемости знамени в данном гласе (так, для гласа 1 имеем: $0+23+16=39$, а для гласа 8: $3+35+0=38$).






Ритмическая структура $R1$ допускает 2 варианта I – структуры: $I1(R1)$, $I2(R1)$ (они указаны в первом столбце ниже $R1$). Структуре $R2$ соответствуют 4 варианта I – структуры: $I1(R2) \div I4(R2)$, а структуре $R3$ – лишь один: $I(R3)$. В строках, характеризующих разные сочетания I и R , указаны внутригласовые частоты их встречаемости. Так, комбинация $I1(R1)$ встречается в гласах 3 ($F=19$, высота «а»), 7 ($F=61$, «е») и 8 ($F=3$, «е»). Аналогично, $I1(R2)$ встречается лишь в гласе 8 (35 раз), при этом в 33 случаях на высоте «е», а в двух случаях – «ф». При рассмотрении I – структур и высот также соблюдается баланс частот (сумма всех внутригласовых интервальных частот конкретной R – структуры равняется частоте встречаемости этой структуры в гласе; аналогично, сумма частот встречаемости разных высот конкретной I – структуры равняется частоте её встречаемости в гласе).

Анализ таблицы 1 показывает, что наряду с доминирующими комбинациями I и R существуют и редко встречающиеся (см., например, $I3(R2)$, $I4(R2)$, $I2(R1)$). Зачастую – это допустимые вариации доминирующих интерпретаций. Однако, в эту же категорию попадают и ошибки кодирования исходного материала, а также всевозможные неточности, опiski, отступления от правил, встречающиеся в самих двознаменниках. Важно отметить, что форма представления информации в виде I – структур и звуковысотных привязок обеспечивает возможность однозначного восстановления всех нотолинейных интерпретаций каждого знамени.


Комментарии к азбуке





Количественные показатели. Используемые нами двознаменники содержат знамена с указательными пометами и без них. Соответственно, в азбуке представлены оба вида знамен (всего 299, из них 129 без указательных помет). Если отбросить знамена, встретившиеся один – два раза, остаётся 206 знамен с суммарной (по всем гласам и Октоихам) частотой $F \geq 3$. Среди них можно условно выделить высокочастотные знамена (со средней частотой встречаемости в гласах $\bar{F} \geq 200$), среднечастотные ($50 \leq \bar{F} < 200$) и низкочастотные ($\bar{F} < 50$). Среди *высокочастотных* знамен с заметным отрывом лидируют  (крюк светлый),  (стопица),  (стопица с очком) и  (голубчик борзый). Эти знамена не доминируют в попевочных структурах. Обычно они заполняют интервалы между соседними попевками, нередко образуя тандемные повторы: $(\text{♩})^4$, $(\text{♩} \text{♩})^2$, $(\text{♩} \text{♩} \text{♩})^2$ и др. Разброс частот их встречаемости в разных гласах довольно значительный: от 304 (глас 7) до 605 (глас 8) у «крюка светлого», от 252 (глас 8) до 657 (глас 7) у «стопицы» и т. д. *Минимальный разброс* среди высокочастотных знамен отмечен у «статьи простой» (): от 210 (глас 2) до 298 (глас 8). Это обусловлено важной ролью данного знамени в формировании кадансовой структуры попевок и относительно равномерной насыщенностью попевок песнопений каждого гласа. «Статья простая» имеет 5 значимых (встретившихся не менее трёх раз) вариантов R – структуры. Такое количество обусловлено её нестандартным распевом на 3 звука в восьмом гласе. Ещё бóльшим разнообразием значимых R – структур характеризуется «статья закрытая малая» () , фигурирующая во многих гласовых попевках.


Среди *среднечастотных* знамен, важных в функциональном отношении, можно отметить и других представителей семейства «статей» ( – статья простая с подвёрткой,  – статья мрачная,  – светлая), а также «стрел» ( – стрела простая,  – светлая и др.). Все они многовариантны в ритмическом отношении. Однако, в отличие от статей, каждой R – структуре у стрел соответствует лишь один вариант I – структуры. К среднечастотным относятся также «параклит» () и «крыж» () – знамена, соответственно, начинающие и заканчивающие песнопения или крупные разделы песнопений.

Группа *редкочастотных* знамен наиболее многочисленная по составу. В ней содержатся представители всех семейств (крюков, стрел, статей) и групп (палок, стоиц, чашек и сложных). Многие знамена, входящие в эту группу, имеют указательную помету, как, например, стрела простая с пометой «борзо» () , сложития с пометой «купно» () , статья светлая с пометой «тихая» () и др. Помета часто ограничивает число гласов, в которых встречается знамя. Например,  встречается лишь в гласах 2, 6, 8, а знамя () – преимущественно в гласе 8. Иными словами, многие знамена данной группы могут служить гласоразличительными маркерами.





Особенности использования и трактовки указательных помет






Для понимания действия конкретной пометы на знамена следует сравнить распевы знамен с этой пометой и без неё. Выводам, вытекающим из этого сравнения, следует предпослать следующую цитату: «В понимании и применении помет имелись подробности, которые постигались только практически. Много в применении помет было условно, подобно распеванию самих знамен» [5, с. 316]. Поясним одну из таких «условностей» на примере всё того же знамени  из таблицы 1. Нетрудно видеть, что значимой частотой встречаемости характеризуются четыре варианта:

- (1) R1 = , I1(R1) = 1-1+
- (2) R2 = , I1(R2) = 1-1+1+
- (3) R2 = , I2(R2) = 2-1+1-
- (4) R3 = , I(R3) = 1-1-1+1-

Сравнивая эти варианты с интерпретациями знамени  без помет, обнаруживаем среди последних все варианты, кроме четвёртого. Легко видеть, однако, что он является вариацией варианта (3): первая четверть разбита на две восьмые, а скачок (2-) заменён двумя поступенными шагами (1-1-). Таким образом, одни и те же интерпретации встречаются как в пометном варианте знамени, так и в беспометном. Остаётся только гадать, чем обусловлено наличие или отсутствие пометы у конкретного знамени (возможно, влиянием текста).

Приведём другой пример такого рода «условностей» в практике применения указательных помет. Здесь использование пометы вроде

бы и к месту, поскольку она разделяет существенно отличающиеся варианты распева знамени. Однако семантика пометы при этом игнорируется. Речь идёт о знамени  (скамейца мрачная) и  (она же с пометой «борзая»). Доминирующая интерпретация первого знамени: R = , (I = 1+) – восходящее движение, а второго – R = , (I = 1-) – нисходящее движение. Ритмические структуры обоих распевов совпадают, т.е. постулируемого пометой «борзо» более быстрого исполнения всего знамени или его части не происходит. Зато меняется на противоположное движение звуковысотной линии, что никак не подпадает под «компетенцию» данной пометы. Здесь она просто сигнализирует о нестандартности распева «скамейцы» нисходящим движением в составе попевки «мережа», известной проявлениями «тайнозамкнутости» (идиоматичности).

Гласовая специфика. Зависимость интерпретации знамен от номера гласа в наиболее явном виде проявляется у представителей *редкочастотной* группы. Как уже отмечалось в п.3.1., знамена с пометами используются не во всех восьми гласах, а лишь в отдельных из них. Знамена, присутствующие во всех гласах и интерпретируемые двумя и большим числом звуков, могут отличаться комбинациями IR– структур в разных гласах. Обычно среди них легко просматривается *доминирующая* (в азбуке она указывается первой по порядку). Мы говорим о *сильном доминировании*, если частота доминирующей интерпретации в гласе превышает суммарную частоту встречаемости остальных интерпретаций. Если знамя имеет единственную интерпретацию в данном гласе (случай абсолютного доминирования), его можно условно трактовать как *внутригласовый инвариант* (ВИ). Таковым, например, является знамя  в гласе 7 (см. табл. 1). Все его вхождения в песнопения гласа (их 61) имеют одинаковую интерпретацию: R1 = , I1(R1) = 1-1+, высота «е». По аналогии с абсолютным доминированием (ВИ) более слабые по своим проявлениям случаи сильного доминирования можно трактовать как *внутригласовые квазиинварианты* (КВИ). Применительно к табл. 1, такими являются структуры: {R2 = , I2(R2) = 2-1+1-, высота «д»}, F=21, глас 1; {R1 = , I1(R1) = 1-1+, высота «а»}, F= 19, глас 3 и {R2 = , I1(R2) = 1-1+1+, высота «е»}, F= 33, глас 8. Наличие у знамени ВИ или КВИ в конкретном гласе

облегчает реконструкцию его певческого значения.

Случаи, когда знамя не имеет ВИ или КВИ ни в одном из гласов или имеет их во всех гласах, очень редки. В частности, редко встречаются ВИ и КВИ у таких высокочастотных знамен как «стопица с очком» L (не имеет КВИ ни в одном из гласов), «стопица» L (имеет КВИ лишь в гласе 1), «голубчик борзый» H (имеет КВИ лишь в гласах 5 и 7). Эти знамена дают значительное количество ошибок при дешифровке. Из знамен, имеющих ВИ и КВИ почти во всех гласах, отметим «запятую» (H). Она практически везде интерпретируется половинной нотой (d) на высоте «d». Подобной же (редкой) стабильностью отличается «переводка» (L). Её доминирующей во всех гласах интерпретацией является d ($I = 1+$), причём в 7 гласах из 8 – это КВИ, которому в 6 случаях из 7 соответствует высота «f» (перевод распева из мрачного согласия в светлое).

Доминирующие звуковысотные привязки могут быть использованы для дифференциации разных гласов по «высотности», а также для выявления различий между интерпретациями разных знамен с совпадающими IR- структурами. Так, знамена H («стрела поводная») и H («стрела светлая») в большинстве случаев имеют одинаковые структуры: $R = \text{d}$, $I = 1+1+$. Однако, гласовые звуковысотные привязки у них различные: f, e(f), g, f, g, e, e в первом случае (H) и всюду g – во втором (H). Иными словами, доминирующие высоты у «стрелы светлой» во всех гласах (за исключением 3 и 5) выше, чем у «стрелы поводной».

Важно отметить, что в распевах некоторых знамен в ряде гласов наблюдается тенденция к избеганию отдельных звуковысотных уровней. Так, у стопицы (L), интерпретируемой почти всегда половинной нотой (d) во всех гласах, распределение числа этих нот по ступеням звукоряда в гласе 3 имеет вид: c – 1, d – 2, e – 49, f – 8, g – 135, a – 185, b – 9, т.е. наблюдается провал на уровне «f» (избегание ступени «фа» первой октавы). Следствием этого является «двугорбый» характер распределения частот (пики на «e» и «a»).

Зависимость азбук от типа используемой певческой книги весьма существенна, даже для

однотипных книг. Значимые отличия наблюдаются по составу знамен, частоте их использования, вариантам интерпретаций, звуковысотным привязкам и т.п. Продемонстрируем лишь некоторые из них на примере всё того же знамени « H » (см. табл. 1). Отметим, что в Октоихе 619/647 оно присутствует лишь в гласах 7 и 8 (в двух других Октоихах значимо представлены также гласы 1 и 3). В гласе 7 у него единственная интерпретация ($R1 = \text{d}$, $I1(R1) = 1-1+$). Она встречается в Октоихе 619/647 33 раза, в 618/644 – 8 раз и в QI188 – 20 раз (везде высота «e»). Отметим значительный разброс по частоте использования знамени в разных Октоихах. Далее, в гласе 1 доминируют интерпретации: ($R2 = \text{d}$, $I1(R2) = 2-1+1-$) и ($R3 = \text{d}$, $I1(R3) = 1-1-1+1-$). Первая представлена только в 618/644 (23 раза), вторая – в QI188 (16 раз). И, наконец, в гласе 3 доминирует та же интерпретация, что и в гласе 7, но на другой высоте – «a» вместо «e» (20 раз, преимущественно в QI188). Таким образом, понадобились все 3 Октоиха, чтобы представить полный спектр певческих значений знамени « H » во всех гласах.


Сопоставление азбук, построенных по Октоихам и Ирмологии², демонстрирует, с одной стороны, сходство азбук в целом (особенно высоко- и среднечастотных знамен), с другой стороны, наличие существенных различий (особенно среди редкочастотных знамен). Суммируем основные:


1) В Октоихах гораздо чаще используются указательные пометы, чем в Ирмологии. Очень редко в Ирмологии встречаются знамена с «отсекой». Так, «стопица с отсекой» L в Ирмологии встретилась только в гласе 2 ($F = 15$), тогда как в Октоихах — во всех гласах с частотами в диапазоне от 7 (глас 2) до 44 (глас 5).

2) Вследствие тенденции к более частому использованию указательных помет в Октоихах по сравнению с Ирмологией, мы фиксируем существенное различие в размерах алфавита у данных типов певческих книг. Однако, это различие порой носит формальный характер, поскольку беспометный вариант знамени в Ирмологии нередко содержит интерпретации, отнесённые в Октоихах к пометному варианту.

3) Рассогласование в интерпретации знамен в Октоихах и Ирмологии чаще проявляет себя не

² Собрание В.Ф.Одоевского (М. РГБ, Ф.216, №18, конец XVII века).

на уровне IR-структур, а их звуковысотных при-вязок. Например, IR-структуры «крюка мрачного с подчасием» () в гласе 4 Октоихов и Ирмология совпадают, однако наиболее частой интерпретации в Октоихах соответствует ступень «е», а в Ирмологии – «ф». Подобное рассогласование при дешифровке Ирмология по словарям, составленным на основе Октоихов, может привести к ошибке в определении высоты.

4) Область высоких звуков представлена в Октоихах более ярко, чем в Ирмологии. Такой вывод можно сделать в отношении всех знамен, проявляющих себя в этой области. Например, «статья светлая» () ($R = \infty$) в 5-м гласе Октоихов встречается 200 раз, из них в 118 случаях – это ступень «а», тогда как в Ирмологии в том же гласе она встречается 41 раз и лишь 9 из них соот-

ветствуют ступени «а» (самой высокой в данном случае).

Итак, в работе представлена не имеющая аналогов электронная азбука знаменного распева, созданная на материале трёх двознаменных певческих книг (Октоихи конца XVII - начала XVIII века). Основное отличие её от известных авторских азбук (В. М. Металлова, Л. Ф. Калашникова др.) в наличии количественной информации о полном спектре интерпретаций каждого знамени в каждом гласе. Азбука может быть использована для выработки методики обучения знаменному пению, освоения системы осмогласия, регламентирующей знаменный распев, а также для дешифровки пометной и (с определённой осторожностью) беспометной нотации XVII века и выше.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. Использование билингв «знамя-нота» для выявления инвариантных структурных единиц знаменного распева // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 5–11.
2. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. О функциях указательных помет (на материале двознаменника XVIII века) // Сибирский музыкальный альманах. Новосибирск: Изд-во НГК, 2002. С. 81–92.
3. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. Факторы, влияющие на точность нотолинейной реконструкции пометных знаменных песнопений // Сибирский музыкальный альманах. 2004. С. 51–59.
4. Бахмутова И. В., Гусев В. Д., Титкова Т. Н. Электронная азбука знаменного распева. Предварительная версия // Анализ структурных закономерностей. Вычислительные системы. 2005. № 174. С. 29–53.
5. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII веков. Л.: Музыка, 1972, 424 с.
6. Зверева С. Г. К проблеме дешифровки знаменной нотации конца XVII–XVIII вв. // Проблемы дешифровки древнерусских песнопений: сб. науч. тр. Л., 1987. С. 73–89.
7. Певческие азбуки Древней Руси / публикации, пер., предисл. и коммент. Д. Шабалина. Кемерово: Кузбассвузиздат, 1991. 278 с.

Об авторах:

Бахмутова Ирина Владимировна, научный сотрудник, Институт математики им. С. Л. Соболева Сибирского отделения Российской академии наук (630090, г. Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0002-7777-2311**, bakh@math.nsc.ru

Гусев Владимир Дмитриевич, кандидат технических наук, старший научный сотрудник, Институт математики им. С. Л. Соболева Сибирского отделения Российской академии наук (630090, г. Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0002-0305-267X**, gusev@math.nsc.ru

Титкова Татьяна Николаевна, кандидат технических наук, научный сотрудник, Институт математики им. С. Л. Соболева Сибирского отделения Российской академии наук (630090, г. Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0003-1525-4110**, titkova@math.nsc.ru

Шиндин Борис Александрович, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории музыки, Новосибирская государственная консерватория им. Глинки (630099, г. Новосибирск, Россия), директор Научно-исследовательского института музыкальной культуры Сибири, **ORCID: 0000-0001-8166-2695**, chin-d-din@yandex.ru



REFERENCES

1. Bakmutova I. V., Gusev V. D., Titkova T. N. Ispol'zovanie bilingv «znamya-nota» dlya vyyavleniya invariantnykh strukturnykh edinit znamennogo raspeva [The Use of the Bilingual Set “Sign-Note” for Disclosing the Invariant Structural Units of the Znamenny Chant]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 2 (19), pp. 5–11. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.2.19.005-011.
2. Bakmutova I. V., Gusev V. D., Titkova T. N. O funktsiyakh ukazatel'nykh pomet (na materiale dvoznamennika XVIII veka) [Concerning the Functions of the Indicative Marks (based on the Material of the Dvoeznamennik from the 18th Century)]. *Sibirskiy muzykal'nyy al'manakh* [Siberian Music Almanac]. Novosibirsk, 2002, pp. 81–92.
3. Bakmutova I. V., Gusev V. D., Titkova T. N. Faktory, vliyayushchie na tochnost' notolinyeynoy rekonstruktsii pometnykh znamennykh pesnopeniy [The Factors Influencing the Accuracy of the Reconstruction in Staff-Notation of the Russian Znamennyi Marked Chants]. *Sibirskiy muzykal'nyy al'manakh* [Siberian Music Almanac]. Novosibirsk, 2004, pp. 51–59.
4. Bakmutova I. V., Gusev V. D., Titkova T. N. Elektronnyaya azbuka znamennogo raspeva: predvaritel'naya versiya [The Electronic Alphabet of the Znamenny Chant: Preliminary Version]. *Analiz strukturnykh zakonornostey. Vychislitel'nye sistemy* [Analysis of Structural Regularities. Computational Systems]. Novosibirsk, 2005, No. 174, pp. 29–53.
5. Brazhnikov M. V. *Drevnerusskaya teoriya muzyki. Po rukopisnym materialam XV–XVIII vekov* [Early Russian Music Theory. Based on Manuscript Materials from the 15th–17th Centuries]. Leningrad: Muzyka Press, 1972. 424 p.
6. Zvereva S. G. K probleme deshifrovki znamennoy notatsii kontsa XVII – nachala XVIII vv. [Concerning the Issue of Deciphering the Znamenny Notation of the Late 17th and Early 18th Centuries]. *Problemy deshifrovki drevnerusskikh pesnopeniy: sb. nauch. tr.* [Issues of Deciphering Early Russian Chants: a Compilation of Scholarly Works]. Leningrad, 1987, pp. 73–89.
7. *Pevcheskie azbuki Drevney Rusi* [The Chant Alphabet of Ancient Rus]. Publications, Translations, Foreword and Commentaries by D. Shabalin. Kemerovo: Kuzbassvuzizdat, 1991. 278 p.

About the authors:

Irina V. Bakmutova, Research assistant, S. L. Sobolev Institute of Mathematics Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (630090, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-7777-2311**, bakh@math.nsc.ru

Vladimir D. Gusev, Ph.D. (Technology), Senior research assistant, S. L. Sobolev Institute of Mathematics Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (630090, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-0305-267X**, gusev@math.nsc.ru

Tatiana N. Titkova, Ph.D. (Technology), Research assistant, S. L. Sobolev Institute of Mathematics Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences (630090, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1525-4110**, titkova@math.nsc.ru

Boris A. Shindin, Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Music History Department, Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory (630099, Novosibirsk, Russia), director of the Institute for Scholarly Research of the Musical Culture of Siberia, **ORCID: 0000-0001-8166-2695**, chin-d-din@yandex.ru



УДК 78:004

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.022-026

А. В. КРАСНОСКУЛОВ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, г. Ростов-на Дону, Россия
 ORCID: 0000-0002-8468-8273, rostcons@yandex.ru

ПРОЕКТ «Т|А»: ДУЭТ ЧЕЛОВЕКА И КОМПЬЮТЕРА

Цель проекта «Т|А» – исследовать потенциал компьютерной системы как «виртуального» музыканта-исполнителя («агента»), её возможности в создании и трансформации музыкального материала в художественных и процессуальных условиях, строящихся на перцепции и анализе звукового воплощения творческого замысла и внешнем выражении эмоций человека – «реального» исполнителя. Специально созданное для проекта программное обеспечение позволяет реализовать интерактивный дуэт «реального» и «виртуального» музыкантов, где последний воспринимает звучание партии исполнителя-человека и, используя генетический алгоритм, складывает в звуковой «ландшафт» собственной музыкальной партии. «Реальный» музыкант управляет процессом исполнения «агента» при помощи изменения выражаемых лицом эмоций. Каждая смена эмоционального состояния находит отражение в корректировке тембровых и реверберационных характеристик используемых компьютерной системой звуковых элементов и трансформации звучания всей «виртуальной» партии. Основываясь на научных трудах об особенностях корреляции звуков определённой высоты и/или тембра и вызываемых ими эмоциональных состояний, а также проведённых непосредственно в рамках проекта слуховых тестах, в статье приводится структура соотношения ключевых эмоций с частотными и пространственными параметрами звучания. На примере двух музыкальных композиций в работе даётся описание алгоритмических и творческих человеко-машинных процессов, а также обсуждаются проблемы и перспективы подобного интерактивного ансамбля.

Ключевые слова: человеко-машинное взаимодействие, распознавание эмоций, генетический алгоритм, интерактивная музыка.

ALEXEI V. KRASNOSKULOV

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia
 ORCID: 0000-0002-8468-8273, rostcons@yandex.ru

THE “T|A” PROJECT: THE DUO OF THE HUMAN BEING AND THE COMPUTER

The aim of the “T|A” project is to research the potentials of the computer system as a “virtual” performing musician (“agent”), its possibilities in the creation and transformation of musical material in artistic and procedural conditions founded on the perception and analysis of sound manifestation of the artistic conception and the outer expression of emotions of the human being – the “real” performer. The software especially created for the project makes it possible to realize the interactive duo of the “real” and the “virtual” musicians, where the latter perceive the sound of the part of the human performer and by making use of the genetic algorithm assembles it into the sound “landscape” of its own musical part. The “real” musician directs the process of performance of the “agent” by means of change of the emotions expressed by the face. Each change of emotional state finds its reflection in the adjustment of the characteristics of timbre and reverberation utilized by the computer system of sound elements and the transformation of the sound of the entire “virtual” part. Basing itself on scholarly works about the peculiarities of the correlation of sounds of a particular pitch and/or timbre and the emotional states aroused by them, as well as the auditory tests carried out directly as part of the project, the article demonstrates a structure of correlation of the basic emotions with the frequency and spatial parameters of sound. On the example of two specific musical compositions this work gives a description of the algorithmic and creative processes of man and machine and also discusses the problems and perspectives of such kind of interactive ensemble.

Keywords: interaction between man and computer, discernment of emotions, genetic algorithm, interactive music.



Управление музыкальным процессом в интерактивных дуэтах человека и компьютера, иначе говоря, «реального» и «виртуального» исполнителей, часто организуется при помощи различных жестов, сенсоров и т. п. (см.: [1]). Системы, использующие компьютерный анализ человеческой речи, выражений лица, поведенческих паттернов, становятся в последнее время более, чем когда-либо ранее, востребованными в различных сферах человеческой деятельности, в том числе – научной и творческой. Стремительный рост проектов, использующих нейронные сети как основу музыкального процесса «виртуального» исполнителя (или «агента»), связан, прежде всего, с ростом вычислительных мощностей и совершенствованием соответствующих алгоритмов. Распознавание эмоций, как и прочие новейшие программные разработки, даёт в руки «реального» исполнителя инструментарий, позволяющий ему координировать и кооперировать совместное человеко-машинное взаимодействие [9]. Используя потенциал распознавания, предоставляемый программным интерфейсом (Emotion API) «облачного» сервиса Microsoft Cognitive Services¹, а также исследованные ранее автором статьи возможности генетических алгоритмов в музыкальном контексте [2; 3], проект «Т|А» сфокусирован на изучении интерактивных композиций в ситуации детерминированного контроля над «виртуальным» исполнителем со стороны его ансамблевого партнёра – «реального» музыканта.

Ключевая особенность генеративного процесса в проекте – контроль над тембральными и реверберационными параметрами звуковых элементов, используемых «виртуальным» исполнителем в процессе создания музыкальной композиции. Изменение тембральных характеристик основано на взаимосвязях, которые существуют между различными эмоциональными состояниями и звуковысотными и динамическими свойствами конкретных звуков. Согласно ряду исследований [4; 5; 6; 10], определённые эмоции вызываются звуками фиксированного частотного и динамического диапазонов. В нашем случае важно, что подобная корреляция также существует между эмоциями и темброво сложными музыкальными звуками, в том числе темперированного строя. Упомянутые труды рассматривают десять эмоциональных «категорий» (соответственно: «счастливый»,

«печальный», «героический», «страшный», «комичный», «застенчивый», «романтический», «загадочный», «гневный», «спокойный»), однако для настоящего исследования актуальными оказались лишь четыре из них, поскольку только они совпадают с эмоциями, список которых формируется с использованием Emotion API (соответственно: «счастье», «печаль», «гнев» и «покой»). Для оставшихся четырёх эмоций («презрение», «страх», «отвращение» и «удивление») был разработан специальный слуховой тест, в котором приняла участие группа экспертов – профессиональных музыкантов – преподавателей и студентов РГК им. С. В. Рахманинова.

Для теста (аналогично тестам: [5]) были записаны звуки фортепиано (сэмплированного, с использованием звуковой библиотеки Native Instruments Akoustik Piano) в диапазоне от C_3 контроктавы (C_3) до c пятой октавы (c^5). Слушатели выбирали, каким эмоциям соответствуют, на их взгляд, звуки той или иной высоты – в итоге определяя частотные диапазоны, наиболее ярко репрезентирующие соответствующие эмоциональные состояния. Изучение взаимосвязи между эмоцией и звуком, выраженное в смене его реверберационных характеристик, в контексте проблематики проекта также потребовало дополнительного исследования. Для второго слухового теста были подготовлены 3 отличных друг от друга звуковых элемента, каждый из которых воспроизводился многократно с использованием 24 заранее сформированных реверберационных пресетов (всего в тесте, таким образом, звучали 72 музыкальных фрагмента). В итоге для используемых в проекте 8 эмоций их взаимосвязи с частотными и реверберационными характеристиками звучания получились следующими:

Эмоция	Звуковысотность	Реверберация
Счастье	$c^2 - c^4$	Аудитория
Печаль	$C_3 - c^5$	Большой концертный зал
Презрение	$C_3 - c^3$	Ангар
Страх	$C_3 - H_3; c^4 - h^4$	Стадион
Отвращение	$c^1 - c^3$	Отсутствует
Удивление	$c^2 - c^5$	Гулкий коридор
Гнев	$C_3 - C_1$	Пустая комната
Покой	$c^1 - c^5$	Малый концертный зал

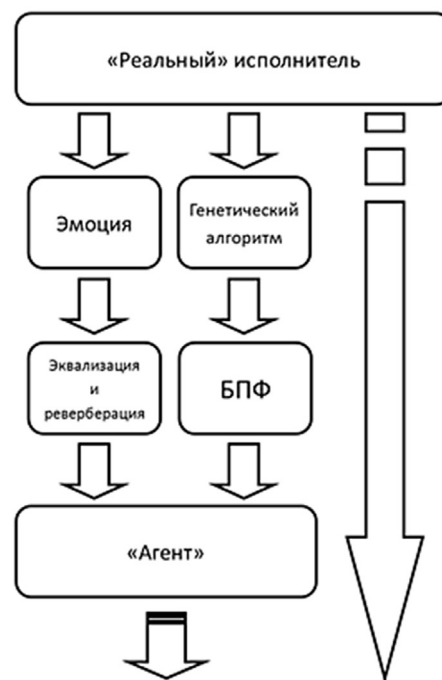
В процессе исполнения музыкальной композиции веб-камерой, направленной на лицо «реального» исполнителя, через равные промежутки времени делается «скриншот», который отправляется через интернет в «центр распознавания эмоций». Параллельно звучание «реального» исполнителя записывается с микрофона как звуковой поток и в виде последовательности MIDI-сообщений.

Захваченный микрофоном звук подвергается анализу с использованием быстрых преобразований Фурье (БПФ): полученные в результате значения амплитуды становятся фитнес-функцией генетического алгоритма [2; 3; 7]. Как следствие, исполнение «агента» никогда в точности не повторяет партию «реального» исполнителя, но непрерывно стремится «сымитировать» её. Кроме того, в рамках проекта предполагается, что все используемые «виртуальным» исполнителем звуковые элементы нейтральны до тех пор, пока не будут помещены в какой-либо эмоциональный контекст.

Распознанное в «облаке» изображение возвращается в виде списка из 8 эмоций, каждой из которых присвоено значение её «вероятности» (или «веса»). Таким образом, когда «реальный» исполнитель изменяет (осознанно или непроизвольно) выражение своего лица и сервис возвращает результат анализа очередного «скриншота» – «веса» всех эмоций также изменяются. Сразу же происходит смена звуковых паттернов (групп звуковых элементов, заранее определённых «реальным» исполнителем) в партии «агента», включая трансформацию каждого звука низкочастотным и высокочастотным фильтрами. Тип реверберации также меняется – глобально во всей партии «виртуального» исполнителя (см. схему 1).

Две музыкальные композиции – «Дукка»² и «Нгаурухое»³ – наглядно демонстрируют всю систему в действии. Для обеих композиций было создано 4 группы звуковых элементов: каждая группа содержит 84 звука одного определённого тембра, расположенных по полутонам хроматического звукоряда (C_3 – h^4). Во второй композиции, кроме того,

Схема 1



элементы одной из групп представляют собой не протяжённые «фразы», а краткие «мотивы», что даёт возможность генетическому алгоритму формировать из них достаточно сложные ритмические структуры. Звуковыми элементами различных групп (количество последних определяется предварительными установками) равномерно заполнялась хроматическая шкала от C контроктавы до h четвёртой октавы (всего 84 звука разной высоты).

Как отмечалось выше, звучание партии «реального» исполнителя после спектрального анализа становится фитнес-функцией генетического алгоритма: таким образом, результат очередной «эпохи» корректирует громкость каждого из звуков шкалы. При этом, в рассматриваемых композициях количество таких «эпох», как и вероятность «скрещиваний» и «мутаций», различно:

Композиция	Количество «эпох» (в секунду)	Вероятность «скрещивания» (в процентах)	Вероятность «мутации» (в процентах)
«Дукка»	20	50	70
«Нгаурухое»	6	30	80

Для установки реверберационных характеристик звучания в партии «агента» из списка эмоций выбиралась та, которая в текущий момент обладала наибольшим «весом». При этом, если в результате



распознавания наиболее «вероятным» определялось эмоциональное состояние «покоя», то такое значение игнорировалось, оставляя активным предыдущие «веса» эмоций. Это позволяло «реальному» исполнителю продлевать любое эмоциональное состояние – и, соответственно, выбранные музыкальные структуры, – простым сохранением «нейтрального» выражения лица.

Проект «Т|А» находится в процессе своего развития. Его дальнейший прогресс заключается в расширении возможностей акустической записи композиций в реальном времени и, главное, в переходе от «двух» к «ансамблю», в увеличении количества исполнителей – «реальных» и «виртуальных». На сегодняшний день основной проблемой остаётся сама система распознавания эмоций. Прежде всего, распознавание занимает – по меркам быстротечного музыкального процесса – слишком много времени, что связано как со скоростью работы

алгоритмов и самих нейронных сетей, так и латентностью сетевого обмена данными. В результате, в настоящий момент интервал между «скриншотом» лица исполнителя и получением итогового списка «весов» эмоций может достигать пяти и более секунд, что не позволяет «реальному» исполнителю максимально гибко управлять партией «агента». Не меньшие вопросы ставит значительная неточность распознавания: многие выражения лица, отчётливо понятные человеку, трактуются компьютером как «нейтральные» (эмоции «покоя»), что заставляет «реального» исполнителя гипертрофировать эмоции, излишне напрягая мышцы лица и даже гримасничая. Решение данного вопроса видится в создании и обучении собственной нейронной сети – не такой всеобъемлющей, как в используемом в данный момент сервисе, однако сфокусированной на точности и детальности выражений эмоций конкретных людей.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Microsoft Cognitive Services: <https://www.microsoft.com/cognitive-services>.

² Композиция «Дукка»: <http://www.soundworlds.net/media/BigDukkaRiver.wav>.

³ Композиция «Hraupyrhое»: <http://www.soundworlds.net/media/Ngauruhoe.wav>.

ЛИТЕРАТУРА

1. Краснокулов А. В. Ансамблевое музицирование в цифровом мире // Музыкальное искусство в современном социуме: сб. науч. ст. Ростов н/Д.: Изд-во РГК, 2014. С. 278–288.
2. Краснокулов А. В. Эволюционное моделирование музыки: принципы, подходы, проблемы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 1 (22). С. 24–30.
3. Краснокулов А. В. Эволюционные вычисления в интерактивной музыке // Вестник музыкальной науки. 2016. № 2 (12). С. 54–59.
4. Chau C.J., Mo R., Horner A. The Correspondence of Music Emotion and Timbre in Sustained Musical Instrument Sounds // Journal of the Audio Engineering Society. 2014. Vol. 62, no. 10, pp. 663–675.
5. Chau C.J., Mo R., Horner A. The Emotional Characteristics of Piano Sounds with Different Pitch and Dynamics // Journal of the Audio Engineering Society. 2016. Vol. 64, no. 11, pp. 918–932.
6. Chau C.J., Wu B., Horner A. Timbre Features and Music Emotion in Plucked String, Mallet Percussion, and Keyboard Tones // Proceedings of the 40th International Computer Music Conference (ICMC). Michigan, 2014, pp. 982–989.
7. Evolutionary Computer Music. Miranda, Eduardo Reck; Biles, John Al (Eds.) London: Springer, 2007. 249 p.
8. Mo R., Wu B., Horner A. The Effects of Reverberation on the Emotional Characteristics of Musical Instruments // Journal of the Audio Engineering Society. 2015. Vol. 63, no. 12, pp. 966–979.
9. Winters R. M., Hattwick I., Wanderley M. M. Emotional Data in Music Performance: Two Audio Environments for the Emotional Imaging Composer // Proceedings of the 3rd International Conference on Music & Emotion (ICME3), Jyväskylä, Finland, 11th - 15th June 2013. URL: <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/41617/R.%20Michael%20Winters%20-%20Emotional%20Data%20in%20Music%20Performance%20-%20Two%20Audio%20Environments%20for%20the%20Emotional%20Imaging%20Composer.pdf?sequence=1>.

10. Wu B., Horner A., Lee C. Musical Timbre and Emotion: The Identification of Salient Timbral Features in Sustained Musical Instrument Tones Equalized in Attack Time and Spectral Centroid // *Proceedings of the 40th International Computer Music Conference (ICMC)*. Michigan, 2014, pp. 928–934.

Об авторе:

Краснокулов Алексей Владимирович, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой музыкальной звукорежиссуры и информационных технологий, профессор кафедры специального фортепиано, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-8468-8273**, rostcons@yandex.ru

REFERENCES

1. Krasnoskulov A. V. *Ansamblevoe muzitsirovanie v tsifrovom mire* [Ensemble Performance in a Digital World]. *Muzikal'noe iskusstvo v sovremennom sotsiume: sb. nauch. st.* [The Art of Music in the Modern Society: A Compilation of Scholarly Articles]. Rostov-on-Don: Publishing House of the Rostov Conservatory, 2014, pp. 278–288.
2. Krasnoskulov A. V. *Evolyutsionnoe modelirovanie muzyki: printsipy, podkhody, problemy* [The Evolutional Modeling of Music: Principles, Approaches, Issues]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2016. No. 1 (22), pp. 24–30.
3. Krasnoskulov A. V. *Evolyutsionnye vychisleniya v interaktivnoy muzyke* [Evolutionary Computations in Interactive Music]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Herald of Musical Scholarship]. 2016. No. 2 (12), pp. 54–59.
4. Chau C. J., Mo R., Horner A. The Correspondence of Music Emotion and Timbre in Sustained Musical Instrument Sounds. *Journal of the Audio Engineering Society*. 2014. Vol. 62, no. 10, pp. 663–675.
5. Chau C. J., Mo R., Horner A. The Emotional Characteristics of Piano Sounds with Different Pitch and Dynamics. *Journal of the Audio Engineering Society*. 2016. Vol. 64, no. 11, pp. 918–932.
6. Chau C. J., Wu B., Horner A. Timbre Features and Music Emotion in Plucked String, Mallet Percussion, and Keyboard Tones. *Proceedings of the 40th International Computer Music Conference (ICMC)*. Michigan, 2014, pp. 982–989.
7. *Evolutionary Computer Music*. Miranda, Eduardo Reck; Biles, John Al (Eds.) London: Springer, 2007. 249 p.
8. Mo R., Wu B., Horner A. The Effects of Reverberation on the Emotional Characteristics of Musical Instruments. *Journal of the Audio Engineering Society*. 2015. Vol. 63, no. 12, pp. 966–979.
9. Winters R. M., Hattwick I., Wanderley M. M. Emotional Data in Music Performance: Two Audio Environments for the Emotional Imaging Composer. *Proceedings of the 3rd International Conference on Music & Emotion (ICME 3)*. Jyväskylä, Finland, 11th–15th June 2013. URL: <https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/41617/R.%20Michael%20Winters%20-%20Emotional%20Data%20in%20Music%20Performance%20-%20Two%20Audio%20Environments%20for%20the%20Emotional%20Imaging%20Composer.pdf?sequence=1>.
10. Wu B., Horner A., Lee C. Musical Timbre and Emotion: The Identification of Salient Timbral Features in Sustained Musical Instrument Tones Equalized in Attack Time and Spectral Centroid. *Proceedings of the 40th International Computer Music Conference (ICMC)*. Michigan, 2014, pp. 928–934.

About the author:

Alexei V. Krasnoskulov, Ph.D. (Arts), Head at the Department of Sound Engineering and Informational Technologies, Professor at the Piano Major Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-8468-8273**, rostcons@yandex.ru





УДК 782.6

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.027-034

В. Н. СЫРОВ

Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
ORCID: 0000-0002-3673-1556, valerysyrov@gmail.com

КОММУНИКАТИВНО-СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ АРТ-РОКА

В эволюции рока выделяется момент, когда он из музыки развлекательно-танцевальной, «обиходной» перерождается в музыку «преподносимую», предполагающую иной уровень восприятия, близкий восприятию произведения академической музыки. Арт-рок возник в Англии в конце 1960-х, пережил расцвет в первой половине 1970-х, быстро распространившись по всему миру. Интенсивная эволюция сопровождалась усложнением всей его жанрово-стилевой системы, а также перестройкой коммуникативной цепочки, в первую очередь, слушательского звена. Суть её заключалась в том, что на смену развлекающемуся потребителю с его рассеянным восприятием приходит *мыслящий* слушатель, для которого музыка – объект серьёзного размышления и соответствующего восприятия. В статье рассматриваются основные формы рок-коммуникации: *плеяэрная*, впоследствии включившая и «стадионный» рок, *клубная* (или *сейшная*), *концертная*, связанная с концертным залом или театральной сценой. Двум последним – клубной и концертной – суждено сыграть важную роль в артизации и становлении рока как *искусства*. Важная роль в этом процессе принадлежит THE BEATLES, чьи открытия впоследствии были развиты в творчестве KING CRIMSON, YES, JETHRO TULL, GENESIS, VAN DER GRAAF GENERATOR, GENTLE GIANT и др.

Ключевые слова: арт-рок, прогрессив, рок-концерт, слушатель, музыкальное восприятие, The Beatles, рок как искусство.

VALERY N. SYROV

Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, Nizhny Novgorod, Russia
ORCID: 0000-0002-3673-1556, valerysyrov@gmail.com

THE COMMUNICATIVE-STYLISTIC ASPECTS OF ART-ROCK

It is possible to highlight the moment in the evolution of rock when it transforms itself from the dance-entertainment, “everyday” type of music to the “presentational” variety, presuming a different type of perception, close to that of classical musical compositions. Art-rock appeared in England in the late 1960s and achieved its prime in the first half of the 1970s, having quickly spread throughout the entire world. This intensive evolution was accompanied by a complication of its entire genre and style perspective, as well as a restructuring of its communicative chain, first of all, of the listeners’ perception. Its essence consisted in the occurrence that the phenomenon of the entertained consumer with an abstracted perception of the music is supplanted by that of a *reflective* listener, for whom music becomes an object of serious contemplation and of a correspondingly appropriate perception. The article examines the basic forms of rock-communication: the *plein-air* type, which subsequently incorporated “stadium” rock music, the *club* (or *session*) type, and the *concert* type, connected with the concert hall or theater stage. The latter two – the club and concert varieties – were destined to play an important role in the formation of rock as an *art* and its acquisition of artistic qualities. An important role in this process was played by the Beatles, whose musical discoveries were subsequently elaborated in the musical achievements of King Crimson, Yes, Jethro, Tull, Genesis, Van der Graaf, Generator, Gentle Giant and other groups.

Keywords: art-rock, progressive, rock-concert, listener, musical perception, THE BEATLES, rock as an art.

В эволюции рока выделяется момент, когда он из музыки развлекательно-танцевальной, «обиходной» перерождается в музыку «преподносимую»¹, предполагающую иной уровень восприятия, близкий воспри-

ятию произведения академической музыки. Это происходит приблизительно в последней трети 1960-х годов, когда складываются главные стилевые магистрали рока и сами основы рок-мышления. Удивительная музыка, которая

завучала в те годы, получила разные названия: рок-психоделия, андерграунд, симфо-рок, барокко-рок, а позже – прогрессив, арт-рок и т. д. Какие-то из них так и остались в том далёком времени как знак эпохи «шестидесятых», а какие-то дожили до наших дней и сегодня работают как термины и аналитические определения. Выделим два из них: арт-рок и прогрессив. Означая усложнение изначального жанрового архетипа рока в процессе его взаимодействия с многообразными пластами, музыкальными видами и этническими традициями, арт-рок и прогрессив существенно разнятся. В чём же это различие?

Как понятия, они исходят из разных смысловых рядов. Арт-рок свидетельствует о художественной стороне контакта рока с музыкальным окружением, а прогрессив – о языковых новациях, некоем градусе новизны, о том, насколько явление опережает своё время. Если арт-рок – понятие стилевое, то прогрессив в большей степени языковое, отражающее состояние языка. Можно сказать, что *art* означает процесс одухотворения стилистики рока в его приобщении к «высокой традиции» и сопутствующую этому процессу *индивидуализацию* стиля, а *progressive* – вызов шаблонам, эксперимент с музыкальным языком, звуком, восприятием и формой подачи музыки. Индивидуализация стиля не является главным в творческой программе прогрессива. Оба термина имеют и свою зону бытования, и своих представителей². Например, арт-рок не корректен в применении к таким образцам психоделии, как PINK FLOYD, SOFT MACHINE или GONG, а прогрессив – по отношению к PROCOL HARUM или FOCUS с их барочным амплуа. Тем не менее, «артизованное» и «прогрессивистское» могут взаимодействовать в рамках более сложного стилевого комплекса, что наблюдается в музыке KING CRIMSON, VAN DER GRAAF GENERATOR, JETHRO TULL, YES и др. У каждого из этих понятий есть своя оборотная сторона. Как и многие явления музыкального мира, арт-рок не застрахован от энтропии и на каком-то витке своей эволюции перерождается в манерность, эклектику, академизм. Прогрессив со временем также утрачивает свежесть новизны и превращается в мейнстрим. Мейнстрим в такой ситуации есть теневая сторона прогрессива, состояние, в которое он периодически погружается, из-

расходовав свой новаторский потенциал и становясь разменной монетой или торговым брендом. По инерции такую музыку продолжают называть прогрессивом, взять хотя бы современную шведскую школу. Она апеллирует к языку классического прогрессива 1970-х, но дух эксперимента, творческого дерзания, хорошего авантюризма оказывается утраченным. Заметим, что процесс чередования подъёмов и спадов в этой области имеет универсальный характер, о чём свидетельствует не только рок, но и прогрессив-джаз до него, а также современная электронная музыка уже после: путь от авангардных открытий к дискотечным формам «техно» или «хаус» здесь ещё короче. Видимо все «прогрессив»-формы развиваются по какому-то единому сценарию.

Обращаясь к арт-року, в первую очередь отметим, что перед нами широкомасштабное стилевое явление, интегрирующее рок в мировую музыку, прежде всего, европейскую. И если дифференцировать понятие арт-рок, то в узком смысле он означает ориентацию на европейскую классику и соответствующую стилистику и язык, тогда как в широком смысле это контакт с различными культурами, разными жанровыми и стилевыми пластами и традициями. Важно ещё раз подчеркнуть, что в самом понятии арт-рок присутствует художественная компонента, которая свидетельствует о повороте от бытового, повседневного (*everyday music*) к художественному (*art-music*)³. Следовательно, мы дифференцируем «арт» как *тенденцию*, как *стиль* и как стилистическую *субстанцию*, которая связывает рок с многообразной ноосферой музыки, иными словами, разделяем стилевой процесс, структуру и материал.

Первый аспект сложен для анализа, требуя привлечения не только социологических и социометрических параметров, но и погружения в сферу творческой психологии и самого арт-рокового восприятия [14; 16; 20]. В чём его особенности, отличие, скажем, от восприятия хард-рокового? Сопоставление двух оппозиционных субкультур могло бы стать предметом отдельного исследования. Но в задачи данной статьи оно не входит. Второй и третий аспекты более конкретны, особенно последний из них, хотя и он порождает вопросы, связанные со стилевой типологией и стилистикой артизованного рока, которые рассматриваются в книге «Стилевые метаморфозы рока» [7].



Арт-рок – наследник прото-арт-явлений второй половины 1960-х, таких, как барокко-рок, классик-рок, симфо-рок и, отчасти, прогрессив. Он возник в Англии в конце 1960-х и достиг расцвета в первой половине 1970-х, распространившись по всему миру и окончательно изменив облик рока, превратив его в самостоятельный «музыкально-творческий вид» (В. Конен). Он интегрирует многообразные формы мирового музыкального опыта, в первую очередь, европейского. Переход от контркультурной позиции к пан-культурной отдаляет новый стиль от «горячих» источников: рок'н ролла, блюза, баллады и уменьшает их вес в общем жанрово-стилевом балансе. В таком случае оппозиционными по отношению к арт-року становятся, с одной стороны, хард-рок, не существующий вне блюза и характерного утяжелённого саунда, с другой – вся легкожанровая поп-эстрада с общей установкой на развлекательность и комфорт.

В связи с жанрово-стилевой эволюцией изменяется и коммуникативное поле рока. Уже в конце 1960-х в рамках психоделии устанавливаются особые отношения между музыкантами и слушателями, которые не вмещаются в привычные маршруты «производитель – потребитель». Ранним формам рока свойственно карнавальное ощущение: музыканты ещё не отделяют себя от аудитории, вовлекая её в общую игровую стихию коллективного музицирования. Танец в его *бытовой* функции постепенно сменяется пластикой свободных телодвижений в особом ритуале, а вскоре и вовсе теряет свой смысл. Бывший «флойдовец» Роджер Уотерс вспоминает о тех удивительных временах: «Мы замечаем, как наша публика перестаёт танцевать. Наша цель – заставить их застыть с открытыми от удивления ртами, полностью погрузившись в музыку» [10, с. 62].

Необыкновенное единение исполнителей и слушателей демонстрируют первые рок-фестивали (Монтерей 1967 года и Вудсток 1969 года). Ролик с вудстокским выступлением Джимми Хендрикса показывает многотысячную толпу, окружившую самодельную сцену⁴. Пёстрая публика, в основном молодёжь, расположилась прямо на траве. Настроение довольно миролюбивое; хотя «лето любви» позади, «хиппизм» как модель поведения сохраняется. Характерно, что танцующих мало, фанатов и эксцессов

фанатизма не наблюдается. И трудно поверить, что буквально через четыре месяца состоится фестиваль в Альтамонте, который закончится кровавой резнёй, которую устроят местные «Ангелы ада».

В 1968 году ROLLING STONES снимают фильм «Rock'n Roll Circus», предпринимая попытку *воссоздания* карнавально-цирковой атмосферы. Разделительная грань между ареной и зрителями, музыкантами и слушателями устранена, помещение небольшого цирка-шапито в полной мере соответствует этому⁵. В роли зрителей – не только статисты в карнавальных костюмах и масках, но и сами «роллинги», а также их друзья и гости. В толпе мелькают знакомые лица, среди них – и Джон Леннон (инкогнито). На арене друг друга сменяют группы JETHRO TULL, THE WHO, TAJ MAHAL, акробаты, жонглёры, скрипач, а завершается всё выступлением самих хозяев, перерастающим в общий апофеоз. Подобная акция напоминает джем-сейшн или перформанс, когда публика становится активным *участником*: она подпевает, танцует, энергично реагирует на происходящее⁶. Годом раньше нечто подобное, но в условиях телевизионного эфира, осуществили THE BEATLES. Телевизионное шоу с их знаменитой песней «All You Need Is Love» показывалось 25 июня 1967 года в программе «Our World». Передача транслировалась через спутник из лондонской студии «Эбби Роуд» на 26 стран. Среди гостей, подпевающих битлам, заметны Эрик Клэптон, музыканты из ROLLING STONES и другие знаменитости. Небывалые возможности для глобальной коммуникации по тем скромным доинтернетовским временам!⁷

24 сентября 1969 года DEEP PURPLE представляют свой Концерт для группы с симфоническим оркестром на сцене лондонского «Альберт-холла». Атмосфера огромного концертного зала разительно отличается от обстановки шапито или уютной телевизионной студии. И аудитория здесь более разношёрстная. В фильме отчётливо выделяются *различные* группы слушателей: молодёжь (стоячий партер), внимающая музыке своих кумиров с нескрываемым восторгом; зрители постарше (в основном сидят в рядах амфитеатра), они реагируют на роковые эпизоды Концерта скептически, на лицах некоторых – ироничная улыбка. Но в целом атмосфера достаточно

мирная, доброжелательная и заинтересованная. Все ждут чего-то необыкновенного⁸.

Так к концу 1960-х складываются основные формы рок-коммуникации: *пленэрная* (Вудсток), впоследствии включившая и «стадионный» рок, *клубная* (или сейшная), *концертная*, связанная с концертной и театральной сценой. Особую группу образуют так называемые *медийные* формы – распространение рока по каналам массовой коммуникации: радио, ТВ, интернет, прослушивание и просмотр записей в домашнем быту (*home-music*, *home-video*), Это также индивидуальное слушание музыки через наушники в самых разных условиях: в транспорте, супермаркете, на прогулке и др.⁹

Мы не случайно заговорили о формах коммуникации, так как двум из них – клубной и концертной – суждено сыграть исключительно важную роль в становлении рока как *искусства*. Наряду с концертными залами и клубами для молодёжной публики (например, «Fillmore West» в США, «UFO» и «Marque» в Англии), свои двери распахнули и престижные «Royal Albert Hall», «Festival Hall» в Англии, «Madison Square Garden» и «Carnegie Hall» в США.

В связи с процессом артизации, который начался именно в то время, следует ещё раз вспомнить THE BEATLES. Ливерпульские музыканты первыми ощутили потребность не только в новых, более сложных формах высказывания, но и в новой *аудитории*. С конца 1965 года они отказываются от концертов и уединяются в студии. Что это: разочарование в назойливых поклонниках? Неудовлетворённость простейшим песенным репертуаром? Или усталость после выматывающих гастролей и стадионных марафонов? В ряду причин наиболее весомых видится изменение социокультурного климата. Менялось время, оно требовало не только новых звучаний или поэтических рифм, но и *мыслящего* слушателя, который бы по достоинству оценил, допустим, экспериментальную «Tomorrow Never Know», авангардистски-психоделическую «A Day In the Life» или коллажную «Revolution № 9» (см.: [12]).

Однако теряя своих фанатов, THE BEATLES обретают новых поклонников и последователей. Именно в те годы в Лондоне становятся популярными ночные клубы для молодёжи. В одном из них – знаменитом клубе UFO – звучит странная, ни на что не похожая музыка PINK FLOYD¹⁰.

Вместе с SOFT MACHINE PINK FLOYD становятся лидерами британского прогрессив-рока. По пути артизации идут PROCOL HARUM, MOODY BLUES, NICE. И вскоре, буквально с двухлетним интервалом, всех накрывает мощная волна: KING CRIMSON, YES, JETHRO TULL, GENESIS, VAN DER GRAAF GENERATOR, GENTLE GIANT и т. д. В жизнь входит *арт-рок*, который соединяет психоделию и авангард, европейскую классику и Восток, архаику и джаз. Отныне понятия «рок» и «поп» окончательно разведены. Вчерашняя танцевальная и развлекательная музыка перерождается в концертную, а «обиходная» – в «преподносимую», музыку для прослушивания в *концерте*. При этом гедонистическое мироощущение и восприятие уступают место интересу художественному, духовному, почти религиозному¹¹.

Одновременно с этим происходит и смена поколений: на место дилетантов-любителей, выходцев из простой рабочей среды приходят молодые интеллектуалы из среднего класса, студенческая молодёжь. Они обременены европейской культурой, знанием музыкальной классики, джаза, их увлекает звучание восточной музыки, а также горячее желание объединить всё это вместе в энергетическом поле рока.

Какова же аудитория этой новой музыки? Уже с первого взгляда видно, насколько она изменилась – и количественно, и качественно. Во-первых, на видеокдрах тех лет всё больше лиц интеллигентных, изменяется внешний облик публики, её поведение. Уже нельзя сказать, что публика эта «развлекающаяся», как было несколько лет назад. И бунтующей её не назовёшь. Меняется как слушательский менталитет, так и сам стиль общения с музыкой. С арен стадионов и дворцов спорта она переселяется на сцены небольших концертных площадок, клубов, в залы музеев, выставок, отелей и т. д. Ведь в подобных условиях легче экспериментировать. И всё-таки главное здесь – сама музыка: удивительная и непостижимая по тем временам, она в полной мере соответствовала «тектоническим сдвигам» в молодёжном сознании, требовала совершенно иного к себе отношения. Несомненно, был прав Саймон Стэйбл, когда писал в «Top Pops» о первых выступлениях KING CRIMSON в 1969 году, что «посещение их концерта схоже с визитом на концерт классической музыки».



Вот, например, фильм «Giant on the Box» (1974) с выступлением «ренессансно» ориентированной группы GENTLE GIANT. В отличие от DEEP PURPLE, здесь иная слушательская аудитория, более интеллигентная. Концерт проходит в небольшом помещении: маленькая сцена, молодые одухотворённые лица слушателей, возможно, студентов университета или колледжа. Звучат композиции, далёкие от привычных песенных и рок-стандартов, сразу бросается в глаза невиданно разнообразный инструментарий, звучат аранжировки, практически не уступающие студийным микстам и наложениям, виртуозный многоголосный вокал, изощрённая контрапунктическая техника, что свидетельствует о высочайшем профессионализме музыкантов. Слушатели вовлечены в процесс и, похоже, принимают происходящее на сцене как естественный акт¹².

Иная атмосфера – на знаменитом концерте трио EMERSON, LAKE & PALMER (1972), где представлены транскрипции «Картинок с выставки» М. Мусоргского. Повышенный градус динамики, энергетика, которая перехлестывает через край, эпатаж на грани трюка – всё это создаёт особый артистический имидж группы, в котором соединились модная в то время культурность и роковая эксцентрика. Совершенно в ином ключе проходят выступления YES: их рок-симфонии и концептуальные сюиты рассчитаны на возвышенный настрой, отрешение от суетного, они обращены к «глубинному» восприятию и предполагают работу мысли, духовное сопричастие.

Таким образом, каждый рок-коллектив или солист стараются продумать и установить свои «правила игры», свой язык общения, которые корректируются в зависимости от сцены, состава выступающих или просто слушательской аудитории. Аудитория эта редко бывает однородной – всегда есть процент случайных посетителей. Поэтому смены режимов коммуникации естественны, они создают своеобразный «сюжет» выступления, полный интриг и неожиданностей, отклонений и зигзагов. Отсюда – разнообразие форм и типов преподнесения музыки со сцены, музыкальное многоязычие. Всё это запечатлено в видеоматериалах крупнейших мастеров арт- и прогрессив-рока первой половины 1970-х, которые в наши дни широко переиздаются на современных звуковых носителях и DVD, размещаются

в Сети (You Tube), что в свою очередь свидетельствует об интересе сегодняшней молодёжи к арт-роковой классике. Кроме только что приведённых примеров, это видеодокументы выступлений GENESIS, CARAVAN, VAN DER GRAAF GENERATOR, CAN, GONG, PROCOL HARUM, THE MOTHERS OF INVENTION, KANSAS, QUEEN и др. Многочисленные концерты подтверждают разнообразие артистических стратегий и манер: камерной и эффектно концертной, сдержанно скупой и эмоционально раскрепощённой, лирически доверительной и иронически-гротесковой, пародийной. Чтобы убедиться в том, что различия эти реальны и существенны, достаточно сравнить, например, видео-выступления THE BEATLES и ROLLING STONES, VAN DER GRAAF GENERATOR и THE MOTHERS OF INVENTION, PINK FLOYD и QUEEN. И для большей наглядности сопоставить их с выступлениями поп-эстрадных звёзд, похожих, как братья-близнецы.

Уникален в своём роде фильм «Pink Floyd: Live at Pompeii» (1971), который снят без зрителей в пустом античном амфитеатре. Исполнение композиций чередуется с безмолвными античными фресками и слайдами безжизненных лунных пейзажей, и это производит сильное впечатление. Что-то холодновато-космическое! Музыканты погрузились в себя, они полностью сосредоточены на своей музыке, отсутствие аудитории их не только не смущает, но помогает войти в творческий транс, в атмосферу общения с «духами предков». Необыкновенный музыкальный перформанс, в котором создатели музыки идут как бы против течения! И как это непохоже на стадионные шоу QUEEN, которые немыслимы вне горячего коммуникативного контекста. Известно, что Роджер Уотерс, лидер PINK FLOYD, неоднократно высказывал отрицательное отношение к «стадионным» концертам – а ведь через них группе пришлось пройти в 1970-е, прежде чем был создан знаменитый двойной альбом «The Wall», где «стадионный» компонент становится элементом *драматургии*.

Сказанное свидетельствует о глобальной перестройке в сфере слушательской коммуникации и восприятия музыки. Концерты на открытом воздухе и на спортивных аренах закрытого типа, «зальные» и клубные, многоязычные и камерные формируют *гетерогенную* слушатель-

скую среду, в которой сосуществуют различные вкусовые предпочтения и пристрастия, но которая близка в одном – она переориентируется с рассеянно-развлекательного восприятия на восприятие полномасштабное, целостное, *концентрированное*. Можно утверждать, что арт-рок в этом плане ставит жирную точку, означающую переход от установки на массовую психологию, на «коллективное бессознательное» к психологии индивидуальной, личностной.

В восприятии музыки подобного рода имеются интеллектуальная и эмоциональная стороны. Иногда перевешивает одна из них, но бывает и так, что обе гармонично дополняют друг друга. Несомненно, эмоциональное «высказывание» предполагает «горячий» стиль общения, а интеллектуальный «комментарий» – стиль более сдержанный. Если для первого характерен бурный и энергичный контакт с залом (концерты EMERSON, LAKE & PALMER, JETHRO TULL, DEEP PURPLE, QUEEN и др.), то во втором случае контакт переносится на уровень духовной связи, в атмосферу камерного музицирования. Уже одно то, что в музыке много «звучащей тишины», связанной с одухотворённой семантикой человеческого начала, говорит о многом. Достаточно побывать на концертах или хотя бы посмотреть запись выступлений таких групп, как PINK FLOYD, KING CRIMSON, YES, VAN DER GRAAF GENERATOR (включая сольные работы её лидера Питера Хэммила), чтобы убедиться в этом.

Арт-рок и прогрессив последних лет продолжают развиваться в очерченных пределах. Например, концерты шведской FLOWER KINGS тяготеют к «прохладному» или умеренному типу коммуникации («Live Recording», 2003), а кумиры прогрессив-металлической

аудитории, группы DREAM THEATRE («Live at Budokan», 2004) и TRANSATLANTIC («Transatlantic Live», 2001) предпочитают тип более «горячий». Однако оба сближаются и дополняют друг друга, как это сегодня происходит в выступлениях PORCUPINE TREE и её лидера Стивена Уилсона. Кроме того, на «температурный» режим выступления может влиять и менталитет слушательской аудитории, например, концерт канадской группы RUSH в Рио-де-Жанейро в 2004 году, где их приветствует разгорячённая бразильская публика.

Итак, рассуждая о том или ином стилевом направлении, о стиле отдельной группы или музыканта, невозможно абстрагироваться от коммуникативного контекста, в котором они находятся. Формирование собственной слушательской среды, которое происходит в этой сфере на протяжении вот уже более пятидесяти лет, позволяет говорить о существенных сдвигах в области коммуникативной, что делает рок всё более духовным феноменом. Из музыки развлекательно-танцевального досуга он превращается в объект и продукт художественной отделки (work of art), и это одно из самых важных его завоеваний за последнее десятилетие.

Второй важный факт – стилевая индивидуализация, которая делает рок и его арт-отводки многоязычной и многостилевой системой, обладающей большим стилистическим и лексическим потенциалом. При всей актуальности проблемы стилевой энтропии, он всё ещё сохраняет достаточный иммунитет к гомогенизирующим тенденциям современной массовой культуры. И существование лучших образцов арт- и прогрессив-рока подтверждает это.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термины Г. Бесселера, в отечественной науке использовал А. Сохор.

² Бытует мнение, что термин арт-рок больше востребован в европейской среде, прогрессив – в среде американской. И даже поговаривают о том, что арт-рок как термин устарел и его пора заменить прогрессивом. Об этом см. в книге Е. Савицкой: [3]. Параллели арт-рок – прогрессив проводит также в дипломной работе О. Слынько, которая представляет их как две частично пересекающиеся сферы [5].

³ Подробнее об этом см. в статье «От развлечения – к искусству, или Новые коммуникативные контексты рока»: [6].

⁴ См.: <https://www.youtube.com/watch?v=TKAwPA14Ni4>.

⁵ К слову заметим, что коммуникативные условия цирка изначально ориентированы на непосредственный прямой контакт артистов и зрителей. В цирке отсутствует рампа – основа театральной эстетики и коммуникации. О сакральных истоках цирка см. книгу С. Макарова: [2].



⁶ См.: <https://www.youtube.com/watch?v=FNvOlyf-JAw>.

⁷ См.: https://www.youtube.com/watch?v=t5ze_e4R9QY.

⁸ См.: <https://www.youtube.com/watch?v=Od95KRjPat0>.

⁹ Интересующихся медийной стороной проблемы отсылаем к книге «Музыка в структуре медиатекста» Т. Шак [9], а также книге «Медиа-музыка на телевидении» А. Чернышова [8] и материалам, публикуемым

в электронном журнале «Медиамузыка» (<http://mediamusic-journal.com/>).

¹⁰ Подробно атмосфера «свингующего» Лондона описана в книге Н. Шеффнера [10].

¹¹ Бескомпромиссное продвижение в этом направлении вскоре создаст опасность отрыва рока от своих корней, от широкой аудитории. О чём через пару лет напомнит панк.

¹² См.: <https://www.youtube.com/watch?v=RrdQ5wAwL-0&t=2519s>.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузьмина В. А. Психоделическое искусство: между архаикой и современностью. М.: ГИИ, 2013. 204 с.
2. Макаров С. М. Шаманы, масоны, цирк. М.: КомКнига, 2006. 280 с.
3. Савицкая Е. А. Прогрессив-рок. Герои и судьбы. М.: Изд-во Галин А. В., 2015. 304 с.
4. Савицкая Е. А. Рок-музыка как система стилевых координат // Обсерватория культуры. 2013. № 1. С. 57–65.
5. Слынько О. Ю. Прогрессив-рок как творческий эксперимент: дипломная работа. Рукопись. Нижний Новгород, 2017. 78 с. Рукопись хранится в библиотеке Нижегородской гос. консерватории.
6. Сыров В. Н. От развлечения – к искусству, или Новые коммуникативные контексты рока // Развлечение и искусство / ГИИ. М., 2008. С. 470–481.
7. Сыров В. Н. Силевые метаморфозы рока. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2008. 312 с.
8. Чернышов А. В. Медиа-музыка на телевидении. М.: Изд-во Московского ун-та, 2009. 112 с.
9. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. Краснодар: Изд-во КГУКИ 2010. 326 с.
10. Шеффнер Н. Блюдце, полное чудес. Одиссея «Пинк Флойд». М.: Изд-во Сергея Козлова, 1998. 368 с.
11. Biamonte N. Formal Functions of Metric Dissonance in Rock Music // Music Theory Online. 2014. No. 20 (2) – 1.
12. Everett W. Fantastic Remembrance in John Lennon's "Strawberry Fields Forever" and "Julia" // Musical Quarterly. 1986. No. 3, pp. 360–393.
13. Everett W. The Beatles as Musicians: The Quarry Men through Rubber Soul. Oxford University Press. 2001. 472 p.
14. Gracyk Th. Listening to Popular Music. University of Michigan Press, 2007. 245 p.
15. Hegarty P., Halliwell M. Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s. NY; L., 2011. 328 p.
16. Huovinen E. Levels and Kinds of Listeners' Musical Understanding // The British Journal of Aesthetics. 2008. No. 48 (3), pp. 315–337.
17. Leroy A. Rock Progressif. Gemenos, France, 2011. 455 p.
18. Lucky J. The Progressive Rock Handbook. Pap/Com edition, 2008. 456 p.
19. Snyder C. The Strawberry Bricks Guide to Progressive Rock. L., 2008. 364 p.
20. Zangwill N. Listening to Music Together // The British Journal of Aesthetics. 2012. No. 52 (4), pp. 379–389.

Об авторе:

Сыров Валерий Николаевич, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (603950, Нижний Новгород, Россия), **ORCID: 0000-0002-3673-1556**, valerysyrov@gmail.com

REFERENCES

1. Kuz'mina V. A. *Psikhodelicheskoe iskusstvo: mezhdru arkhaikey i sovremennost' u* [Psychodelic Art: Between the Archaic and Contemporaneity]. Moscow: State Institute of Art Studies, 2013. 204 p.
2. Makarov S. M. *Shamany, masonry, tsirk* [Shamans, Masons, Circus]. Moscow: KomKniga, 2006. 280 p.
3. Savitskaya E. A. *Progressiv-rok. Geroy i sud'by* [Progressive-Rock. Heroes and Destinies]. Moscow: Galin A. V., 2015. 304 p.
4. Savitskaya E. A. Rok-muzyka kak systema stylevykh koordinat [Rock-Music as a System of Style Coordinates]. *Obseratoriya kul'tury* [Observatory of Culture]. 2013. No. 1, pp. 57–65.

5. Slyn'ko O. U. *Progressiv-rok kak tvorcheskij eksperiment: diplomnaya rabota. Rukopis'* [Progressive-Rock as a Creative Experiment: Diploma Thesis. Manuscript]. Nizhny Novgorod, 2017. 78 p. The manuscript is preserved in the library of the Nizhny Novgorod State Conservatory.
6. Syrov V. N. Ot razvlecheniya – k iskusstvu, ili Novye kommunikativnye konteksty roka [From Entertainment to Art, or the New Communicative Contexts of Rock]. *Razvlechenie i iskusstvo* [Entertainment and Art]. Moscow: State Institute of Art Studies, 2008, pp. 470–481.
7. Syrov V. N. *Stilevye metamorfozy roka* [Stylistic Metamorphoses of Rock]. St. Peterburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg, 2008. 312 p.
8. Chernyshov A. V. *Media-muzyka na TV* [Media-Music on TV]. Moscow: Publishing house of Moscow University, 2009. 112 p.
9. Shak T. F. *Muzyka v strukture mediateksta* [Music in the Structure of Media-Text]. Krasnodar: Publishing House of the Krasnodar State University of Culture and Arts, 2010. 326 p.
10. Sheffner N. *Blyudtse polnoe chudes. Odisseya «Pink Floyd»* [A Saucer Full of Miracles. The Odyssey of “Pink Floyd”]. Moscow: The Sergey Kozlov Publishing House, 1998. 368 p.
11. Biamonte N. Formal Functions of Metric Dissonance in Rock Music. *Music Theory Online*. 2014. No. 20 (2) – 1.
12. Everett W. Fantastic Remembrance in John Lennon’s “Strawberry Fields Forever” and “Julia”. *Musical Quarterly*. 1986. No. 3, pp. 360–393.
13. Everett W. *The Beatles as Musicians: The Quarry Men through Rubber Soul*. Oxford University Press. 2001. 472 p.
14. Gracyk Th. *Listening to Popular Music*. University of Michigan Press, 2007. 245 p.
15. Hegarty P., Halliwell M. *Beyond and Before: Progressive Rock since the 1960s*. NY; L., 2011. 328 p.
16. Huovinen E. Levels and Kinds of Listeners’ Musical Understanding. *The British Journal of Aesthetics*. 2008. No. 48 (3), pp. 315–337.
17. Leroy A. *Rock Progressif*. Gemenos, France, 2011. 455 p.
18. Lucky J. *The Progressive Rock Handbook*. Pap/Com edition, 2008. 456 p.
19. Snyder C. *The Strawberry Bricks Guide to Progressive Rock*. L., 2008. 364 p.

About the author:

Valery N. Syrov, Dr. Sci. (Arts), Professor, Head of the Department of Music Theory, Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory (603950, Nizhny Novgorod, Russia). **ORCID: 0000-0002-3673-1556**, valerysyrov@gmail.com





УДК 782.1

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.035-041

О. М. ПЛОТНИКОВА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки
г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0002-6336-7294, likonika.7@mail.ru*

КАРНАВАЛИЗАЦИЯ АРХЕТИПА ПЕРСОНЫ В ОПЕРЕ «ФАЛЬСТАФ» ДЖ. ВЕРДИ

Разработка концепта «архетип» актуальна в разных сферах научного знания. В статье представлен «архетип персоны» как «направленный тренд» (К. Г. Юнг) организации карнавальной модели культуры оперы «Фальстаф» Дж. Верди. Ключом к раскрытию сущности архетипа в музыкальном произведении становятся: психоаналитическая теория К. Г. Юнга, семиотическая теория карнавала М. М. Бахтина, теоретическое обоснование архетипа как концепта культуры А. Ю. Большаковой и теория «мигрирующих интонационных формул» Л. Н. Шаймухаметовой. Ядром архетипа персоны в опере является этнонациональная мифологема Зевса-олена. Генезис перевоплощений главного героя содержится в мифах, повествующих о преображениях верховного бога Олимпийского Пантеона. Архетип персоны реализуется на экстрамузыкальном (вербальном) и интромазыкальном – морфологическом и лексическом уровнях. Образ персоны раскрывают универсальные пространственные архетипы: дома – пути, и временные архетипы: дня – ночи. Ноосферическое прорастание базового, наднационального архетипа актуализирует созвездие вариативных архетипов: культурный герой, воин, рыцарь, Дон Жуан, антигерой, трикстер, шут (шутник), простака, чудака, король карнавала, мудрый старик, карнавальный смех. Музыкально-семантический анализ архетипа представляет оперу как творческую лабораторию, в которой персона, моделируя свой образ, примеряет маски и стилиевые наряды различных эпох. Жанровые, фактурные, интонационные, ритмические стереотипы композитором интерпретируются в пародийном ракурсе. Метаморфозы карнализации репрезентируют полюса архетипа человеческой души: трикстер-король карнавала, антигерой-культурный герой, Дон Жуан-простака, рыцарь-шут, мудрый старик-шутник и чудака.

Ключевые слова: Дж. Верди, Фальстаф, карнавальная модель культуры, мифологема Зевса, архетип персоны, стереотипные интонационные формулы.

OLGA M. PLOTNIKOVA

*Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0002-6336-7294, likonika.7@mail.ru*

THE CARNIVALIZATION OF THE PERSONA ARCHETYPE IN GIUSEPPE VERDI'S OPERA "FALSTAFF"

The development of the concept of the "archetype" has become relevant in many spheres of scientific knowledge. The article demonstrates the "persona archetype" as a "directed trend" (according to Carl Jung) of the organization of the carnival model of culture in Giuseppe Verdi's opera "Falstaff." A key for the disclosure of the essence of the archetype in this musical composition is presented by Carl Jung's theory of psychoanalysis, Mikhail Bakhtin's semiotic theory of the carnival, the theoretical foundation of the archetype as Alla Bolshakova's concept of culture, and Liudmila Shaymukhametova's theory of "migrating intonational formulas". The core of the persona archetype in the opera is demonstrated by the ethno-national mythologem of Zeus the deer. The genesis of the transformation of the main protagonist is contained in the myths narrating of the metamorphoses of the chief god of the Olympic Pantheon. The persona archetype is actualized on the extra-musical (verbal) and intra-musical – i.e. the morphological and lexical level. The image of the persona is disclosed by such universal spatial archetypes as those of home vs. traveling, as well as the temporal archetypes of day vs. night. The noospheric intergrowth of the basic, supra-national archetype actualizes the constellation of variable archetypes: the cultural hero, warrior, knight, Don Juan, anti-hero, trickster, fool (jester), simpleton, eccentric, king of the carnival, wise old man, and carnival laugh. A semantic musical analysis of the archetype presents the opera as a creative laboratory in which the persona, by modeling his or her image, admixtures the masks and stylistic costumes of various epochs. The stereotypes of genre, texture, intonation and rhythm are

interpreted by the composer from the perspectives of parody. The metamorphoses of carnivalization represent the opposite poles of the archetype of the human soul: the trickster vs. the king of the carnival, the anti-hero vs. the hero, Don Juan vs. a simpleton, a knight vs. a fool, a wise old man vs. a jester and eccentric.

Keywords: Giuseppe Verdi, Falstaff, carnival model of culture, the mythologem of Zeus, the persona archetype, migrating intonational formulas.

В философии, культурологии, филологии и психологии многовекторно разработано представление об архетипе как базовой, архаической, универсальной, глубинной константе человеческого бытия и мышления, предопределяющей процессы развития культуры и искусства¹. Этимологическим признаком архетипа как концепта культуры является его первоначальное значение: «след от удара, потрясения [курсив автора. – О. П.]» [2, с. 51]. Получивший имя и зафиксированный в языке древнейший первообразец сохраняет свой смысл в современном нормативно-ценностном пространстве. Давая ключ к пониманию магистрального русла традиции, он исследуется как генетический код мифологической, массовой или этнической культуры². В мифопоэтическом ракурсе художественного произведения архетип репрезентируется типологическими параметрами: образом, топосом и стереотипными формулами. Запуская механизм формирования пространственно-временных отношений, он может рассматриваться как фигура интертекста или гипертекста.

Образцом актуализации концепта «культурный, художественный архетип» является последнее творение «Маститого Старца из С.-Агата» [3, с. 475]³. Письмо Верди к маркизу Дж. Мональди (от 3 декабря 1890 года) указывает на потенциальность данного ракурса изучения: «Фальстаф – негодяй, совершающий всевозможные дурные поступки... но внешний вид их забавен. *Это тип! Они так редки – типы!*... [курсив мой. – О. П.]» [3, с. 469]. Опираясь на методологию анализа архетипа, разработанную в философии, культурологии, психологии, литературоведении и теории «мигрирующих интонационных формул» Л. Н. Шаймухаметовой в музыковедении [8], выявим доминантный тип архетипа, сегменты его структуры и семантику в карнавальном модели культуры оперы.

Реконструкция авторского замысла «Фальстафа» в качестве базового и наднационального конструкта представляет архетип персоны, формирующий фундаментальное и процессуальное

представление об облике главного героя. В древнеримском театре персоной называли маску с прорезью для глаз, которую актёр надевал перед выступлением. Впервые в качестве универсальной матрицы коллективного бессознательного архетип персоны был обоснован швейцарским психиатром, основоположником аналитической психологии К. Г. Юнгом. Под персоной он понимал «личную систему адаптации к миру», «матрицу, которую личность вырабатывает для взаимодействия с миром» [9, с. 165].

Архетип персоны в музыкально-театральных жанрах предстаёт в координатах универсальных временных архетипов – дня и ночи, и пространственных архетипов – пути и дома. Личное (своё) пространство в литературоведении фигурирует как дом, путь персонажа в сюжете произведения связан с освоением чужого пространства. Дихотомии пространственных и временных архетипов отражают коммуникативную среду, приоритетные жизненные ценности героя и структурируют архитектуру целого. Антиномичность архетипа персоны проявляется в оппозициях: молодости и старости, души и тела (психологического и биологического), социального и антиобщественного, национального и общечеловеческого, представляющих бинарность циклов, сущностных качеств, поведения и уклада человеческой жизни.

В раскрытии архетипа персоны⁴ Верди руководствовался драматургическими принципами, высказанными в письме к В. Морелю (от 21 апреля 1890 года), первому исполнителю роли Фальстафа. Он сетовал, что современные композиторы (за редкими исключениями) забывают: «о точности выражения, о скульптурной лепке характеров, о силе и правдивости драматических ситуаций [курсив мой. – О. П.]» [3, с. 468].

Архетип персоны как инструмент моделирования художественного мира и художественного текста запускает механизм образования новых вариативных архетипов и формирует концептуальное пространство произведения. Первым звеном в движении от праисторического



к историческому времени в опере становится мифологема Зевса. Она отражает мифическое самоощущение Фальстафа, идентифицирующего себя верховным представителем Олимпийского Пантеона [с. 272]⁵. Истоки его отождествления с оленем [с. 275] содержатся в архаическом териоморфизме, в мифах, повествующих о метаморфозах Зевса⁶. Наследование Фальстафом его «духа» представляет скрытый слой архетипа персоны, актуализирующийся применением ретроспективного метода изучения в истории культуры. Трансформации мифопоэтического образа отца богов и людей, концентрированно выражающего глубинную сущность души главного героя, инициируют появление «россыпи» исторических и культурных (литературных) архетипов, образующих активный слой матрицы. «Хождение по следам» (Т. Манн) Зевса и приращение смыслов актуализирует архетипы: культурного героя и антигероя, трикстера, воина, рыцаря, Дон Жуана, простака, чудака, шута (шутника), короля карнавала, мудрого старика. Эволюционный метод изучения архетипических моделей в историко-культурном контексте, вариаций исходных протообразцов и процессов их интеграции в музыкознании имеет неисчерпанный потенциал.

Внутренняя сторона архетипа персоны отражается в сценарии поведения и событиях душевной жизни героя. Морфологический ракурс исследования оперы представляет фокусировку, переключение и динамику архетипов по действиям. «На входе» пространственно-временной модели культуры Фальстаф появляется в полусвете ночного интерьера таверны рыцарского «Ордена подвязки» антигероем⁷. Его чревоугодие и провокация адюльтера на пороге хронотопы актуализируют черты архетипов трикстера⁸ и Дон Жуана, подвергающего проверке идею супружеской верности. Дворянин-бродяга назидательно поучает слуг: «*В нашем искусстве главное: “Берите вовремя, с тактом”. Грубые вы артисты* [курсив мой. – О. П.]» [с. 17–18]. В традициях барочного мировосприятия мир для него предстаёт театральной сценой. Чутко ощущая партнёра в коммуникативной ситуации, он ловко и стремительно меняет социально-ролевые маски.

В свете дня 2 к. II д. Фальстаф-рыцарь испытывает на прочность семейные узы четы Фордов. Попадая впросак в финале действия, он активизирует архетип простака. Встреча с Алисой

около Мирового дерева (III д.) происходит в координатах мифологической топографии Земли и Неба. «Крестовый поход» бездомного, странствующего рыцаря-шутника и чудака с оленьими рогами на голове к сакральному центру мироздания осуществляется в знаменательный час ночной тьмы. Полночь открывает выход из земной жизни в трансцендентную реальность. В философской онтологии она применяется для описания Божественной сферы и мифологического Космоса. Каскад преобразований представляет Фальстафа как мудрого старика и главную фигуру карнавала – его короля.

В характеристике главного персонажа оперы тщательно продумана каждая художественная деталь. Архетип его персоны маркирован музыкальными «штампами» (Б. В. Асафьев), освящёнными культурно-историческими традициями. Актёрские амплуа презентуются комплексом топосов, преимущественно в пародийном облике.

Экспонирование архетипа трикстера – Фальстафа в скандальной компании собутыльников – строится на выразительности музыкально-речевых интонаций. Новаторское стремление к точному выражению слова в пении было продекларировано Верди⁹. Динамическое развитие образа Фальстафа представлено уже в I к. I д.: от бытовой «музыки речи» (В. Васина-Гроссман) к ярко выраженным, аффективно-оценочным репликам, возгласам, умозаключениям декламационного характера и кантилене. Стереотипные музыкальные интонации представлены в ряде сцен, в том числе в монологах о вероломном мире [с. 234–238] и о чести [с. 31–36], расположенных на полюсах архитектурной конструкции целого¹⁰. Последний разворачивается в диалоге вокально-патетических фигур *interrogatio*, секвенционно развивающихся, и пародийно-утвердительных интонаций с ироничным форшлагом в оркестре.

Архетип культурного героя освещён божественным отблеском Зевса. В барочной и классической опере топос героики, олицетворяющий рыцарское начало, отображался стилистикой марша, фанфарами и сигнальными мотивами. «Его сложившаяся интонационная сфера оставалась лишённой и психологизма, и музыкальной многогранности, и утончённости...» [6, с. 160]. Ритуальной фанфарой в вокальной партии с интонационным и ритмическим стереотипами – восходящим движением по звукам мажорного трезвучия с пунктирным ритмом

– Фальстаф приветствует Форда: «Фонтан, что льёт нам в глотку вина!» [с. 118]. Черты профессиональной маски бывшего воина проступают в ариозо: «Так, старый Джон, так, так! Действуй смелее!» [с. 115–116]. «Царственный комплекс» [5, с. 60] жанрового «штампа» оперной героини XVII–XVIII веков запечатлён в пародийном облике. В марше акцентируется четвёртая доля такта. Внутренние сомнения героя передаются гармонией уменьшённого вводного септаккорда и диалогом нисходящих мотивов вокальной и оркестровой партии. Ариозо обрамляет тема карнавального смеха. Пародийное снижение образа вояки, потерпевшего фиаско в едва начавшемся любовном романе, изображено четырёхтактом минорного марша в монологе о подлом мире [с. 236–237].

В архетипе рыцаря как представителя земного воинства, стоящего на страже морали, сконцентрированы доминанты рыцарской этики: любовь к Богу и Прекрасной даме. Жанровый стереотип хорала, воплощающий духовную соборность, этическое начало, символизирует и набожность персоны¹¹. Оркестровый хорал «Domine fallo casto» («Боже, очисти грешника») с бас-кларнетом *in A* введён в финальную сцену «хулы» и наказания плута [с. 310]. Контрастное сопоставление вербального текста и жанрового комплекса оркестрового хорала вносит элементы пародии в темы Фальстафа: «Сам я часто, забыв о боге, совестью торгую» [с. 32] и «Желал бы я, чтоб Форд скорей ушёл в вечность!» [с. 167].

Маркером архетипов Дон Жуана и рыцаря становится изящная учтивость Фальстафа-кавалера и щёголя-волокуты. Как отмечает Л.В. Кириллина: «Хронологически топос галантности принадлежал обеим эпохам, барочной и классической» [5, с. 13]. Уже в 1 к. I д. появляются музыкально-риторические фигуры *exclamatio* – восхищение Фальстафа Алисой: «Цветок!» [с. 25], фальцетное мечтание: «Я ваша, сэр, Джон Фальстаф!» [с. 27] и «Медовый месяц!» [с. 28]. «Этикетная формула» (М. Г. Арановский) менюэта звучит в его признании миссис Форд: «Ты просто ослепительна» [с. 168] и в сцене с миссис Куикли [с. 106]. В ленточном терцово-секстовом двухголосии диалога с «Меркурием в чепчике» воспроизведён образ «сельской пастушеской идиллии» [8, с. 99] и стереотипная формула «знака свирели»: «женский реверанс» и «салют и поклон кавалера» [8, с. 88].

Страница истории прошлой жизни постаревшего казановы представлена в лёгкой, изящной ариозо: «Пажем когда-то молоденьким я был» [с. 171]. В песенке отражены стереотипные черты классического стиля: танцевальная скерцоность, квадратная структура периода, хотя и неповторного строения, мелодика вокального характера с опеваниями в окончании второго предложения.

Безупречность салонного стиля общения просматривается и в ариозо Фальстафа: «Конечно, знаете вы оба, кто мистер Форд?». Фигура реверанса – галантного, оркестрового кадансового оборота – многократно повторяется в процессе презентации темы [с. 24–25]. Гибкая, певучая вокальная мелодика, прерывающаяся паузами, гомофонно-гармоническая фактура оркестрового сопровождения и наличие форшлагов в грациозных октавных скачках окончаний фраз подчёркивают галантность и светский лоск героя.

Аристократизм и благородство соперников изображены в пародийном совместном «выходе-походе» Фальстафа и Форда на свидание в конце 1 к. II д. Формула «галантной фигуры» [8, с. 91] звучит в периоде квадратного и повторного строения с мягкими плавными контурами хроматизированной мелодики, с трелями, форшлагами и кадансами-реверансами [с. 145–148]. Многократное отражение стереотипных черт классического стиля становится знаком музыкального приношения В. Моцарту, запечатлевшему образ Дон Жуана.

Инновационно раскрыта такая ценностная доминанта архетипа персоны как любовь. Верди представил её различные возрасты, используя в композиции оперы характерный для мистерий принцип «прорыва уровней»¹². Драматургическая линия со стереотипной лексикой идеальной, романтической любви возникает в лирических дуэтах влюблённых Нанетты и Фентона. Они появляются как «оазисы» среди ставших стереотипными в творчестве композитора, но новаторски решёнными сценами заговоров и мести во вторых картинах всех трёх действий. Подлинный лик рыцарского отношения к любви рождается вполголоса *pp*, в песенно-романсовой и речевой выразительности вокальных партий и растворяется в тишине *ppp* [с. 70–73]. Первый дуэт становится интонационно-тематическим зерном последующих ансамблей юных героев. Кантиленно-речевые, вопросо-ответной структуры вокальные



партии дублируются верхней мелодической линией хорального оркестрового сопровождения. Романтические средства художественной выразительности обогащаются импрессионистическими гармоническими красками.

Во втором дуэте-диалоге 2 к. I д. вокальные фразы влюблённых становятся более краткими, речитативно-декламационными [с. 79–83]. Новые лирические дуэты, возникающие в уединённой и отгороженной ширме большого финала II д., в разгар охоты на Фальстафа, приводят к экстатически восторженному, ликующему унисону радости влюблённых и почти беззвучной клятве любви – *pppp* [с. 189–191 и с. 202–223]. Каждый ансамбль неизменно завершает диалогически построенный лейтмотив поцелуя. Открываясь интонационным стереотипом эмоционально-экспрессивного, минорного варианта «лирической сексты» – I–VI низкая ступень, он в последующих проведениях мелодически расширяется.

Ярким контрастом этим лирическим откровениям становится страстная чувственность Фальстафа-старика, выраженная музыкально-риторической фигурой *messa tirata*. От признания пронзённости сердца, где впервые в оркестровой партии появляется музыкально-эмблематическое изображение любовного желания [с. 26], к его девятикратному повторению в сцене ночного свидания, обнажающему *status naturalis* героя [с. 275]. В иконическом знаке «выстрела», «стрелье» Дж. Верди формирует не только образительные ассоциации с выражением любовной страсти главного героя, но и «охотой» на него.

Вместо ожидаемой дуэли любовника и мужа (двух баритонов) вершиной пародийной линии любви становится их дуэт. Иронизирование над любовными признаниями представлено через упоминание центрального жанра аристократического искусства *Ars nova* – мадригала. Группетто

«как формула классицизма» и «жест рыцарского поклона» [8, с. 90], уместный в сцене с дамой сердца, открывает мужские вздохи. Эллипсисное введение риторических фигур *suspiratio* и *tnesis* представлено в жанре романтического романса с ритмоформулой вальса – ведущего танца уходящего века [с. 127–129].

Архетип мудрого старика, по мнению К. Юнга, является почти незаметным. Шутливо подвергнув проверке нравственные качества других персонажей, в монологе о скуке жизни без смеха [с. 326–327] и сцене разоблачения Форда [с. 336] он побуждает всех участников карнавала к саморефлексии, распутыванию конфликтной ситуации и озарению, в котором в лице Нанетты и Фентона является образ истинной любви.

Архетип карнавального, праздничного, универсального, амбивалентного, индивидуально-всенародного смеха как аспект карнавального поведения также представлен многолико. Он реализуется через скерцозность и танцевальность в знаках-символах: оркестровых, вокальных трелях и аккордовой фактуре насмешливо-лукавого квартета кумушек [с. 48, 101], форшлаггах [с. 115], стаккато «влачащейся» *mezza tirata*, звучащей в оркестровом вступлении к 1 к. III д. [с. 232–233]. Он отражён и на выходе из карнавальной модели культуры оперы – в заключительной фуге.

В мудрой, ироничной истории через мозаику ролей запечатлена «цитирующая жизнь, жизнь в мифе» [7, с. 5]. Познание тайны «рождения» любви и её «исчезновения»¹³ обусловило культурную стратегию и поэтику игры элементами стилей. Король карнавальной оперной культуры, создавший «золотой фонд» музыкально-лексических формул, накопленных к концу XIX века, карнаваллизацией архетипа персоны и пародированием стереотипизации как культурной интерпретации, завершил земной путь.

PRIMECHANIYA

¹ В отечественном музыкознании осмысление проблемы архетипического привело к появлению понятий: «музыкальные архетипы», «архетип куклы» (В. Б. Валькова), «архетипические образы»: «морской девы, водного владыки», «Старчища», «призрака» (Н. И. Верба), «коммуникативные архетипы» (Д. К. Кирнарская), «пасторальный архетип» (А. Г. Коробова), «архетип национальной музыкаль-

ной идентичности» (Н. В. Парфентьева), «архетипические мотивы» (Ю. Ю. Петрушевич), «архетип кочевой культуры» (Е. Р. Скурко) и др. В зарубежном музыкознании представлено исследование: «архетипа Спасителя, Мессии» (М. Р. Черкашина-Губаренко, Украина); «нарративных архетипов», «мифологических архетипов», соотношения «архетипа и языка» в работах: Almén Вугон. Narrative Archetypes:

A Critique, Theory, and Method of Narrative Analysis // *Journal of Music Theory*. Vol. 47. No. 1 (Spring, 2003), pp. 1–39; Michael L. Klein. Ironic Narrative, Ironic Reading // *Journal of Music Theory*. Vol. 53, No. 1 (Spring 2009), pp. 95–136; Winter Richard. Language, Empathy, Archetype: Action-Metaphors of the Transcendental in Musical Experience // *Philosophy of Music Education Review*. Vol. 21. No. 2 (Fall 2013), pp. 103–119; Kozel David. Mythological Archetype in Music and Principles of its Interpretation // *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 47. No. 1 (June 2016), pp. 3–15.

² См.: Кандыбович С. Л., Сюткина Е. Н. Архетип как социокультурный феномен: философские и культурные основания // *Человеческий капитал*. 2016. № 7 (91). С. 6–15; Злотникова Т. С., Мазилев В. А., Нажмудинов Г. М. Архетипы как коды массовой культуры // *Ярославский педагогический вестник*. 2015. № 6. С. 195–203; Колчева Э. М. Понятие «культурный архетип» как инструментальный анализ национального искусства // *Проблемы филологии, культурологии и искусствознания*. 2015. № 1. С. 254–263.

³ Анализ оперы в контексте итальянской культуры в статье: Senici Emanuele. Verdi's «Falstaff» at Italy's Fin de Siècle // *The Musical Quarterly*. Vol. 85. No. 2 (Summer, 2001), pp. 274–310.

⁴ Из письма Дж. Верди к Дж. Рикорди: «выставка ... персоны... всегда – сценический эффект, подлинная театральность...» [3, с. 479].

⁵ Здесь и далее страницы указываются по изданию: [4]. В статье используются сокращения: картина – к., действие – д..

⁶ Зевс превращается в лебедя с Ледой и перевоплощается в быка с Европой.

⁷ В литературоведении мифологические и литературные архетипы исследованы В. Н. Топоровым и

др. Е. М. Мелетинский понятие «архетип» использует для описания действий героя, отмечая, что архетип героя часто совмещается с архетипом антигероя в одном лице: Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Российский гос. гуманитарный университет. М., 1994. 136 с.

⁸ По мнению К. Г. Юнга, трикстер, имеющий божественно-человеческо-животную природу, представляет собой «тень» и воплощает антисоциальные аспекты личности [10, с. 219–220].

⁹ В письме к В. Морелло 31 октября 1892 года он пишет: «Изучайте, *вдумывайтесь*, сколько хотите, *в стихи и слова либретто*... если выражение слова *в пении точно*, музыка получается естественно, рождаясь, так сказать, сама собой [курсив мой. – О. П.]» [3, с. 485].

¹⁰ «Глубокое раздумье, погружение в бездну мыслей составляет главную составляющую психологии рыцаря» (Коэн Г. История рыцарства во Франции. Этикет, турниры, поединки. М., 2010. С. 81).

¹¹ К. Г. Юнг полагал: «Жизнь коллективного бессознательного открывается во внутреннем мире католической души» [11].

¹² Мировая ось и её вертикальные уровни рассмотрены в статье: Поляков Е. Н. Мифологические представления античных народов о строении Вселенной // *Вестник ТГАСУ*. 2012. № 2. С. 9–27.

¹³ Карнавал, согласно концепции М. М. Бахтина, – «смеховая драма одновременной смерти старого и рождения нового мира. Каждый отдельный образ подчинён смыслу этого целого, отражает в себе единую концепцию противоречиво становящегося мира, хотя бы этот образ и фигурировал отдельно. В своей причастности к этому целому каждый такой образ глубоко а м б и в а л е н т е н ... [разрядка автора. – О. П.]» [1, с. 165–166].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.
2. Большакова А. Ю. Архетип – концепт – культура // *Вопросы философии*. 2010. № 7. С. 47–57.
3. Верди Дж. Избранные письма / сост., пер., вступ. ст. и примеч. А. Д. Бушен. М.: Музгиз, 1959. 647 с.
4. Верди Дж. Фальстаф [Ноты]: лирическая комедия в 3 действиях / либр. А. Бойто; рус. текст Н. Кончаловской. Переложение для фортепиано. М.: Музгиз, 1963. 376 с.
5. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
6. Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. 2-е изд. М.: Музыка, 1975. 376 с.
7. Манн П. Т. Фрейд и будущее. Некруглая годовщина. URL: <https://knigogid.ru/books/221633-freйд-i-buduschee/toread/page-5> (Дата обращения: 10.05.2017).
8. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: ГИИ, 1999. 318 с.
9. Юнг К. Г. О Возрождении. Психология Возрождения // Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов / пер. с англ. Киев: Гос. библиотека Украины для юношества. 1996. С. 165–182.
10. Юнг К. Г. О психологии образа Трикстера // Там же. С. 214–226.



11. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. 1991. URL: <http://e-libra.ru/read/178510-arkhetip-i-simvol.html> (Дата обращения: 10.05.2017).

Об авторе:

Плотникова Ольга Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки (455036, Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-6336-7294**, likonika.7@mail.ru



REFERENCES



1. Bakhtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renessansa* [The Artistic Legacy of François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. 541 p.
2. Bol'shakova A. Yu. Arkhetip – kontsept – kul'tura [Archetype – Concept – Culture]. *Voprosy filosofii* [Questions of Philosophy]. 2010. No. 7, pp. 47–57.
3. Verdi Dzh. *Izbrannye pis'ma* [Verdi, Giuseppe. Selected Letters]. Compilation, Translation, Introduction and Notes by A. D. Bushen. Moscow: Muzgiz, 1959. 647 p.
4. Verdi Dzh. *Fal'staf [Noty]: liricheskaya komediya v 3 deistviyakh* [Verdi, G. Falstaff [Notes]: A Lyrical Comedy in 3 Acts]. Libretto by A. Boito; Russian text by N. Konchalovskaya. Piano-Vocal Score. Moscow: Muzgiz, 1963. 376 p.
5. Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch.3. Poetika i stilistika* [The Classical Style in the Music of the 18th and Early 19th Centuries. Part 3. Poetics and Stylistics]. Moscow: Kompozitor, 2007. 376 p.
6. Konen V. D. *Teatr i simfoniya. Rol' opery v formirovanii klassicheskoy simfonii* [The Theater and the Symphony. The Role of the Opera in the Formation of the Classical Symphony]. 2nd Edition. Moscow: Muzyka, 1975. 376 p.
7. Mann P. T. *Freyd i budushchee. Nekruglaya godovshchina* [Freud and the Future. An Asymmetrical Anniversary]. URL: <https://knigogid.ru/books/221633-freyd-i-budushee/toread/page-5> (10.05.2017).
8. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskii kontekst muzykal'noy temy* [The Migratory Intonational Formula and the Semantic Context of Musical Theme]. Moscow: State Institute of Art, 1999. 318 p.
9. Yung K. G. O Vozrozhdenii. Psikhologiya Vozrozhdeniya [Jung C. G. Concerning the Renaissance. The Psychology of the Renaissance]. Yung K. G. *Dusha i mif. Shest' arkhetipov* [Jung C. G. The Soul and Myth. Six Archetypes]. Translation from English. Kiev: State Library of Ukraine for Youth, 1996, pp. 165–182.
10. Yung K. G. O psikhologii obraza Trikstera [Jung C. G. Concerning the Psychology of the Trickster Image]. *Ibid.*, pp. 214–226.
11. Yung K. G. Ob arkhetipakh kolektivnogo bessoznatel'nogo [Jung C. G. On the Archetypes of the Collective Unconscious]. Yung K. G. *Arkhetip i simvol* [Jung C. G. The Archetype and the Symbol]. 1991. URL: <http://e-libra.ru/read/178510-arkhetip-i-simvol.html> (10.05.2017).

About the author:

Olga M. Plotnikova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music Theory and Music History Department, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-6336-7294**, likonika.7@mail.ru



УДК 782.91

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.042-050

О. А. ГАГАРИНА

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0002-3304-1218, musicoloque@yandex.ru

ПАСТОРАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В ДЕТСКИХ БАЛЕТАХ ДЕБЮССИ И РАВЕЛЯ

Во французском балетном театре первых десятилетий XX века наблюдалась неожиданная актуализация пасторальной тематики. Нередко пасторальный идеал музыкального театра возрождался в образе детства. Соприкосновение детской и пасторальной тематики в искусстве – явление далеко не новое. Культ простоты и наивности составляют одну из основ пасторального мирозерцания. Специфическим претворением пасторальных образов начала XX века становятся театральные сочинения для детской аудитории – балеты К. Дебюсси «Ящик с игрушками» (1913) и М. Равеля «Дитя и волшебство» (1925), где пасторальная модель присутствует на уровне сюжета. Пасторальные образы балетов Дебюсси и Равеля приобретают многозначный, разноплановый смысл. Так, пасторальная сцена из «Ящика с игрушками» К. Дебюсси – это и остроумная игра с традицией, театральными клише, и вместе с тем, отражение новой картины мира предвоенной Европы, спроецированной художником на мир детского сознания. Пасторальная сцена лирической фантазии «Дитя и волшебство» М. Равеля представляет стилизованный образ прошлого (индивидуального или общечеловеческого), выступая одним из мотивов исповеди художника, высказанной от лица ребёнка. «Детские» интерпретации пасторального мифа во французском балетном театре связаны с общекультурной тенденцией времени – восприятием пасторали как Золотого века, к архетипу которого апеллирует и образ детства.

Ключевые слова: искусство начала XX века, К. Дебюсси, М. Равель, пастораль, детские балеты, французский музыкальный театр.

OKSANA A. GAGARINA

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia
ORCID: 0000-0002-3304-1218, musicoloque@yandex.ru

PASTORAL IMAGES IN DEBUSSY'S AND RAVEL'S CHILDREN'S BALLETS

The French ballet theater of the first decades of the 20th century witnessed the unusual actualization of pastoral subject matter. It was not uncommon for the pastoral ideal in musical theater to be revived in connection with the image of childhood. The tangency of the subject matter of the pastoral with that of childhood in art is hardly a new phenomenon in art. The cult of simplicity and naïveté forms comprises one of the foundations of the pastoral worldview. A particular manifestation of pastoral images in the music of the early 20th century has been demonstrated by theater compositions for a children's auditorium – Claude Debussy's ballet "La boîte à joujoux" (1913) and Maurice Ravel's "L'Enfant et les sortilèges" (1925), where the pastoral model is present on the level of the plots. The pastoral images of Debussy's and Ravel's ballets acquire a polysemic, diversified meaning. Thus, the pastoral scene from Debussy's "La boîte à joujoux" presents a witty play with tradition and theatrical clichés and, along with this, the reflection of a new picture of the world in pre-war Europe projected by the artist onto the world of children's consciousness. The pastoral scene of lyrical fantasy in Ravel's "L'enfant et les sortilèges" presents a stylized image of the past (either than of an individual person or that of all humanity), demonstrating itself as one of the motives of confession of the artist uttered on behalf of a child. The "children's" interpretations of the pastoral myth in the French ballet theater are connected with the general cultural tendencies of the time – a perception of the pastoral as a Golden Age, to the archetype of which the image of the child also appeals.

Keywords: the art of the early 20th century, Claude Debussy, Maurice Ravel, the pastoral, children's ballets, French musical theater.



Во французском музыкальном театре в первые десятилетия XX века наблюдалась неожиданная актуализация пасторальной тематики. Несмотря на отход европейского художественного сознания от пасторального идеала, художников этой поры явно вдохновляло воспоминание о нём. Возврат к старой «мечте о счастливых пастушках» декларировал в 1901 году Г. Честертон в эссе «В защиту фарфоровых пастушек» [10]. Констатируя ветхость старой мечты о «пастушеском рае», автор сравнивал её с «мальчишеской любовью» человечества, о которой оно «не любит вспоминать», но с которой «не может не считаться» [10, с. 212]. Сравнение пасторали с ранней порой человеческой жизни, данное Честертоном, видится весьма симптоматичным, поскольку нередко пасторальный идеал в искусстве этого периода возрождался в образе детства.

Само по себе соприкосновение детской и пасторальной тематики в музыкальном сочинении и вообще в произведении искусства – явление далеко не новое. Первым примером стал античный пасторальный роман Лонга «Дафнис и Хлоя» (II в. н. э.), герои которого – юные пастухи-подростки. Парадокс их истории, в большой степени, – это история их недетского чувства, которое, несмотря на взросление и посланные им судьбой испытания, оставалось по-детски непорочным, чистым и всегда новым. Можно утверждать, что категория «детского» могла быть изначально встроена в сам пасторальный жанр на генетическом уровне, ведь присущие детству «невинность», «естественность» были неизменными идеалами пасторального универсума на всём протяжении эволюции жанровой традиции пасторали.

Периодически эти идеалы получали особую заострённость. Так, например, детский компонент в изображении идиллического акцентируют писатели-сентименталисты, в чём, безусловно, сказалось влияние философии Ж. Ж. Руссо, для которого качества «естественного человека», дикаря, человека близкого к природе, а, следовательно, существа абсолютно гармоничного, были присущи и детству как наиболее естественной поре человеческой жизни. Детям свойственна особая гармония с миром, непосредственность и чистота восприятия жизни, естественность проявления чувств и поведения, что и характеризует «естественного человека» в понимании Руссо¹. Культ «естественного челове-

ка» оказал существенное влияние на пасторальный идеал у сентименталистов, и с особой конфликтностью он воплощён в романе одного из апологетов руссоизма – Б. де Сен-Пьера «Полю и Виржини» (1788)². Данный роман стал одним из показательных текстов, в котором мотив детства сопрячён идиллическому существованию: детство героев – это их счастливое бытие, идиллический хронотоп, а их взросление сопряжено с разлукой, страданием, которые приводят, в конце концов, к гибели. Х. Скуддер в своей книге «Детство в литературе и искусстве» особо подчёркивает связь детской темы и счастливого существования у Сен-Пьера: «история Поля и Виржини – это попытка представить мир, в котором детство, с его невинностью, задумано как символ идеала человеческой жизни»³. Детство и пастораль, сближенные архетипом райского Эдема, Золотого века, становятся у Сен-Пьера аллегорией безнадежно утраченного счастья. В «жалобном воспоминании» и тоске по нему заключено, в целом, мирозерцание французского сентиментализма и, во многом, романтизма. Параллель между детством и Золотым веком в целом получила широкое распространение. П. Маринелли указывает на эту параллель в своём труде о пасторали, отмечая тот культ детства, который развился в постромантический период и стал в современном искусстве опорой новой пасторальности⁴.

В эпоху романтизма детская тема приобрела самостоятельность в литературе, претерпев к началу XX века существенную эволюцию. Импульсом послужили сдвиги в мирозерцании, новое восприятие действительности. Исследовательница «мифа о детстве» в искусстве рубежа XIX–XX вв. А. В. Заварова отмечает: «Мотив детства был в культуре рубежа веков существенным поводом для дистанцирования от нормативной этики и эстетики, миф о детстве расширил и углубил представление о человеке, его потенциале, о его связях с миром иррационального. Наконец, и это, может быть, самое существенное – обращение к детскому изначальному, не тронутому рефлексией, внесло важные коррективы в понимание красоты и прекрасного в искусстве» [5, с. 74]. Переосмысление темы и самого феномена «детского» на уровне художественных традиций проявлялось в повышении интереса к архаике в искусстве, попытках освоения древних культур и также движении в сторону «до-культурного хаоса» [там же]. Выражением этого стали,

например, манифесты дадаистов или картины примитивистов. Немаловажную роль мотив детства сыграл в эстетике символизма, модерна и других стилей.

Принципиально новые смысловые аспекты «детских» образов являет собой сфера детской художественной культуры, включающей искусство, непосредственно создаваемое для детской аудитории. Сам феномен искусства для детей – серьёзный этап длительных преобразований в истории европейской художественной мысли и концепции личности. В качестве самостоятельного он утвердился в XIX веке. Среди первых литературных произведений, предназначенных для детей, стали сборники сказок на основе фольклорных образцов (Арним и Брентано, братья Гримм, Андерсен и др.). Детскую инструментальную музыку в XIX веке создают композиторы-романтики – от Р. Шумана до П. Чайковского. Театр для детей (в том числе музыкальный – детские оперы, балеты) оформился позднее, в конце XIX – начале XX века.

Во Франции первые опыты создания детских балетов для детей были предприняты К. Дебюсси, М. Равелем, Ф. Шмиттом и другими. Весьма симптоматично, что наряду с прочими, в этих балетах получали развитие образы пасторали. На уровне сюжетов они присутствуют в балетах Дебюсси «Ящик с игрушками» (1913) и Равеля «Дитя и волшебство» (1925). В данной статье эти балеты рассматриваются именно с точки зрения преломлённой в них пасторальности. Такой ракурс, как думается, не только позволяет расширить круг проблематики в исследовании названных произведений, но и открывает поле для более внимательного рассмотрения той ипостаси «мифа о детстве», которая в начальные десятилетия XX века была непосредственно связана с возрождением пасторального идеала.

Первое из упомянутых произведений, более раннее по хронологии, – балет «Ящик с игрушками» («*La boîte à joujoux*») – был адресован Дебюсси самой широкой детской слушательской аудитории⁵. Однако, главным адресатом Дебюсси всё же подразумевал свою дочь. Известно, насколько вдохновляла Дебюсси роль «папы Шушу» (Шушу – домашнее прозвище дочери Дебюсси), что позволило друзьям композитора окрестить балет «Ящиком Шушу» (игра слов *joujoux* – игрушки и *Chouchou* – Шушу).

Либретто и иллюстрации к этому балету создал художник Андре Элле⁶. Искусство ри-

совать Элле, – для своего времени новое, необычное, дерзкое, – было по достоинству оценено Дебюсси. Композитора привлекла утончённая простота, наивная и глубокая одновременно, которая выделяла работы Элле среди прочих – от книжных иллюстраций до игрушек и дизайна интерьера. Интересно высказывание детской писательницы К. Х. Бишоп об искусстве Элле, вполне объясняющее столь живой интерес к нему Дебюсси, композитора-новатора по своему складу. Восприятие персонажей рисунков Элле современниками Бишоп описывает следующими словами: «Говорили, что очень легко сделать этих “деревянных” животных с одинаковыми цветами. Но эти животные и персонажи, которые заставляли вспомнить о деревянных игрушках, были необыкновенно живыми. Пренебрегая деталями, Элле ухватил скрытый ритм, который он передавал с очевидной наивностью. В действительности все эти изображения исполнены ума и утончённости, которые понял Дебюсси, написавший изысканную музыку для балета “Ящик с игрушками”, которому по-прежнему ежегодно аплодируют в Опера-Комик»⁷. Действительно, найденная Дебюсси музыкальная интерпретация «Ящика с игрушками» будто бы продолжает стилевую идею Элле. Уже в первом высказывании о будущем балете, где Дебюсси описывает его сюжет, подчёркнута необходимость поиска «детского», «наивного» выражения: «Содержание? О, очень простое. Картонный воин любит куклу; он старается доказать ей это. Но красotka изменяет ему с полишинелем. Это доходит до сведения воина и происходят ужасные вещи: бои между деревянными солдатами и полишинелями. Словом, влюблённый в красавицу-куклу воин тяжело ранен во время сражения. Кукла ухаживает за ним и ... всё кончается как нельзя лучше. Вы видите, что это наивно... чисто по-детски. Но чтобы передать это в театре!.. Чтобы наивность была естественной! Чтобы у действующих лиц остались угловатые движения картонных персонажей, их смешная внешность, словом – их характер, без чего пьеса теряет смысл! Не представляю себе возможности осуществить этот замысел в Комической опере. Но в конце концов, нет невозможного!» [2, с. 236]⁸.

В музыкальном тексте Дебюсси также заметно стремление к простоте, «наивности» выражения. В тематическом изложении преобладает репрезентативность, музыка очень «визуальна», психологически конкретна в каждом моменте



действия. Особенно ярко это видно в первой картине, представляющей всех персонажей по очереди. Каждый музыкальный портрет, будь то марширующие солдатики, слон, или кокетливая кукла-балерина, написан узнаваемо – при всей лаконичности средств. При этом Дебюсси нередко прибегает к цитированию. Воспроизводя известные мелодии из «взрослой» музыки – Гуно, Бизе, Мендельсона, Вагнера, Стравинского, – композитор делает это остроумно и намеренно театрално, ведь театральность так свойственна детям в те моменты, когда они пытаются имитировать взаимоотношения взрослых людей.

Не случайным видится здесь выбор пасторали в качестве одной из жанровых «моделей» – в Третьей картине («Ферма на продажу»). Культ простоты и «наивности» составляют одну из основ пасторального мирозерцания, и пастораль оказывается весьма уместна в данной картине. Это очаровательная пародия на театральные клише, а именно – на традицию комической оперы во Франции, где пасторальные финалы в духе сельских хэппи эндов были почти что нормой.

Картина условно делится на четыре раздела: вступление, выход персонажей и соло Пастушка, торговля Пастушка, заключение. Музыка вступления рисует игру света и тени. Звуковую «декорацию» действия – неприхотливый сельский пейзаж – репрезентирует тема вступления. Она состоит из двух контрастных элементов. Первый – более светлый – цитирует популярную детскую песенку «Жила-была пастушка». Диатоничный и простой, он звучит в верхнем регистре, в одноголосном изложении (в оркестровой версии – у флейты). Характер её соответствует ремарке композитора: «нежно и меланхолично». Второй элемент имеет более сумрачный, затемнённый колорит благодаря низкому регистру, динамике *pp*, а также тембрам бас-кларнета и низких струнных в оркестровой партитуре балета. Он построен на хроматизированном движении баса с вкрадчивыми синкопами гармонического заполнения. После этого вновь появляется первый элемент, который звучит уже более одухотворённо, взволнованно, в более густом фактурном обрамлении (в этот момент занавес открывается, на сцене появляются герои – Солдат и Кукла). Ответом ему вновь возникает второй элемент, но в сокращённом варианте. Он подводит к первому разделу картины.

Начало нового эпизода знаменовано сменой тональности – *Es dur* после сумрачного *h moll*.

Издали доносится свирель Пастушка. В этой простой и в то же время гибкой, импровизационного характера мелодии видно сходство с темой пьесы Дебюсси «Пастух играет» из сюиты «Детский уголок». Пасторальный колорит сцены создаётся целым комплексом средств – гармонии, тембра, фактуры. Мелодика опирается на модальные структуры. Так, в соло Пастуха, звучащим у английского рожка (имитация средневекового инструмента шалюмо), использована минорная пентатоника (*g-b-c-es-f*). Фригийский звукоряд положен в основу другого эпизода – «арии» Пастушка в духе старинного танца (*aire de la ville*). Мелодия арии, благородная и немного суровая, в оркестровой партитуре поручена фаготам и альтам. Она звучит на фоне педали струнных, имитирующих гулко, монотонное звучание волынки.

Скерцозный срединный раздел сцены – бытового характера. Оживлённая музыка сопровождает появление на сцене персонажей: проходит пастух со стадом овец, следом за ним девочка, ведущая гусей. Солдат и Кукла покупают по паре животных. Сцена построена зеркально симметрично: в последнем её разделе вновь возвращается тема Пастушка. Но теперь она звучит более полнокровно, в обрамлении густых аккордовых последований. Этот момент отмечен ремаркой: «Солдат и Кукла, оставшись одни на сцене со своими овцами и гусями, предаются меланхолии, которую вливает в их маленькие души шалюмо Пастуха». В самом конце вновь возвращается тема детской песенки «Жила-была пастушка» – теперь, однако, в мажорном наклонении. Звучание её здесь более сочное, яркое, исполнено необычайной нежности и теплоты: в этот момент Кукла и Солдат, обнявшись, медленно удаляются.

Трогательная сцена с покупкой куклами фермы в балете Дебюсси невольно наводит на параллели с рисунком Элле «Ноев Ковчег», опубликованном в 1904 году в журнале «Радость детей». Рисунок изображал стилизованных под деревянные фигурки персонажей библейского сюжета – миниатюрного игрушечного Ноя и нескольких разнообразных животных. Принесшей молодому художнику первую славу рисунок впоследствии воспроизводился им в разных формах: от открыток и бланков для детских писем до игрушек и предметов мебели. Библейский сюжет, трактованный в таком внешне неприятельном, кукольном виде, на самом

деле не что иное, как изящное выражение идеи спасения человека и мира, которая в атмосфере предвоенных лет в Европе проецирована художником на мир детского сознания. Подобно «Ноеву Ковчегу» Элле, музыка балета Дебюсси – это аллегория человеческой жизни, увиденной, словно в уменьшительный бинокль, в масштабе ящика с игрушками – так, как может видеть мир ребёнок, или даже сам Господь. Недаром большое распространение в культуре рубежа веков получила трактовка детства, овеянная мотивами ребёнка как творца.

Это подчёркивает А. В. Заварова в своей статье: в конце XIX – начале XX наблюдался процесс переориентации европейской мысли, в основе которого лежал, по её мнению, отказ от рационалистических способов гармонизации мира, которые, в свою очередь, послужили импульсом формирования нового отношения к детству. «В этом отношении, – пишет Заварова, – детство оценивалось не просто как особое, полное разнообразных возможностей состояние человека (или человечества), оно – аккумулятор свободной творческой энергии» [5, с. 73]. И далее относительно такой трактовки детства в искусстве данного периода она отмечает, что «мотив детства нередко служил поводом для осмысления онтологии человеческой жизни. В структуре символистского образа “детское” выступало в роли “второго я” художника» [там же, с. 74]. Осмысленная в таком ракурсе детская пастораль в «Ящике с игрушками» – тоже своего рода продолжение онтологических идей начала XX века, в основе которых – поиск человеком гармонии в негармоничном, стремительно меняющемся мире. Подобно тому, как куклы в балете Дебюсси обретают спасение на старой овчарне и предаются радостям простой деревенской жизни, художник находит спасение в возврате к традиционному (в данном случае под понятием «традиционное» понимается жанровая модель пасторали), видя в нём своеобразный Ноев Ковчег для современного искусства.

Во многом созвучна Дебюсси трактовка пасторальных образов в лирической фантазии Равеля «Дитя и волшебство». Однако у Равеля имперсональный, надличностный тон, уступает место высказыванию более сокровенному, интимному. Пастораль выступает одним из мотивов в этой исповеди художника, высказанной от лица ребёнка. Пасторальная тема в целом была близка эстетическим пристрастиям Равеля, сопрово-

ждая его на протяжении всего творческого пути. Вместе с тем и пример Дебюсси оказал влияние на творческие поиски Равеля, особенно в начале его композиторской деятельности. Достаточно вспомнить, например, одно из вершинных сочинений Равеля – балет «Дафнис и Хлоя» на сюжет античного пасторального романа Лонга. Своего рода «отзвук» пасторальной темы равелевского творчества можно услышать в лирической фантазии «Дитя и волшебство» («L'enfant et les sortilèges»).

Двенадцать лет отделяют это сочинение от «Ящика с игрушками» Дебюсси. Хотя начало работы над произведением относится к 1919 году, окончательно завершено оно было лишь в 1925 году, когда театральный режиссёр и импресарио Рауль Гюнсбург сделал Равелю срочный заказ на постановку оперы в театре Монте-Карло. Там и состоялась премьера спектакля (21 марта 1925 г.). Дирижировал премьерой В. де Сабата, танцевальные номера исполнялись русской балетной труппой под руководством Ж. Баланчина.

«Дитя и волшебство» стало последним сочинением Равеля для музыкального театра. Во многом оно имеет обобщающее значение для всего творчества французского композитора. Сказочная история о непослушном ребёнке, взятая за основу в либретто Г. Колетт, неожиданно стала поводом для осмысления композитором собственного жизненного пути и своего художественного опыта. В нём заключено немало отсылок как к собственному творчеству, так и к различным пластам музыкальной культуры современности и прошлых эпох. В свободной, лишённой театральных условностей форме «лирической фантазии» представлен целый спектр жанрово-стилевых моделей, словно бы отражающих всю историю музыкального театра. На это указывал, между прочим, сам композитор в интервью «La Gauloise»: «Партитура “Дитя и волшебство” – это глубокий меланж стилей всех эпох от Баха до ... Равеля! Она находится между оперой и американской опереттой, прерываемой, как бы между прочим, музыкой джаз-бенда. Первая и последняя сцены, если не вдаваться в детали, представляют собой соединение античного хора и мюзик-холла»⁹. Для самого композитора этот набор разнородных стилиевых элементов, по всему, был неслучаен, и во многом исходил от индивидуальных творческих предпочтений автора. Ряд ценных деталей этого «интимного послания» находит в равелевской



партитуре В. Б. Жаркова, которая даже называет «Дитя и волшебство» ключом ко всему творчеству французского композитора, «отрефлекси-рованным отражением всего предшествующего творческого пути Мастера» [4, с. 18]. Среди прочего, отмеченного исследователем, хотелось бы обратить внимание на один аспект: приверженность Равеля к танцу. Танцевальность, в целом свойственная композиторскому дарованию Равеля, заметна и здесь. Партитура изобилует ритмоинтонациями танцев самых разных по исторической и национальной принадлежности: менуэт, вальс, канкан, фокстрот и др. Это позволяет в жанровом отношении проводить параллели, с одной стороны, с оркестровой танцевальной сюитой, а с другой – с французской оперой-балетом, получившей своё развитие во Франции в конце XVII – первой половине XVIII веков, а также рассматривать «Дитя и волшебство» в контексте балетного творчества самого Равеля.

Среди различных театральных и танцевальных моделей, к которым апеллирует Равель в своей лирической фантазии, находится место и пасторали: седьмая сцена оперы – хор и танец Пастухов и Пастушек. По сюжету разбаловавшееся Дитя рвёт обои с нарисованными на них пастухами и пастушками. Разлучённые навек, они выражают печаль по поводу того, что не могут вновь воссоединиться:

- Прощайте пастухи!
- Прощайте, пастушки!
- Нам не пасти своих овец на травке голубой!
- Нет больше белых барашков,
нет розовых ягнят!
- Нет фиолетовых вишен!
- Нет и собачки!
- Пастушки были беспечны,
– И смеха слышалась трель.
- Любовь для нас казалась вечной!
- Бесконечно пела свирель!¹⁰

Этот эпизод, будучи единственной хоровой сценой первой картины, отличается особой камерностью, подчёркнутой, в частности, скупой инструментальной. Оркестр, сопровождающий ансамбль женских и мужских голосов, представлен здесь солирующими деревянными духовыми, засурдинненными трубами и валторнами, а также литаврами и фортепиано, трактованного здесь в качестве ударного инструмента. Короткие маленькие персонажи движутся под ости-натный ритм, имитирующий звук тамбуринов,

который сопровождают волынки (квинтовые педали в басу). Эта тембрика и фактура вкупе с подчёркнутым диатонизмом (мелодические обороты с обыгрыванием VII ступени натурального минора, движение параллельными трезвучиями, использование натуральной доминанты) рожают ассоциации с некоторыми французскими песенно-танцевальными жанрами Средневековья и Возрождения. Так, В. В. Смирнов, автор монографии о Равеле, находит в данной сцене черты старинной полифонической песни [9, с. 155], а также указывает на танцевальный жанровый прообраз – пасторальный мюзет [там же, с. 157]. Но, вместе с тем, стилизация в данной сценке сочетается со многими «нарушениями аутентизма» [4, с. 409]. В гармонии встречаются терпкие, диссонантные подголоски, параллельные движения голосов в секунду, септиму. В серединном эпизоде – танце пастушков – применены политональные гармонические сочетания: наложение трезвучия *H dur* на тоническую квинтовую педаль *a-e* (цифра 57). Жаркова обращает также особое внимание на использование в хоровом сопровождении «неестественной» фонемы – выдержанного звука *z*, который появляется буквально с первых тактов и длится на протяжении всей сцены. Автор даёт объяснение его применению в параллели с Третьей сценой – «Менуэтом Кресла и Кушетки». В той сцене, как пишет Жаркова, введение лишней буквы *z* в «старомодное выражение» «*Vous m'envoyez, vous m'envoyez z'aise!*»¹¹ с растягиванием в долгой трели служило комическому эффекту «зудения», желанию «похулиганить» с языком [4, с. 399]. Как считает автор, применение этой фонемы второй раз «именно в данной “незатейливой стилизации” свидетельствует об особом отношении к ней композитора и проявляет самые скрытые смысловые слои произведения» [там же, с. 410]. Под «скрытым» автор подразумевает «оттенок горькой иронии», «щемящего надлома», с которым, по его мнению, было связано личностное восприятие композитором ушедшего пласта европейской культуры [там же, с. 411].

Однако, подобному «нарушению» стилистических норм в Седьмой сцене лирической фантазии «Дитя и волшебство» можно дать и менее экзистенциальное толкование. В музыковедческой литературе о Равеле подробно описана большая страсть его к механизмам, очевидно, идущая из детства композитора. Музыковед Р. Шалю в книге «Равель в зеркале своих писем» так писал об этом

увлечении композитора: «В его душе было что-то детское. Отсюда его интерес ко всякого рода автоматам, его пристрастие к игрушкам, которые он часто дарил своим взрослым друзьям, думая, что доставляет им такое же удовольствие, какое испытывал сам <...> Его приводила в восторг эта иллюзия жизни»¹². Это детское увлечение отразилось в некоторых сочинениях композитора, среди которых – небольшая пьеса для голоса и фортепиано «Рождество игрушек», написанная в 1905 году. Прозаический текст, принадлежащий самому композитору, рисует рождённую воображением ребёнка картину кукольного Рождества, наполненную тайной и чудом. Это детский кукольный вертеп, изображающий Деву Марию – «в кринолине», с эмалевыми, никогда не закрывающимися глазами, спящего в яслях белоснежного младенца Христа. Здесь и кролики, играющие на тамбуринах, и лакированные заводные барашки. Охраняют хлев летающие ангелы. Ритмичное щёлканье их блестящих бронзовых крыльев сливается с бляньем механического стада: «Noël! Noël! Noël!». Сам равелевский текст будто бы подразумевает звукоизобразительность, однако в музыке «Рождества игрушек» её нет. Мягкие интонации голоса, нежные переливы красок в партии фортепиано создают скорее атмосферу Рождества – волшебную, сказочную и умиротворённую.

Думается, что пасторальная сцена оперы «Дитя и волшебство» могла быть навеяна подобными образами. В этой связи необычные фонемы на звуке *z* представляются не чем иным, как жужжанием игрушечных механизмов. Тем же стремлением передать призвуки механической музыки, возможно, обусловлены и отмеченные выше «фальшивизмы». Особый эффект механистичного, однообразного движения, выражен в ритме бесконечно повторяющейся ритмической формулы в партии литавр и фортепиано. Лишь в кульминации, на реплике пастушка «Он забыл, что его детский сон собачка берегла!» происходит выключение остигатной ритмической основы. Следующие 5 тактов в темпе *Piu Lento* (ц. 60), помеченные ремаркой *espressivo*, – это последние реплики солистов: «Увы, наши белые овечки!» / «Увы, наши розовые ягнятки!». Далее вновь возвращается первоначальный темп и звучит музыка первого раздела, однако уже в усечённом варианте и без утвердительного окончания. От темы остаётся лишь её начальный фрагмент – две «прощальные» реплики пастухов и пастушек. Переходя в оркестр, тема почти

сразу замирает, растворяясь в секундовых покачиваниях, оставляя эмоцию недосказанности, лёгкой печали, утраты, похожей на ту, с которой ребёнок наблюдает за обречённо никнущими движениями заводных игрушек. Композиционная незавершённость сцены приобретает тем самым и более глубокий, символический смысл: прощание с идиллией.

Возвращаясь к высказанной в начале статьи мысли о восприятии детства как Золотого века художниками начала XX века, можно констатировать, что таковым детство предстаёт и во французском детском балетном театре. Пастораль, этот вечный лейтмотив европейской культуры, обретает здесь новую жизнь. Воспевая чудесный мир мечты, фантазии, сказки, детская пастораль отражает и важнейшее свойство искусства – способность к саморефлексии.

Весьма интересную мысль – по отношению к литературе – высказывают Н. Эпштейн и Е. Юкина в статье «Образы детства» [11]. Описывая литературный процесс, историческое движение в нём темы детства, от её индивидуализации у романтиков ко «всеобщему углу зрения» в искусстве XX века, авторы видят в этом движении описанный М. М. Бахтиным «далевой образ», свойственный эпическому роду, претворённый, однако, на уровне индивидуального. По словам исследователей, «личность, достигшая высшей остроты самосознания, ищет в своём прошлом нечто противоположное одинокому разорванному настоящему – детство и становится темой нового, если так можно выразиться, индивидуального эпоса о бытии личности в гармонии с собой и миром» [11, с. 244]. Таким же своеобразным эпосом, думается, служила для французской музыкальной культуры начала XX века детская пастораль. Во всяком случае, это явно просматривается на примере затронутых в данной статье балетов Дебюсси и Равеля. Стилизованный образ прошлого, олицетворяемый идиллией и пасторалью, становится для неё не просто поводом для ностальгического воспоминания, но «целью в себе», выражением стремления личности и человечества найти путь к самому себе, к целостности духовного бытия. Перефразируя высказывание Бодлера о том, что гениальность – это просто детство, возвращённое по желанию, можно сказать, что и пастораль для европейской культуры продолжает оставаться своего рода детством, Золотым веком, к которому она готова устремляться снова и снова.



PRIMECHANIA

¹ Этико-социальная теория Руссо о детстве изложена им в романе «Эмиль, или о воспитании» (1762) (Руссо Ж. Ж. Педагогические сочинения: в 2 т. М.: Педагогика, 1981. Т. 1. 656 с.).

² Сен-Пьер Б. де. Поль и Виргиния. Индийская хижина. М.; Л.: Academia, 1937. 239 с.

³ Scudder H. E. *Childhood in Literature and Art with some Observation on Literature for Children*. Boston, NY, 1894, pp. 180–181.

⁴ Цит. по: [6, с. 17].

⁵ «Произведение предназначается для развлечения детей – и не более», – сообщал Дебюсси в одном из интервью [2, с. 236].

⁶ Сотрудничество с Дебюсси было не единственной работой Элле-либреттиста в музыкальном театре. Им было написано ещё несколько балетных сценариев. Среди них – либретто к балетам Ф. Шмитта «Маленький эльф Закрой-глазки» (1923) и «Балету марионеток» А. Оннегера (1920). Кроме того, Элле иллюстрировал ряд партитур, в том числе – «Дитя и волшебство» М. Равеля.

⁷ Цит. по: Desse J. André Hellé, illustre et inconnu. URL: <http://www.ricochet-jeunes.org/oeil-du-libraire/article/48-andre-helle-illustre-et-inconnu>.

⁸ Постановка балета, предполагаемая для театра Опера-Комик, при жизни композитора действительно не состоялась. В 1913 году был издан клавир, но оркестровку композитор не успел закончить. После смерти Дебюсси в 1919 году её сделал его ближайший друг, композитор Андре Капле. В этом же году состоялась премьера «Ящика с игрушками» на сцене Лирического театра Водевиль, позднее она с успехом осуществилась и в Опера-Комик.

⁹ Цит. по: [4, с. 384].

¹⁰ Здесь и далее цит. по: Равель М. Дитя и волшебство: лирическая фантазия в 2 карт.: переложение для пения с фортепиано / автор лит. источника Г. Колетт; пер. с франц. Н. П. Рождественская, Л. Андреевская-Левенстерн. М.: Музыка, 1969. С. 38–46.

¹¹ «Вы мне окажете любезность» – фр.

¹² Равель в зеркале своих писем: [пер. с фр.] / сост. М. Жерар и Р. Шалю. Л.: Музыка, 1962. С. 219.

LITERATURA

1. Гагарина О. А. Французский балетный театр начала XX века: на пути к новому синтезу // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1. С. 39–45.

2. Дебюсси К. А. Статьи. Рецензии. Беседы / пер. с фр. и коммент. А. Бушен; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлёва. М.; Л.: Музыка, 1964. 280 с.

3. Ермаков А. А. Жанровые особенности детской оперы для любительского театра: на примере творчества уральских композиторов: дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2012. 182 с.

4. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): монография. Киев: Автограф, 2009. 528 с.

5. Заварова А. В. Миф о детстве. Осмысление детства в искусстве конца XIX – начала XX веков // Детская литература. 1994. № 3. С. 71–74.

6. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: исследование / Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2007. 656 с.

7. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 233–237.

8. Романова Л. В. Традиции бидермайера в отечественном детском фортепианном альбоме // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 155–163.

9. Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество: монография. Л.: Музыка, 1981. 224 с.

10. Честертон Г. К. В защиту фарфоровых пастушек // Самосознание культуры и искусства XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 212–214.

11. Эпштейн М., Юкина Е. Образы детства // Новый мир. 1979. № 12. С. 242–257.

12. Christiaens J. *Ravel ontrafeld: Leven en werk van Maurice Ravel*. Leuven: Lipsius Leuven, Leuven University Press, 2015. 120 p.

13. Fillerup J. *Ravel and Robert-Houdin, Magicians* // 19th-Century Music. 2013. No. 2, pp. 130–158.

14. Kaminsky P. *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*. Vol. 84. Rochester, New York: University of Rochester Press, Boydell and Brewer, 2011. 352 p.

15. Kelly B. L. *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913–1939: Music in Society and Culture*. Woodbridge, Suffolk: Boydell and Brewer, Boydell Press, 2013. 269 p.

16. Morrison S. *Debussy's Toy Storie* // The Journal of Musicology. 2013. No. 3, pp. 424–459.

Об авторе:

Гагарина Оксана Александровна, соискатель кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0002-3304-1218**, musicoloque@yandex.ru

REFERENCES

1. Gagarina O. A. Frantsuzskiy baletnyy teatr nachala XX veka: na puti k novomu sintezu [The French Ballet Theater of the Early 20th Century: On the Path Towards a New Synthesis]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2014. № 1, pp. 39–45.
2. Debussy K. A. *Stat'i. Retsenzii. Besedy* [Debussy C. A. Articles. Reviews. Interviews]. Translation and Comments by A. Bushen; Edited and with an Introductory Article by Yu. Kremlev. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1964. 280 p.
3. Yermakov A. A. *Zhanrovye osobennosti detskoj opery dlya lyubitel'skogo teatra: na primere tvorchestva ural'skikh kompozitorov: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Genre Features of Children's Opera for Amateur Theater: on the Example of Musical Works by Composers of the Urals: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ekaterinburg, 2012. 182 p.
4. Zharkova V. B. *Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya Mastera): monografiya* [Promenades in the Musical World of Maurice Ravel (in Search of the Sense of the Master's Message): Monographic Work]. Kiev: Avtograf, 2009. 528 p.
5. Zavarova A. V. Mif o detstve. Osmyslenie detstva v iskusstve kontsa XIX – nachala XX vekov [The Myth about Childhood. Interpretation of Childhood in the Art of the Late 19th and Early 20th Centuries]. *Detskaya literatura* [Children's Literature]. 1994. No. 3, pp. 71–74.
6. Korobova A. G. *Pastoral' v muzyke evropeyskoj traditsii: k teorii i istorii zhanra. Issledovanie* [The Pastoral in Music of the European Tradition: Concerning the Theory and the History of the Genre: Research]. Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory. Ekaterinburg, 2007. 656 p.
7. Korobova A. G. Sud'ba fenomena i ponyatiya «zhanr» v muzykal'noy kul'ture noveyshego vremeni [The Destiny of the Phenomenon and the Concept of “Genre” in the Musical Culture of Contemporary Times]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2013. No. 1, pp. 233–237.
8. Romanova L. V. Traditsii bidermayera v otechestvennom detskom fortepiannom al'bome [The Traditions of Biedermeier in the Children's Album for Piano in Russia]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 4, pp. 155–163. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.155-163.
9. Smirnov V. V. *Moris Ravel' i ego tvorchestvo: monografiya* [Maurice Ravel and his Oeuvres: Monographic Work]. Leningrad: Muzyka, 1981. 224 p.
10. Chesterton G. K. V zashchitu farforovykh pastushek [In Defense of Porcelain Shepherdesses]. *Samosoznanie kul'tury i iskusstva XX veka. Mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremenom obshchestve* [The Consciousness of 20th Century Culture and Art. Thinkers and Writers of the West about the Position of Culture in Modern Society]. Moscow, 1991. 366 p.
11. Epshteyn M. Obrazy detstva [Images of Childhood]. Epshteyn M., Yukina E. *Novyy mir* [New World]. 1979. No. 12, pp. 242–257.
12. Christiaens J. *Ravel ontrafeld: Leven en werk van Maurice Ravel*. Leuven: Lipsius Leuven, Leuven University Press, 2015. 120 p.
13. Fillerup J. Ravel and Robert-Houdin, Magicians. *19th-Century Music*. 2013. No. 2, pp. 130–158.
14. Kaminsky P. *Unmasking Ravel: New Perspectives on the Music*. Vol. 84. Rochester, New York: University of Rochester Press, Boydell and Brewer, 2011. 352 p.
15. Kelly B. L. *Music and Ultra-Modernism in France: A Fragile Consensus, 1913–1939: Music in Society and Culture*. Woodbridge, Suffolk: Boydell and Brewer, Boydell Press, 2013. 269 p.
16. Morrison S. Debussy's Toy Storie. *The Journal of Musicology*. 2013. No. 3, pp. 424–459.

About the author:

Oksana A. Gagarina, Post-graduate student at the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0002-3304-1218**, musicoloque@yandex.ru





УДК 786.2

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.051-057

AMINA I. ASFANDYAROVA

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0001-6449-9785, *asf-amina@yandex.ru*

THE MANIFESTATION OF THE THEATRICAL-DEPICTIVE PASTORAL IN HAYDN'S CLAVIER SONATAS*

In the most diverse genres of Haydn's compositions – the operas, symphonies, cantatas and oratorios – pastoral lyricism manifested itself in the broadest manner, however the most delicate expression was found in the composer's chamber music. Being present in all the movements of the cycle, the pastoral manifests itself most frequently and directly in the *slow movements* of the sonatas. Upon analysis of the intonational lexis of the slow movements of Haydn's piano sonatas there is a special means revealed of displaying the pastoral element, – namely, the *theatrical-depictive means*. It is also possible to trace a conditional type of classification of such type of Haydn's pastoral, when the subject of the musical theme is also presented both as a *theatrical dialogue-scene* and a *monologue*, as well as a *divertimento scene with musical accompaniment*. All the aforementioned is significant for setting up the artistic goals of pianistic intoning.

The interpretation of performance of these kinds of musical themes elevated to the highest level of conditionality prescribes to the pianist the necessity of realized and regulated actions in the context of the “theater stage” and does not allow emotional exaggerations, or superfluities in the choice of performance techniques: dynamics, agogics, tempos and pedaling.

The “recognizable” traits of the pastoral manifest themselves not in a vocal-recitative, affected-romantic performance, but in an external theatricality of delicate feelings, the cultivation of refined details in the interpretation of the music.

The ultimate priority of the performance lies in the recreation of lyrical, intimate feelings, the expressivity and sincerity of emotions within the framework of the regulated, unexpressive statement in a gallant manner “from the cuffs.”

Keywords: Joseph Haydn, piano sonatas, the pastoral in music.

А. И. АСФАНДЬЯРОВА

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0001-6449-9785, *asf-amina@yandex.ru*

ВОПЛОЩЕНИЕ ТЕАТРАЛЬНО-ОБРАЗНОЙ ПАСТОРАЛИ В КЛАВИРНЫХ СОНАТАХ ГАЙДНА

В самых разных музыкальных сочинениях Гайдна – операх, симфониях, кантатах и ораториях – широко проявила себя пасторальная лирика, однако наиболее тонкое выражение пастораль нашла в камерной музыке. Присутствуя во всех частях цикла, наиболее часто и непосредственно пастораль проявляется именно в *медленных частях* сонат. При анализе интонационной лексики медленных частей фортепианных сонат Гайдна обнаруживается особый способ воплощения пасторали – *театрально-образный*. Возможно наметить и условную классификацию такого типа гайдновской пасторали, когда сюжет музыкальной темы представлен и *театральной сценой-диалогом*, и *монологом*, а также *сценой-дивертисментом с музыкальным сопровождением*. Всё сказанное имеет значение для постановки художественных задач пианистического интонирования.

Возведённая в высшую степень условности исполнительская трактовка таких музыкальных тем диктует пианисту необходимость осознанных и регламентированных действий в контексте «театральной сцены», не допускает эмоциональных преувеличений, излишеств в выборе исполнительских средств: динамики, агогики, темпов и педали. «Узнаваемость» пасторали – не в вокально-речитативном, аффектированно-романтическом изложении, а во внешней *театральности* тонких чувствований, культивировании изысканных деталей. Сверхзадачей исполнения выступает воссоздание лирических, интимных переживаний, выразительности и искренности эмоции в рамках регламентированного, неэкспрессивного изложения, в галантной манере «из манжет».

Ключевые слова: Й. Гайдн, фортепианные сонаты, пастораль в музыке.

* Translated by Dr. Anton Rovner.

In the most diverse genres of Haydn's musical compositions – the operas, symphonies, cantatas and oratorios – the lyricism of the pastoral has represented itself to a great extent, yet the most delicate expression for the pastoral was reserved by the composer for his chamber music. This was connected both with the traditions of his time and with the content of the lyrical moods, since only in a chamber sonata it was possible to sound out “a combination of sorrow and bliss, so esteemed by that epoch” [4, p. 122].

Being present in all the movements of the sonata, the pastoral reveals itself most frequently and directly particularly in the *slow movements* of the cycle. Here the signs of the pastoral manifest themselves most frequently in their *direct* meaning, as the result of which Haydn's idyll shows itself in a more direct and specific way. It is no secret that their interpretation in performances poses a special challenge for pianists.

It is characteristic that not only in the various movements of Haydn's piano sonatas, but also in the oeuvres of other composers the pastoral as present in musical compositions possesses its own lexicography: the suave, wavelike motion of the euphonic, lyrically light melody (frequently by means of the parallel “banded” motion of intervals of thirds and sixths), the rhythmic formulas of various folk dances, the “flute-like passages” of shepherds' reeds, the light “rural” color (sometimes with the incorporation of the “sign of the bourdon”). Their graphics are to a certain extent pictorial, but at the same time they establish a special poetic mood. Having been formed in the milieu of everyday life and in composers' musical works, the semantic figures and lexemes conjure up pastoral-related subject matter and comprise the foundation of the vocabulary of the pastoral's intonational lexis.

Upon analysis of the intonational lexis of the slow movements of Haydn's piano sonatas it is possible to discover a most important means of demonstration of the pastoral, which is the theatrical-depictive means. It is known that this is one of the most stable constants in world artistic culture. At the same time, it also becomes possible to trace the conditional classification of the type of Haydn's pastoral when the subject matter of the musical theme is also presented by the “*theatrical dialogue scene*” and the “*monologue*,” as well as the “*divertimento scene*” with musical accompaniment. All the said elements are highly

significant for setting the artistic goals of pianistic intoning.

Interpretation of the pastoral, when its genre attributes acquire a theatrical conventional character, transforming into a play scene or masquerade scene, is characteristic for all the arts. The dames and chevaliers in the pictures of Watteau are ephemeral, their motions are regulated, the actors' poses pertain to the Classicist theater, while the costumes are hadly the everyday variety, but are meant exclusively for the stage. The audience receives the impression of sitting right by the stage and observing the play of the dramatic cast.

Stage qualities and visual appeal were plentiful in the art of that period, and the creation of the musical intonational sphere likewise could not escape their influence. For example, in the theater of the 17th century, a concise system of assigning affects to intonations and gestures was formed. Each affect possessed its own insignia and attributes, which were easily read and interpreted. In music various diverse affects (and in Classicist art, already not affects, but *feelings*) have found their expression in the diversity of their musical manifestations.

According to numerous observations, the theatrical-depictive pastoral frequently appears in Haydn's musical compositions in the guise of *dialogues between the protagonists* – noble and gallant “chevaliers” talking with graceful and sensitive “dames.” Their retorts are prominent and recognizable – they present the pathetic intonations of lament arias, exclamations and gentle “sighs,” chivalrous bows and graceful curtseys. Such a theatricalized type of manifestation of the pastoral is present in all the respective movements of Haydn's piano sonatas and carries its own specific features in each one of them. In the “Minuet” movements there is a prevalence of the figurative dominant idea, which affects the semantic filling of the thematicism. In the conditions of the agile tempo of the Sonata Allegro the dramatic collisions of the gallant pastoral acquire a more active character. On the other hand, in the Finale movements with their presto tempi there is a frequent occurrence of the effect of a swift theatrical scene of a commedia buffa. A special effect of theatricalized illusion, the image of the “blessed Arcadia” with an undisturbed, innocent existence and ideal, enlightened relations between people is shown in the slow movements of Haydn's clavier sonatas.



In the theme from Sonata No. 30 in B-flat major¹ the musical intonations obviously apply to different protagonists – in the grammar of the musical composition their statements are divided into the parts of the upper and lower voices (Example 1). the gently “curtsey-sighs” adorned with *gruppetti* portray the “dame,” while the retorts of the “bows” in the bass line show the “cavalier,” who is “echoing” the dame, the valor of the former is highlighted by the “heroic” tirati. Also indicative are the concluding measures of the example, where the gallant figure in a “doubled” sound completes the amorous concordant duo.

Example 1 Sonata No. 30 in B-flat major (2nd movement)

This fragment seems to be built on the replication of theatrical plots or scenes with the participation of operatic characters, the main distinguishing feature of which is the implementation of dialogue, which highlights the impression of a dramaturgical theatrical conflict and the presence of the effect of a tentative theatrical element.

Each “protagonist” of such a scene presents a unique musical “character portrait,” who owes his or her existence to theater. “It was there in particular that characters were developed ... The character types found and legitimated in the domain of theater gradually fill up the opera scene as well” [3, p.35]. Such a “character portrait” is also concretized in the musical work, first of all, by means of “modeling the motive plasticity of the protagonist” [ibid, p. 38], and in this model, which determines the behavioral types, one of the first roles is played by intonations of a dance-like plastic nature.”

The theatrical plot is created by dramatic development – the appearance of new dramatis personae, changes of the moods of the characters, acceleration or retardation of the speed of the events taking place on stage, etc.

It is known that staginess and theatricality as the highest level of conventionality in art presents itself as the foundation of the style of Classicism. Its main postulate was the transmission of “the inner through the outer,” when no manifestation of human “movements of the soul” may be expressed directly or in an overly “natural” fashion. Excessive “passions” were seen as demonstrations of vulgarity or poor taste and could not pertain to “the noble arts.” Only by putting on masks and “depicting” the characters following the rules formed by the codes of the court musicians (as well as actors and visual artists) could correspond to the tastes of “music lovers and connoisseurs.”

The grace, elegance and refined play of “blessed Arcadia” demonstrate the attributes of beauty in that epoch. In aesthetics and in everyday life intricate and refined forms of pleasure (which included art, among other things) were esteemed. In this context the chamber piano sonata held a special position. First of all, the existence of chamber music was defined by the demands of court salons. It appeared, primarily, as a peculiar *divertissement* for entertainment of “amiable persons.” After first having served as accompaniment to court theatrical performances, this music then became in itself a peculiar mirror of courteous, gallant relationships, expressed with a special refined theatricality, where nothing was labeled definitively, but everything was conditional and allusive to the highest degree.

Having been elevated to the highest degree of conventionality, the performance interpretation of such musical themes dictates for the pianist the necessity of realized and regulated actions in the context of the “theater stage,” does not admit emotional exaggerations or superfluities in the choice of means of performance: dynamics, agogics, tempi or use of the pedal.

In the cited fragment from the second movement of Sonata No. 52 (62) in E-flat major pathetic retorts (in the punctured rhythms with dramatic leaps on dissonant intervals in the melody) show many points

¹ Here and onwards the sonatas are mentioned according to the numeration of the catalogue of Anthony van Hoboken (Hoboken A. van. Thematische-bibliographisches Werkverzeichnis. Mainz, 1957) and following the edition: Haydn J. The Complete Piano Sonatas. Ed. by Christa Landon. Budapest: Editio Musica, 1793. Vol. 1a, 1b, 2–3.

of similarity with arias of noble and courageous operatic protagonists.

The tremulous, restless intonations (mm. 3–5 in Example No. 2) may in all appearances belong to a graceful and coquettish, capricious heroine of an operatic scene. The theatrical pastoral scene seems to be depicted by the brush of Poussin – “pathetic gestures, fluttering fabrics, brilliant helmets, brilliant performances in magnificent interiors” [2, p. 228].

Example 2 Sonata No. 52 (62) in E-flat major (2nd movement, Adagio)

Nonetheless, the “depicted” conventional “characters and dispositions” of the protagonists of courtly scenes, their “poses” and “manners” are remote from the expressivity of the Romanticist composers and Beethoven’s dramatic collisions. Their feelings are peculiar – they have nothing in common with “... unrestrained passion <...> Moderation, delicacy and nobleness – these are the indispensable qualities of the emotions admitted by the ‘code of gallantry.’ Delicate, refined feeling (restrained by reason and measure) presented the highest worth” [1, p. 79].

Also characteristic for such an interpretation of the plot was the presence of yet another important semantic figure – the etiquette cadence is adorned by chromatic passages (mm. 5-6) at the core of which lies the “figure of comfort,” an indispensable attribute of the refined pastoral.

A theatrical scene with the presence of a “suffering” hero is manifested in an episode from the second movement of the Sonata No. 49 (59) (Example No. 3). The lamenting melody with “speaking” intonations and plaintive exclamations sounds as a peculiar *monologue* accompanied by arpeggio chords of a “lyre-zither-cithara” (which in this case have

the appearance of a harpsichord accompaniment), suggesting tumultuous “waves” which convey the agitated character of a declaration of love.

Example 3 Sonata No. 49 (69) in E-flat major (2nd movement)

In the musical language of such monologues the traits of the “gallant-sensitive” style have found their expression, the expressive effect of which, according to Valentina Konen, was achieved with the aid of characteristic details – descending stepwise motion, elements of chromatic ostinato bass lines, motives of “sighing,” both stepwise and with leaps on large intervals [5, p. 258]. Such signs of the “sensitive” style may be noticed in the music of many sonatas. In addition to the “sensitive” intonations, the use of ornamental details in melody was cultivated – the refined, capricious rhythm of the motives with a “reverse” punctured rhythm and “gentle” syncopations. Konen notes that in the chamber sonata such type of operatic expression was interpreted “in a very conditional way, through the intimate sound of the clavier” [5, p. 84].

Example 4 Sonata No. 2 (11) in B-flat major (2nd movement)



The genre of “fetes galantes” in the culture of the 18th century presumed not merely the depiction of high-society pastimes with flirting on the bosom of nature, but the “festivity of the arts,” the life of people “capable of deep suffering and subtle feeling” [4, p. 121].

The aspiration of the creators of poetical pastorals to convey the inner life of the soul of man was expressed in the subtle elaboration “of the motions of the soul” in the protagonists’ amorous infatuations. In Sonata No. 29 (44) in F major the quivering choral intonations, the arrays of descending seconds (m. 1 in Example 5) present the expressions of the feelings of the lover. Such kinds of intonations appear in Haydn’s songs set to such texts as “the heart beats restlessly,” etc., while in the instrumental sonata they occur in the most tremulous moments of lyrical “declarations of love.” These intonations reiterate the phrasing of the “sighing” motive and intonationally are connected with the classical lamento arias, as well as the gently melancholic arias of the “gallant-sensitive” style.

Example 5 Sonata No. 29 (44) in F major (2nd movement)



It is known that the theatricalized sphere of the pastoral also included lyrical poetry of the Renaissance era. In the monologue-songs in the pastoral slow movements of Haydn’s sonatas the elegant style of the madrigal (initially the “shepherd’s song”), incorporated for the sake of “expressing intensified intimate emotional experiences” [5, p. 115], is reflected in an indirect way. It is also closely connected with specific musical accompaniment – usually that of zither or lyrical flute. The intonations of art songs and madrigals, the content of which involves lovers’ sufferings and passions symbolizing man’s inner world, became one of the foundations of musical text in the theatrical and depictive aspects of Haydn’s clavier sonatas. The music of madrigals involved the predominance of lyrical images, presenting pictures of nature

tinted with the poet’s moods and expressions of the emotional experiences of love. The musical intonations of the clavier sonatas adopted from the madrigal the refined stile, poetic qualities and definite subjectivity of moods characteristic for it.

Especially attractive for the pastoral of the Classicist era were expressions of the emotional experience of love, involving a peculiar heartfelt “artistry of feelings” presented in it without any psychological or aesthetical excess. Love, in the words of Bernard Fontenelle, “must not be turbulent, jealous, desperate or passionate, but rather gentle, simple, delicate and true... Your heart is filled, but is not shaken; you are apprehensive, but not alarmed; you are excited, but not to the level of desperation” (cit. from: [10, p. 55]).

Most interesting is the manifestation of the attributes of heroic imagery in pastoral musical “subject matter.” It is known that the formation of the musical language of Viennese Classical instrumental music was greatly influenced by musical theater. The intonations of the heroic aria in the opera of the Age of Enlightenment are connected with the intonational sphere of the court ritual, at that, to greater degree, involving the presence of chivalrous elements. Glory, Valor and Love also became the most important values of the heroic pastoral.

Heroic qualities are depicted with concrete intonations, most often connected with expressions of affects – not only joy, anger or love, but also tenderness, gallantry and melancholy. According to Anna Bulycheva, heroic qualities in theater and in literature frequently posed themselves as allegories of gallant relationships, which in their turn were frequently interpreted as contestations or combat. In 18th century theater the protagonists expressed their feelings “by turning to formulas of war and knightly tournaments ... victory, conquest, prize ... – this lexical set ... in the literature of the epoch belongs in equal measure to the military, as well as to the gallant sphere” [1, p. 77].

In the conditions of the musical texts of Haydn’s piano sonatas the heroic pastoral is manifested in the appearance of the “valorous cavalier” with the unvaried intonations of “fanfares” (usually in ascending motion), melodies based on chords, as well as punctured rhythms. Such “chivalrous” attributes of the heroic pastoral present themselves as a peculiar kind of “accompaniment” to the main action; they provide commentaries and specify the situation, similarly to the accompanimental textures of the heroic aria involving the brilliant

sounds of wind instruments. There is a similarity between these and the subject-related manifestation of paintings by 18th century artists, which along with the exhilarating aristocratic shepherds and shepherdesses show depictions of military armor and weapons as an insinuation of the presence of “noble” and “valorous” heroes.

Evaluations of gallant and aristocratic qualities involve in the circle of their ideals many important concepts, including valor, at times bordering on bellicosity, among others. But the “heroic” cavalier of Haydn’s chamber sonata remains a conventional hero of the gallant, brilliant musical “conversations,” and his intonations, for all that, remain within the boundaries of the taste of the “gallant” epoch. According to Haydn’s contemporary, Goethe, the composer’s music is “close to the Ancient Greek ideal of moderation in expression of pathos and contains in itself (and, to an equal measure, arouses) a feeling independent of reflection and devoid of passion” (cit. from: [6, p. 288]).

In the pastoral fragments another theatrical-depictive situation may be discerned, – namely one which presents not only a “scene” with the participation of the protagonists (retorts and monologues), but also with instruments accompanying the “action.” An example to such a theatrical instrumental action may be demonstrated in the theme from the second movement of Sonata No. 2 (11) in B-flat major (Example 4). The scene has the appearance of being constructed according to the principles of the *theatrical intermezzo*, in which the protagonist’s madrigal-style performance, his monologue, serving as an “outpouring of the jealous longing of a forsaken lover,” is followed by “quiet music of strings” and “languorous flutes.” The association arises with a gallery of “theatrical pictures” or scenic situations following one another. Such a variant of the “theatrical musical scene” may have regarded the divertimentos and serenades accompanying theatrical performances in a court circle as their models. The basis of compositions of this genre is the tightest connection between poetry, music and theater.

It is possible, in addition to that, to provide mention of Haydn’s first sonatas (which were, indeed, called divertimentos), which, in their turn, held as their prototype the dance suite. The brilliant theatricalized image of this kind of suite was created with the periodic succession of the theatrical-programmatic dance numbers, which found reflection in the clavier music of the Classicist

era. It was particularly stemming from such suites, according to Valentina Konen, – the Viennese serenades, cassations and divertimentos, – that Haydn began his path as an instrumental composer [5, p. 321].

It must be noted that although Haydn’s instrumental music, according to many researchers, is free of “direct operatic associations” [7, p. 246], it is apparent that clavier music had been indirectly influenced by opera. The synthetic foundation of opera – the joint interaction of poetry, theater and music – has its parallels in the manifestation of the pastoral in Haydn’s instrumental music as well. Haydn’s piano sonatas reflect particularly this universality of the language of the pastoral – the conjunction of the poetical basis, specificity and musicality.

The sensation of the theatrical nature of the pastoral is unique for the performer and is distinct from such musical compositions in which pure “plasticity” predominates. The difficulty herein lies in the combination of the lyrical, intimate utterance and theatrical affect with “elevated passions.” Such details, which express the “unnamed,” i.e. “something perceivable, but not expressible” (according to A. Yakimovich) and, at the same time, in a highly conventional theatrical interpretation, present themselves as characteristics of the epoch, profoundly concordant to the composer’s aspirations. The performer is faced with the task of finding for each “dramatic character” its own unique sound color and intonation, to distinguishing these intonations in the articulations, which would give substance to the performance and vibrancy and polyphonic qualities to the sound. The turn away from more direct associations (“the curtsey,” denoting “gallantry,” or “the fanfare,” denoting “the hero”) to more profound ones possesses the ability of arousing the performer’s fantasy and initiative. At the same time, by no means may the demands for “conventionality” or “etiquette” presume a dryness of tone or the absence of expression or emotionality in the interpretation of the music.

The “recognizable” features of the pastoral are not in the vocal-recitative affective-romantic utterance, but in the outward *theatricality* of subtle “sensations,” the cultivation of exquisite details. The “super-objective” of the performance lies in the recreation of the lyrical, intimate emotional experience, expressivity and sincerity of emotion within the frameworks of the regulated, unexpressive musical statement in a gallant manner “from the cuffs.”



REFERENCES

1. Bulycheva A. V. Affekt i chuvstvo v liricheskikh tragediyakh Zh. B. Lulli [Affect and Feeling in the Lyrical Tragedies by Jean-Baptiste Lully]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1997. No.1, pp. 74–82.
2. Dmitrieva N. A. *Kratkaya istoriya iskusstv* [A Concise History of the Arts]. Moscow: Iskusstvo, 1991. 318 p.
3. Kazantseva L. P. *Muzykal'nyy portret* [A Musical Portrait]. Moscow: NTTs "Konservatoriya," 1995. 124 p.
4. Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVII – nachala XVIII vekov* [The Classical Style in the Music of the 17th and Early 18th Centuries]. Moscow: Moscow State Conservatory, 1996. 181 p.
5. Konen V. D. *Teatr i simfoniya. Rol' opery v formirovaniy klassicheskoy simfonii* [The Theater and the Symphony. The Role of the Opera in the Formation of the Classical Symphony]. Moscow: Muzyka, 1975. 371 p.
6. Kremlev Yu. A. *Yozef Gaydn: Ocherk zhizni i tvorchestva* [Joseph Haydn: A. Sketch of his Life and Creativity]. Moscow: Muzyka, 1972. 320 p.
7. Livanova T. N. *Zapadnoyevropeyskaya muzyka XVII – XVIII vekov v ryadu iskusstv: issledovaniye* [Western European Music of the 17th and 18th Centuries: A Research Work]. Moscow: Muzyka, 1977. 528 p.
8. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy* [The Migrating Intonational Formula and the Semantic Context of the Musical Theme]. Moscow: State Institute for Art Studies, 1999. 308 pp.
9. Shaymukhametova L. N. *Semanticheskiy analiz muzykal'noy temy* [Semantic Analysis of the Music Theme]. Moscow: Russian Gnessins' Academy of Music, 1998. 265 p.
10. Yakimovich A. K. Ob istokakh i prirode iskusstva Vatto [About the Sources and the Nature of the Art of Watteau]. *Zapadnoyevropeyskaya khudozhestvennaya kul'tura XVIII veka* [Western European Artistic Culture of the 18th Century]. Edited by V. Prokofiev. Moscow, 1980, pp. 41–79.

About the author:

Amina I. Asfandyarova, Rector, Ph.D. (Arts), Professor, Head at the Piano Major Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-6449-9785**, asf-amina@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Булычёва А. В. Аффект и чувство в лирических трагедиях Ж. Б. Люлли // Музыкальная академия. 1997. № 1. С. 74–82.
2. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. М.: Искусство, 1991. 318 с.
3. Казанцева Л. П. Музыкальный портрет. М.: НТЦ «Консерватория», 1995. 124 с.
4. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVII – начала XVIII веков. М.: Московская гос. консерватория, 1996. 181 с.
5. Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1975. 371 с.
6. Кремлёв Ю. А. Йозеф Гайдн: очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1972. 320 с.
7. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств: исследование. М.: Музыка, 1977. 528 с.
8. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: Гос. институт искусствознания, 1999. 308 с.
9. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
10. Якимович А. К. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII века / ред. В. Прокофьев. М., 1980. С. 41–79.

Об авторе:

Асфандьярова Амина Ибрагимовна, ректор, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой специального фортепиано, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-6449-9785**, asf-amina@yandex.ru



UDC / УДК 784.5

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.058-071

GRIGORY R. KONSON / Г. Р. КОНСОН*Russian State Social University, Moscow, Russia**Российский государственный социальный университет, г. Москва, Россия**ORCID: 0000-0001-7400-5072, gkonson@yandex.ru***THE ISSUE OF THE GENESIS OF THE ITALIAN ORATORIO***

The article is devoted to the twofold issue of the genesis and the specificity of Italian oratorios which has not yet received its solution up to now. Stemming from this issue, the author disclosed two principally important indicators of genre. The first one is related to form and content, which was expressed in the presence of the moralistic sacred dialogue and presumes an ethical-philosophical argument. The second is the socially communicative indicator. Basing himself on these factors, the author considers Emilio de' Cavalieri's "*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*" [*Representation of the Soul and the Body*] to be the first European oratorio. The researcher connects the new turn of development of the oratorio with the name of Giacomo Carissimi, the director of the chief center of education for Jesuits in Rome. In his Latin oratorios the composer brought in real-life images and demonstrated them in their conflicting contrariety.

On the basis of analysis of musical compositions from the 17th century (Cavalieri's "*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*" and Carissimi's "*Jephthe*") the author comes to the conclusion that Cavalieri's musical compositions represented the allegorical type of European oratorio, whereas Carissimi created a style of oratorio endowed with concrete plots.

Keywords: Emilio de' Cavalieri, Giacomo Carissimi, "*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*", "*Jephthe*", Italian oratorio, opera, sacred dialogue.

ПРОБЛЕМА ГЕНЕЗИСА ИТАЛЬЯНСКОЙ ОРТОРИИ

Статья посвящена двуединой проблеме генезиса и специфики итальянской оратории, которая в музыковедении до сих пор своего решения не получила. Исходя из этой проблемы, автор выявляет два принципиально важных жанровых показателя. Первый – формосодержательный, который был выражен в наличии морализирующего духовного диалога, означавшего этико-философский спор. Второй – социально-коммуникативный. На их основе автор считает произведение Э. де Кавальери «Представление о Душе и Телe» первой европейской ораторией.

Новый поворот в развитии оратории исследователь связывает с именем Дж. Кариссими, руководителем главного центра обучения иезуитов в Риме. В своих латинских ораториях композитор претворил реальные жизненные образы и показал их в конфликтном противодействии.

На основе анализа произведений («Представление о Душе и Телe» Кавальери, «Иеффай» Кариссими) делается вывод о том, что в творчестве Кавальери был намечен аллегорический тип европейской оратории, тогда как Кариссими создал конкретно-сюжетный.

Ключевые слова: Эмилио де Кавальери, Джакомо Кариссими, «Представление о Душе и Телe», «Иеффай», итальянская оратория, опера, духовный диалог.

Understanding of the genesis of Italian oratorio as a genre possessing its own specificity has remained argumentative in world musicology. This issue of genre is connected with musical compositions of two outstanding composers – Emilio de' Cavalieri (ca. 1550–1602) and Giacomo Carissimi (1604 or 1605–1674). The most apparent disputes

have been revealed in relation to Cavalieri's composition "Representation of the Soul and the Body" ("*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*"). Some scholars consider this work to be *the first oratorio*. These include Hugo Riemann¹, Emiliy Rozenov, [8, p. 26, 39] and Bruce W. Bishop [9, p. 15]. In the British Encyclopedia Cavalieri's composition is also represented

* Translated by Dr. Anton Rovner.



both as one of the earliest oratorios² and as an allegorical moralité composition³.

Other scholars see the “*Rappresentatione*” as consisting of various types of drama – allegorical and oratorical (Walter Serauky [17, S. 14]); moral-allegorical (Irina Manukyan⁴, Ivan Fedoseyev⁵); or liturgical (Philippe Beaussant⁶). At the same time, the researcher places the composition into the pre-oratorical tradition.

A third group of scholars evaluates this composition as an opera. These include Yuri Bocharov⁷, Anna Bulychyova [5, p. 360], Maria Batova [3], and also Elena Tsybko who establishes the history of the oratorio as starting not from 1600, when Cavaleri’s “*Rappresentatione*” appeared, but from 1640, from the work of Carissimi⁸. Among scholars from outside of Russia, mention must be made of David Yearsley [21], as well as Murray Bradshaw [10, p. 428] in his review of Warren Kirkendale’s monographic book on Cavaleri. On the other hand, Barbara Sparti in her analysis of that selfsame edition considers “*Rappresentatione*” to be a sacred opera [20, p. 303].

A fourth group of scholars view “*Rappresentatione*” as both a sacred opera and as the first specimen of an oratorio in Italy. Such is the opinion of Tamara Livanova⁹. However, such cases infrequently lead to a certain amount of confusion. The historian of the oratorio, Howard E. Smither supposes that the premiere of the “*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*” set down the tradition of “performance in the oratorium of sacred dramatic music which makes use of the new recitative style” [18, p. 89]), therefore the composition, notwithstanding its genre profile, resembling opera to a greater degree, became of primary importance in its formation of certain structural and stylistic features of the genre of the oratorio, since the composer conceived of a production in the vein of a peculiar model of a *sacred* opera, connected in the closest fashion with the history of the oratorio, recreating, following Cavaleri’s conception, of the previously popular genre of the style of sacred representation (*sacra rappresentazione*), which was prohibited by the edict of Pope Paul III [Ibid., p. 28]¹⁰. Roman Nasonov, similarly to Smither, evaluates Cavaleri’s composition as the first sacred opera, which was greatly significant for the subsequent development of the oratorio¹¹. Wolfram Goertz is convinced that Cavaleri in 1600 was influenced to a certain degree by the style of opera, “although, undoubtedly, he was not an opera composer¹².”

In reality, the genesis of the oratorio began already during the time of the late Renaissance. Bishop sees its sources in Orlando di Lasso’s motets “*Fremuit spiritus Jesus*” (1556) and “*Nuptiae factae sunt*” (1566) and states that “musically, these motets are not related to oratorio, but the text and the dramatic content of these stories relate directly to oratorio” [9, p. 14].

In such a contradictory ascertainment of the genesis of the oratorio the question arises, why is it that prior mention of it as a musical composition which is established in terms of its genre may be found in the letter of Pietro della Valle (1586–1652) to Giovanni Battista Doni (1595–1647) in 1640 (see: [18, p. 5, 174])? And why is it that, for example, Joseph T. Rawlins, when mentioning this fact, along with Smither, brings to light the contradiction between the labeling of “*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*” as the *first oratorio* (albeit, possessing features of the genre of opera) and the widely circulated opinion that the *initiator* of the oratorio genre was Carissimi, whose most well-known work “*Jephte*” was composed in 1648 [15, p. 15]? Referring to the definition of Manfred F. Bukofzer, Rawlins, nonetheless, specifies that Carissimi virtually brought the oratorio out to a new artistic level, having become in this sense its creator [Ibid., p. 15].

Although the term “oratorio” was not yet in use in 1600 for defining the genre (according to Bukofzer, it carried merely a spatial meaning [11]), there had already existed musical compositions of this genre profile during the period prior to Carissimi’s “*Jephte*.” Smither brings in a number of synonyms to the concept of oratorio, which appeared on title pages of various musical editions: *cantata, carmina, componimento da cantarsi, componimento per musica, componimento poetico da cantarsi nell’ oratorio, componimento sacro, dialogo, dramma armonico, dramma sacrum and sacro componimento drammatico*. Here the titles of *oratorio, azione sacra u componimento sacro* are in the widest use (see: [19, p. 5]). The term oratorio itself is interpreted in two meanings – as a dramatic musical composition written on a sacred plot and as a synonym of a sacred opera (*opera sacra*).

Thereby Smithers’ specifications bring in the assumption that the oratorio was similar to a sacred opera, differing from the latter only by its *type of content and venue of performance*. These indicators make it possible to presume that “*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*” is an oratorio, since it

appeared within an ecclesiastical context, and was performed in specific church premises – the oratorium. But, most importantly, at the basis of its dramaturgy there was a *specific moralizing sacred dialogue*, conveying an ethical philosophical argument, in which two contradictory worldviews collided, one of which advocated the priority of religious truth, while the other one contested it. According to the correct observation of S. Arkhipov, “the principle of the dialogue presumes the profound universal connection of the human being with the world, other people and God. It may be said that dialogic thinking is a type of thinking that is already systemic in its essence” [2, p. 129], and all the more so, because in an oratorio it possessed, in our perspective, a heuristic potential – the awakening in the listeners of initiative in the choice of a religious ideal.

This type of dialogue lay at the foundation of various types of Western European oratorios – the allegorical type, in which the content was reduced to the arguments of equitable, generalized concepts, abstracted from concrete images, and the non-allegorical variety, at the basis of which lay a gradually unfolding plot about the main protagonist and his surroundings. Such type of oratorio, depending on the character of the libretto and its interpretation, presumed various branchings of genres (see: [14, p. 161–165]). In those non-allegorical compositions built on the conflicting interaction of images dialogue could have been compacted to the scale of one psychological monologue, in which the main protagonist was in a stage of a tragic moral choice. Such a monologue in the future presented itself as an unusually powerful energetic source for the composer’s ethical conception [13, p. 74–78].

The dialogue between the allegorical images in “*Rappresentazione*” formed one of its chief distinctions from the developed subject and concrete protagonists of Jacopo Peri’s and Giacomo Caccini’s opera “*Eurydice*,” the world premiere of which took place not in an oratorium, but at the Pitti Palazzo, and even from a sacred opera, which, similarly to the secular type, was also created on the basis of an unfolded plot (a bright example of this is Stefano Landi’s opera “*Il sant’Alessio*,” written in 1631 on the subject of the Christian legend about the Roman patrician and presented in Rome in the theater of the Cardinal Barberini brothers).

To these facts it must be added that “*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*,” unlike the operas

by Peri and Caccini, as well as Landi, staged at secular theatrical venues, was presented, according to Beussant, at the oratorium of Santa Maria del Vallicella¹³. This seems to be not an accidental occurrence, since Cavalieri served as an organist at the Oratorium del Santissimo Crucifisso in Rome, after which, having maintained personal connections with the founder of the congregation of oratorians Philip Neri (1515–1595), became the chief inspector of the fine arts of Duke Ferdinand de Medici in Florence. According to Beussant, Cavalieri, having used sacred texts in his “*Rappresentazione*” and having created a new style of musical declamation, depicted through the prism of allegorical characters (the Soul, the Body, Time, the World, Pleasure) “the intentions of Philip Neri [who put into practice the ideas] of the Counter-Reformation.”¹⁴

No less significant is Cavalieri’s dedication of his composition, about which Kirkendale writes: “Following the custom of aristocratic composers, Cavalieri did not publish his work by himself, but entrusted this to Alessandro Guidotti with a dedication (on September 13) to the powerful cardinal Pietro Aldobrandini, the nephew of Pope Clement VIII, a pupil and benefactor of the Oratorian Congregation”¹⁵. But, most importantly, according to the observation of Silvia Casolari, “deep ties existed” there between Oratorian sermons and the text of the librettist of “*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*,” Philip Neri’s student, member of the Congregation of Oratorians, Padre Agostino Manni (cit. from: [15]). Arnaldo Morelli writes that they were stipulated by the Oratorians’ interest in the spoken word, whether preached or sung, – “the word as sound, which, through the ear, reaches the heart” [Ibid.]. Moreover, Casolari revealed the connections of verbal images with iconography of symbolic characters acting in “*Rappresentazione*” (cit. from: [Ibid.]).

Thereby, in the formation of the image of the human being of the Early Modern Period Cavalieri’s “*Rappresentazione*” possessed the character of a religious-sententious work of art. An alternate means of the selfsame process was the physical elimination of an ideological opponent – such as, for instance, burning the ingenious thinker Giordano Bruno at the stake. Notwithstanding the seeming paradoxical quality of this comparison of the two historical events which happened during the same year and month (the premiere of the first oratorio and the execution of the “heretic” in February 1600), they both revealed the two means present at that period of time of retaining people under the



influence of the Catholic Church – the ideologically peaceful and the punitive.

Cavalieri's composition, in which religious education of the masses was carried out by means of art, possessed a specifically oratorical plot, where the religious and sacred values were contraposed to mundane ones, which exemplified the imperfection of human nature. *This idea was consolidated in the oratorio as an original one* and subsequently found its reflection in the theoretical thought of the early 18th century. Thus, French composer and music theorist Sebastien Brossard asserted that the plots for oratorios were derived from the Holy Scripture and the Lives of Saints, while the forms of the compositions may be allegorical and aimed at elaboration of religious and moral issues¹⁶.

In Cavalieri's work the antithesis of the earthly and the divine was presented with the aim of comparing the contrasting monological utterances of the allegorical characters. A typical national color is presented here, in the vein of the final wave of the Renaissance, in the expression of joyful and lyrical feelings, which tinted the ascetic argument between the allegories into the temperamental tones of the Italian character, expressed in the poetically inspired monodies and rhythmical dance-like themes of the galliard, courante or villanelle. Monody presented with added accompaniment demonstrated a genre invented, according to Tsibko, by Cavalieri¹⁷. It served as a means for reconstruction of the image of the Soul. Some contrast was presented by the dance genres, which were used for the creation of the image of the Body. At the same time, the dialogic structure, which carried a stable function in "*Rappresentazione*," was derived from the Italian lauda. Having been developed on its basis, the tradition of juxtaposition of images secured the reserved, ascetic characteristics of the former and the bright emotional features of the latter.

From this array of genres it follows that *the aesthetic comprehension by the composer of the initial ecclesiastical conception differed substantially from its ethical rigor*. It is not by accident that the finale of "*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*" had a festive character, built on a dance theme representing the images of Pleasure and her companions, not devoid of charm.

At the same time, the edificatory essence of the oratory, manifested in the contrasts of the sublime and the earthly elements, formed the core of the oratorio, i.e. its inner semantic structure, which manifested the element that transformed the

outer [1, p. 38]. Their interdependence stipulated the steady principles of the genre, its "structural-semantic invariant" (according to Mark Aranovsky), signifying the "type of content programmed in the typical structure" [Ibid., p. 32].

A new turn in the development of the oratorio was connected with Giacomo Carissimi, the head of the main education center for Jesuits in Rome known as the "Collegium Germanicum et Hungaricum," and the chapel-master of the St. Apollinarius Cathedral affiliated with the former.

The composer created a "Latin" type of Italian oratorio written on Latin texts in a polyphonic motet-madrigal style. (His contemporaries Marco Marazzoli, Domenico and Virgilio Mazzocchi, Francesco Foggia, i. q. presumably Luigi Rossi and certainly poet Francesco Balducci, according to Smither, also wrote in this genre.) Among the main features of such oratorios Smither highlighted their overall binary form, their use of texts from the Old and New Testaments as literary sources, as well as his use of texts of similar sacred-moralizing laudas which existed during the times of Philip Neri. These texts were interpreted freely, and with the aid of Biblical quotations served as a means of enhancement in arousing interest in ecclesiastical instruction. They were comprehended in a differentiated manner: the dramatic text characterized one protagonist, while the narrative text described several protagonists and presented the image of the people. The groups of characters communicated in ensembles, while the image of the human crowd was recreated in the choruses, which were dramatic, since they concretized the plot. At the same time, the final choral scenes expressed the moralizing idea (see: [18, p. 204]).

The significance of Carissimi in the establishment of the Latin oratorio was also manifested in the fact that the composer selected its structuring forms, which have comprised the foundation of the contemporary oratorio as well. It included recitatives evidently influenced by Monteverdi's monody style, arias, duos and terzetti, which alternated with the choral and instrumental numbers. We shall also relate to this phenomenon the composer's dramaturgical innovations, such as those of the bright tonal contrasts of major and minor, conveying an instant change of the protagonists' emotional states. The aforementioned principle – that of "mutatio toni or modi" – is examined by Athanasius Kircher, highlighting it in one of Carissimi's cantatas and disclosing it in

“*Jephte*” (see: [12, p. 673, 603–606]), following which Smither states his presumption that Kircher heard the composition in a performance directed by the composer (see: [18, p. 245, 247]).

To this it must be added that the marked structure of genre within the Latin oratorio, similarly to the monody style, was introduced significantly earlier – in the “*Rappresentazione di Anima, et di Corpo*,” which suggests a direct historical succession from Cavaliere to Carissimi in terms of the interpretation of the structure and expressivity of stylistic features of the Italian oratorio.

In his turn, Carissimi proceeded in departing further from Cavaliere’s philosophical-allegorical thinking to the direction of *the study of man*. This new worldview position stipulated such plots which made it possible to speak of people, which was joined by the search for a musical manifestation that was appropriate for expressing the new images. The dramatic qualities of Carissimi, connected (unlike the picturesque juxtaposition of allegories in Cavaliere’s work) with the implementation of eventful plots of the Biblical narratives, was the result of the reflection of the processes of the Counter-Reformation, which at the time of the wars devastating the country resulted in the conflict between the human and the regulating ecclesiastical elements. Naturally, in the arts and, in particular, in the sphere of music there was an increase of tragic imagery, the pinnacle of which in the opera genre was represented by Claudio Monteverdi’s “*L’Incoronazione di Poppea*,” and in the oratorio genre – by Giacomo Carissimi’s “*Jephte*.”

The oratorio “*Jephte*” was composed in line with the ethical directive towards the fulfillment of the moral duty which obliged people to sacrifice what was most dear to them. The typified problem of ethos present in many similar plots was acuminated by Carissimi¹⁸ on the conflict between the duty towards God and the feelings of love towards one’s daughter, which brought to the dramatization of the genre. One of its distinguishing forces is the *deepening of the contrasts in the characterization of images and their juxtaposition*.

Changes affected the pivotal contrast of images: joyful, singing and dancing, on the one hand, and mournful and lyrical, on the other hand. In addition, the changes also affected the interpretation of the image of the main protagonist, who became internally divided. Jephthah, who upon returning from war saw his daughter, whom he was obliged to offer as sacrifice to God, is one of the early tragic heroes in

the genre of the oratorio. His recitative “*Heu, heu mihi, filia mea! Heu, decepisti me, filia unigenita; et tu pariter, heu, filia mea, decepta es,*” known as the “Lamentation of Jephthah” (“*Woe, woe unto me, my daughter! Alas, thou hast brought me very low [guiltlessly, having lured me into a trap], my only begotten daughter; and you too, my daughter, are smitten [you perish, having been taken into a noose equally]*» [our translation. – G. K.] conveys a perturbate, seemingly breathless speech built upon a restless throng of sounds intermitted with cries of despair. There is a set of painfully “folded up” intervals (diminished fifths and diminished thirds) standing out in this vocal number, among which the most tragic of all is the intonation of a diminished fourth containing the semantics of mourning¹⁹. Meanwhile, the instrumental accompaniment arouses the image of the oppressive tread of a certain supra-personal force weighing over the grief-smitten father. The conflicting quality of the harmonic and melodic projections is enhanced by harsh dissonances: *A–G#* (m. 2) and *D–C#* (mm. 3, 8)²⁰. As the result of this kind of convergence of mutually exclusive images – the mournful and the imperative²¹ – the impression is created of the insolvability of the psychological conflict. But most importantly, within the lyrical sphere there was an extension of the image-related and emotional spectra. This allowed the composer to convey the state of a desperate outburst, superseded by a lengthy immersion into a lamento with the subsequent withdrawal into the enlightened-lyrical sphere (such as the concluding chorus of the female friends). Such an *immersion into one emotional sphere, disclosing the many-nuanced state of the chief protagonists will become a stable dramaturgical feature of the European oratorio*.

In addition, the contrast present in Carissimi’s oratorio, albeit at a distance, was demonstrated between the various choral numbers. Bishop highlights three functions of the chorus in “*Jephte*”: it is at alternate times a participant of the action, the narrator and the emotional commentator [9, p. 20]. To be specific, we encounter in it the following palette of images – the joyfully soaring (as in the madrigal-type chorus at the beginning of the oratorio, and the triumphant chorus in honor of Jephthah’s victory), the uneasy (as in the virtuosic antiphonal chorus in the Venetian concert style of Giovanni Gabrieli, communicating the atmosphere of the battle with the Ammonites), as well as the mournfully condensed (as in the choral chant depicting the crushed Ammonites, as well as the choral insertions into the part of



Jephthah's daughter and the chorus – the chorale of the women friends – arousing peculiar emotional resonances created in the traditions of the Venetian style with the “echo” effect).

Such kinds of choral contrasts of dramaturgy in the oratorio “*Jephte*” established the tense emotional atmosphere of the main conflict, seeming to project it onto the various solo and choral sections of the form. This many-sided aspect of tragic feelings was present in the traditions of the Italian lamento (in the music of Monteverdi, as well as Rossi, who like Monteverdi composed his own opera “*L’Orfeo*,” in which scholars discovered the presence of autobiographical features).

In general, Cavalieri and Carissimi in the two examined oratorios presented themselves as antipodes of each other – one joyful, and the other

tragic – and established *the two characteristic varieties of the European oratorio: the allegorically abstractive and the concrete-narrative*. In both cases, at the core of their ethical conceptions there were sacred-religious ideas, but for the sake of manifesting them they made use not as much of ecclesiastical, but to a greater degree folk and court musical genres. In such interpretations of the well-known allegorical and Biblical subject-matter, in line with both the departing Renaissance and the ascending Baroque period, Cavalieri and Carissimi found natural means for description of life realities and generalized the narrative content characteristic for Italian oratorios in forms typified for them, based on dialogical principles, which comprised the “genetic” code (to use the term of Mark Aranovsky) of this genre.

The author of the article wishes to express his heartfelt gratitude to the researcher of the genre of the oratorio Irina Konson for the numerous valuable comments and considerations expressed by her during the period of preparation of the present material for publication.

NOTES

¹ Riemann H. Cavalieri. *Muzykal’nyy slovar’* [Musical Dictionary]. Translated from the 5th German edition by Boris Jurgenson; translation and all supplementary editing by Yu. Engel. Moscow; Leipzig: P. Jurgenson, 1901, p. 574.

² Cavalieri Emilio de’ [spelling of the title revised by V. Gorlinsky] 25.10.2010. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://global.britannica.com/biography/Emilio-de-Cavalieri>.

³ Oratorio / revised and updated by K. Kuiper 15.06.2006; restructured by V. Gorlinsky 28.08.2009. *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://global.britannica.com/art/oratorio>.

⁴ Manukyan I. E. Oratoriya [The Oratorio]. *Muzykal’naya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia]. Editor-in-chief Yu. V. Keldysh. Moscow, 1978. Vol. 4, p. 63.

⁵ Fedoseyev I. S. Oratoriya Gendelya i yeyo znachenie v razvitiy zhanra [Handel’s Oratorio and its Significance in the Development of the Genre]: Thesis for Dissertation for the Degree of Candidate of the Arts. Leningrad, 1981, p. 15.

⁶ Beussant Ph. Cavalieri Emilio de’ (av. 1550–1602). Oratorio. *Encyclopedia Universalis.fr*. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/emilio-de-cavalieri>.

⁷ Bocharov Yu. S. Mastera starinnoy muzyki (spravochno-entsiklopedicheskoye izdaniye) [The Masters of Early Music (A Reference-Encyclopedic

Edition)]. Moscow: Geleos, 2005. p. 156. See also: [4, p. 9].

⁸ Tsybko E. N. Aria ot barokko k klassitsizmu [The Aria from the Baroque to the Classical Period]. Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of the Arts. Moscow, 2005, p. 5.

⁹ Livanova T. N. Istoriya zapadnoyevropeyskoy muzyki do 1789 goda [The History of Western European Music before 1789]: a Textbook in 2 Volumes. Moscow: Muzyka, 1983. Vol. 1: Up to the 18th Century, p. 322.

¹⁰ See also: Smither H. E. Oratorio. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In 29 v. Vol. 21. Editor S. Sadie; Executive Editor J. Tyrrell. ²Oxford; New York: Oxford University Press, 2001, p. 505.

¹¹ Nasonov R. A. Dukhovnaya muzyka. Zapadnaya Yevropa. XVII – nach. XIX v. [Sacred Music. Western Europe. The 17th and Early 18th Centuries]. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Christian Encyclopedia]. URL: <http://www.pravenc.ru/text/180654.html>.

¹² Goertz W. Die Seele diskutiert mit dem Körper. Klassik: Emilio de’ Cavalieris Rappresentatione di Anima, et di Corpo ist ein Meisterwerk aus der Frühgeschichte der Oper. *Zeit Online*. (Die Zeit, 14/2005). URL: http://www.zeit.de/2005/14/Die_Seele_diskutiert_mit_dem_Koerper.

¹³ Also known by its other title – Chiesa Nuova.

¹⁴ Beussant Ph. Cavalieri Emilio de’ (av. 1550–1602). Oratorio. *Encyclopedia Universalis.fr*. URL:

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/emilio-de-cavalieri>.

¹⁵ Kirkendale W. Cavalieri Emilio de'. *Treccani, la cultura Italiana. Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 22. 1979. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-de-cavalieri_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-de-cavalieri_(Dizionario-Biografico)).

¹⁶ Cit. from: Oratorio. *Encyclopædia Universalis*. URL: http://www.universalis.fr/encyclopedie/oratorio/#i_34716.

¹⁷ Tsybko E. N. Op. cit.

¹⁸ The texts for his musical compositions, the authors of which, according to Smither, have not been established

and may even have been written by the composer [18, p. 225].

¹⁹ This intonation was revealed on the example of Carissimi's oratorios and characterized by Valentina Konen (see: [6, p. 119]).

²⁰ See the Edition: Carissimi G. Jephthe. *Denkmäler der Tonkunst II. Erste Abtheilung: Oratorien*. Bergedorf bei Hamburg: Friedrich Chrysander, 1869. 27 S.

²¹ As Nasonov writes: "the rhythms of a funeral procession combine with lamenting descending melodic intonations and acute harsh dissonances" [7, p. 129].



Понимание генезиса итальянской оратории как жанра, имеющего свою собственную специфику, в мировом музыкознании является дискуссионным. Проблема жанра связана с произведениями двух выдающихся итальянских композиторов – Эмилио де Кавальери (около 1550–1602) и Джакомо Кариссими (1604 или 1605–1674). Наиболее очевидно разногласия проявились в отношении сочинения Кавальери «Представление о Душе и Телe» («Rappresentatione di Anima, et di Corpo», 1600). Одни учёные считают его *первой ораторией*. Среди них – Г. Рима¹, Э. Розенов [8, с. 26, 39], Б. Бишоп (см.: [9, p. 15]). В Британской энциклопедии сочинение Кавальери репрезентируется и как одна из самых ранних ораторий², и в качестве аллегорического моралитэ³.

Другие учёные в «Rappresentatione» усматривают различные виды *драмы*: аллегорической ораториальной – В. Серауки [17, S. 14]; морально-аллегорической – И. Манукян⁴, И. Федосеев⁵; литургической – Ф. Боссан⁶. Вместе с тем исследователь встраивает произведение в предораториальную традицию.

Третьи квалифицируют произведение Кавальери как *оперу*. К таким относятся Ю. Бочаров⁷, А. Булычёва [5, с. 360], М. Батова [3], а также Е. Цыбко, ведя историю оратории не с 1600 года, когда появилось «Rappresentatione», а с 1640-го – с творчества Кариссими⁸. Из зарубежных учёных – Д. Йирсли [21], как и М. Брэшоу [10, p. 428], в своей рецензии на монографию о Кавальери У. Кёркендэйла. Б. Спарти же, анализируя то же издание, считает «Rappresentatione» оперой духовной [20, p. 303].

Четвёртые рассматривают «Rappresentatione» и как духовную оперу, и как первый образец оратории в Италии. Таково мнение Т. Ливановой⁹.

Однако в подобных случаях нередко возникает путаница. Историк оратории Х. Смидер полагает, что премьера «Представления о Душе и Телe» положила традицию «исполнения в ораториуме духовной драматической музыки, использующей новый речитативный стиль» (см.: [18, p. 89]). Поэтому произведение, несмотря на свой, скорее, оперный жанровый профиль, стало принципиально важным в формировании определённых структурно-стилевых черт ораториального жанра, так как композитор замыслил постановку в качестве своеобразной модели *духовной оперы*, самым тесным образом связанной с историей *оратории*, возрождая, согласно замыслу Кавальери, ранее популярный, но впоследствии запрещённый указом Папы Павла III жанр духовного представления (*sacra rappresentazione*) (см.: [Ibid., p. 28])¹⁰. Р. Насонов, подобно Смидеру, квалифицирует сочинение Кавальери как первую духовную оперу, которая имела большое значение для последующего развития оратории¹¹. В. Гёртц убеждён, что Кавальери в 1600 году испытал некоторое влияние оперного стиля, «хотя оперным композитором, безусловно, не был»¹².

В действительности зарождение оратории началось уже во время позднего Ренессанса. Её истоки Б. Бишоп видит в мотетах О. Лассо «Fremuit spiritus Jesus» (1556) и «Nuptiae factae sunt» (1566), которые «по своей музыкальной сущности ещё с ораторией не коррелировали, но по тексту и драматическому содержанию – уже были прямо с ней связаны» [9, p. 14].

В таком противоречивом выяснении генезиса оратории возникает вопрос, почему раннее упоминание о ней как о жанрово-определённой музыкальной композиции встречается в письме П. делла Валле (1586–1652) к Дж. Б. Дони

(1595–1647) в 1640 году (см.: [18, p. 5, 174])? И почему, например, Дж. Роулинз, приводя, наряду со Смидером, этот факт, выявляет противоречие между утверждением «Представления о Душе и Теле» как *первой оратории* (хотя и с чертами оперного жанра) и широко распространённым мнением, что *отцом* оратории был Кариссими, чья наиболее известная оратория «Иефай» была создана в 1648 году (см.: [15, p. 15])? Ссылаясь на определение М. Букофцера, Роулинз, однако, уточняет, что Кариссими фактически вывел ораторию на новый художественный уровень, став в этом смысле её создателем (см.: [Ibid., p. 15]).

Хотя термин «оратория» в 1600 году для обозначения жанра ещё не использовался (согласно Букофцеру, он имел лишь пространственное значение, см.: [11]), в период до кариссимовского «Иефая» музыкальные произведения такого жанрового профиля уже существовали. Х. Смидер к понятию оратории приводит ряд синонимов, которые значились на титульных листах нотных изданий: *cantata, carmina, componimento da cantarsi, componimento per musica, componimento poetico da cantarsi nell' oratorio, componimento sacro, dialogo, dramma armonico, dramma sacrum* и *sacro componimento drammatico*. Здесь наиболее часто использовались названия *oratorio, azione sacra* и *componimento sacro* (см.: [19, p. 5]). А сам термин оратории истолковывался в двух смыслах – как драматическое произведение на сакральный сюжет и как синоним духовной оперы (*opera sacra*).

Таким образом, из определений Смидера вытекает то, что оратория была сходна с духовной оперой, но от светской отличалась *типом содержания и местом исполнения*. Эти показатели дают возможность предполагать, что «Представление о Душе и Теле» – *оратория, поскольку оно возникло в церковном контексте, исполнялось в специфическом прицерковном помещении – ораториуме*. Но главное – в основе его драматургии находился *характерный морализирующий духовный диалог*, передававший этико-философский спор. В нём сталкивались два конфликтных мировоззрения, в одном из которых проповедовался приоритет религиозной истины, а в другом – её оспаривание. По верному наблюдению С. Архипова, «принцип диалога подразумевает глобальную и глубинную связь человека с миром, другими людьми и Богом. Можно сказать, что диалогическое мышление – это уже систем-

ное по своей сути мышление» [2, с. 129], тем более что в оратории оно, на наш взгляд, обладало эвристическим потенциалом – пробуждением в слушателях инициативы в выборе религиозного идеала.

Подобный диалог лёг в основу разных типов западноевропейской оратории – аллегорической, в которой содержание сводилось к спору равноправных, абстрагированных от конкретных образов, обобщённых понятий, и неаллегорической, в основе которой лежал последовательно раскрывавшийся сюжет о герое и его окружении. Такая оратория, в зависимости от характера либретто и его трактовки, предполагала различные жанровые разветвления (см.: [14, S. 161–165]). В тех неаллегорических произведениях, которые были построены на конфликтном взаимодействии образов, диалог мог быть спрессован до масштабов одного психологического монолога, в котором герой находился в состоянии трагического морального выбора. Подобный монолог в будущем явился необычайно мощным энергетическим источником выражения этической концепции автора (см.: [13, p. 74–78]).

В диалоге аллегорических образов «Rappresentatione» заключалось одно из главных его отличий от развитого сюжета и конкретных персонажей оперы Я. Пери и Дж. Каччини «Эвридика», премьера которой состоялась не в ораториуме, а в палатце Питти, и даже от духовной оперы, которая, как и светская, тоже создавалась на фундаменте развёрнутого сюжета (яркий пример – опера Ст. Ланди «Святой Алексей», 1631, написанная на тему христианской легенды о римском патриции и представленная в Риме в театре кардиналов братьев Барберини).

К этим фактам добавим, что «Представление о Душе и Теле», в отличие от презентованных на светских площадках опер Пери и Каччини, а также Ланди, было поставлено, как пишет Ф. Боссан, в оратории Санта Мариа дель Валличелла¹³. Это, думается, неслучайно, так как Кавальери ранее служил органистом Оратории дель Сантиссимо Крочифиссо в Риме, после чего, поддерживая личные связи с основателем Конгрегации ораторианцев Филиппом Нери (1515–1595), стал во Флоренции главным инспектором прекрасных искусств герцога Фердинанда де Медичи. Согласно Боссану, Кавальери, используя в «Rappresentatione» духовный текст и создав новый стиль музыкальной декламации, воплотил сквозь призму аллегорических персонажей

(Души, Тела, Времени, Мира, Удовольствия) намерения Ф. Нери в контексте идей Контрреформации¹⁴.

Показательно и посвящение произведения Кавальери, о чём пишет У. Кёркендэйл: «Следуя обычаю аристократических композиторов, Кавальери не опубликовал свою работу сам, но доверил сделать это Алессандро Гуидотти с посвящением (13 сентября) могущественному кардиналу Пьетро Альдобрандини, племяннику папы Климента VIII, ученику и покровителю Ораторианской конгрегации»¹⁵.

Но главное – между богослужебной ораторианской практикой и текстом либреттиста «Представления о Душе и Телe», ученика Нери, члена Конгрегации ораторианцев, священника А. Манни существовали, по наблюдению С. Касолари, глубокие связи. А. Морелли пишет, что они были обусловлены интересом ораторианцев к слову: проповедуемому, поющемся, «слову как звуку, который через ухо достигал сердца» [Ibid.]. Помимо этого, Касолари выявила связи словесных образов и иконографии символических персонажей, действующих в «Rappresentatione» (цит. по: [Ibid.]).

Таким образом, «Представление» Кавальери в формировании облика человека Нового времени носило характер религиозно-нравоучительной акции. Иным средством такого процесса было физическое устранение идеологического оппонента – сожжение на костре гениального мыслителя Джордано Бруно. При кажущейся парадоксальности сравнения двух исторических событий, происшедших в одном и том же году и месяце (премьеры первой оратории и казни «еретика» в феврале 1600 года), в них в то время раскрылись два способа удержания человека под влиянием католической церкви: идеологически мирный и карательный.

Произведение Кавальери, в котором религиозное воспитание масс осуществлялось средствами искусства, имело специфически ораториальный сюжет, где религиозно-духовные ценности противопоставлялись земным, олицетворявшим несовершенство человеческой природы. *Идея эта закрепилась в оратории как исконная* и в дальнейшем нашла отражение в теоретической мысли начала XVIII века. Так, французский композитор и музыкальный теоретик С. Броссар утверждал, что сюжет для оратории заимствуется из Писания или Жития святых, а форма произведения может быть алле-

горической, нацеленной на обсуждение религиозных и нравственных проблем¹⁶.

У Кавальери антитеза земного и небесного была дана в сравнении контрастных монологических высказываний аллегорических персонажей. Типично национальной здесь как на последней волне Ренессанса явилась передача жизнерадостных и лирических чувств, окрасивших аскетичный спор аллегорий в темпераментные тона итальянского характера, который был выражен в поэтично-одухотворённых монодиях и танцевально-ритмичных темах гальярды, куранты или вилланеллы. Монодия с сопровождением была создана Кавальери¹⁷. Она служила средством раскрытия образа Души. Контрастом явились танцевальные жанры, которые были использованы для создания образов Тела. Диалогическая же структура, выполнявшая в «Rappresentatione» устойчивую функцию, была заимствована из итальянской лауды. Выросшая на её основе традиция противопоставления образов закрепила за первыми сдержанно-аскетичные характеристики, а за вторыми – ярко эмоциональные.

Из этого жанрового ансамбля следует, что эстетическое осмысление композитором исходной церковной концепции существенно отличалось от её этического ригоризма. Неслучайно финал «Представления о Душе и Телe» имел праздничный характер, построенный на танцевальной теме нелишённых обаяния образов Наслаждения и его спутников.

Назидательная же сущность оратории, воплощённая в контрастах возвышенного и земного начал, явилась ядром оратории, то есть его внутренней семантической структурой, которая и сформировала внешнюю (см.: [1, с. 38]). Их взаимозависимость обусловила устойчивые признаки жанра, его «структурно-семантический инвариант» (М. Арановский), означавший «тип содержания, запрограммированный в типовой структуре» [там же, с. 32].

Новый поворот в развитии оратории был связан с *Джакомо Кариссими*, руководителем главного центра обучения иезуитов в Риме, известного как «Германо-венгерская коллегия», и капельмейстером принадлежавшего ей собора Св. Аполлинария. Композитор создал «латинский» тип итальянской оратории, написанной на латинские тексты в многоголосном мотетно-мадригальном стиле. (В этом жанре, согласно Х. Смидеру, работали и современники Кариссими – М. Марац-

цоли, В. и Д. Мадзокки, Фр. Фоджа, предположительно, Л. Росси, а также поэт Фр. Бальдуччи). В числе основных черт таких ораторий Смидер отмечал их двухчастность, использование в качестве литературных источников текстов Ветхого и Нового завета, а также тексты похожих духовно-морализирующих лауд, существовавших в бытность Ф. Нери. Тексты эти были свободно трактованы и с помощью библейских цитат служили средством усиления в пробуждении интереса к церковному назиданию. Они осмысливались дифференцированно: драматический текст характеризовал одного героя, повествовательный – нескольких и образ народа. Группы персонажей изъяснялись в ансамблях, а образ людской толпы воссоздавался в хорах, которые, конкретизируя сюжет, были драматическими. Финальные же хоровые сцены выражали морализирующую идею (см.: [18, р. 205]).

Значение Кариссими в создании латинской оратории видится и в том, что в творчестве композитора шёл интенсивный отбор структурирующих её форм – речитативов, по всей очевидности, с существенным влиянием монодического стиля Монтеверди – арий, дуэтов и терцетов, чередующихся с хоровыми и инструментальными номерами, что впоследствии характеризовало основу оратории и более позднего времени. Отнесём сюда и драматургические находки композитора, наподобие ярких тональных мажоро-минорных контрастов, передающих мгновенную смену эмоционального состояния героев. Данный принцип – «*mutatio toni or modi*» – рассматривает А. Кирхер, отмечая его в одной из кантат Кариссими и наглядно раскрывая в «Иеффае» (см. об этом: [12, р. 673, 603–606]), вследствие чего Смидер высказывает предположение, что Кирхер слышал это произведение под управлением автора (см.: [18, р. 245, 247]).

К этому добавим, что отмеченный жанровый состав внутри латинской оратории, как и монодийный стиль, были введены значительно раньше – в «Представлении о Душе и Телe», что наводит на мысль об исторической преемственности Кавальери – Кариссими в плане трактовки структуры и выразительных стилевых черт итальянской оратории.

Кариссими же сделал шаг от философско-аллегорического мышления Кавальери в сторону *человековедения*. Эта новая мировоззренческая позиция обусловила такие сюжеты, которые позволили говорить о людях, что сопровожда-

лось поиском адекватного новым образам музыкального воплощения. Драматизм музыки Кариссими, связанный (в отличие от картинного сопоставления аллегорий у Кавальери) с претворением событийных сюжетов библейских сказаний, явился следствием отражения усиливавшихся в Италии процессов Контрреформации, что во время разорявших страну войн выразилось в конфликте человеческого начала и церковно-регламентирующего. Естественно, что в искусстве и, в частности, в музыке усилилась трагедийная образность, вершиной которой в оперном жанре стала «Коронация Поппеи» К. Монтеверди, а в ораториальном – «Иеффай» Дж. Кариссими.

Оратория «Иеффай» была создана в русле этической установки на выполнение морального долга, обязывающего принести в жертву самое дорогое. Типизированную проблематику этоса многих подобных сюжетов Кариссими заострил на конфликте долга перед Богом и чувства любви к дочери, что привело к драматизации жанра¹⁸. Одним из отличительных её принципов стало *углубление контраста в характеристике образов и их противопоставлении*.

Изменения затронули стержневой контраст образов: радостных – песенно-танцевальных, с одной стороны, и скорбно-лирических, речитативно-ариозных – с другой. Кроме того, изменения коснулись и трактовки образа самого главного героя, который оказался внутренне раздвоенным. Иеффай, видящий по возвращении с войны свою дочь, которую должен принести в жертву Богу, – один из ранних в оратории трагедийных героев. В его речитативе «*Heu, heu mihi, filia mea! Heu, decepisti me, filia unigenita; et tu pariter, heu, filia mea, decerta es*», известном как «Плач Иеффая» («Горе, горе мне, дочь моя! Увы, сразила меня [безвинно в западню заманив], дочь единородная; и ты так же, увы, дочь моя, сражена [гибнешь, в силки равно попавшись]» [перевод наш. – Г. К.] передана смятенная, словно задыхающаяся речь, которая построена на тревожной толчее звуков, прерывающейся возгласами отчаяния. В ней выделяется ряд болезненно «свёрнутых» интервалов (ум. 5, ум. 3), среди которых наиболее трагической оказывается интонация содержащей в себе семантику скорби уменьшенной кварты¹⁹. А в инструментальном сопровождении возникает образ гнетущей поступи некоей надличной силы, довлеющей над потрясённым отцом. Конфликтность рельефов

усилена резкими диссонансами: *a-gis* (т. 2) и *d-cis* (т. 3, 8)²⁰. В результате подобного совмещения взаимоисключающих образов – скорбного и императивного²¹ – создаётся впечатление неразрешимости психологического конфликта.

Но главное – в лирике Кариссими произошло расширение эмоционального спектра. Оно позволило композитору передать состояние отчаянного порыва, сменявшееся длительным погружением в сферу *lamento* с последующим выходом в просветлённо-поэтический мир образов (заключительный хор подруг).

Подобное *вживание в одну эмоциональную сферу, раскрывающую многооттеночное состояние главных действующих лиц, станет устойчивым драматургическим признаком европейской оратории.*

Кроме того, контраст в оратории Кариссими, хотя и на расстоянии, был выражен между хорвыми фрагментами. Бишоп в «Иеффае» выявляет три функции хора: участника действия, рассказчика и эмоционального комментатора (см.: [9, р. 20]). Конкретно мы находим в них следующую палитру образов – радостно-парящий (мадригальный хор в начале оратории и славильный – в честь победы Иеффая), беспокойный (виртуозный антифонный хор в концертно-венцианском стиле Дж. Габриэли, озвучивающий атмосферу битвы с аммонитянами), скорбно-сгущённый (хоральное песнопение в обрисовке разбитых аммонитян, а также хоровые вкрапления в партии дочери Иевфая и собственно хор-хорал подруг – своеобразные эмоциональные резонан-

сы, созданные в традициях венецианского стиля с эффектом «эха»).

Подобные хоровые контрасты в драматургии оратории «Иеффай» создавали напряжённо-эмоциональную атмосферу основного конфликта, как бы проецируя его на различные сольные и хоровые участки формы. Такая многогранность трагических переживаний находилась в традициях итальянского *lamento* (К. Монтеверди, а также Л. Росси, автора, как и Монтеверди, своей собственной оперы «Орфей», в которой нашли отражение автобиографические черты).

В целом Кавальери и Кариссими в двух рассмотренных сочинениях явились композиторами-антиподами – жизнерадостным и трагическим, которые создали *два характерных типа европейской оратории: иносказательно-отвлечённый и конкретно-сюжетный.* У обоих в основе этических концепций находились духовно-религиозные идеи, но в их воплощении они пользовались не столько церковными жанрами, сколько народными и придворными. В таком осмыслении известной аллегорической и библейской сюжетики, лежавшем в русле музыкальных традиций как уходящего Ренессанса, так и вступавшей в свои права эпохи Барокко, Кавальери и Кариссими нашли естественные способы воплощения жизненных реалий и обобщили характерное для итальянской оратории содержание в типизированной для него, основанной на диалогических принципах форме, что составило «генетический код» (понятие М. Арановского) этого жанра.

Автор статьи сердечно признателен исследователю жанра оратории Ирине Консон за ценные замечания и соображения, высказанные в период подготовки данного материала к публикации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Риман Г. Кавальери // Музыкальный словарь / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1901. С. 574.

² Cavalieri Emilio de' [spelling of the Title revised by] V. Grolinski 25.10.2010 // Encyclopædia Britannica. URL: <https://global.britannica.com/biography/Emilio-de-Cavalieri>.

³ Oratorio / revised and updated by K. Kuiper 15.06.2006; restructured by V. Grolinski 28.08.2009 // Encyclopædia Britannica. URL: <https://global.britannica.com/art/oratorio>.

⁴ Манукян И. Э. Оратория // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1978. Т. 4. Стб. 63.

⁵ Федосеев И. С. Оратория Генделя и её значение в развитии жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1981. С. 15.

⁶ Beussant Ph. Cavalieri Emilio de' (av. 1550–1602). Oratorio // Encyclopædia Universalis.fr. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/emilio-de-cavalieri>.

⁷ Бочаров Ю. С. Мастера старинной музыки [справочно-энциклопедическое издание]. М.: Гелеос, 2005. С. 156. См. об этом также: [4, с. 9].



⁸ Цыбко Е. Н. Ария: от барокко к классицизму: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005. С. 5.

⁹ Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: учебник: в 2 т. М.: Музыка, 1983. Т. 1: По XVIII век. С. 322.

¹⁰ См. также: Smither Н. Е. Oratorio // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 29 v. V. 21 / ed. S. Sadie; executive ed. J. Tyrrell. ²Oxford; New York: Oxford University Press, 2001, p. 505.

¹¹ Насонов Р. А. Духовная музыка. Западная Европа. XVII – нач. XIX в. // Православная энциклопедия. URL: <http://www.pravenc.ru/text/180654.html>.

¹² Goertz W. Die Seele diskutiert mit dem Körper. Klassik: Emilio de' Cavalieris Rappresentazione di Anima, et di Corpo ist ein Meisterwerk aus der Frühgeschichte der Oper // Zeit Online. (Die Zeit, 14/2005). URL: http://www.zeit.de/2005/14/Die_Seele_diskutiert_mit_dem_Koerper.

¹³ Более известна под другим названием – Chiesa Nuova.

¹⁴ См.: Beussant Ph. Cavalieri Emilio de' (av. 1550–1602). Oratorio // Encyclopædia Universalis.fr.

URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/emilio-de-cavalieri>.

¹⁵ Kirkendale W. Cavalieri, Emilio de' // Treccani, la cultura Italiana. Dizionario Biografico degli Italiani. Vol. 22. 1979. URL: [http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-de-cavalieri_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/emilio-de-cavalieri_(Dizionario-Biografico)).

¹⁶ Цит. по: Oratorio // Encyclopædia Universalis. URL: http://www.universalis.fr/encyclopedie/oratorio/#i_34716.

¹⁷ См.: Цыбко Е. Н. Указ. соч.

¹⁸ Тексты для своих произведений, авторство которых, согласно Смидеру, не установлено, композитор мог создавать и сам (см. об этом: [18, p. 225]).

¹⁹ Эта интонация на примере ораторий Кариссими была выявлена и охарактеризована В. Конен (см.: [6, с. 119]).

²⁰ Анализ проводится по: Carissimi G. Jephthe // Denkmäler der Tonkunst II. Erste Abtheilung: Oratorien. Bergedorf bei Hamburg: Friedrich Chrysander, 1869. 27 S.

²¹ У Насонова – «ритмы траурного шествия сочетаются с ламентозными нисходящими интонациями и щемящими острыми диссонансами» [7, с. 129].



REFERENCES



1. Aranovsky M. G. Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaya situatsiya v muzyke [The Structure of the Musical Genre and the Present-Day Situation in Music]. *Muzykal'nyy sovremennik: sb. st.* [The Musical Contemporary. Compilation of Articles]. Ed. V. V. Zaderatsky, comp. V. I. Zak, S. S. Ziv. Issue 6. Moscow, 1987, pp. 5–44.

2. Arkhipov S. V. Dialogicheskiy printsip kak forma sistemnogo myshleniya [The Dialogic Principle as a Form of Systemic Thinking]. *Vestnik Volgogradskogo gos. un-ta. Seriya 7. Filosofiya* [Bulletin of the Volgograd State University. Series 7. Philosophy]. 2013. No. 1 (19), pp. 128–131. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/dialogicheskiy-printsip-kak-forma-sistemnogo-myshleniya>. (21.04.2017).

3. Batova M. P. Emilio De' Kaval'eri. Progulka s ostanovkami na istoricheskikh perekryostkakh [Emilio de' Cavalieri. A Promenade with Stops on Historical Crossroads]. *Starinnaya muzyka* [Early Music]. 1998. No. 2. ALIA MUSICA – De musica (Stat'i/Istoriko-biograficheskie [Historical and Biographical Articles]). URL: https://www.mmv.ru/sm/arh/01-03-1999_progulka.htm. (27.04.2017).

4. Bocharov Yu. S. Muzyka barokko v otechestvennoy spravochnoy i uchebnoy literature rubezha XX–XXI vekov [Music of the Baroque Period in Russian Referential and Pedagogical Literature of the Turn of the 20th and 21st Centuries]. *Starinnaya muzyka* [Early Music]. 2006. No. 3–4 (33–34), pp. 7–12. URL: <http://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2006-3-4.pdf>. (03.06.2017).

5. Bulycheva A. V. Dukhovnaya opera vo Frantsii v epokhu Barokko. Vetkhozavetnaya istoriya i khudozhestvennyy vymysel [The Sacred Opera in France during the Baroque Period: The Old Testament Narrative and Artistic Invention]. *XVI Yezhegodnaya Bogoslovskaya konferentsiya* [XVI Annual Theological Conference]. 2006, pp. 360–363. URL: <http://pstgu.ru/download/1279220289.bulycheva.pdf>. (27.04.2017).

6. Konen V. D. *Teatr i simfoniya (rol' opery v formirovanii klassicheskoy simfonii)* [The Theater and the Symphony. The Role of the Opera in the Formation of the Classical Symphony]. Moscow: Muzyka, 1975. 376 p.

7. Nasonov R. A. *Zagadka «Jephtha» (o shedevre Dzh. Karissimi v svete ucheniya A. Kirkhera o «pateticheskoy muzyke»)* [The Riddle of “Jephtha” (About Giacomo Carissimi’s Masterpiece in Light of Athanasius Kircher’s Teaching of ‘Pathetic Music’)]. URL: http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/Nasonov_2013_1.pdf. (01.05.2017).

8. Rozenov E. K. Ocherk po istorii oratorii [A Sketch on the History of the Oratorio]. Rozenov E. K. *Stat'i o muzyke* [Articles about Music]. Moscow, 1982, pp. 15–50.

9. Bishop B.W. *Story of Jephthah: An Oratorio by Giacomo Carissimi*. English Translation and Dramatic Staging: DMA. Tucson: The University of Arizona, 2007. 116 p. URL: http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/194703/1/azu_etd_2413_sip1_m.pdf. (01.05.2017).

10. Bradshaw M. C. Emilio de' Cavalieri, “Gentiluomo Romano.” His Life and Letters, His Role as Superintendent of all the Arts at the Medici Court, and His Musical Compositions. With Addenda to “L’aria di Fiorenza” and “The

Court Musicians in Florence' by Warren Kirkendale: Review. *Notes* [The Music Library Association's journal]. Second Series, Vol. 61, No. 2 (Dec., 2004), pp. 428–430. URL: <http://www.jstor.org/stable/4487370>. (03.06.2017).

11. Bukofzer M. F. *Music in the Baroque Era – from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, 1947. xv + 489 pp. URL: <https://books.google.ru/books?id=dzV9CgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q=carissimi&f=false>. (01.05.2017).

12. Kircher A. *Musurgia Universalis*. Tomus I. Rome: Francesco Corbelletti, 1650. 759 p.

13. Konson G. R. The Conception of Georg Friedrich Handel's Worldview in the Context of his Oratorios. *Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 74–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.074-087.

14. Konson I. Zu einigen Ergebnissen sowjetischer Händel-Forschung, insbesondere auf dem Gebiet des Oratoriums. *Händel-Jahrbuch*. № 33. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1987. S. 157–168.

15. Morelli A. Chiesa Nuova in Rome around 1600. Music for the Church, Music for the Oratorio. *The Journal of Seventeenth Century Music*. 2003. V. 9. No. 1. URL: <http://sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/morelli.html>. (12.11.2016.)

16. Rawlins J. T. Carissimi, Progenitor of the Oratorio. *The Choral Journal*. April, 1981. Vol. 21. No. 8, pp. 15–20. URL: https://www.jstor.org/stable/23545758?seq=1#fndtn-page_scan_tab_contents. (03.06.2017).

17. Serauky W. *Georg Friedrich Händel. Sein Leben – sein Werk*. Leipzig: Bärenreiter-Verlag, 1956. III Band. 1513 S.

18. Smither H. E. *A History of the Oratorio. Vol. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977. 518 p.

19. Smither H. E. *A History of the Oratorio. Vol. 3: The Oratorio in Classical Era*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987. 742 p.

20. Sparti B. Emilio de' Cavalieri, composer and choreographer: Book review [Emilio de' Cavalieri "Gentiluomo Romano" by Warren Kirkendale]. *Dance chronicle*. 2002. № 25 (2), pp. 303–309. URL: https://www.jstor.org/stable/1568161?seq=1#fndtn-page_scan_tab_contents. (03.06.2017).

21. Yearsley D. Cavalieri and the First Opera. *Counterpunch*. 2012. 12 June. URL: <http://www.counterpunch.org/2012/06/22/cavalieri-and-the-first-opera>. (03.06.2017).

About the author:

Grigory R. Konson, Dr. Sci. (Arts), Head of Department of Applied Doctoral Studies and Preparation of Research Assistants, Professor at the Department of Sociology and Philosophy of Culture, Russian State Social University (129226, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-7400-5072**, gkonson@yandex.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. / ред. В. В. Задерацкий, сост. В. И. Зак, С. С. Зив. М., 1987. Вып. 6. С. 5–44.

2. Архипов С. В. Диалогический принцип как форма системного мышления // Вестник Волгоградского гос. ун-та. Серия 7. Философия. 2013. № 1 (19). С. 128–131. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/dialogicheskiy-printsip-kak-forma-sistemnogo-myshleniya>. (Дата обращения: 21.04.2017).

3. Батова М. П. Эмилио Де' Кавальери. Прогулка с остановками на исторических перекрестках // Старинная музыка. 1998. № 2 // ALIA MUSICA – De musica (Статьи/Историко-биографические). URL: https://www.mmv.ru/sm/arth/01-03-1999_progulka.htm. (Дата обращения: 27.04.2017).

4. Бочаров Ю. С. Музыка барокко в отечественной справочной и учебной литературе рубежа XX–XXI веков // Старинная музыка. 2006. № 3–4 (33–34). С. 7–12. URL: <http://stmus.ru/Archive%20files/starmus-2006-3-4.pdf>. (Дата обращения: 03.06.2017).

5. Булычёва А. В. Духовная опера во Франции в эпоху Барокко: Ветхозаветная история и художественный вымысел // XVI Ежегодная Богословская конференция. 2006. С. 360–363. URL: <http://pstgu.ru/download/1279220289.bulycheva.pdf>. (Дата обращения: 27.04.2017).

6. Конен В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). М.: Музыка, 1975. 376 с.

7. Насонов Р. А. Загадка «Иеффая» (о шедевре Дж. Кариссими в свете учения А. Кирхера о «патетической музыке»). URL: http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/Nasonov_2013_1.pdf. (Дата обращения: 01.05.2017).

8. Розенов Э. К. Очерк по истории оратории // Розенов Э. К. Статьи о музыке. М., 1982. С. 15–50.

9. Bishop B.W. Story of Jephthah: An Oratorio by Giacomo Carissimi. English Translation and Dramatic Staging: DMA. Tucson: the University of Arizona, 2007. 116 p. URL: http://arizona.openrepository.com/arizona/bitstream/10150/194703/1/azu_etd_2413_sip1_m.pdf. (01.05.2017).



10. Bradshaw M. C. Emilio de' Cavalieri, "Gentiluomo Romano." His Life and Letters, His Role as Superintendent of all the Arts at the Medici Court, and His Musical Compositions. With Addenda to "L'aria di Fiorenza" and "The Court Musicians in Florence" by Warren Kirkendale: Review // Notes [The Music Library Association's journal]. Second Series, Vol. 61, No. 2 (Dec., 2004), p. 428–430. URL: <http://www.jstor.org/stable/4487370>. (03.06.2017).
11. Bukofzer M.F. Music in the Baroque Era – from Monteverdi to Bach. New York: W. W. Norton & Company, 1947. xv + 489 p. URL: <https://books.google.ru/books?id=dzV9CgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q=carissimi&f=false>. (01.05.2017).
12. Kircher A. Musurgia Universalis. Tomus I. Rome: Franceso Corbelletti, 1650. 759 p.
13. Konson G. The Conception of Georg Friedrich Handel's Worldview in the Context of his Oratorios // Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 74–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.074-087.
14. Konson I. Zu einigen Ergebnissen sowjetischer Händel-Forschung, insbesondere auf dem Gebiet des Oratoriums // Händel-Jahrbuch. № 33. Leipzig: Veb Deutscher Verlag für Musik, 1987. S. 157–168.
15. Morelli A. Chiesa Nuova in Rome around 1600: Music for the Church, Music for the Oratorio // The Journal of Seventeenth Century Music. 2003. V. 9. № 1. URL: <http://sscm-jscm.org/jscm/v9/no1/morelli.html>. (12.11.2016).
16. Rawlins J. T. Carissimi, Progenitor of the Oratorio // The Choral Journal. April, 1981. Vol. 21. No. 8, pp. 15–20. URL: https://www.jstor.org/stable/23545758?seq=1#fndtn-page_scan_tab_contents. (03.06.2017).
17. Serauky W. Georg Friedrich Händel. Sein Leben – sein Werk. Leipzig: Bärenreiter-Verlag, 1956. III Band. 1513 S.
18. Smither H. E. A History of the Oratorio. Vol. 1: The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris. Chapel Hill: University of Nord Carolina Press, 1977. 481 p.
19. Smither H. E. A History of the Oratorio. V. 3: The Oratorio in Classical Era. Chapel Hill: University of Nord Carolina Press, 1987. 717 p.
20. Sparti B. *Emilio de' Cavalieri, composer and choreographer: Book review [Emilio de' Cavalieri "Gentiluomo Romano" by Warren Kirkendale]* // Dance chronicle. 2002. № 25 (2), pp. 303–309. URL: https://www.jstor.org/stable/1568161?seq=1#fndtn-page_scan_tab_contents. (03.06.2017).
21. Yearsley D. Cavalieri and the First Opera // Counterpunch. 2012. 12 June. URL: <http://www.counterpunch.org/2012/06/22/cavalieri-and-the-first-opera>. (03.06.2017).

Об авторе:

Консон Григорий Рафаэлевич, доктор искусствоведения, начальник отдела прикладной докторантуры и подготовки научных кадров в докторантуре, профессор кафедры социологии и философии культуры, Российский государственный социальный университет (129226, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-7400-5072**, gkonson@yandex.ru



CONTEMPORARY MUSIC IN ODESSA: THE FESTIVAL “TWO DAYS AND TWO NIGHTS OF NEW MUSIC” IN APRIL 2017

On April 22–23, 2017 a notable event happened in Odessa, Ukraine, – namely, the 23rd contemporary music festival “**Two Days and Two Nights of New Music.**” This festival has been organized since 1995 by composer **Karmella Tsepkolenko** and her husband **Oleksandr Perepelitsya**, who are the directors of the Odessa-based Association for New Music. Every year for two days in April the concerts of the festival have started at 4 PM and have continued non-stop until late at night, about 3 or 4 AM, with merely short 15-minute intermissions between each concert. According to Ms. Tsepkolenko, the idea for setting up a festival of such a peculiar format was conceived by her, when she attended one of the first contemporary music festivals of European avant-garde music to be held in the Soviet Union – in Leningrad in 1988 – and after the concerts of the festival finished she and her colleagues met and discussed actively during the wee hours of the night the music heard by them at the festival’s concerts. Perhaps this has also been one of the leading factors for the very generous and warm bohemian atmosphere inherent to the Odessa festival, the congenial environment for bringing together composers and performers from different parts of Ukraine, from Russia, Moldova, Georgia and Armenia, and from many other countries of Europe, Asia and America. Usually prior to these two days there has been an opening concert (at a regular time format), conferences, master-classes and meetings with some of the guest composers. This has created numerous opportunities for the participants of the festival to meet each other and to develop professional and creative contacts and friendships. Add to this the unforgettable atmosphere of Odessa in its historical center, and then we can fully appreciate the wealth of impressions the participants and attendees of the festival have received upon coming to the numerous musical events of this great artistic endeavor. Since Karmella Tsepkolenko is the president of the Ukrainian section of the International Society for Contemporary Music (ISCM) and attends the annual World Music Days festivals in the different cities of the world that they are organized, she has developed contacts with some of the most significant composers and performers of contemporary music from many countries. Many such musicians have been invited

to the festival “Two Days and Two Nights of New Music” to perform or to have their music heard there. In various years such composers as Jean-Luc Darbellay from Switzerland, James Clarke of England, Ghennadie Ciobanu and Vladimir Beleaev from Moldova, Mikhail Kokzhayev from Yerevan, Armenia, Dmitri Kapyrin from Moscow, Russia, Rashid Kalimoullin from Kazan, Tatarstan, Russia, Volodymir Huba, Alla Zahaikevich and Alexander Shchetynsky from Kiev and many others have been the participants of this festival. Such performers as Joel Sachs and the Continuum Ensemble from New York and cellist Ivan Monighetti from Switzerland have performed at the festival. One important participant of the festival, who serves as its president, is German percussionist and composer Bernhard Wulff, who comes to Odessa every year to perform at the festival and takes a most active part in the festival’s organization. He frequently brings other percussionists with him, including his students, and together they present a lively addition to the festival’s program by performing intriguing music by new European and American composers for percussion instruments. The Association for New Music has also hosted other events, including a conference in memory of the famous professor of orchestration at the Moscow Conservatory Yuri Fortunatov, which was organized by Odessa-based musicologist Iouri Semenov, to which many composers and musicologists from many former Soviet republics came, including Fortunatov’s former students.

This year the festival presented a broad assortment of trends of contemporary music as exemplified by brilliant performers playing the music of various composers. The first event, which took place on April 21, 2016 was a pre-festival concert in the concert hall of the Odessa Music Academy, performed by musicians from Lviv – violinist **Lydia Shutko** and pianist **Oleksandr Kozarenko** (the latter being primarily a composer). The program consisted of **Dmitri Shostakovich’s Sonata for Violin and Piano**, opus 134 from 1968, the **Sonata for Violin and Piano** from 1926 by early 20th century Ukrainian composer Boris Lyatoshytsky and the **Second Sonata for Violin and Piano** by contemporary Ukrainian composer **Myroslav Skoryk**, written in 1990. All



three sonatas, being tonal in harmony and mostly romantic in their styles, presented varieties of lyrical, epic and at times melodramatic musical moods. This featured a more “accessible” program, in stark contrast to the more complex music to come during the two nights of the festival, in the way of a musical “hors d’oeuvre.”

After the concert American composer and bassoonist from New York, **Johnny Reinhard**, known for being a specialist in microtonal music and the artistic director of the American Festival of Microtonal Music in New York, presented a master-class at the Small Hall of the Odessa Music Academy, which was well-attended by many people, including the visitors and participants of the festival, as well as the faculty members and students of the Music Academy – most notably, bassoonists. Reinhard demonstrated to the audience an assortment of new extended techniques for the bassoon, including microtones, circular breathing, multiphonics and, most notably, taking the bassoon apart and producing unusual yet very musical sound effects on separate parts of the instrument. In addition to that, he gave some very comprehensive explanations and demonstrations of various new microtonal tunings, most notably, his recently invented tuning of 128 tones per octave, all based on extensions of the overtone series to the ninth octave, and performed parts of his compositions for bassoon “**Dune**” and “**Zanzibar**”, which involved many of these techniques. Finally, he presented a demonstration of improvisation on the bassoon, asking a few of the bassoon students to accompany him, which resulted in a brilliant improvisatory performance on the stage of the Small Hall. He encouraged the performers and composers present at the festival not to be afraid to experiment and search for new musical solutions while playing their instruments or while composing their music.

The festival proper started the following day, on April 21. The **Percussion Ensemble of Freiburg Music University** represented by **Mathias Droll** from Germany and **Arrigo Aixa** from Italy together with the **Percussion Ensemble of the Lübeck Music University**, represented by **Vera Seedorf**, **Florian Stapelfeldt** and **Seorim Lee**, all directed by **Bernhardt Wulff**, gave a brilliant performance of “**Clash Music**” by famous German composer **Nicklaus Huber**, involving regularly pulsed harsh percussive sounds played both on the standard percussion instruments, the piano, and extraneous non-musical objects. Notwithstanding its rough

textures and sonorities, the composition possessed brilliant theatrical qualities and was appreciated by the audience. **Concerto for Marimba with Percussion Instruments and Chorus** by American **Composer Gene Koshinski**, performed by the aforementioned percussionists along with the **Student Chorus of the Odessa National Music Academy**, conducted by **Grigoriy Liosnov** and **Galina Shpak** contrasted the lengthy drawn out sounds of the chorus with the lively motor sounds of the percussion instruments, to which the chorus tuned in at times. Possessing tonal harmonies and features of a neo-classical style, combined with an innovative percussive textural world, the composition stood out with its dramatic and theatrical qualities and its ambivalence in regards to the alternating leadership between the chorus, marimba and other percussion instruments.

Johnny Reinhard gave a virtuosic performance of four bassoon pieces, starting with his already famous work “**Dune**,” inspired by the science fiction novel by Frank Herbert, which alternated lengthy alternately tuned melodic lines with virtuosic trill-like and quasi-tremolo effects and special techniques of taking the bassoon apart and playing into its separate constituent parts – the latter presenting both satisfying acoustic and theatrical effects. “**Ballad**” by the writer of these lines was a slow and lyrical composition combining plaintive melodic writing with usage of intervals from the 128-note scale. A more intellectually complex piece, extended in its duration and extensive in its gradual development was the piece “**For Johnny Reinhard**” by Austrian composer living in New York, **Georg Friedrich Haas**, where the audience had ample opportunities to delve into the intricate sounds of the tiny intervals comprising the 128-note scale, played at close proximity with each other. “**Hard Rain, Johnny**” by Bosnian born and New York-based composer **Svjetlana Bukvich** for bassoon and electronics was a lively composition making full use of nonstandard textural noises in the electronics and colorful melodic writing inspired by Bosnian folk music, which greatly impressed the audience.

Most impressive was the performance of young 24-year-old Ukrainian pianist **Vitaliy Kyianytsia**, who gave brilliant performances of **Tristan Murail’s** texturally elaborate and emotionally expressive piano piece “**La Mondragore**” (written by the composer in 1993), Brian Ferneyhough’s brilliantly virtuosic and ultra-complex composition “**Lemma-Icon-Epigram**” (composed in 1981),

his own dynamic and innovative composition “**Euphoria**” (written in 2016) and very cerebrally sounding piece with harsh textures “**West Pole II**” (2009) by Greek composer **Panayiotis Kokoras**. The enthusiasm, agility of technique and the daring of Kyianitsya’s musical endeavors both as a composer and performer aroused presented a great impression and demonstrated the presence of young talents in Ukraine who are ready to uphold the traditions of European avant-garde music.

The chamber music **Senza Sforzando**, devoted to performing contemporary music, founded and directed by **Oleksandr Perepelitsya Jr.**, gave a performance devoted to the memory of singer Vasil’ Slipak, one of the enthusiasts of contemporary music and performers of many new works by Ukrainian composers. The first seven songs from **Arnold Schoenberg’s Pierrot Lunaire** were performed, with **Andriy Malinich** as the singer, dressed in the fashion of a Pierrot, with his face painted in a theatrically colorful manner. The performance produced a most unusual yet gratifying effect of having the vocal part sung by a tenor, instead of a soprano. **Andriy Malinich’s** own composition, his mini mono-opera “**Pierrot et la beauté**” for two voices and chamber ensemble, set to poems by Charles Baudelaire and Paul Verlaine, although lasting only ten minutes, was an emotionally saturating work, which achieved a harmonious blend of lyrical expressivity with harmonic and textural innovation of sound. A video film presenting **Vasil Slipak** singing **Oleksandr Kozarenko’s** composition was next shown, featuring episodes from rehearsals and performances of Kozarenko’s music, as well as the composer and the singer talking about their work. This served as a prelude to a live performance of **Oleksander Kozarenko’s** work “**Pierrot’s Deadly Loop**” for chamber cantata for counter-tenor and chamber ensemble, set to poems by Mykhaylo Semenko, one of Ukraine’s most modernist poets from the early 20th century. The latter was the same musical composition heard in recording on the video. It was impressive by its emotionally intense, expressionistic qualities, both lyrical and harshly grotesque ones, enhanced by an imaginative elaboration of diverse textural effects produced by the instruments and the singer, which altogether created a most powerful and striking composition.

A most extravagant multi-media project followed, titled “**By the way, how the hell(o) do people learn to speak**,” featuring a video with fragments of music lessons made by **Leo Collin** from France, against

the background of which the creator of the project produced sounds on small non-musical objects, **Kaiju Zhang** from Australia played the saxophone, occasionally accompanying herself with percussion instruments, while **Nuriya Khasenova** from Moscow, Russia played the flute, occasionally switching to percussion. The result was the achievement of the effect of diluting the “concrete” images of the music lessons in the video with the abstract musical sounds played by the musicians.

Swiss soprano **Karolina Eurich** produced a fantastically morbid theatrical performance by singing **Morton Feldman’s “Three Voices for Joan la Barbara”** for voice and electronics, its three movements titled: “**Whisper**,” “**Unaccented Legato**” and “**Snowfall**.” Against the background of a darkened stage illuminated with fantastic colors, she was dressed in an extravagant suit with fluorescent colors, her face painted in a bizarre way. Eurich’s performance aroused sensations of a grotesque, eerie nocturnal atmosphere, which was enhanced by her walking on stage in a theatrically dramatic manner.

Most impressive was the performance on the solo violin by Ukrainian violinist **Anna Savitska** living in Switzerland, who performed a number of works, including **Karmella Tsepkenko’s “Solo-solisimo”**, a dramatic, colorful piece, written by the composer in 1999, involving lyrical, expressive solo lines, alternating with non-traditional textures for the instrument and occasional vocal exclamations by the performer. All of these effects produced a saturating dramaturgy for the composition. Swiss composer **Fabian Miller’s** four-minute-long composition “**Munchs Traum(a)**” was remarkable for its gradual musical development, emotional expressivity and textural contrast. **Boris Alvarado’s** lengthy work “**Sava**,” written especially for Savitska, was more intensively dramatic and theatrically artistic and combined in a natural way traditional virtuosic effects, typical for the violin since the times of Paganini, with modern harmonies and contemporary technical effects for the instrument.

Cellist **Zoltan Almaschi** from Ukraine performed a number of solo compositions by three different composers. “**Tonyukuk**” by **Firuz Allahverdi** from Azerbaijan was a work distinct for its accessible musical language and references to traditional Azeri music, intermingled with a moderately innovative European musical idiom.

The first night of the festival rounded off with three works for solo percussion. German



percussionist **Vera Seedorf** performed a most extravagant piece by American composer **Stuart Saunders-Smith** called “**Songs I-IX**,” written in 1981 for percussion instruments and various household items. The musician walked on stage, spoke and sang various words and syllables in a theatrical way, presenting the effect of a delirious person, and made noises on the percussion instruments, as well as on knives, plates, pots and pans. Her declamation essentially demonstrated the more conspicuous part of the work, with all the percussive effects forming an accompaniment to the former, all of which in conjunction produced a lively effect, filled with a vivid humor.

Loops II for solo vibraphone by French composer **Philippe Hurel**, performed by **Florian Stapelfeldt**, was a colorful work, combining regular motor-like rhythms and repeated harmonies with irregular, free and quasi-improvisatory rhythms and developing harmonies, added to which was a vigorous mood and varied textures of the instruments. **David Lang’s “Unchained Melody,”** performed by **Seorim Lee**, was an ongoing chain of percussive effects in almost regular motor-like rhythms, performed on jingling bell-like objects.

The second day, April 22 opened up with the **Children’s Chorus from the School of Pedagogical Practice**, affiliated with the Odessa National Music Academy, conducted by **Yevheniya Bondar**, singing works by contemporary composers. Young Odessa-based composer **Kira Maidenbergtodorova’s “Au”** for children’s chorus and piano, set to the text of Moscow-based late 20th century poet Genrikh Sapgir, combined tonal harmonies and accessible melodic lines with an imaginative and innovative theatricality, enhanced by quasi-jazz glissando effects and non-pitched declamations by the chorus and the chromatic harmonies and virtuosic bell-like textures in the piano. “**Aglepta**” by Swedish composer **Arne Mellnaes**, written in 1969, set to the text of Bengt Klintberg, was a short and striking piece with a mysterious, nocturnal mood, bordering at times on declamatory style in its combination of tonal harmonies with outlandish sound effects, including drawn-out sonoristic chords, mingled by glissandos and non-pitched shouts, all brilliantly performed by the children’s chorus. The famous “**Geographical Fugue**” by Austrian-American composer **Ernst Toch**, consisting of non-pitched, rhythmic incantations of names of different countries and geographical locations, received a superb, highly energetic performance by the chorus.

Percussionists **Vera Seedorf**, **Florian Stapelfeldt** and **Seorim Lee** from the Percussion Ensemble of the Lübeck Music University gave an accomplished performance of a number of works, among which most impressive was **Echoes** for three percussionists by Ukrainian composer **Mikhailo Shved**. Its meditative, romantic mood was enhanced by repetitive figures on the marimba and vibraphone, joined with soft, delicate sound effects on other percussion instruments, such as triangle and gong.

Next there was a selection of compositions by **Julia Gomelskaya**, one of the leading figures among the group of Odessa-based composers, who was killed in a car accident in December 2016. The works were written in the most diverse styles, some of them adhering to a traditional, folk-music oriented style, while others following an advanced avant-garde idiom. The choral cantata “**Spring, Fun and Jokes**” for children’s chorus, violin, percussion and piano was performed by **Solo Musica**, the **Children’s Chorus of the School of Pedagogical Practice**, affiliated with the Odessa National Music Academy, directed by **Yevheniya Bondar**. This was a work incorporating Ukrainian folk music into the composer’s personal style in a most colorful, artistic manner. The composer’s string quartet “**From the Bottom of the Soul**,” a highly emotionally tense, expressionistic work written in advanced musical idiom, incorporating a moderate share of novel instrumental techniques for enhancement of expressive means, was performed by the “**Harmonies of the World**” **String Quartet** (**Nataliia Lytvynova**, violin, **Leonid Piskun**, violin, **Iya Komarova**, viola, **Serhii Scholz**, cello). The duo “**DiaDem Julia**” for two violins, played by **Anna Savitska** and **Yakub Dzialak**, was an emotionally saturating, elegiac work with lengthy contrapuntal elaborations of the two violin lines, extended tonal harmonies and an overall gradual musical development. “**Hutsulka – Dance for piano and percussion player**,” heard in the performance of Ukrainian pianist **Vira Kuusiku** and Italian percussionist **Arrigo Aixa**, was an agile work with regular motor rhythms, dynamic contrasting textures of the piano and the percussion instruments, chiefly the xylophone, and a dynamic, boisterous mood. The “**Diptych**” (“**Liuli for Yuli, a Lyllabye**” and “**Curly Catherine**”) for female chorus and percussion, performed by the **Oriana Female Chorus** (directed by **Halyna Shpak**) with **Daniel Fednando** and **Castro Semenova** on percussion instruments, contained elements of Ukrainian folk music, modified in an organic way by the composer

to adjust to her original compositional style. The composition featured sonoristic effects on extended diatonic harmonies in the chorus with only occasional slight, sparse effects in the percussion instruments.

A most unusual and extravagant instrumental trio, namely, the **Kontra-Trio**, featuring **Madeleine Bischof** on the contrabass-querflute, **Thomas Mejer** on the contrabass saxophone, and **Leo Bachman** on the tuba, performed a selection of works for this most unusual ensemble of instruments. The most interesting pieces of their selection were “**Aquarium 17**” by **Madeleine Bischof** and “...*und auch der Wind wohnt...*” by **Karmella Tsepkoenko**. In Bischof’s composition the sonorities of these three instruments spelled out the basic tones of the overtone series and created quiet percussive slap sounds on all three of the instruments, at times resembling sounds of such aquatic animals as whales, seals and dolphins, albeit never departing from the diatonic harmonies centering around the overtone series. Tsepkoenko’s piece contained an array of sonoristic effects, involving juxtapositions of arrays of fast notes played very softly in the low register with lines with slightly slower durations in the same low register, with gradual incursions into higher registers with occasional whispering harmonic sounds (in very high registers), albeit continuously in very soft registers. This set of effects created a mysterious, eerie and fantastic poetic atmosphere, fitting the title of the piece. “**Tartarelischer Tanz V**” by Thomas Mejer was a slow, static piece with sonoristic effects around diatonic harmonies mostly in soft dynamics with only a few occasional sforzando accented notes. In this piece the sounds of the three instruments emphasized tonic minor sonorities in the extreme low registers with very slow melodic swaying around the basic notes. In **Rafal Zapala’s** “**Trialog**” short detached notes played by the three instruments in their low registers alternated with soft declamations of words and syllables, creating a surrealistic effect. “**Downstairs**” by **Julia Ruffert** featured slow, static long notes in the instruments’ lower registers, intermixed with non-pitch breathing on the instruments. “**Tinguely Machine 2.0**” by **Katharina Rosenberger** presented static polyphonic elaborations of the three instruments’ lines in the extreme low register with occasional slap and breathing effects.

Another performance by the **Senza Sforzando** ensemble, directed by **Oleksandr Perepelitsya Jr.**, featured a set of chamber works by a few contemporary composers. “**A priori**” for flute, violin and piano by

Ukrainian composer **Liubava Sidorenko** was a most accomplished piece, which combined organically modernist harmonies and instrumental textures with an exuberant, highly expressive emotional mood, presenting itself diversely in the work’s contrasting sections emphasizing various emotional moods by means of diverse harmonies and textural combinations, ending in a very subdued manner. “**On the Coast**” for piano by **Anna Tikhoplav** from Odessa was an extensive, moderately lyrical yet agile piece with rather diatonic harmonies and textures which combined lyrically subdued with dynamic and quasi repetitive motions. Polish composer **Alicja Gronau’s** “**Agnezioni II**” for solo flute was a lyrical, texturally refined and rhythmically elaborate piece with tonal melodicism and elements of Impressionist stylistic features. “**Szena**” for violin and piano by Kiev-based composer **Andriy Merkhel** was a very impressive piece with a wealth of subtle novel effects for the combination of instruments and a very intricate kind of emotional expressivity. “**Tomorrow**”, a chamber cantata by Odessa-based composer **Kira Maidenberg-Todorova** for soprano, clarinet, cello, marimba, toy piano and piano on a poem by Tatiana Polozhy was the longest and most elaborate work in this block. It was a highly dramatic work written with new harmonies and instrumental textures, involving stark contrasts of instrumental textures, ranging from slow and refined to loud and motor-like, dominated by an epically intensive vocal line, which expressed in a very heartfelt way the emotional content of the poem which formed the semantic basis for the music. Kira Maidenberg-Todorova appears to be a very promising young representative of the new musical scene in Odessa, and she should definitely be heard from more often.

A block of compositions by Odessa-based composer **Aliona Tomlionova**, currently residing in Moscow, came next. “**For Emily**”, performed by **Oleksandr Murashko** on the oboe and **Olena Pavlova** on the piano, was an extensive piece, written in a romantic idiom with tonal harmonies and traditional textures. “**Two Bagatelles for chamber structures**” for flute and piano, performed by **Darya Chorba** on the flute and **Olena Pavlova** on the piano were very short and concise with an extended diatonic harmonies and moderately traditional instrumental textures. “**Two Poems by Vlada Ilyinskaya**” were likewise short in duration, moderately tonal in harmony and lyrical romantic in their mood. They were performed by soprano **Nina Kachur-Nevska** and pianist **Olena Pavlova**.



Johnny Reinhard presented another selection of contemporary pieces for the bassoon in microtonal tunings and temperaments. “**Tenkenas (for Johnny Reinhard)**” by Monroe Golden from Birmingham, Alabama, USA, was an impressive enigmatic piece composed in the 128 note scale, which showed ample contrast of rhythm and texture to set up a lively yet quizzical mood during its moderate length. A very accomplished work was “**Lento Pensieroso**” by **Alexander Shchetynsky**, one of the leading composers in Kiev, which produced a great impression on the audience for its expressive and innovative use of the bassoon’s new techniques and organic application of microtones, thereby creating an emotionally and texturally saturating composition. “**Maknongan**” by the famous Italian composer **Giacinto Scelsi** created its due emotional effect with its static melodic line and abundance of small microtonal intervals, all of which presented the composer’s established pensive, meditative style in yet another manifestation. The hit of the program was “**Dreams like little Movies**” by Los Angeles-based composer **Peter Thoenes**. An extensive, technically elaborate and virtuosic composition, it kept the attention of the audiences throughout the entire 17 minutes of its duration by its apt usage of the pitches of the 128 note scale, well thought out musical development, its contrasting textures and saturating musical dramaturgy. Johnny Reinhard greatly intrigued the audience with his original performance of **John Cage’s “0 minutes and 0 seconds”** by performing the theatrical gesture of coming up to the writer of these lines and pointing the bassoon at him. **Johnny Reinhard’s** own piece “**Zanzibar**” presented a most sensational close to his performance, with the composer-performer declaiming the words “Zanzibar,” “Tanzania” and “Africa,” taking the bassoon apart and creating sound effects of bamboo canes and elephant calls by playing on the separate parts of the instruments, throwing a ping-pong ball down, playing the main theme on the bassoon, and then roaring it out with his voice in the manner of a lion, then performing

more virtuosic passages on the bassoon, now assembled together.

The **Innovation Duo** from Switzerland with violinists **Anna Savitska** and **Yakub Dzialak** performed a set of works for two violins, the most memorable of which was “**Ashes**” by Ukrainian **Mykola Khshanovsky**, a piece, which included an assortment of extended techniques for the instruments, including scrapings on the wood, pizzicato effects, playing on the other side of the bridge and numerous other scratching and scraping effects. The other pieces performed by the duo were for the most part composed in a similar radical style.

A group of five young composers presented their new works for odd ensembles of instruments, among which “**Song about Corasis**” by young Odessa-based composer **Anton Koshelev** for marimba and bass guitar produced the most impression, being diatonic in harmony, quasi-minimalist in its style and organically combining the classical idiom with elements of jazz style.

The festival came to a close with two dynamic percussion works, namely, “**Kim**” by American composer **Askel Masson**, a loud, energetic and rhythmically intense work for solo snare drum, played by Italian percussionist Arrigo Axia, and **Bernhard Wulff’s “Metalli 2”** for full percussion ensemble, a loud, rhythmically dynamic piece, performed by the **Percussion Ensemble of Freiburg Music University** together with the **Percussion Ensemble of the Lübeck Music University**, conducted by **Bernhard Wulff**, with which the festival concluded on an exuberant note with a bang.

This year the festival “Two Days and Two Nights of New Music” in Odessa once again impressed and dazzled its audiences with its lively assortment of the most varied trends of new music and created a rare artistic environment, which was greatly appreciated by the composers and performers participating in it, as well as for the regular audiences of Odessa and among the guests from other cities and countries, who came to the city to savor the great celebration of new music.

Anton A. Rovner

Ph.D. in Music Composition from Rutgers University
(New Jersey, USA), Candidate of Arts (Ph.D.)
from the Moscow State Conservatory,
faculty member at the Department
of Interdisciplinary Specializations for Musicologists
of Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory
ORCID: 0000-0002-5954-3996, antonrovner@mail.ru



Б. Д. НАПРЕЕВ

Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова, г. Петрозаводск, Россия

ORCID: 0000-0002-3972-2495, naboris@sampo.ru

ТОНАЛЬНО РАЗВИВАЮЩАЯСЯ РИЧЕРКАРНАЯ ФУГА

История эволюции фуги свидетельствует о её неиссякаемом художественном потенциале. Около 400 лет положение фуги в корпусе музыкальных форм неопровержимо прочное. Эта прочность обеспечена постоянной её эволюцией. Столетие от середины XVII века до середины XVIII века, в свою очередь, состоит из двух этапов. Первый из них (до начала XVIII века): становление собственно фуги (с набором основных признаков) в виде вариационной (реперкуссионной) структуры тонально устойчивой её формы. Второй (первая половина XVIII века): появление тонально развивающейся фуги, где именно она предопределила дальнейший ход своего эволюционного развития в направлении синтеза гомофонных принципов формообразования с полифоническими.

Это время стало фундаментом замечательных событий в истории фуги, идеи эволюции которой в полной мере подтвердили крепость связей традиций начала XVIII века (искусство И. С. Баха, Г. Ф. Генделя) с новаторскими поисками В. А. Моцарта. Связи эти оплодотворили тот путь и смысл эволюции фуги, который российский музыковед Б. В. Асафьев назвал «моцартовским полифонизмом». Именно данный тип полифонизма стал фундаментом развития европейской (мировой) профессиональной музыки вплоть до наших дней.

Ключевые слова: эволюция фуги, ричеркар, ричеркарность, тональная система, тональный план фуги, тонально развивающаяся фуга, ричеркарная фуга, рассредоточенная фуга, оркестровая фуга, фугато.

BORIS D. NAPREYEV

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0002-3972-2495, naboris@sampo.ru

THE TONALLY DEVELOPING RICERCAR FUGUE

The history of the fugue testifies to its inexhaustible artistic potential. For nearly 400 years the fugue has held an irrefutably stable position in the framework of musical forms, provided by its constant evolution. The hundred-year span from the mid-17th to the mid-18th century is comprised of two stages. The first of them (up to the early 18th century) is examined as the formation of the fugue proper (with the set of its basic attributes) in the form of the repercussive structure of the tonally stable form. The second (spanning the first half of the 18th century) – as the appearance of the tonally developing fugue, where this particular genre preconditioned the subsequent stages of its development in the direction of synthesis of homophonic principles with polyphonic ones.

The occurring changes drew up the foundation of the remarkable events in the history of the fugue, the ideas of transformation of which have fully confirmed the strength of the connections between the traditions of the early 18th century (the music of J.S. Bach and G.F. Handel) with the innovative explorations of Mozart. These connections have fructified that path and meaning of the evolution of the fugue, which Russian musicologist Boris Asafiev termed as “Mozartian counterpoint.” This in particular is what became the basis for the development of European (and world) professional music up to the present day.

Keywords: evolution of the fugue, ricercar, ricercar qualities, tonal system, tonal plan of the fugue, tonally developing fugue, ricercar fugue, dispersed fugue, orchestral fugue, fugato.

Фуга к концу XVII века (уже «на пороге» перехода тонально устойчивой в тонально развивающуюся) показала, что она является одной из самых потенциально динамичных форм. Поэтому её присутствие в

составе основного корпуса музыкальных форм на протяжении последних столетий постоянно и непоколебимо. Непоколебимость эта обеспечена эволюцией, а постоянство эволюционного процесса, в свою очередь, вызвано неуклонно



обновляющимися требованиями композиторской практики. Эволюционный путь состоит из нескольких этапов, первый из которых – переход от ричеркара к фуге (об этом подробнее см.: [9]).

Но когда и почему ричеркар потребовал именовать его фугой? Так, С. Шейдт свои фактически ричеркары (например, «*Tabulatura nova*», 1624) именуется фугами. Почему? Ведь в них черт ричеркара, действительно, гораздо больше, чем фуги. Причём это утверждение рождается не с позиций знаний, накопленных к XXI веку, а из сравнения с конкретными ричеркарами, созданными предшественниками и современниками С. Шейдта. В его «фугах» и формообразование, и использование технических приёмов в функции носителей музыкальной содержательности не отличается от ричеркаров Д. Фрескобальди, И. Фробергера (хотя, у С. Шейдта использование контрапунктической техники несколько разнообразнее, что, тем более говорит в пользу ричеркара) и, уж конечно же, от ричеркаров, которые создавали А. Габриэли, Д. Ортис, Д. Дирута и многие другие мастера.

Ответ на поставленный вопрос о смешении терминов может быть трактован двояко – как в пользу ричеркара, так и в пользу фуги. Всё зависит от точки зрения.

Первая: если рассматривать проблему только с терминологической стороны (учитывая синонимичность терминов в итальянской теории и практике), то всё сложится в пользу ричеркара. При этом фуга (не в средневековом значении канона), как нечто ещё не устоявшееся и не выработавшее своих норм, окажется в проигрыше. Однако очень скоро она покажет себя строгой системой норм (активно создаваемой мощью тональной системы), которая подобно системе контрапунктических средств ричеркара станет носителем не только технических признаков формы, но и содержательных.

Вторая: взгляд с этой – содержательной – точки зрения поможет обнаружить ряд самостоятельных признаков формы уже фуги и станет стабилизирующим фактором и для признания её самостоятельности, и одновременно типологической зависимости от ричеркара. Эта точка зрения весьма крепка и внушительна, так как зависит не от капризов вербального текста, а от законов самой музыки, что объективнее. Следовательно – убедительнее.

С высоты XXI века всё, как нам кажется, понятно. Ведь факты уже состоялись и ретро-

спективно получили своё завершение и объяснение. С точки же зрения музыкантов того времени (когда всё выглядело только перспективно) такого понимания не было и быть не могло. То есть речь шла (могла идти) всего лишь только о возможности возникновения чего-то. Но чего? Перерастания ричеркара в фугу? Но что такое фуга? Так, или возможно так, могли рассуждать музыканты той эпохи. Почему? Наверное, потому, что в то время критериев ричеркара и, тем более – фуги (отчеканенных сознанием нашего времени) ещё не существовало. Творцов уже не волновали идеи представителей «первой практики». Привлекательным было стремление к поискам нового, декларированного компанией Барди – Корси и эпохой Монтеверди.

Действительно, современная наука считает ричеркар предшественником фуги. Но это понимание (в высшей степени спорное) пришло значительно позже. И для этого должны были возникнуть и стать ощутимыми (и возникли и стали ощутимыми!) некие весомые аргументы в самой музыке. В музыке же середины и конца XVII века только начали происходить (и происходили) процессы, способствовавшие появлению и укреплению некоей силы формообразования, конкурирующей с силой технических контрапунктических приёмов.

Собственно, для начала и середины XVII века не столь уж и важен был термин: ричеркар или фуга. Гораздо важнее то, какое содержание они несли в себе. Для начала XVII века это содержательное наполнение по сути дела было одинаковым и в инструментальном ричеркаре, и в ранней фуге, которая, впрочем, уже целеустремлённо приближалась к фуге тонально устойчивой. Основой этого содержания следует считать именно контрапунктическую технику. Техника определяла и основные формообразовательные тенденции. Ричеркар аккумулировал все достижения в этом направлении. Тенденции эти были представлены как структурными, так и содержательными компонентами. В дальнейшем же (ближе к концу XVII века) всё крепнущее понимание особого значения формообразующей силы тональных контрастов¹ привело к значительному обогащению арсенала средств формообразования. Таким образом, возникла ситуация, схожая с палитрой, на которой с «красками» ричеркарного контрапунктического арсенала активно смешиваются «краски», рождённые тональной системой и функциональной

гармонией, что несколько позже уже отмечал А. Солер.

Обратим внимание на это обстоятельство потому, что именно в этой исторической точке и располагается граница между ричеркаром и фугой XVII века. В этой фуге «... активное тональное движение становится зачастую не менее важным, нежели контрапунктическая обработка материала» [10, с. 184]. Добавим вполне убеждённо: применительно к событиям, относящимся к поиску границ между ричеркаром и фугой, мысль об «активном тональном движении» верна, но весьма слаба. Ведь на самом деле «активное тональное движение» стало не просто «не менее важным», а «наиважнейшим» и, несомненно, значительно бóльшим, чем «контрапунктическая обработка». Произошло сочетание двух отмеченных компонентов сил, участвующих в формообразовании и содержательном наполнении конкретного музыкального произведения.

Таким образом, уже в начале XVII века мы слышим, как настойчиво «стучатся» в апартаменты Будущего тональная система, тональный контраст, тональный план². А во второй половине XVII века (и ближе к его концу) тональная система обрела такую степень определённости, при которой тональный контраст стал значительно активнее проявлять свою формообразующую силу, но всё же ещё недостаточную, чтобы исключить терминологические противоречия.

Во всяком случае Вл. Протопопов (см.: [11]) и не вникает в суть отмеченных противоречий. Более того, многие образцы ричеркаров первой половины XVII века он, подобно многим учёным XX века, оценивает по шкале тональной системы. Поэтому и тональный контраст, как главный аргумент отличий ричеркара от фуги, в теории соответствующего периода и не фигурирует, но если и фигурирует, то слабо и не представляется главным.

Теперь о фуге XVII века. Такой (уже, действительно, фугой) можно считать вариационную (реперкуссионную) фугу того периода. В этой фуге движущей формообразующей силой является тонико-доминантовый контраст между темой и ответом. Он очень схож с ладово-гиполадовым контрастом. Однако последний постепенно освобождает путь именно тональному контрасту, как более эффективному в формообразовательном процессе. При этом часто возникающее «тональное пятно» (выросшее из

каданса первой вариации тонально устойчивой фуги), обеспеченное эффектным появлением параллельной тональности к главной тональности (но без проведения темы в этой тональности), ещё более повышает значение тонального контраста³. Примером сказанному могут служить многие фуги И. Пахельбеля (1653–1706). Таковы две фуги в *F dur* из Магнификата в *Quinti toni* (они были изданы в 1695 г.)⁴, а также фуги в *c moll* и *h moll*. Отметим, что это действительно мажорные или минорные фуги (а не фуги, реанимирующие ладово-гиполадовые отношения), ибо к этому времени тональная система (благодаря своим универсальным возможностям в создании тонального контраста) бесспорно приобрела ведущее значение в формообразовательном процессе.

Таково движение от вокально-хоровых жанров XVI века через инструментальные (ричеркар) к достижениям «новейшего» времени (XVII век), отмеченного решительными переменами как в области музыкального языка и средств формообразования, так и в открытиях на содержательных и жанровых «полях». При кажущейся ясности смысла совершившихся событий нас не покидает вопрос: все свершения того времени это – результаты изобретений гениев, ставшие количественной «добавкой» к музыкальной системе, или же система сама вынуждала к поиску средств для своего дальнейшего совершенствования?⁵

Всё связано и обязательно имеет продолжение и развитие. Поэтому и появление ричеркара как следствия указанных выше причин не могло не состояться. Ведь исследование вопросов «где?» (и когда?) закончился ричеркар (а закончился ли он на самом деле?) и «где?» (и когда?) появилась фуга, мало перспективно, потому что ричеркар не исчез. Гораздо продуктивнее и научно эффективнее было бы не хоронить ричеркар, а увидеть и зафиксировать путь его эволюции. А для этого следовало бы предложить несколько терминов, способных с наибольшей точностью отразить глубинную суть свершающихся событий. Такой – наиболее точной – могла бы стать следующая логическая цепь: не ричеркар, но *первая форма* ричеркара; не вариационная (реперкуссионная) фуга XVII века, а *вторая форма* ричеркара; не ричеркарная фуга, а *третья форма* ричеркара.

Автор вовсе не настаивает на категорической необходимости изменения терминологического



аппарата. Суть не в этом, а в осознании единства и цельности проблем эволюции, связанных не с ликвидацией жанра предыдущего (в нашем случае – ричеркара), а с развитием его достоинств не столько для процесса становления фуги (она и так во многом его последовательница), а в деле обогащения общего процесса эволюции. Основная цель возможного введения понятий «форм ричеркара» как раз и заключена в фиксации внутреннего единства этого процесса. Речь в данном случае идёт о создании некоей формулы, безусловно подтверждающей важность ричеркара как опоры (а не просто как хронологического предшественника) в дальнейшем процессе эволюции (развития) его потенциала (а не в банальной передаче неких функций другим жанрам и формам).

Ричеркар не «омертвел» [10, с. 185], не «растворился», не «слился» с фугой [11, с. 37], не был «поглощён» [3, с. 671], и не стал «синонимичен» фуге [4, с. 187].

Таким образом, ричеркар (при полном сохранении своих основных черт) подвержен активному развитию и несёт в себе потенциал именно *развития*, а не исчезновения под давлением неких иных форм.

Подтверждение сказанному пребывает в самом типе функционирования этого жанра во все последующие годы.

Но прежде, чем перейти к рассмотрению вопросов связанных с третьей формой ричеркара, следует обратить пристальное внимание на кажущийся странным факт откровенного снижения уровня контрапунктической работы в фуге конца XVII века. Эта fuga демонстрирует почти предельную упрощённость контрапунктической работы по сравнению с ричеркаром предшествующих лет. Мы становимся свидетелями того, как контрапунктическая техника (весь её богатейший арсенал), являвшаяся совсем недавно фундаментом формы и содержания инструментального имитационного ричеркара, быстро подошла к той черте, за которой результаты новаторских устремлений уже не получают достойного применения. Это, разумеется, было замечено профессиональным сообществом и взволновало его. Не случайно же именно на переломе XVII–XVIII веков возрастает значение теоретического аспекта во многих трактатах о каноне и фуге.

Так, уже в первой трети XVIII века трактаты И. Вальтера, И. Шейбе, И. Фукса, И. Матте-

зона, а несколько позже и «Die Kunst der Fuge» И. С. Баха (это ведь тоже трактат) своими попытками понять и вникнуть в суть кипящих противоречий, решительно отличаются от трудов предыдущих. Они, продолжая изучать вопросы техники, пытаются расширить границы исследований. Ещё в XVI веке Д. Царлино в своём трактате «Le istituzioni harmoniche...1558» демонстрирует определённую осторожность относительно чрезмерной свободы (в ущерб вертикальным отношениям) использования контрапунктических приёмов. А позже (в середине XVIII века), но в иной практической и теоретической обстановке Д. Антониотти («L'Arte Armonica», 1760) уже откровенно недоброжелателен к манере «...выставления напоказ продолжения одной и той же темы иногда в более чем в сотне тактов...» (цит. по: [19, S. 129]) и прочим хитросплетениям этой техники, которая, на его взгляд, уже перестаёт эффективно выполнять свои функции. То есть, совсем недавно эта техника с блеском выполняла выше перечисленные функции, а к началу XVIII века перестала. Почему? Потому (и это очевидно), что на смену приходят гораздо более эффективные средства контраста в процессе формообразования – ладотональные. К тому же и степень индивидуальности тематизма к началу XVIII века ощутимо возросла. Но на самом деле силы ладотональных средств формообразования пришли не на смену, а для взаимодействия с мощью средств контрапунктической техники. И именно их взаимодействие стало тем фундаментом, на котором состоялась тонально развивающаяся ричеркарная fuga (третья форма ричеркара).

Добавим, что очень скоро – в середине XVIII века – художественное «опьянение» блеском оркестрового звучания «вновь открытого оркестра» (И. Маттезон) также приведёт к упадку интереса к контрапунктической технике в оркестровой фуге, которая возникла одновременно с оформлением симфонического оркестра (подробнее см.: [7, с. 56–68]). Но и этот «упадок интереса» был кратковременным, ибо практика ещё раз доказала, что эволюционные процессы есть следствия синтеза различных тенденций. В нашем случае синтеза богатства контрапунктической техники и силы тональных контрастов, рождённых тональной системой.

Факт якобы отказа от услуг контрапунктической техники говорит не о слабости этой тех-

ники, а о силе тональных контрастов в функции средства формообразования⁶.

Таким образом, блеск оркестровых звучаний завоюет своё место в развитии оркестровых жанров. Контрапунктическая же техника в синтезе гомофонных принципов («полномочным представителем» которых стала тональная система) с полифоническими, станет (благодаря ричеркарности) опорой формообразовательных процессов. Но это оказалось не механическим объединением, а тотальным взаимообогащением. Решительное (хотя и временное), снижение интереса к контрапунктической технике увеличило внимание к формообразующим средствам, рождённым тональной системой (тональный план как «несущая конструкция»⁷). Контраст как движитель формы сместился из внутренней структуры строфы (ричеркара) на границу между строфами (в тонально устойчивой фуге строфа мутировала в вариацию). А в фуге тонально развивающейся вместо вариации (реперкуссии) возникает «свободный раздел». Это обстоятельство порождает два подхода к оценке формы. Первый – *функциональный*. Такой подход в свою очередь позволяет дифференцировать разделы экспозиционный и развивающийся, что корреспондирует с «экспозицией» и «разработкой» стремительно завоёвывающей (в это же время!) свои позиции сонатной формой. Второй – *структурный* (двух-, трёхчастность, рондообразность...). Причём в тонально развивающейся фуге границы структурных и функциональных разделов как правило не совпадают. То есть, взаимодействие определяется степенью точности совмещения структурных требований гомофонии с функциональными требованиями полифонии.

Таков процесс взаимообогащения. С одинаковым успехом можно говорить как о влиянии гомофонных закономерностей на структуру фуги, так и о полифонизации гомофонной формы. Этот процесс универсален. Именно в его русле возникли (и окончательно закрепились) многие разновидности фуги XVIII и последующих веков.

Уже и сама тонально развивающаяся фуга раскололась на два типа:

1) Фуга, в которой использование ряда тональностей близкого родства существенно обогатило динамику своей формы, убрав (или завуалировав) при этом вариационность в структуре и обострив функциональный контраст между

экспозиционным и «свободным» разделами, но снизив формообразовательное значение контрапунктической техники.

2) Ричеркарная тонально развивающаяся фуга, которая демонстрирует активный синтез достижений тонально развивающейся фуги первого типа с богатейшей контрапунктической техникой ричеркара.

В задачу настоящей статьи не входит освещение всех разновидностей фуги, возросших на почве синтеза полифонии и гомофонии. Синтеза, позволяющего раскрыть многие стороны бесконечно богатого потенциала ричеркарной фуги. Остановимся лишь на характеристике возникших в XVIII веке двух тесно связанных и имеющих огромное значение для дальнейшего движения профессионального музыкального искусства, разновидностях: это фуги *рассредоточенная* и *оркестровая* и их взаимодействие. При этом коснёмся и вопроса о фугато.

О рассредоточенной. Практика даёт нам два типа такой фуги: а) фуга с внедрившейся в неё гомофонной формой и расчлняющей её своими эпизодами, в функции контрастных интермедий; б) фуга внедряющаяся в гомофонную форму⁸.

Представленные в примечании 8 примеры нам важны и интересны не только (и не столько) как образцы структурных взаимообогащающих процессов, которые определили появление форм «первого» и «второго» планов. Особый интерес вызывает иное – ненормированное количество голосов в них. Ведь для полифонии всех периодов её существования от эпохи *Ars antique*, до строгого и свободного стилей – количество голосов свято.

Однако количество фактически звучащих голосов в этих фугах Генделя и Бетховена не сковано нормативом их трёхголосности. У Генделя с появлением ответа (от 4-го такта и до конца) струнные альты и басовые инструменты группы Continuo (Cembalo e Violoncello e Violone) дублированы октавой. Аналогично и у Бетховена все басовые проведения темы за пределами экспозиции также даны дублированными в октаву.

Такое (с позиций закономерностей гомофонии) фактурное усиление нижнего голоса музыки (в нашем случае – фуги) не удивляет, ибо исходит из структурной и гармонической важности баса в гомофонных жанрах указанной эпохи. Однако в фугах оно неминуемо даёт



увеличение количества голосов до четырёхголосия. А в ансамблевой фуге Генделя количество голосов фрагментарно достигает пяти (т. 7–8) и даже шести (т. 20). Эти увеличения возникли уже не только из-за усиления баса, а по требованию самого инструментального состава.

Случаи подобных увеличений количества голосов в инструментальных (ансамблевых и несколько позже – оркестровых) фугах стремительно множатся и уже во второй половине XVIII века (не говоря уж об эпохе Бетховена), становятся как бы само собой разумеющимися. Но почему? Первый ответ находится на поверхности: потому, что в ансамбле (к примеру, у Генделя) инструментов значительно больше, чем требуется для фуги (при условии, что для каждого отдельно взятого голоса фуги нужен один инструмент). Но относительно фуги Бетховена такой ответ не действует. Октавные проведения темы даны у него в динамике *f* или *ff*, что неминуемо адресует к излюбленным *оркестровым* (это же Бетховен!) контрастам не только динамик, но и звучащих составов оркестра, а в фортепиано – контрастом насыщенности форм фактуры. То есть – сопоставлением «разрежённых» эпизодов с мощными *tutti* – этого яркого признака гомофонного склада, для которого нет ограничений в количестве голосов. Но главная причина объясняется не ответом на вопрос, который «на поверхности», а действием упомянутого синтеза. Ведь для гомофонной музыки нет ограничений в количестве голосов. Появляется тип полифонии с нерегламентированным количеством голосов (что не очень-то соответствует основным законам полифонии), ибо свобода количества голосов в высшей степени важна (и нужна) не только для обеспечения привлекательности оркестрового звучания (подробнее см.: [7, главы 1–2]).

Таким образом, и рассредоточенная, и оркестровая фуги есть продукт тончайшего и художественно эффективного взаимодействия структурных законов гомофонных форм с формами фуги.

То есть, оркестровая фуга – это не просто фуга, исполняемая оркестром, а особая структура, художественно сочетающая законы гомофонии и полифонии. Значит, для создания такой фуги необходимо было создание способа преодоления противоречия, неминуемо возникающего из несовпадений «взглядов» музыки гомо-

фонной и полифонической на вышеотмеченную проблему количества голосов. Был необходим некий компромисс. И уже в середине XVIII века композиторская практика его выработала. Он оказался в «пользу оркестра»: не фактура оркестра, уменьшая количество голосов, приспособилась к фуге, а наоборот, – фуга гомофонизировалась благодаря привлечению различных (гомофонией рождённых) способов фактурных реализаций, в том числе и за счёт ненормированного количества голосов.

В XVIII веке таких – написанных для оркестра – фуг сравнительно немного, но найденные и продемонстрированные в них способы преодоления указанного противоречия не оспорены и поныне.

В качестве примеров назовём финальные фуги симфоний Ф. К. Рихтера (1709–1789) и М. И. Гайдна (1737–1806). Ф. К. Рихтером создано более 60 симфоний. В 10 из них присутствуют фуги. М. И. Гайдн создал около 45 симфоний, финалы шести из них написаны в форме фуги.

Фуга в симфонии *g moll* Ф. К. Рихтера (соч. 1760–1765) и фуга финала симфонии *C dur* (соч. февраль 1788) М. И. Гайдна являются хорошим образцом упомянутого выше компромисса. В обеих фугах есть контрастные (гомофонные по фактуре) интермедии. Форма указанных финалов – сонатная, а упомянутые гомофонные интермедии являются побочными партиями. Этот факт даёт возможность для трактовки этих фуг как *рассредоточенных* в сонатной форме (подробнее см.: [8, с. 9–11]).

Кратко проанализированные фуги важны нам не как образцы высокого профессионализма их авторов, а как факты, подтверждающие обязательность и неумолимость эволюционного процесса и его независимость от конкретного авторства, в котором усматриваются лишь индивидуальность стиля претворения закономерностей.

Для оркестровой музыки второй половины XVIII века указанный компромисс не удивителен. Однако интересно и загадочно иное: почему Ф. К. Рихтер некоторые свои оркестровые фуги (в том числе и охарактеризованную выше *g moll*) именует *фугато*, а М. И. Гайдн ещё категоричней: все шесть финальных фуг своих трёхчастных симфоний, написанных между 1778 и 1789 годами (№ 24, 26, 31, 37, 42, 44) именует *фугато*.

Поиск подробного ответа на эту загадку не входит в задачу настоящей статьи. Скажем лишь, что обращение к термину фугато (вообще, а не только применительно к упомянутым финалам симфоний) говорит о постоянном процессе эволюции фуги и восприятия фугато именно как одной из форм этого процесса. Таким образом, трактовка рассредоточенной оркестровой тонально развивающейся (часто ричеркарной) фуги есть результат эволюционного процесса, обязательно и постоянно сопровождающего развитие всех форм и компонентов музыкального языка в целом, и формы фуги, в частности.

Но при этом становится ясно, что процесс, приведший к появлению оркестровой фуги го-

раздо более перспективен, чем только оркестровая фуга. Понятие оркестровой фуги (хотя сама дефиниция её сформируется много позже) в скором будущем (уже в XIX веке) станет носителем гораздо более глубокого смысла. Законы оркестровой фуги (её гомофонизация за счёт увеличения нормативного количества голосов) распространит своё влияние и станет олицетворением упомянутого синтеза гомофонных и полифонных принципов уже вне оркестровых звучаний.

Однако в настоящей статье данная тема не обсуждается, ибо мы движемся по «пути И. С. Баха» и по «пути В. А. Моцарта» вплоть до порождённого ими пересечения, названного Б. В. Асафьевым «моцартовским полифонизмом».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «Для мастеров Нидерландской школы и стиля Палестрины, которые не знали нашего смысла модуляции, двойной контрапункт был одним из важнейших художественных средств», – пишет Б. Шольц [21, S. 89–90].

Подчеркнём: задачей настоящей статьи не является анализ сущности дефиниции «тональность» (об этом основательно позаботилась теоретическая наука). Основное внимание направлено не на саму тональность и тональную систему, а на мощь ладо-тональных контрастов и, следовательно, на существенный (в отличие от возможностей контрапунктической техники) вклад этой системы «в копилку» средств формообразования. Именно тональность (средствами сил тонального плана) определила художественную необходимость появления фуги тонально развивающейся. Дело не в «добаховском времени» [6, с. 115], культивировавшем фугу реперкуSSIONную (вместе с тем и тонально устойчивую), а в процессах всё более глубокого осознания роли тональности (тональных соотношений) в вопросах формообразования европейской музыки вообще, и фуги, в частности. Здесь можно вспомнить мысль М. Лютера о том, что в большинстве случаев не человек руководит звуками, а звуки человеком (см. ниже примечание 5). И. С. Бах при его несомненном величии не представляется некоей исторической границей, разделяющей время на добаховское и послебаховское. Он жил и творил в «своё» время. То время дало миру сонм новаторств, который не под силу одному человеку (даже супергению). Этот процесс движим не человеком, а некоей острой, но осознанной, хотя и с большим трудом, *необходимостью*. Но И. С. Бах тем и велик, что одним из первых среди равных осознал эту художественно-эстетическую необходимость.

² Вспомним об отмеченных ещё в статье «Ричеркар, ричеркарность, фуга» [9, с. 13–20] «Ricerca con obbligo del Basso come appare» Д. Фрескобальди, и о ричеркарах в *cis* и *fis* И. Фробергера. Правда, в ричеркарах последнего нет необычного тонального плана, но есть лишь необычные для своего времени тональности (точнее говоря, признаки тональности).

³ Особо отметим появление *параллельной тональности* в кругу равноправных тональностей. В предыдущие времена тональный план расширялся по законам отношений лада-гиполада, то есть, основывался на эксплуатации кварто-квинтовых отношений, инспирированных распространённой в XV–XVI веках квинтовой имитацией. Вспомним ричеркар А. Габриели (сочинённый в *g дорийском*) и появление темы в *in a* (18-е по счёту от начального проведения) в качестве квинтовой респосты к проведению темы в *in d*. Аналогично появление темы в *in D* и во *второй фуге* С. Шейдта (квинтовая респоста). А «Fuga contraria» С. Шейдта (по тональным признакам она близка к *g moll*) содержит проведение обращённой темы в *in c*. Этот приём введения новой тональности (после нормативной экспозиции и с помощью имитационных же форм) использовался часто и за пределами XVII века. Замечательный образец представлен И. С. Бахом в фуге *E dur* в ХТК-II: во второй реперкуSSIONной в результате квинтовой имитации от *H dur* ответа появляется тема в *in fis* (точнее, уже в *fis moll*), что позволяет композитору совершить переход от фуги, начинавшейся как тонально устойчивая, в фугу тонально развивающуюся.

Но вернёмся к разговору о параллельной тональности. Творческая практика (и тем более, теория) даже в середине XVII века ещё не до конца



осознала значение появления этой тональности. Факт был малозаметным. Но именно эта тональность своим почти обязательным внедрением в тональный план (сверх ладо-гиполадовых и ранних тоново-доминантовых отношений) «подтвердила» могущество факта становления не только самой тональной системы, но и группы тональностей получившей чуть позже статус близкого родства (то есть, первой степени родства).

И именно эта тональность открыла путь и другим тональностям. Таким образом, расширение круга использованных в формообразовании тональностей уже обязано не только средствам контрапунктической техники (кварто-квинтовая имитация), но и потенциалам самой тональной системы. Это обстоятельство укрепило саму систему и одновременно обогатило и возможности этой системы, и возможности контрапунктической техники.

⁴ Современная наука часто трактует многие фуги И. Пахельбеля как версетты. Действительно, этот жанр вставок в мессу (а у Пахельбеля – в Манификат) был широко распространён уже в конце XVI – начале XVII веков. Но творения И. Пахельбеля с большим трудом и неохотой «вписываются» в нормы версетт. Они могут быть трактованы версеттами лишь с позиций их структурного значения (вставки в целое), но с точки зрения собственной структуры они далеко ушли от такого толкования. Это уже полноценные тонально устойчивые фуги, преодолевшие узость рамок традиционных на то время версетт.

⁵ Здесь необходимо сделать небольшое, но важное замечание: следует постоянно иметь в виду, что все эволюционные процессы не только неминуемо связаны и взаимозависимы, но и независимы от воли отдельных – великих и даже очень великих – музыкантов. Внешне всё просто: конечно же, всё изобретается и внедряется гениями. Но на самом деле – невероятно сложно, ибо удел существования гения – его одиночество в пустыне обыденности. Гордыня человеческая, чтобы отстраниться от одиночества стремится присвоить многие (в том числе и музыкальные) достижения себе и при этом искренне верит в свою правоту. На самом же деле человек в подавляющем большинстве случаев изобретает только формы для воплощения требований, выдвигаемых самой музыкой (как и самой жизнью). В точных науках подобная ситуация называется «открытием закона». То есть, он существует (это – причина), а человек его лишь познаёт (следствие). В искусстве же (являющемся по определению деятельностью субъективной) часто возникает иллюзия справедливости в перестановках последовательности этих категорий. Однако такой путь несовместен с понятием «открытия» – в лучшем случае он может

быть трактован лишь как «черта стиля». В высшей степени интересны размышления М. Лютера о любимом им композиторе Ж. Дебре: «Он хозяин над звуками; они делают то, что он хочет; другие же мастера делают то, что они [звуки. – Б. Н.] хотят» (цит. по: [16, с. 25]).

⁶ Контрапунктическая техника, обеспечивающая формообразовательный процесс является объектом изучения и фундаментом для обучения музыкантов. Если при этом учесть, что музыкальное искусство (его язык, энергия, структура и как результат – выразительная сила) находится в постоянном эволюционном движении, то станет ясно: контрапунктическая техника обладает неисчерпаемостью (для изучения), универсальностью (для обучения) и ошеломляющим богатством для применения. Поэтому во всех трактатах (в том числе и в трактате Д. Антониотти) изучение контрапунктической техники ассоциируется с учением о композиции. То есть, трактат о контрапункте во многом становится и трактатом о композиции. Поэтому на фоне непрекращающегося эволюционного процесса учение о технике само богато традициями и постоянными поисками новых форм. Эти мысли одинаково верны для всех эпох и для всех её контрапунктических форм. В том числе и для фуги.

⁷ Е. А. Ручьевская неоднократно (к примеру, см.: [12, с. 382]) прибегает к использованию термина «несущая конструкция». Термин этот прямого отношения к музыке не имеет, но благодаря своей метафорической ёмкости оказывается удачным и чрезвычайно выразительным. Если тональный план считать «несущей конструкцией» формы (что весьма образно и ярко) уже в XVIII веке, то становится понятным стремление композиторов (и не только полифонистов) к использованию силы тонального контраста как средства формообразования.

⁸ Примером первому типу может служить начальная двойная fuga из Concerto grosso *G dur* op. 3 № 3 Г. Ф. Генделя. В концерте два солирующих инструмента: флейта (плюс рипиенный гобой) и скрипка. Их сольные фрагменты призваны продемонстрировать виртуозные возможности как инструмента, так и исполнителя. Эти гомофонные по фактуре фрагменты (мелодия солиста плюс сопровождение) вторгаются в фугу. Они не имеют ни тематических, ни фактурных связей с материалами фуги. С точки зрения фуги – это контрастные интермедии.

Пример второго типа рассредоточенной фуги мы находим в финале фортепианной Сонаты №31 op.110 Л. ван Бетховена. *Adagio dolente* занимает первую, третью и пятую позиции общей формы. Fuga же звучит во второй и четвёртой частях. В данном случае именно fuga вторглась – рассредоточилась в трёхчастной гомофонной форме.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубравская Т. Н. Композиционные идеи Моцарта в свете исторической эволюции музыкальной формы: финал симфонии «Юпитер» // Моцарт в движении времени (по материалам международной конференции). М., 2009. С. 48–59.
2. Кюрегян Т. С. Гомофония и полифония лицом к лицу: смешанные формы // В пространстве смыслов: текст и интертекст: сб. ст. / ПГК им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2016. С. 44–54.
3. Кюрегян Т. С. Ричеркар // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1978. Т. 4. Стб. 671–672.
4. Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 304 с.
5. Милка А. П. Полифония: учебник для муз. вузов. Ч. 1. СПб.: Композитор, 2016. 336 с.
6. Милка А. П. Полифония: учебник для муз. вузов. Ч. 2. СПб.: Композитор, 2016. 248 с.
7. Напреев Б. Д. Оркестр и fuga. Saarbrücken: Palmarium Academic Publishing, 2013. 163 с.
8. Напреев Б. Д. Так fuga или фугато? Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. 138 с.
9. Напреев Б. Д. Ричеркар, ричеркарность, тонально устойчивая fuga // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4 (25). С. 13–22.
10. Петраш А. Л. Жанры послеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1975. Вып. 14. С. 177–201.
11. Протопопов Вл. В. Очерки по истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. М.: Музыка, 1975. 327 с.
12. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: учебник по анализу. СПб.: Композитор, 2004. 299 с.
13. Ручьевская Е. А. Работы разных лет. Т. 1: Статьи. Заметки. Воспоминания. СПб.: Композитор, 2011. 486 с.
14. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga: хрестоматия. М.: Композитор, 2010. 335 с.
15. Холопов Ю. Н. Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Холопов Ю. Н. О принципах композиции старинной музыки: статьи материалы / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2015. С. 260–274.
16. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / пер. Я. С. Друскина, Х. А. Стрекаловской. М.: Классика-XXI, 2002. 802 с.
17. Caldwell John. Ricerare // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition. Volume 2, pp. 325–328.
18. Kim Minji. Significance and effect of the “stile antico” in Hendel’s oratorios // Early Music / Founded by J. M. Thomson; Ed. Tess Knighton; Acting ed. John Milsom. London: Oxford Univ. Press, 2011. Vol. 39, no. 4, pp. 563–573.
19. Kirkendale Warren. Fuga und Fugato in der Kammermusik des Rococo und der Klassik. Verlegt bei Hans Schneider Tutzing, 1966. 367 S.
20. Melamed Daniel R. Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther und die Musik von Giovanni Pierluigi da Palestrina // Bach-Jahrbuch / Im Auftrag der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Hans-Joachim Schulze und Christoph Wolff. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2012. Jhr. 98. S. 73–93.
21. Scholz Bernhard. Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen. Leipzig, 1904. 176 S.

Об авторе:

Напреев Борис Дмитриевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-3972-2495**, naboris@sampo.ru

REFERENCES

1. Dubravskaya T. N. Kompositionnye idei Motsarta v svete istoricheskoy evolyutsii muzykalnoy formy: final simfonii “Yupiter” [The Compositional Ideas of Mozart in Light of the Historical Evolution of Musical Forms: the Finale of the “Jupiter” Symphony]. *Motsart v dvizhenii (po materialam mezhdunarodnoy konferentsii)* [Mozart in the Motion of Time (on the Materials of the International Conference)]. Moscow, 2009, pp. 48–59.



2. Kuregyan T. S. Gomofoniya i polifoniya litsom k litsu: smeshannye formy [Homophony and Polyphony Face to Face: Mixed Forms]. *V prostranstve smyslov: tekst i intertekst: sbornik statey* [In the Space of Meanings: Text and Intertext: a Collection of Articles]. Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory. Petrozavodsk, 2016, pp. 44–54.
3. Kuregyan T. S. Richerkar [The Ricercar]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [Music Encyclopedia]. Ed. by Yu. V. Keldysh. Moscow, 1978. Volume 4, col. 671–672.
4. Milka A. P. “*Muzykal'noe prinoshenie*” I. S. Baha. *K rekonstruktsii i interpretatsii* [“A Musical Offering” by J. S. Bach. Concerning its Reconstruction and Interpretation]. Moscow: Muzyka, 1999. 304 p.
5. Milka A. P. *Polifoniya: uchebnyk dlya muzykal'nykh vusov. Ch. 1* [Counterpoint: a Textbook for Musical Higher Institutions]. Part 1. St. Petersburg: Kompozitor, 2016. 336 p.
6. Milka A. P. *Polifoniya: uchebnyk dlya muzykal'nykh vusov. Ch. 2* [Counterpoint: a Textbook for Musical Higher Institutions]. Part 2. St. Petersburg: Kompozitor, 2016. 248 p.
7. Napreyev B. D. *Orkestr i fuga. Problevy vzaimodeistvia* [The Orchestra and the Fugue]. Palmarium Academic Publishing. Saarbrücken, 2013. 163 p.
8. Napreyev B. D. *Tak fuga ili fugato?* [So is it a Fugue or Fugato?]. Petrozavodsk: Publishing House of the Petrozavodsk State University, 2014. 138 p.
9. Napreyev B. D. Richerkar, richerkarnost', tonal'no ustoychivaya fuga [The Ricercar, the Ricercar Style, and the Tonally Stable Fugue]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 4 (25), pp. 13–22.
10. Petrash A. L. Zhanry poslerenessansnoy instrumental'noy muzyki i stanovlenie sonaty i siuity [The Genres of Post-Renaissance Instrumental Music and the Formation of Sonatas and Suites]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of Theory and Aesthetics of Music]. Issue 14. Moscow: Muzyka, 1975, pp. 177–201.
11. Protopopov V. I. *Ocherki po istorii instrumental'nykh form XVI – nachala XIX veka* [Essays on the History of Instrumental forms of the 16th and Early 19th Century]. Moscow: Muzyka, 1979. 327 p.
12. Ruch'evskaya E. A. *Klassicheskaya muzykal'naya forma: uchebnyk po analizu* [Classical Musical Form: a Textbook for Analysis]. St. Petersburg: Kompozitor. 2004. 299 S.
13. Ruch'evskaya E. A. *Raboty raznykh let. T. 1: Stat'i. Zametki. Vospominaniya* [Works of Different Years. Volume 1: Articles. Notes. Memoirs]. St. Petersburg: Kompozitor, 2011. 486 p.
14. Simakova N. A. *Kontrapunkt strogogo stilya i fuga: khrestomatiya* [Strict Style Counterpoint and Fugue: A Chrestomathy]. Moscow: Kompozitor, 2010. 335 p.
15. Kholopov Yu. N. Kategorii tonal'nosti i lada v muzyke Palestriny [Categories of Key and Harmony in the Music of Palestrina]. Kholopov Yu. N. *O printsipakh kompozitsii starinnoy muzyki: stat'i i materialy* [Concerning the Principles of Composition of Early Music: Articles and Materials]. Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory. Moscow, 2015, pp. 260–274.
16. Shveitser A. *Iogann Sebastian Bakh* [Albert Schweitzer. Johann Sebastian Bach]. Tr. by Ya. Druskin, Kh. Strekalovskaya. Moscow: Klassika-XXI, 2002. 802 p.
17. Caldwell John. Ricercare. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Volume 21. S. 325–328.
18. Kim Minji. Significance and effect of the “stile antico” in Hendel's oratorios. *Early Music*. Founded by J. M. Thomson; Ed. Tess Knighton; Acting ed. John Milsom. London: Oxford Univ. Press, 2011. Vol. 39, no. 4, pp. 563–573.
19. Kirkendale Warren. *Fuga und Fugato in der Kammermusik des Rococo und der Klassik* [The Fugue and the Fugato in the Chamber Music of the Rococo and Classicism]. Published by Hans Schneider Tutzing, 1966. 367 S.
20. Melamed Daniel R. Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther und die Musik von Giovanni Pierluigi da Palestrina [Johann Sebastian Bach, Johann Gottfried Walther and the Music of Giovanni Pierluigi da Palestrina]. *Bach-Jahrbuch* [Bach Yearbook]. On behalf of the Neue Bachgesellschaft ed. by Hans-Joachim Schulze and Christoph Wolff. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2012. Jhrg. 98. S. 73–93.
21. Scholz Bernhard. *Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen* [Teaching of Counterpoint and Imitation]. Leipzig, 1904. 176 S.

About the author:

Boris D. Napreyev, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia),
ORCID: 0000-0002-3972-2495, naboris@sampo.ru



Е. Г. ОКУНЕВА

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, г. Петрозаводск, Россия
ORCID: 0000-0001-5253-8863, okunevaeg@yandex.ru*

«КОНТРА-ПУНКТЫ» К. ШТОКХАУЗЕНА: НА ПУТИ К ГЕНЕРАЛИЗАЦИИ СЕРИЙНОГО КОНЦЕПТА

В центре внимания статьи – знаковое для творчества Карлхайнца Штокхаузена сочинение «Контра-пункты» для 10 инструментов (1953). Принадлежащее раннему сериальному периоду, оно обычно причисляется к пуантилистическим композициям мастера. Автор статьи предлагает взглянуть на данный опус как на своего рода художественную манифестацию, декларирующую переход к постсериальному типу мышления. «Контра-пункты» были созданы Штокхаузеном после Фортепианных пьес I–IV, в которых воплотился новый тип групповой композиции. Название пьесы, обладая множественным смыслом, может истолковываться как направленное против пуантилистического стиля. В статье раскрываются драматургические и композиционные особенности пьесы. Идея растворения различного и отдельного в едином и целом лежит в основе «Контра-пунктов». Она реализуется на разных уровнях композиции: тембровом (сведение разнородного звучания к монохромной палитре путём поэтапного выключения инструментов), динамическом, ритмическом, темповом (нивелирование соответственно динамических, темповых и ритмических контрастов), фактурном (переход от «точечного» типа письма к «групповому»). Извлекая уроки из опыта пуантилистической композиции, ведущей к энтропии структурных связей, Штокхаузен приходит к идее генерализации серийного концепта, создавая качественно новую многопараметровую структуру, связанную общими пропорциями и обуславливающую новый тип восприятия.

Ключевые слова: Штокхаузен, «Контра-пункты», серия, сериализм, пуантилизм, техника групп.

EKATERINA G. OKUNEVA

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia
ORCID: 0000-0001-5253-8863, okunevaeg@yandex.ru*

“KONTRA-PUNKTE” BY KARLHEINZ STOCKHAUSEN: ON THE PATH TOWARDS GENERALIZATION OF THE SERIAL CONCEPT

The center of attention for this article is the landmark composition in the musical output of Karlheinz Stockhausen – namely, “Kontra-punkte” for 10 instruments (1953). Pertaining to the composer’s early, serial period, it is usually classed among the master’s pointillistic compositions. The author of the article proposes looking at the present opus as a sort of artistic manifestation pronouncing the transition towards the post-serial type of musical thinking. “Kontra-punkte” was composed by Stockhausen after Klavierstücke I-IV, in which a new type of group composition was manifested. The title of the piece, carrying a polyvalent meaning, may be interpreted as a direction in music running contrary to the pointillistic style. The individual dramaturgical and compositional features of the piece are disclosed within the article. The idea of dissipation of the diverse and the separate into the whole entity lies at the basis of “Kontra-punkte.” It is actualized at different levels of the composition): the timbral (the convergence of the heterogeneous sounds to the monochrome palette by means of the gradual elimination of the instruments), dynamic, rhythmical, tempo-related (smoothing out respectively the contrasts of dynamics, tempi and rhythm) and textural (the transition from the “point-wise” type of writing to the “group-related”). Arriving at conclusions from his experiences in pointillistic composition, which lead to a state of entropy of the structural connections, Stockhausen discovers the idea of generalization of the serial concept, creating a qualitatively new multivariate structure, connected by general proportions and stipulating a new type of perception.

Keywords: Stockhausen, “Kontra-punkte,” series, serialism, pointillism, technique of groups.



«Контра-пункты» для 10 инструментов принадлежат раннему сериальному периоду творчества К. Штокхаузена. Пьеса возникла в 1953 году, после «Перекрёстной игры», сделавшей композитора в одночасье знаменитым, а также ряда других сочинений – «Игры», «Трио для ударных», «Пункты», «Фортепианные пьесы I–IV». Штокхаузен присвоил партитуре номер 1, и не только потому, что она явилась его первым печатным изданием, но и потому, что счёл эту композицию окончательно удавшимся, зрелым произведением.

Премьера сочинения состоялась 26 мая 1953 года в рамках музыкального фестиваля ISCM в Кёльне. Репетиции были сопряжены с немалыми трудностями, о которых Штокхаузен сообщал своему другу, бельгийскому композитору Карелу Гуйвартсу в письме от 2 июня 1953 года с изрядной долей иронии: «Как раз к моему приезду пианистка, которая взялась за партию фортепиано тремя неделями ранее, возвратила партитуру: она де переоценила себя, а также не имела времени для разучивания.... Мне нужно было срочно отыскать пианиста и нашёл я, естественно, не самого лучшего, короче, того, кто смог бы за пять дней хорошо выучить пьесу. После первой репетиции второе женское существо, арфистка, получило сердечный коллапс и желчные колики. Итак, мы в отчаянии искали арфиста и нашли, наконец, арфиста из танцевального оркестра, который едва ли мог правильно читать ноты и с которым я вынужден был работать каждый день. Арфист, в конце концов, справился, но пианист не был готов¹. Кроме того, этот ужасный человек Шерхен² прибыл 4 дня назад и ознакомился с пьесой впервые на репетиции... В день перед премьерой я приуныл, но сказал себе: лучше 350 тактов хороших, чем 500 плохих. Прекратить всё я не мог, так как слишком много было вложено в это исполнение, и я лишь нажил бы себе врагов в лице доктора Аймерта³ и музыкального отдела, которые так сильно ратовали за мою музыку» (цит. по: [5, с. 104]). Все эти обстоятельства привели в итоге к тому, что произведение прозвучало на премьерe не целиком.

Пьеса вызвала противоречивые отклики в прессе. Одним критикам музыка показалась чрезвычайно жёсткой, неприятной, предельно конструктивной и даже амузыкальной⁴, другие, напротив, указывали на новизну музыкального мышления⁵. В радиобеседе с Г. Аймертом, состоявшейся по случаю исполнения «Контра-

пунктов», Штокхаузен подчеркнул, что не ищет нового «любой ценой», как утверждают некоторые критики, что ориентиром в создании новой музыки для него оказываются исключительно поиски музыкальной красоты и что ему неведомы опасности «тупиков», поскольку в действительности он продолжает развивать наследие традиции в лице Антона Веберна.

В истории современной музыки «Контра-пункты» обычно считаются выражением сериального пуантилистического стиля, однако, как представляется, значение этого сочинения не исчерпывается принадлежностью к тому или иному композиторскому письму. Пьеса может быть, а в определённой мере – должна быть рассмотрена как некая художественная манифестация, декларирующая переход к постсериальному типу мышления.

Замысел сочинения Штокхаузен раскрыл в буклете кёльской премьеры. По его словам, «Контра-пункты» «возникли из представления, что противоположности должны раствориться в разнообразном музыкальном мире с индивидуальными звуками и временными отношениями, пока не будет достигнуто состояние, в котором слышно только единое, неизменное» (цит. по: [15, р. 31]). В наиболее общем плане эта идея слияния противоположностей реализована в пьесе через непрерывные трансформации, обуславливающие превращение изначально хаотичной разнотембровой пуантилистической ткани в единое монохромное целое. Композиция имеет отчётливое векторное развитие, демонстрируя переход от статичного состояния к динамичному; преобразования при этом затрагивают разные уровни.

Произведение предназначено для 10 солистов, которых Штокхаузен объединил в шесть «дуэтных» тембровых групп:

- 1) флейта и фагот
- 2) кларнет и бас-кларнет
- 3) труба и тромбон
- 4) скрипка и виолончель
- 5) арфа
- 6) фортепиано

Инструментальный состав свидетельствует, что неким отдалённым прототипом «Контра-пунктов», очевидно, послужил Концерт для 9 инструментов op. 24 А. Веберна. Как раз в этот период Штокхаузен был поглощён его аналитическим изучением. Наблюдения над веберновской техникой были изложены им в специаль-

ной статье, опубликованной в журнале «Melos» в 1953 году (см.: [14]). Теоретические изыскания содержали среди прочего формулировку новых композиционных принципов, ведущих к генерализации серийного концепта и образованию единого звукового континуума, управляемого пропорциями⁶.

Драматургия «Контра-пунктов» отчасти напоминает о «Прощальной симфонии» Й. Гайдна, поскольку по мере развёртывания пьесы инструменты начинают мало-помалу выбывать один за другим. Сначала выключается труба, затем тромбон, далее фагот, скрипка, бас-кларнет, арфа, кларнет, виолончель и флейта. Перед тем, как смолкнуть, каждый инструмент исполняет длительный пассаж, нечто наподобие каденции. В письме к Гуйвартсу от 20 июля 1953 года Штокхаузен назвал эти моменты «сольной песней смерти» (*solistischen Todesgesang*) – ремарка, свидетельствующая о том, что композитор трактовал музыку в драматическом ключе. В самом конце остается лишь фортепиано. Разнородный тембровый ансамбль в итоге постепенно сводится к монотембровому звучанию.

Этот процесс сопровождается определёнными изменениями в области динамики и ритма. Так, в начале пьесы заметны существенные различия между мелкими и крупными длительностями. Последние постепенно укорачиваются, так что по окончании сочинения первоначальный контраст полностью нивелируется: партия фортепиано опирается преимущественно на восьмые и шестнадцатые ноты разного достоинства (обычные, с точкой, квинтоли). Точно так же различие динамических градаций (Штокхаузен выделяет семь степеней громкости от *sfz* до *ppp*) сводится в конце концов к общей нюансировке (*pp*).

Динамический процесс поддерживается и на уровне скорости. В пьесе используется 7 видов темпов: ММ = 120, 126, 136, 152, 168, 184, 200. Показатель ММ=120 преобладает над остальными, как правило, связываясь с развёрнутыми пассажами.

Фактура – ещё один, наиболее очевидный, уровень трансформаций. Сочинение поначалу опирается на точечный тип письма, репрезентирующий отдельные звуковые частицы, музыкальные атомы, изолированно звучащие и не связанные друг с другом. Каждая нота отличается от другой по тембру, высоте, регистровому положению, длительности, динамике. Импульс

к слиянию задаёт фортепиано: в такте 6 появляются группы из двух нот, объединённые общим тембром и динамикой. Вслед за тем у флейты звучит триоль, возникают пунктирные ритмы у кларнета и тромбона. В дальнейшем течении пьесы группы нот начинают разрастаться, становятся более многочисленными, наслаиваются друг на друга. Чередование «точек» и «групп» ведёт к большим фактурным колебаниям, однако при этом общая тенденция фактурного уплотнения сохраняется, даже тогда, когда инструменты начинают выключаться из общего звучания. Происходит это потому, что фортепиано всё больше и больше «поглощает» ноты, исполняемые другими инструментами⁷. Достаточно показательный пример в этом отношении приводит Пол Гриффитс [10, р. 81]. Анализируя фортепианный пассаж в т. 345–347, он убедительно доказывает, что данный материал синтезирует элементы предыдущих звуковых групп. Например, нижний голос фортепиано, опирающийся на тритон и квинту, представляет модификацию трёхзвучной фигуры флейты из т. 342, содержащей тритон и кварту. В звуковом потоке правой руки появляются преобразованные группы арфы (ср. т. 343 и т. 345) и кларнета (ср. т. 344 и т. 346).

Многочисленные пассажи фортепиано приобретают двойственный характер: с одной стороны, звуковые «облака» объединены общим колоритом, с другой стороны, эта масса состоит из множества отдельных звуков, мелькающих в различных регистрах и отличающихся по колориту. Таким образом, через фактурные преобразования сам тембр фортепиано начинает рассматриваться как новая целостность, в которой растворилась индивидуальная характеристика отдельных инструментов и прежде различные тождества слились в новое качество.

Название «Контра-пунктов» вслед за «Полифонией Х» Булеза⁸ следует понимать как символическое или, во всяком случае, многозначное и в эстетическом смысле декларативное. Прежде всего, оно может быть интерпретировано в значении противодействия. Так, в программе к концерту «Muzik der Zeit» 1962 года, в рамках которого состоялось очередное исполнение «Контра-пунктов», композитор пояснил, что контрдействие, на которое ориентирует заголовок, связано в первую очередь с процессом преобразования «пунктов» (отдельных изолированных звуков) в «группы» (мелодические фигуры). Разделённое дефисом слово «контрапункт»



также может намекать на полифонию параметров, продолжающую сохранять своё значение в данной композиции. Кроме того, оно наиболее адекватно отражает замысел пьесы, основанный на соединении различного во всеобщем.

Интересно, что Штокхаузен первоначально планировал отказаться от заголовка и дать сочинению, как и последующим композициям, нейтральное номерное обозначение⁹. По мнению К. Блумрёдера, это решение диктовалось желанием «не вредить чистоте абсолютного содержания титульными ассоциациями» [5, S. 103]. Однако, вопреки первоначальным намерениям, Штокхаузен всё же оставил название «Контра-пункты». Заголовок, таким образом, следует воспринимать как определённую манифестацию композиторских идей.

Вернёмся к смысловому значению противодействия. В этом ракурсе название оказывается направленным против «точек», то есть против пуантилистического стиля ранних сериальных работ как самого Штокхаузена, так и иных авторов.

К моменту возникновения «Контра-пунктов» – 1953 год – для многих композиторов всё более очевидными становятся несовершенства «пуантилистической» музыки и шире – интегрального сериализма. Эти недостатки позже найдут глубокое теоретическое обоснование в статьях П. Булеза [1], Я. Ксенакиса [2], К. Гуйварта [8], Д. Лигети [3] и других музыкантов. Так, по их мнению, сериальная (пуантилистическая) музыка таила семена распада уже при самом своём возникновении. Стремление индивидуализировать каждый параметр, увеличить степень различия отдельных элементов привело к прямо противоположному эффекту – нивелированию контрастов, нейтральности и однородности общего звучания, или, воспользовавшись словами Булеза, к «раздражающей монотонности» [1, с. 107]. Ситуацию очень точно охарактеризовал Лигети: «Чем более всеобъемлющий характер имеет предварительное формирование серийных связей, тем больше энтропия структур, возникающих в результате, ибо ... результат переплетения отдельно заложенных рядов связей (в меру его предварительной детерминированности) становится жертвой автоматизма.

Как наглядный аналог приведём игру с пластилином: поначалу комки разных цветов различимы, чем больше их мнёшь, тем больше они рассеиваются; возникает конгломерат, в котором

ещё можно различить отдельные цветные пятнышки, целое же, напротив, воспринимается как бесконтрастное. Если мять дальше, цветные пятнышки полностью исчезают; возникает единообразная серость. Процесс нивелировки не-обратим» [3, с. 174–175].

Безусловно, «Контра-пункты» с их движением к однородной монокромной текстуре прекрасно иллюстрируют эту общую тенденцию. Однако нельзя не восхищаться, как умело Штокхаузен обыгрывает данный недостаток в концептуальном ключе, превращая его в идею сведения многообразия к единству. По меткому замечанию Р. Мэкони, композитор решает проблему, «фактически устраняя контрасты как структурную детерминанту произведения» [13, р. 105]. И всё же сочинение вряд ли можно считать критикой сериализма, как на то указывает Р. Мэкони (в частности, критикой «Полифонии X» Булеза), но скорее решением возникших проблем, что более свойственно вечно ищущему и открытому навстречу всему новому духу композитора¹⁰. Не случайно в уже упоминавшейся беседе с Аймертом он обмолвился, что для него не существует «тупиков».

В вопросе того, каким путём преодолеть процесс нивелировки, композиторы в целом оказались единодушны. Расширение идеи многопараметровости требовало по сути генерализовать серийный концепт. Так, Булез в статье 1954 года «Современные поиски» пишет о необходимости «исследования диалектики, устанавливающейся в композиции ежесекундно, между строгой всеобщей организацией и кратковременной структурой, подчиняющейся произвольности» [1, с. 107]. Лигети говорит о переносе серийного принципа на более «глобальные категории», то есть серийное управление должно затрагивать форму целого, а детали остаются на композиторское усмотрение. Штокхаузен предлагает нечто схожее. Он переключает внимание с взаимодействия параметров (высоты, длительности, интенсивности) на формальные связи более высокого порядка. Правда, в «Контра-пунктах» эта идея развита ещё не в столь свершенном виде, как в последующих сочинениях, например, в электронном Этюде I, где универсальная пропорция структурирует все уровни композиции. Тем не менее, например, скорость отключения инструментов в «Контра-пунктах» подчиняется почти повсеместно пропорциональному отношению 11:4¹¹. Так, если измерить в тактах расстояние

между выключением фагота и скрипки (86 тактов) и сравнить его с временным промежутком между отключением виолончели и флейты (33 такта), то оно окажется примерно соответствующим пропорции 11:4. То же самое отношение образуется при сравнении временного интервала между окончанием скрипки и бас-кларнета (60 тактов) и кларнета и виолончели (25 тактов), бас-кларнета и арфы (43 такта) и арфы и кларнета (18 тактов).

В одной из радиопередач (1956) Штокхаузен продекларировал: «Постоянная цель моих поисков и усилий – сила преобразования, её действие во времени: в музыке. Следовательно, отказ от повторения, изменения, развития, контраста. Всё это предполагает “формы” – темы, мотивы, объекты, которые повторяются, варьируются, развиваются, контрастируют; расчлняются, перерабатываются, увеличиваются, уменьшаются, модулируют, транспонируются, отражаются или проводятся в ракоходе. От всего этого я отказался, начиная с первой чисто “пуантилистической” работы. Наш собственный мир – наш собственный язык – наша собственная грамматика. Никаких нео-...! Но тогда что? Контра-пункты: серия скрытых и явных метаморфоз и возобновлений – до конца не предвидимых. Нигде не слышится то же самое. Всё же отчётливо чувствуется, что никогда не покидается своеобразная и чрезвычайно гомогенная текстура. Скрытая сила, которая скрепляет родственные пропорции, – струк-

тура. Не те же самые формы в изменчивом свете. Скорее изменчивые формы в том же самом свете, который пронизывает всё» (цит. по: [15, р. 30]).

Позже, в разговоре с Джонатаном Котом, композитор пояснит, что под «тем же самым светом» подразумевал пропорции [6, р. 225]. По сути «Контра-пункты» демонстрируют переход к новому способу музыкального мышления, в котором количество звуков, связанных пропорциями, образует сущность единого характера. Сам Штокхаузен воспринимал переход от точек к группам, осуществляемый в пьесе, как переключение от чисто умозрительного звукового пространства к континууму, организация которого становится слухово осязаемой, поскольку группы как различные звуковые формы дают возможность осмысленного переживания.

Таким образом, «Контра-пункты» – одна из ключевых пьес в творчестве Штокхаузена. Она манифестирует поворот к новой концепции сериализма, а по существу – к постсериальному типу мышления. И хотя техника групп наиболее отчётливо заявила о себе в Фортепианных пьесах I–IV, написанных чуть ранее, в 1952 году, композитор неслучайно присвоил первый номер именно «Контра-пунктам». Став отражением художественной рефлексии Штокхаузена, сочинение вместе с тем убедительно запечатлело и суть его творческой личности, личности музыканта и философа, находящегося в неустанном поиске новых идей, изобретений и открытий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Партию фортепиано исполнял Герхард Вайдманн. М. Курц указывает, что когда он не справлялся с наиболее трудными пассажами, партию левой руки ему подыгрывал Клаус Вайлер, функция которого состояла в перелистывании страниц. В ряде случаев Штокхаузен присоединялся к этому дуэту в качестве «третьего пианиста». См.: [12, р. 60].

² Герман Шерхен (1891–1966) – знаменитый немецкий дирижёр, активный пропагандист новейшей музыки, учредитель журнала «Melos», посвящённого проблемам современного искусства.

³ Герберт Аймерт (1887–1972) – немецкий композитор и музыковед, приверженец додекафонной музыки, автор книг и учебников по серийной технике, основатель и руководитель Кёльской студии электронной музыки.

⁴ Так, один из рецензентов писал о «Контра-пунктах»: «Речь здесь идёт о чистом звуковом экспе-

рименте, в котором динамические эффекты разнообразных инструментов, необычные ритмические образования и множество пауз соединяются согласно каким-то таинственным законам (если они вообще там имеются). <...> Авангардистски настроенный музыкант будет довольно беспомощно противостоять этому эксперименту, который обладает более конструктивными, чем музыкальными качествами» (цит. по: [7, S. 160]).

⁵ «Контра-пункты» были одной из немногих пьес, понравившихся П. Булезу.

⁶ В целом проблема диалога Штокхаузена с Веберном нуждается в отдельном рассмотрении, что выходит за рамки данной статьи. Отметим лишь, что изучение данного вопроса, возможно, пролило бы дополнительный свет не только на генезис сериального (о чём написано уже немало), но и постсериального мышления.



⁷ В ряде случаев Штокхаузен даже прибегает к трёхстрочной записи фортепианной партии.

⁸ Н. Петрусёва расшифровывает заголовок как полифонию «скрещений». «X понимается не как римское число или буква, – поясняет исследователь, – а как символ структурного мышления, которое основано на тройственном целом (звуквысота, ритм, тембр) и обозначает обратный процесс обмена для всех плоскостей звука, то есть полифонию параметров или векторную композицию» [4, с. 256].

⁹ Об этом он сообщил в письме к Гуйвартсу от 8 февраля 1953 года. К слову сказать, в отношении своих собственных сочинений Гуйвартс поступил точно так же: Сонате для двух фортепиано он присвоил обозначение Номер 1, а последующим композициям давал название Опус 2, Опус 3 и т.д. В письме к Штокхаузену от 25 января 1952 года он пояснил, что

ему требовалось «наименее личное, наименее многозначительное, формальное название» [9, S. 320]. Позднее, в беседе с Жанин Хендрикс, композитор также указал, что за понятием Соната стояла длительная историческая традиция, он же нуждался в более «материальном» заголовке [Ibid., S. 475].

¹⁰ В интервью с Эриком Зальцманом он, впрочем, упоминал пьесы Булеза, Фано и Гуйвартса как пример однородного типа звучания, несмотря на предельную дифференцированность их элементов, подчёркивая, однако, что в «Контра-пунктах» ему удалось достичь различий в пуантилистической форме. Запись радиобеседы доступна для прослушивания в интернете по ссылке: URL: <http://www.stockhausen.org/salzman.html> (Дата обращения: 20.04.2017).

¹¹ Это наблюдение принадлежит Джонатану Харвею. См.: [11].

ЛИТЕРАТУРА

1. Булез П. Современные поиски // Ренёва Н. С. Музыкально-теоретические взгляды молодого Пьера Булеза (на материале книги «Записки подмастерья»): дис. ... канд. искусствоведения. Т. 2: Приложения. М., 2014. С. 104–110.
2. Ксенакис Я. Кризис сериальной музыки // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М., 2009. С. 88–91.
3. Лигети Д. Превращения музыкальной формы // Дьёрдь Лигети: Личность и творчество: сб. ст. / Российский институт искусствознания. М., 1993. С. 167–189.
4. Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: исследование. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
5. Blumröder C. Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1993. 193 S. (Archiv für Musikwissenschaft. Beiheft 32).
6. Cott J. Stockhausen: Conversations with the Composer. New York: Simon & Schuster, 1973. 252 p.
7. Geiger F. Verdikte über Musik 1950–2000: Eine Dokumentation. Stuttgart; Weimar: Verlag E. B. Metzler, 2005. 323 S.
8. Goeyvaerts K. „Das Schiff führt auch zum Tode“. Zur Situation der seriellen Musik // Goeyvaerts K. Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche / Eingeleitet und herausgegeben von Mark Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. S. 171–173.
9. Goeyvaerts K. Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche / Eingeleitet und herausgegeben von Mark Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. 560 S.
10. Griffiths P. Modern Music and After. 3rd edition. New York: Oxford University Press, 2010. 373 p.
11. Harvey J. The Music of Stockhausen: An Introduction. Berkeley: University of California Press, 1975. 144 p.
12. Kurtz M. Stockhausen: A Biography / Translated by Richard Toop. London: Faber and Faber, 1992. 259 p.
13. Maconie M. Other Planets: The Complete Works of Karlheinz Stockhausen 1950–2007. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield, 2016. 592 p.
14. Stockhausen K. Weberns Konzert für 9 Instrumente op. 24. Analyse des ersten Satzes // Melos 20. 1953. Heft 12. S. 343–348.
15. Wörner K. Stockhausen: Life and Work. Berkeley: University of California Press, 1976. 270 p.

Об авторе:

Окунева Екатерина Гурьевна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-5253-8863**, okunevaeg@yandex.ru

REFERENCES

1. Bulez P. *Sovremennye poiski* [Boulez, P. *Modern Search*]. Reneva N. S. *Muzykal'no-teoreticheskie vzglyady molodogo P'era Buleza (na materiale knigi «Zapiski podmaster'ya»): dis. ... kand. iskusstvovedeniya. T. 2: Prilozheniya* [Musical theoretical views of the young Pierre Boulez (On the material of the book “Notes of an Apprenticeship”): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Vol. 2: Apps]. Moscow, 2014, pp. 104-110.
2. Ksenakis Ya. *Krizis serial'noy muzyki* [Xenakis, I. *The Crisis in Serial Music*]. *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii: khrestomatiya* [Composers about Modern Composition: A Chrestomathy]. Comp. by T. S. Kyuregyan, V. S. Tsenova. Moscow, 2009, pp. 88-91.
3. Ligeti D. *Prevrashcheniya muzykal'noy formy* [Transformations of Musical Form]. *D'erd' Ligeti: Lichnost' i tvorchestvo: sb. st.* [György Ligeti: Personality and Creativity: A Collection of Articles]. Russian Institute of Art Studies. Moscow, 1993, pp. 167-189.
4. Petrusheva N. A. *P'er Bulez. Estetika i tekhnika muzykal'noy kompozitsii: issledovanie* [Pierre Boulez. The Aesthetics and Techniques of Musical Composition]. Moscow; Perm: Real, 2002. 352 p.
5. Blumröder C. *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens* [The foundation of Karlheinz Stockhausen's Music]. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1993. 193 S. (Archiv für Musikwissenschaft. Beiheft 32 [Archive for Musicology. Supplement 32]).
6. Cott J. *Stockhausen: Conversations with the Composer*. New York: Simon & Schuster, 1973. 252 p.
7. Geiger F. *Verdikte über Musik 1950-2000: Eine Dokumentation* [Verdicts about Music 1950-2000: Documents]. Stuttgart; Weimar: Verlag E. B. Metzler, 2005. 323 S.
8. Goeyvaerts K. „Das Schiff führt auch zum Tode“. Zur Situation der seriellen Musik [“The Ship also Leads to Death“. Concerning the Situation of Serial Music]. Goeyvaerts, K. *Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche* [Selfless Music. Texts – Letters – Conversations]. Edited and with an Introduction by Mark Delaere. Köln: Edition Musik Texte, 2010. S. 171-173.
9. Goeyvaerts K. *Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche* [Selfless Music. Texts – Letters – Conversations]. Edited and with an Introduction by Mark Delaere. Köln: Edition Musik Texte, 2010. 560 S.
10. Griffiths P. *Modern Music and After. 3rd edition*. New York: Oxford University Press, 2010. 373 p.
11. Harvey J. *The Music of Stockhausen: An Introduction*. Berkeley: University of California Press, 1975. 144 p.
12. Kurtz M. *Stockhausen: A Biography. Translated by Richard Toop*. London: Faber and Faber, 1992. 259 p.
13. Maconie M. *Other Planets: The Complete Works of Karlheinz Stockhausen 1950-2007*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield, 2016. 592 p.
14. Stockhausen K. *Weberns Konzert für 9 Instrumente op. 24. Analyse des ersten Satzes* [Webern's Concerto for 9 Instruments op. 24. Analysis of the First Movement]. *Melos* 20. 1953. Heft 12. S. 343-348.
15. Wörner K. *Stockhausen: Life and Work*. Berkeley: University of California Press, 1976. 270 p.

About the author:

Ekaterina G. Okuneva, Ph.D. (Arts), Associate Professor, Head of the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-5253-8863**, okunevaeg@yandex.ru





Е. В. ПАНКИНА

*Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки, г. Новосибирск, Россия
ORCID: 0000-0003-4527-055X, 2mikep@mail.ru*

МОДИФИКАЦИИ КАНЦОНЕТТЫ И ОДЫ В КНИГАХ ФРОТТОЛ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XVI ВЕКА

Одним из наиболее существенных аспектов истории фроттолы является эволюция композиционных типов от твёрдых форм к мадригальным, породившая жанрово-композиционные модификации и контаминации. Диапазон ненормативных композиционно-стилистических решений простирается от песенных форм до композиций, фактически являющихся мадригалами. Показательно переосмысление канцонетты и оды, общие качества которых позволяют не только интерпретировать их модификации, но и предположить родство более сложно организованным формам. Последовательная трактовка пересечений характеристик оды и канцонетты иногда приводит к их идентификации. Случаи усложнения канцонетты редки; они свидетельствуют об охвате процессами дестандартизации формы этого элементарного вида. Жанровые границы оды не проводятся на основе обязательности цепной междустрофной рифмы, которая может отсутствовать при соблюдении длины ямбических строк и их соотношения. Итальянская ода как ритмически неуравновешенная композиция обладает большим потенциалом высвобождения из оков твёрдой формы, по сравнению с канцонеттой, однако опыты такого рода крайне немногочисленны. Широкий диапазон композиционных решений песен со строфой-катреном, в которых в различных комбинациях сочетаются типологические признаки оды, канцонетты, фроттолы, барцеллетты, свидетельствует о родстве данных видов и о потенциале «мадригализации» катрена.

Ключевые слова: фроттола, канцонетта, ода, катрен, Оттавиано Петруччи, Ренессанс, итальянская музыка.

ELENA V. PANKINA

*Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, Novosibirsk, Russia
ORCID: 0000-0003-4527-055X, 2mikep@mail.ru*

MODIFICATIONS OF THE CANZONET AND THE ODE IN THE BOOKS OF FROTTOLAS IN THE FIRST THIRD OF THE 16TH CENTURY

One of the most essential aspects of the history of the frottola is the evolution of compositional types from fixed forms to madrigal forms, which generated the genre-related and compositional modifications and compounding. The range of irregular compositional and stylistic solutions extends from song forms to compositions which are factually already madrigals. Especially indicative is the reevaluation of the canzonet and the ode, the overall qualities of which make it possible not only to provide interpretations to their modifications, but also to presume their close connections with more complexly organized forms. A sequential interpretation of the crossings of the features of the ode and the canzonet is at times conducive to their identification. Instances when the canzonet becomes overly complex are rare; they testify to the scope of the processes of the de-standardization of the form of this elementary type of musical genre. The boundaries of the genre of the ode are not established on the foundation of the insistence of the chain inter-strophic rhyme, which may be absent upon the maintenance of the length of the iambic lines and their correlation. The Italian ode, being a composition that is rhythmically unstable, possesses an enormous potential for extrication from the chains of fixed form, in comparison to the canzonet, albeit endeavors of such kind have been very few. The broad range of compositional solutions in the songs with quatrain stanzas, which join together in different combinations the features of the ode, canzonet, frottola and barzeletta, testifies to the close relation of these genres with each other and to the “madrigalization” of the quatrain.

Keywords: frottola, canzonetta, ode, quatrain, Ottaviano Petrucci, Renaissance, Italian music.

Одним из наиболее существенных аспектов истории итальянской светской полифонической песни первой трети XVI века – фроттолы – является эволюция композиционных типов от твёрдых форм к мадригалным. При этом в исследовательской традиции преобладает давно сформировавшееся мнение о стандартизованности и немногочисленности фроттольных форм. За исключением некоторых частных уточнений, удерживаются представления, восходящие к классической работе Р. Шварца [17]. Считая композиционный тип безусловным жанровым признаком, он определил на материале книг фроттол Оттавиано Петруччи, выпущенных в 1504–1514 годах, основные композиционные типы, охарактеризовал типичные схемы рифмовки, строение стиха, особенности соотношения вербального и музыкального планов. Эта жанрово-композиционная систематика практически без изменений воспроизведена в большинстве последующих исследований, в том числе в современных публикациях нотных изданий (например: [1; 5–16]), а также в источниковедческих трудах [2; 4].

Вследствие этого вопрос систематики фроттольных форм не представляется подлинно актуальным; некоторые расхождения в определении авторами типа и характеристик композиции отдельных песен не являются принципиальными и объясняются разной степенью широты взгляда на генезис и, следовательно, основные типологические качества форм. Значительно больший интерес вызывают процессы в области формообразования, заключающиеся в соединении типовой песенной формы (при, как правило, идентификации жанра и формы, выразившейся в аутентичной фактической синонимизации понятий) и свободного от жанрового стереотипа лирического высказывания, – процессы, приведшие в своём завершении к «мадригализации» фроттолы и породившие не слишком многочисленные, но примечательные жанрово-композиционные модификации и контаминации. В критическом аппарате современных изданий собраний Чинквеченто признание этих явлений иногда выражается в двойных жанровых номинациях или в отказе от жанрово-композиционного определения. Диапазон ненормативных композиционно-стилистических решений при этом весьма широк и простирается от несомненных песенных форм (хотя и видоизменённых или смешанных) до композиций, которые с песенной культурой связывает только включение в со-

брания, поименованные как песенные, – то есть, фактически являющихся мадригалами.

При рассмотрении форм полифонических песен мы учитываем определяющий характер поэтической организации и производный – музыкальной. Процесс эволюции типовых форм в исторической перспективе направлен на осознание нового качества вокального высказывания и композиционного мышления. Однако далеко не всякое изменение композиционного норматива может трактоваться как проявление «эмансипации» музыкального плана от вербального; напротив, некоторые случаи свидетельствуют об обратном, а именно о последовательной музыкальной реализации сегментов вербальной структуры, следствием чего становится нарушение стандарта песенной музыкальной формы.

Чрезвычайно показательно переосмысление твёрдых форм на примере канцонетты и оды, опирающихся на разные виды катрена¹. При всём отличии их исторического генезиса, обнаруживаются общие качества, позволяющие не только интерпретировать их модификации, но и предположить их родство с более сложными формами. Это, прежде всего, возможность (канцонетта²) или обязательность (ода³) соприсутствия в строфе строк разной длины – 7- и 11-сложников в канцонетте, 7- и 4-5-сложников, реже 11-сложников⁴ – в оде, причём реализуемая однотипно – ритмическая гомогенность первых трёх строк строфы и её нарушение в четвёртой строке. Нормативной музыкальной строфой является сквозная, с разным музыкальным материалом для каждой строки вербального текста.

Пересечения характеристик оды и канцонетты иногда трактуются столь последовательно, что позволяют почти идентифицировать эти виды. Так, во введении к современному изданию Девятой книги Петруччи сообщается, что среди песенных форм собрания содержатся шесть од и две канцонетты [9, р. 18], в то время как разработчик критического аппарата Ф. Факкин обозначает все восемь образцов как оды-канцонетты. Пояснение понятия оды-канцонетты содержится в более позднем издании Первой книги Петруччи [4, р. 24] в связи с «*Chi me dara più rase*» Маркетто Кары⁵: А. Ловато мыслит канцонетту как «ямбический вариант» и, вместе с тем, квантитативное расширение последней строки строфы оды. При сопоставлении отмеченных образцов видны ясные закономерности (музыкальная строфа во всех случаях сквозная):

Песня	форма
«Chi me dara piu pace»	$a_7b_7b_7a_7 b_7b_7b_7a_7 c_7c_7a_7a_7 <...> x_7x_7x_7a_7$
«Dolermi sempre voglio»	$a_7b_7b_7c_4 c_7d_7d_7e_5 <...> x_7y_7y_7z_{11}z_{11}$
«Chi l'aria mai creduto»	$a_7b_7b_7a_7 c_7d_7d_7c_7 <...> x_7y_7y_7x_7$
«Vale ualde decora»	$a_7a_7a_7b_5 b_7b_7b_7c_4 <...> x_7x_7x_7y_5$
«Vale signora vale»	$a_7b_6b_6c_{10} c_6d_7d_7e_{11} <...> x_7y_7y_7z_{11}$
«O celeste anime sancte»	$a_8b_8a_8b_8$
«Tu mi tormenti a torto»	$a_7b_7b_7c_4 c_7d_7d_7e_5 <...> x_7y_7y_7z_5$
«Non posso liberarme»	$a_7b_7b_7c_4 c_7d_7d_7e_4 <...> x_7y_7y_7z_5$
«Avendo in la mia mente»	$a_7b_7b_7c_4 c_7d_7d_7e_5 <...> x_7y_7y_7z_4$

Только в «Chi me dara piu pace» и «Chi l'aria mai creduto» отсутствует основной признак оды – междустрофная цепная рифма, а все строки представляют собой равные 7-сложники, что, по нашему мнению, даёт основания без всяких сомнений отнести песни к канцонетте. Атрибуция «O celeste anime sancte» является более чем гипотетической вследствие того, что в издании имеется только одна строфа при отсутствии согласований с другими источниками; 4-строчная строфа, состоящая из хореических 8-сложников с перекрёстной рифмой могла быть рипрезой барцеллетты или большой баллаты⁶. Во всех остальных случаях налицо все признаки оды как таковой, включая редкое завершение строф удлинённой строкой («Dolermi sempre voglio», «Vale signora vale»), а также не противоречащие композиционной модели разрастание последней строфы дополнительной парной рифмой (rima baciata) до 5-строчника («Dolermi sempre voglio») и строки с усечёнными рифмами («Vale signora vale»); при этом отметим необязательность хореической структуры стиха и музыкальной строки оды, что проявляется в большинстве приведённых образцов.

При такой совокупной трактовке и слиянии в одну группу явных канцонетт и явных од, «Cholei che amo cosi» Маркетто Кары из той же Девятой книги определена А. Ловато как канцонетта, построенная 7-сложными катренами-моноримами с рефреном на рифму первого катрена. Это вполне соответствует композиционному нормативу и согласуется с другими случаями включения в канцонетту рефрена, как-то: реприза первых двух строк в конце строфы («Ben che amor mi faccia torto» Бартоломео Тромбончино), последняя строка строфы в качестве рефрена (анонимные «Non poi per che non uoi», «De dolce diua mia» – aaax bbbx, «Aiutami chio moro» Маркетто Кары – хаax bbbx, музыкальная строфа АВВС⁷), первая строка строфы в качестве рефрена («Crudel fugi se sai» Бартоломео Тромбончино на текст Галеотто дель Карретто: aaaa R(a) bbba⁸). Движение канцонетты в направлении рефренных форм, связанное с ещё большим отграничением строф, представляет собой не более, чем игры с организацией последовательности катренов.

Пограничным явлением между канцонеттой и фроттолой представляются организованная хореическими 8-сложными

катренами с перекрёстной рифмой и сквозной музыкальной строфой «Io mi uoglio lamentare» Джованни Брокко, определённая Р. Монтероссо как ода [5, p. 42*], а также отличающаяся от неё лишь усечёнными рифмами «Tur lu ru la sagra e moza» Паоло Скотто из Седьмой книги (музыкальная форма строфы – АВВС), тем не менее, отнесённая Л. Босколо к одам [12, p. 76]. Ещё одна ода, согласно Р. Монтероссо [5, p. 48*], – анонимная «La tromba sona», по нашему мнению, может трактоваться как ода-канцонетта, в которой черты канцонетты определяются автономией рифм катренов, черты оды – контрастной длиной строк, из которых нечётные 5-сложны: $a_5b_7b_5a_7$.

Опыты усложнённой проработки канцонетты крайне немногочисленны, но чрезвычайно значимы как свидетельство охвата процессами дестандартизации формы и такого элементарного вида. Одним из наиболее сложных решений является несовпадение стихотворных и музыкальных цезур в анонимной «I ho disposto sempre amarti», в результате чего простой катрен преобразуется в пятистрочную строфу с неравными строками с абсолютно несвойственными канцонетте 8-сложниками: $a_8b_4c_8d_4a_8$, где рифмованы только крайние строки, нарушен принцип песенного формообразования «рифма = повтор музыкальной фразы», и к тому же короткие строки выделены простым контрапунктом, фактурно координирующимся с началом первой строки, но контрастирующим перекрёстной группировке голосов, преобладающей в остальном. Этот образец можно рассматривать, с одной стороны, как усиление качеств тексто-музыкальной формы (ненормативное цезурирование текста прямо отражается в музыкальной композиции), с другой стороны, как их ослабление (распределение музыкальных построений не в соответствии с рифмовкой):

поэтический текст		песня		
	Рифмы		рифмы	музыкальные строки
I ho disposto sempre amarti vada el mu(n)do / Come voglia ch(e) si mo(r)te no(n) mi spoglia mai no(n) voglio habandonarti	a ₈ b ₈ b ₈ a ₈	I ho disposto sempre amarti vada el mu(n)do Come voglia ch(e) si mo(r)te no(n) mi spoglia mai no(n) voglio habandonarti	a ₈ b ₄ c ₈ d ₄ a ₈	A B A ₁ C D
Sel mio viver sera et(er)no Sera et(er)no anch(e) l'amore E si amar pol un ch(e) more Ti amero fina al inferno	c ₈ d ₈ d ₈ c ₈	Sel mio viver sera et(er)no Sera et(er)no anch(e) l'amore E si amar pol un ch(e) more Ti amero fina al inferno	e ₈ e ₄ f ₈ g ₄ e ₈	A B A ₁ C D
Una volta m'ho disposto D'esser tuo fin ch(e) sto i(n) terra Dami pace o dami guerra Mai no(n) cangero proposto	e ₈ f ₈ f ₈ e ₈	Una volta m'ho disposto D'esser tuo fin ch(e) sto i(n) terra Dami pace o dami guerra Mai no(n) cangero proposto	h ₈ i ₄ j ₈ k ₄ h ₈	A B A ₁ C D

Образцом типичной оды является «Da poi chel tuo bel uiso» Россино Мантовано, – строфы-катрены с рифмованными средними строками и цепными междустрофными рифмами⁹, но с не вполне нормативной ритмической организацией: a₇b₇b₇c₅₍₄₎ c₇d₇d₇e₅₍₄₎ и т.д. Эта песня Россино могла бы пополнить примеры Дж. Чезари, указавшего на возможность в последней строке катрена 5-сложника с акцентом на 4-м слоге [3, p. 25]. Музыкальная строфа оды Россино крайне проста, но, вместе с тем, в ней наблюдается стремление выровнять длину строк: трёхкратное повторение практически одной фразы с общим направлением движения голосов и несколько

монотонной эквиритмичностью; последняя короткая строка ритмически расширена и тем самым масштабно уравнена с предыдущими строками. К одам относится также «Laura romanis decorata rompis» Джеронимо Лауро, определённая Дж. Дзановелло как сапфическая ода [14, p. 71], поскольку текст представляет собой редкую во фроттольной литературе малую сапфическую строфу a₁₁b₁₁c₁₁d₅, положенную на сквозную музыкальную строфу.

В то же время затруднительно принять отнесение Дж. Дзановелло ряда песен из Девятой книги к теоретически возможному смешанному виду оды-барцеллетты:

песня	Форма
«Pieta cara signora»	a ₇ b ₇ b ₇ a ₇ R(a ₇ b ₇) c ₇ c ₇ c ₇ a ₇ R c ₇ c ₇ c ₇ a ₇ <...> x ₇ x ₇ x ₇ a ₇ R ABCD и т.д.
«Una legiadra nimpha»	a ₇ b ₇ b ₇ a ₁₁ R(a ₁₁ c ₁₁) d ₇ e ₇ e ₇ a ₁₁ R <...> R x ₇ y ₇ y ₇ a ₁₁ R ABCD XY и т.д.
«Io voria esser colu»	R (b ₇ c ₆ b ₇) a ₈ a ₈ a ₈ b ₇ R d ₈ d ₇ d ₇ a ₇ R <...> R x ₇ x ₇ x ₇ a ₇ R ADE AABC и т.д.
«Poi che speranza e morta»	a ₇ b ₇ b ₇ a ₇ R(a ₇ b ₇) c ₇ c ₇ c ₇ a ₇ R <...> R x ₇ x ₇ x ₇ a ₇ R ABCD AB и т.д.
«Se con vostra alma bellezza»	R(d ₈ e ₈ e ₈ d ₈) a ₈ b ₈ b ₈ a ₈ a ₈ :c ₈ : c ₈ d ₈ R <...> R x ₈ y ₈ y ₈ x ₈ x ₈ z ₈ z ₈ x ₈ R WXYZ A B C D E F A G G и т.д.



Анонимная «*Pieta cara signora*» с данной позиции может рассматриваться только в части вербального текста, так как входит в кводлибет Эразмуса Лапициды. За исключением незначительного нарушения композиционной целостности в виде разной рифмовки первого и остальных катренов (кольцевая и парные рифмы), этот текст может быть расценён как результат соединения канцонетты с присущими ей ямбическими 7-сложниками и рефрена, моноримом связанного с последней строкой каждого катрена, то есть в функциональном отношении подлинной вольты. Таким образом, форму можно рассматривать как пересечение канцонетты и барцеллетты с 4-строчными станцами. Отметим, что исходную песню Кары из Первой книги редакторы, расходясь во мнениях, всё же относят к одной композиционной области – фроттола (Р. Монтероссо) или баллата (К. Ди Цию Дзаннолли и А. Ловато)¹⁰.

Два сходных между собой образца – «*Una legiadra nimpha*» Антонио Каприоли и «*Poi che speranza e morta*» Филиппо де Лурано – также вряд ли целесообразно связывать с одой, хотя тип катрена песни Каприоли возможен в оде; строфы же «*Poi che speranza e morta*» следует считать канцонеттными. Отсутствие связи катренов цепной рифмой усилено в обоих случаях включением рефрена (в первой песне фольклорного цитатного); дополнительный уровень рефренности создают последние строки катренов. Единство последней рифмы строфы и первой рифмы рефрена вновь возвращает к вопросу глубинного родства канцонетты с рефреном-строфой и барцеллетты с 4-строчной станцей. Контрастное и репризное соотношение музыкальных строк рипрезы и станцы нормативно и для барцеллетты.

Форма «*Io voria esser cholu*» Микеле Пезенти является, несомненно, барцеллеттой с 4-строчной станцей и развитой фольклорной рипрезой. Как и в «*Una legiadra nimpha*», здесь рефренность усилена одинаковыми вербальными (с минимальными вариантами) последними строками станцы и первыми музыкальными строками обеих частей формы. Частые и несистемные усечённые рифмы (7-сложники) всё же отчётливо указывают на основной тип строки – фроттольный 8-сложный хорей.

Наконец, анонимная «*Se con vostra alma bellezza*», выделяющаяся среди множества барцеллетт несистемным повтором музыкальной

строки при повторе шестой поэтической строки станцы и идентичностью двух последних музыкальных строк строфы, совсем не имеет признаков оды.

Жанровые границы оды, несмотря на высокую степень стабильности и частоту воспроизводимости композиционного стереотипа, не проводятся на основе обязательности цепной междустрофной рифмы, которая может отсутствовать при соблюдении длины ямбических строк и их соотношения, как в анонимной «*El foco non mi pose*», где связь сквозных музыкальных строф (рифмовка *abbc addc affc* и т.д.) обеспечивается неточной анафорой первых строк¹¹. Сходная идея реализована в «*Usciro di tanti affanni*» Франческо д'Аны с очень свободной организацией катрена с признаками канцонетты (*abba cdda effa*) и широко трактуемой оды (связь строф последней рифмой), принимая во внимание совершенно ненормативную организацию строки с акцентами на 3 и 7 слогах, скорректированную музыкальной ритмикой до барцеллетного хорей. Музыкальная строфа здесь также не вполне обычна: АВВС, с активными точными и неточными имитациями в строках А и С и сменой темпуса на перфектный в последней строке, что усиливает её автономный и «рефренный» характер.

Итальянская ода как композиция ритмически неуравновешенная, «хромающая» укороченной/удлинённой четвёртой строкой катрена, казалось бы, обладает большим потенциалом высвобождения из оков твёрдой формы, по сравнению с канцонеттой. Однако такие опыты крайне немногочисленны, – в некоторой степени к ним относятся рассмотренные композиционные варианты и контаминации. В качестве образца более глубокого и творческого претворения оды отметим «*Sera chi per pieta*» Лудовико Миланезе, где строфы, организованные простой кольцевой рифмой, связаны между собой рифмой не строк, а блоков – средних и крайних – строк: *abba bccb cddc deed* (музыкальная строфа АА¹ВС, где А и А¹ соотносятся секвентно). Тип строки – стабильные ямбические 11-сложники – позволяет определить композицию как оду-канцонетту.

Наиболее сложной является анонимная «*Naime che non e un giocho*», изданная уже во Второй книге Петруччи (1504), что свидетельствует о раннем проникновении в песенный жанр идеи свободного музыкально-поэтиче-

ского высказывания ($a_7 a_7 a_7 b_7 c_5 R_{11} c_7 c_7 d_7 R_{11} d_7 d_7 e_7 R_{11} <...> R_{11} x_7 x_7 x_7 a_7 R_{11}$, музыкальная форма сквозная). В этой оде с 5-строчной первой строфой лишь последняя строка – явно «вставная» и невозможная для вокального исполнения при звучании остальных строф – соответствует композиционному нормативу неравнодлинной финальной строки строфы, а 11-сложный рефрен-строка отчасти компенсирует канцонеттные ямбические 7-сложники катренов. Мы усматриваем здесь черты фроттолы *giullaresca* (7-8-сложники *aaaab bbbbc ccccd* и т.д.), склоня-

ясь, однако, к определению базовой формы как оды на основании сочетания неравнодлинных строк и цепной рифмы.

Достаточно широкий диапазон композиционных решений песен со строфой-катреном, в которых в различных комбинациях сочетаются типологические признаки оды, канцонетты, «старой» фроттолы, барцеллетты, свидетельствует не только о генетических пересечениях и родстве данных видов, но и об определенном потенциале «мадригализации» катрена, выявляющемся на уровне организации строфы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Исследование проведено на материале десяти сохранившихся книг фроттольной серии Петруччи (*Frottole libro primo*. Venezia, 1504. 56 fol.; *Frottole libro secondo*. Venezia, 1505. 56 fol.; *Frottole Libro tertio*. Venezia, 1505. 64 fol.; *Strambotti, Ode, frottole, Sonetti. Et modo de cantar uersi latini e capituli. Libro quarto*. Venezia, 1505. [55] fol.; *Frottole Libro quinto*. Venezia, 1505. 56 fol.; *Frottole libro Sexto*. Venezia, 1506. 56 fol.; *Frottole Libro Septimo*. Venezia, 1507. 56 fol.; *Frottole Libro octauo*. Venezia, 1507. 56 fol.; *Frottole Libro Nono*. Venezia, 1505. 56 fol.; *Frottole Libro undecimo*. Venezia, 1514. 72 fol.), Второй книги Валерио Дорико (*Canzoni frottole & capitoli <...> Libro Secondo de la Croce*. Rome, 1531. 48 fol.), книги табулатур и Первой книги фроттол Андреа Антико (публ. в: [1; 7]), Второй книги фроттол Антонио де Кането (публ. в: [16]), MS 55 Bibl. Trivulziana, Milano (публ. в: [4–XLII/1]).

² Варианты нормативной поэтической строфы: *abab, aabb, abcd, aaaa*, строки равной длины, как правило, 7- или 11-сложники.

³ Катрен характеризуется уменьшением длины последней строки и цепной рифмой соседних крайних строк строф при неизменной их рифмовке – *abbc* (реже *aaab*).

⁴ Например, «*Se il morir mai de gloria*» Бартоломео Тромбончино.

⁵ Р. Монтеросо определяет форму как канцонетту [6, р. 6*].

⁶ Стихотворный композиционный норматив барцеллетты: рипреза *xuux* (*xuxu, xuzn, xuz, xu*), станца (пьеда + вольта) *ababbx* (*abbabx, ababby, ababccx, ababbccx*), большой баллаты: рипреза *xuux*, станца (пьеда + вольта) *ababbccx*.

⁷ Л. Босколо определяет эту форму как оду [12, р. 100], что не согласуется с большинством образцов из Седьмой книги, аналогично ей атрибутированных.

⁸ В определении Ф. Луизи этого текста как оды просматривается расширенное понимание жанра, при котором в него вливаются канцонетта и *frottola letteraria* (*aaaх bbbx cccx* и т.д.) [1, р. CXLV].

⁹ В наиболее простом виде этот принцип реализуется моноримом 1 и 4 строк каждой строфы, как в «*La colpa non e mia*» Николо Пифаро: $a_7 b_7 b_7 a_{11} a_7 c_7 c_7 a_{11} <...>$.

¹⁰ Ф. Факкин определяет форму как оду-барцеллетту [9, р. 44], основываясь, по-видимому, на связи рифм 1 и 4 строк первой строфы (рипреза) и последних строк следующих строф; по нашему мнению, в этом случае не учтена модель *frottola letteraria*.

¹¹ *El foco non mi noce <...> / El pianto non mi noce <...> / El sospir non mi noce <...> / El timor non mi noce <...> / El pensier non mi noce <...> / El qual poi che non noce <...>*.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco* (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795-1798) / A cura di F. Luisi. Venezia: Fondazione Levi, 1979. 221 p.
2. Boorman S. *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonne*. New York: Oxford University Press, 2006. 1281 p.
3. Cesari G. *Le origini del Madrigale cinquecentesco*. Bologna: Forni, 1976. 82 p.
4. Jeppesen K. *La Frottola* // *Acta Jutlandica*: Vol. XL/2, XLI/1, XLII/1. Aarhus – København, 1968–1970. 171, 349, 329 S.



5. Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale // *Instituta et monumenta. Serie I: monumenta / Trascr. di G. Cesari. Ed. cr. di R. Monterosso. Precede uno studio introduttivo di B. Disertori. Cremona: Athenaeum Cremonense, 1954. CXXV, 144, 65* p.*
6. Libro primo de la croce: Rome, Pasoti and Dorico, 1526: Canzoni, Frottole, and Capitoli / W. P. Prizer, ed. Yale University: A-R Editions, 1978. Collegium Musicum. Second series. Vol. 8. 65 p.
7. Luisi F. Frottole di B. Tromboncino e M. Cara "Per cantar et sonar col lauto": Saggio critico e scelta di trascrizioni. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1987. 149 p.
8. Luisi F. Il secondo libro di frottole di Andrea Antico. Roma: Pro Musica Studium, 1975–1976. V. I, II. 389, 172 p.
9. Ottaviano Petrucci. Frottole libro nono. Venezia 1508 (ma, 1509) / Ed. cr. a cura di F. Facchin. Ed. dei testi poetici di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1999. 255 p.
10. Ottaviano Petrucci. Frottole libro octavo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. Padova: CLEUP, 1999. 248 p.
11. Ottaviano Petrucci. Frottole libro primo. Venezia 1504 / Ed. cr. a cura di C. Di Zio Zannolli. Padova: CLEUP, 2013. 392 p.
12. Ottaviano Petrucci. Frottole libro septimo. Venezia 1507 / Ed. cr. a cura di L. Boscolo. Padova: CLEUP, 2006. 241 p.
13. Ottaviano Petrucci. Frottole libro sexto. Venezia 1505 (more veneto = 1506) / Ed. cr. a cura di A. Lovato. Padova: CLEUP, 2004. 268 p.
14. Ottaviano Petrucci. Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514 / Ed. cr. di F. Luisi; Ed. dei testi poetici a cura di G. Zanovello. Padova: CLEUP, 1997. 283 p.
15. Ottaviano Petrucci. Frottole, Buch I und IV: Nach den Erstlings-Drucken von 1504 und 1505 (?) // *Publikationen älterer Musik: achter Jahrgang (1933/35) / Hg. von R. Schwartz. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1935. LII, 101 S.*
16. Prizer W.F. Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara // *Studies in Musicology. No. 33. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980. 607 p.*
17. Schwartz R. Die Frottole im 15. Jahrhundert // *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1886. II. S. 427–466.*

Об авторе:

Панкина Елена Валериевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки (630099, г. Новосибирск, Россия), **ORCID: 0000-0003-4527-055X**, 2mikep@mail.ru



REFERENCES



1. *Apografo miscellaneo marciano: frottole canzoni e madrigali con alcuni alla pavana in villanesco (edizione critica integrale dei Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798)* [The Miscellaneous Apograph from the Library of Marciana: Frottole, Canzoni and Madrigals with a Few Alla Pavana in Villanesco (Integral Critical Edition of Mss. Marc. It. Cl. IV, 1795–1798)]. Ed. by F. Luisi. Venice: Fondazione Levi, 1979. 221 p.
2. Boorman S. *Ottaviano Petrucci: Catalogue Raisonné*. New York: Oxford University Press, 2006. 1281 p.
3. Cesari G. *Le origini del Madrigale cinquecentesco* [The Origins of the 16th Century Madrigal]. Bologna: Forni, 1976. 82 p.
4. Jeppesen K. La Frottola [The Frottola]. *Acta Jutlandica*: Vol. XL/2, XLI/1, XLII/1. Aarhus – København [Aarhus – Copenhagen], 1968–1970. 171, 349, 329 S.
5. *Le frottole nell'edizione principe di Ottaviano Petrucci. Tomo I, Libri I, II e III: testi e musiche pubblicate in trascrizione integrale. Instituta et monumenta. Serie I: monumenta* [The Frottole in the Principal Edition of Ottaviano Petrucci. Vol. I, Books I, II and III: Texts and Music Published in Full Transcript. Institute and Monuments. Series I: Monuments]. Transcribed by G. Cesari. Ed. cr. by R. Monterosso. Preceding an introductory study by B. Disertori. Cremona: Athenaeum Cremonense, 1954. CXXV, 144, 65* p.
6. *Libro primo de la croce: Rome, Pasoti and Dorico, 1526: Canzoni, Frottole, and Capitoli*. W. P. Prizer, ed. Yale University: A-R Editions, 1978. Collegium Musicum. Second series. Vol. 8. 65 p.
7. Luisi F. Frottole di B. Tromboncino e M. Cara «Per cantar et sonar col lauto»: *Saggio critico e scelta di trascrizioni* [Frottole by B. Tromboncino and M. Cara "For Singing and Playing the Lute": Critical Essay and Selection of Transcriptions]. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1987. 149 p.

8. Luisi F. *Il secondo libro di frottole di Andrea Antico* [Second Book of Frottole by Andrea Antico]. Rome: Pro Musica Studium, 1975–1976. V. I, II. 389, 172 p.
9. Ottaviano Petrucci. *Frottole libro nono. Venezia 1508 (ma, 1509)* [Ninth Book of Frottole. Venice 1508 (but, 1509)]. Ed. cr. by F. Facchin. Edition of Poetic Texts by G. Zanovello. Padua: CLEUP, 1999. 255 p.
10. Ottaviano Petrucci. *Frottole libro octavo. Venezia 1507* [Eighth Book of Frottole. Venice 1507]. Ed. cr. by L. Boscolo. Padua: CLEUP, 1999. 248 p.
11. Ottaviano Petrucci. *Frottole libro primo. Venezia 1504* [First Book of Frottole. Venice 1504]. Ed. cr. by C. Di Zio Zannolli. Padua: CLEUP, 2013. 392 p.
12. Ottaviano Petrucci. *Frottole libro septimo. Venezia 1507* [Seventh Book of Frottole. Venice 1507]. Ed. cr. by L. Boscolo. Padua: CLEUP, 2006. 241 p.
13. Ottaviano Petrucci. *Frottole libro sexto. Venezia 1505 (more veneto = 1506)* [Sixth Book of Frottole. Venice 1505 (According to Venetian Use = 1506)]. Ed. cr. by A. Lovato. Padua: CLEUP, 2004. 268 p.
14. Ottaviano Petrucci. *Frottole libro undecimo. Fossombrone 1514* [Eleventh Book of Frottole. Fossombrone 1514]. Ed. cr. by F. Luisi. Ed. of poetic texts by G. Zanovello. Padua: CLEUP, 1997. 283 p.
15. Ottaviano Petrucci. *Frottole, Buch I und IV: Nach den Erstlings-Drucken von 1504 und 1505 (?)* [Frottole, Books I and IV: After the First Prints from 1504 and 1505 (?)]. *Publikationen älterer Musik: achter Jahrgang (1933/35)* [Publications of Early Music: Eighth Year]. Ed. by R. Schwartz. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1935. LII, 101 S.
16. Prizer W. F. *Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara*. *Studies in Musicology*. No. 33. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980. 607 p.
17. Schwartz R. *Die Frottole im 15. Jahrhundert* [Frottole in the 15th Century]. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* [Quarterly Scholarly Journal for Musicology]. 1886. II. S. 427–466.

About the author:

Elena V. Pankina, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music History Department, Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory (630099, Novosibirsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-4527-055X**, 2mikep@mail.ru





Н. П. ХИЛЬКО

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, г. Петрозаводск, Россия
ORCID: 0000-0003-2183-7961, n.hilko@mail.ru*

ЖАНР ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ «КНИГИ» В МУЗЫКЕ XX ВЕКА: ИСТОРИЯ С ПРЕВРАЩЕНИЕМ

В статье рассматриваются инструментальные «Книги» П. Булеза, Ф. Манури, В. Лютославского, П. Вакса в аспекте жанрового единства. В отличие от барочных сборников пьес с одноимённым названием эти опусы являются циклическими произведениями со сложной философской концепцией, зафиксированной в системе новой грамматики.

Метафорическое название порождает внемзыкальные ассоциации. Для культур, сформированных религиями Писания, книга становится символом авторитетного слова. Каждый из композиторов избрал в качестве модели свою великую Книгу. Булез и Манури вдохновились «Livres» С. Малларме. Лютославский и Вакс выстроили свои концепции по аналогии со Священными Писаниями.

Инструментальные «книжки» этих авторов сложились разные типы циклов. Нелинейные циклы Булеза и Манури организованы по принципу гипертекста. Линейные циклы Лютославского и Вакса характеризуются закреплённой последовательностью частей и содержат интонационную фабулу.

Инструментальные «книжки» XX века могут быть рассмотрены и как учебники по новым музыкальным грамматикам, и как учения о гармонии мироздания.

Ключевые слова: «Книга для...», П. Булез «Книга для квартета», Ф. Манури «Клавиатурная книга», В. Лютославский «Книга для оркестра», П. Вакс «Книга для виолончели», сборник пьес, цикл.

NATALIA P. KHILKO

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia
ORCID: 0000-0003-2183-7961, n.hilko@mail.ru*

THE GENRE OF THE INSTRUMENTAL “LIVRE” IN 20TH CENTURY MUSIC: A HISTORY WITH A TRANSFORMATION

The article examines the instrumental “Livres” [“Books”] by Pierre Boulez, Philippe Manoury, Witold Lutoslawski and Peteris Vasks from the position of unity of genre. Unlike compilations of pieces with identical titles from the Baroque period, the 20th century oeuvres present themselves as cyclical compositions endowed with complex philosophical conceptions fixated within their respective systems of musical grammar.

The metaphorical titles arouse associations of extra-musical varieties. For cultures formed by religions founded on the Holy Scriptures the “book” becomes a symbol for the authoritative word. Each of the composers chose his own particular great Book for his model. Boulez and Manoury were inspired by the poetry of Stéphane Mallarmé. Lutoslawski and Vasks built their conceptions in analogy with the Holy Scriptures.

The instrumental “books” by these composers were formed as different types of cycles. The nonlinear cycles of Boulez and Manoury were organized according to the principles of the hypertext. The linear cycles of Lutoslawski and Vasks are characterized by an established succession of the movements and contain intonational narratives.

The instrumental “livres” [“books”] of the 20th century may also be examined as guidebooks for new musical techniques, as well as teachings of the harmony of the universe.

Keywords: “Livre pour...,” Pierre Boulez “Livre pour Quatuor,” Philippe Manoury “Le Livre des Claviers,” Witold Lutoslawski “Livre pour Orchestre,” “Peteris Vasks “Book for Cello,” compilation of pieces, cycle.

... всё в мире существует для того, чтобы завершиться книгой.
С. Малларме

Жанровая ситуация в эпоху барокко и в современном искусстве при всех глубинных различиях имеет некоторое сходство – те же активные поиски новых типов инструментальной музыки, та же «младенческая мягкость» их конструкций [5, с. 83]. Обновлённый за счёт электроники инструментарий XX века расширил возможности звукомоделирования реальности, тем самым иницируя активные эксперименты в области программной музыки. Столь же сильными оказались и прямо противоположные тенденции, вектор которых направлен к идеалам «абсолютной музыки» (К. Дальхауз), о чём свидетельствует появление многочисленных «Музык для...», «Игр для...», «Композиций для...». Все они, подобно барочным сонатам запечатали в своих обобщённых названиях независимость инструментального сочинения от внешних приложений.

В свете сказанного интерес вызывают инструментальные «Книги для...». Они начали активно создаваться во второй половине XX века композиторами преимущественно авангардного направления: П. Булезом (1949), О. Мессианом (1951, 1984), У. Олбрайтом (1967, 1971, 1978), В. Лютославским (1968), П. Ваксом (1978), Ж. Лено (1987), Ф. Манури (1988), А. Вильямом (1988), Р. Кармелем (1990) и другими. В большинстве случаев эти *Livres, Books, Bücher* представляют собой многочастные композиции. Так, например, «Книга для оркестра» (*Livre pour orchestre*) В. Лютославского состоит из четырёх частей, «Клавиатурная книга» (*Le livre des claviers*) для ударных Ф. Манури – из шести, «Органная книга» (*Livre d'orgue*) О. Мессиана – из семи частей. Многие из перечисленных опусов близки «Музыкам для...» и прочим новым жанрам «абсолютной музыки». В то же время «Книги» О. Мессиана, Э. Н. Мартинеса, Ж. Лено и ряда других композиторов включают программные пьесы¹.

Немалое число сочинений с одинаковым именем, созданных в течение последних пятидесяти лет, пробуждают исследовательский интерес и желание рассмотреть их в аспекте жанрового единства. Попыток такого рода в отечественном музыковедении до сих пор не предпринималось.

Прежде всего, необходимо ответить на вопрос: являются ли перечисленные инструментальные «Книги» циклическими произведениями, или это сборники отдельных композиций?

Подобная постановка вопроса инициирована существованием в эпоху барокко собраний инструментальных сочинений под названием «Книга». Они представляли собой сборники разножанровых пьес, в некоторых случаях составленные из произведений разных композиторов, как, например, «Вёрджинельная книга леди Невил» (1591), «Фицуильямова вёрджинельная книга» (1625), «Органная книга из Монреалья» (1643–1715). С XVII века стали выходить и авторские фолианты – «Первая книга инструментальных канцон для всякого рода инструментов» Дж. Фрескобальди (1628), органные книги Г. Г. Нивера (1665, 1667, 1675), Н. Либегга (1676, 1678, 1685), Н. де Гриньи (1699) и других.

Больше всего сборников подобного рода было выпущено во Франции, начиная со второй половины XVII и в первой половине XVIII века. Помимо многочисленных *Livres d'orgue* издавались книги для клавесина (Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Ж. Ф. Дандрие и др.), для виолы да гамба, инструментальных ансамблей (М. Марэ, К. д'Эрвелуа и др.). Все они являлись не просто собранием репертуарных пьес, но методическими, а в ряде случаев, и научными изданиями, поскольку включали предисловия, где освещались вопросы ладовой организации, правил регистровки, аппликатуры, орнаментики. Подобные комментарии имели не только «Книги». Методическое и/или научное сопровождение могли содержать и сборники под названием «Пьесы для...» (*Pièces à ...*) или «Упражнения» (*Clavierübung*). Всё это свидетельствовало об активности формирования инструментального мышления.

Обозначение «Книга» (*Livre, Buch*) оказалось универсальным, оно позволяло объединить под одной обложкой разные по сложности композиции: органные мессы, танцы, программные пьесы, сонаты, увертюры и прочее. Книга как «текстовый ансамбль» (В. И. Тюпа) формировала «жизненное поле» того или иного инструмента, специфику его применения и восприятия. Важно заметить, что существовавшая традиция исполнять органные пьесы на клавесине, клавесинные – ансамблем и т. п. в XVIII веке постепенно слабеет, поскольку техника игры на совершенствующихся инструментах и система выразительных приёмов усложняются и становятся всё более индивидуальными. Эти особен-



ности позволяют рассматривать сборники под названием «Книга» в зависимости от наполнения то как альбом, то как хрестоматию. В любом случае они отражают музыкальный быт своего времени и уровень развития инструментального искусства. Так, органские книги запечатлели ритуалы церковной службы, книги французских клавесинистов и гамбистов представляют многочисленные образы и сюжеты «галантных празднеств» (*fêtes galantes*) – модных развлечений европейской аристократии, клавирные книжечки (*Klavierbüchlein*) передают атмосферу домашнего музицирования и методические принципы начального обучения.

Инструментальные фолианты разного объёма и содержания в определённой степени воплощали барочный принцип упорядоченного многообразия – *ordre*. Здесь свободно существовали ряды с разной степенью композиционной связности: от «вольной» последовательности разножанровых пьес до программных сюит-вариаций, подобных «Французским фолиям, или Домино» (*Les Folies françaises, ou les Dominos*) Ф. Куперена.

На протяжении почти двухсот лет, начиная со второй половины XVIII века, такого рода собрания музыкальных произведений практически перестали именоваться «Книгами»². В зависимости от назначения они получали названия – «Школа игры», «Библиотека...», «*Gradus ad Parnassum*». Возрождение инструментальных «Книг» началось во второй половине XX века. Возникает вопрос: насколько прежнее барочное имя соответствует его современному смысловому наполнению?

Первым из сочинений такого рода можно считать «Книгу для квартета» (1949) П. Булеза. Её многочисленные редакции, часто инициированные подготовкой сочинения к очередному исполнению, возникали вплоть до 2012 года [13]. Менялся состав исполнителей (в 1968 композитор создал версию для струнного оркестра – «*Livre pour cordes*»), количество частей (от шести до одной), их порядок, но не менялось название! Именно этот процесс преобразований становится важным в понимании нового жанрового явления под старым названием «Книга».

В определённой степени «*Livre pour quatuor*» П. Булеза актуализирует традиции барочных инструментальных собраний с их композиционной свободой, установкой на демонстрацию технического потенциала инструмента (ансамбля), выразительных и конструктивных возможно-

стей современных музыкальных грамматик. Думается, что именно эти свойства французских барочных *Livres* подсказали молодому композитору название опуса³, в котором он активно экспериментирует в области ритма и фактуры, продолжая поиски в направлениях, заданных О. Мессианом и А. Веберном.

Первая версия «Книги для квартета» включала 6 контрастных по темпам частей, имевших тенденцию к парному объединению. Затем появилась новая редакция сочинения (1954), в которой были переставлены разделы в I части и удалена IV часть. Симптоматично, что П. Булез, исключив часть, сохранил в общей нумерации след её былого присутствия: I (a, b), II, III (a, b, c); V, VI⁴. Произошло ещё одно важное изменение в устройстве «Книги»: части и их разделы получили названия: I a «Variation» (Вариация), I b «Mouvement» (Движение), II «Développement» (Разработка), III a «Mutations: éclats» (Мутации: всплески), III b «Mutations: fragments» (Мутации: фрагменты), III c «Mutations: état» (Мутации: агрегатное состояние), V «Mutations: échange» (Мутации: обмен), VI «Partition» (Разделение). Эти уточнения артикулируют методы работы композитора с сериально организованным материалом⁵. Последовательность преобразований мыслилась принципиально свободной, что обуславливало любой и даже выборочный порядок частей при исполнении. Ж.-Л. Лелё отмечает: «Его [квартета] трансформация в “книгу” – с отсылкой к Стефану Малларме – выразилась в композиторском указании на то, что части отныне являются отдельными главами – или формантами, – которые могут быть исполнены отдельно» [13, p. 32].

Для творческого становления П. Булеза роль грандиозного по замыслу художественного проекта С. Малларме под названием «Книга» (*Livre*) трудно переоценить. Несмотря на то, что знакомство композитора с ним могло состояться не раньше 1957 года⁶, близкие С. Малларме структурные идеи можно обнаружить и в редакции «*Livre pour quatuor*» 1954 года, и в «Молотке без мастера» (1955), а также в Третьей сонате для фортепиано (1956) [12]. Принцип создания целого, который поэт определил как «развёртывание... от книги к альбому и свёртывание – от альбома к книге» (цит. по: [2, с. 141]), оказался перспективным в процессе формирования музыкального цикла нелинейной организации. Важно заметить, что в длительном процессе редактирования своей «Книги» П. Булез продемонстрировал

художественную результативность принципа С. Малларме, превращая вероятностный цикл со слабыми связями (в версиях из шести и пяти частей) в детерминированный (в двухчастной и одночастной версиях), который характеризуется сильной когезией разделов⁷.

Появление «Livre» П. Булеза ознаменовало рождение нового жанрового явления в сфере инструментальной музыки – «Книги» в понимании С. Малларме – опуса, в котором художник выдвигает концепцию свободного, многовариантного «орфического истолкования Земли» [6, с. 411].

Аналогичным образом организована и «Клавиатурная книга» для шести перкуссионистов Ф. Манури (Ph. Manoury «Le livre des claviers, six pièces pour six percussionnistes») (1988). Характер работы автора с материалом определился тембровым составом. Он создал различные сочетания из маримбы, вибратона, сикксена⁸ и тайского гонга [14]⁹. Изменение плотности гармоник, их сближение и расхождение, преобразование ритмических секций и фактурных ячеек рождает различные звуковые конфигурации, вызывающие ассоциации то с алеаторной музыкой ветра и завораживающими ритуалами буддийских храмов, то с полиостинатными «симфониями» современных мегаполисов и посланиями неземного происхождения.

Подобно «Книге» П. Булеза, «Le livre des claviers» Ф. Манури допускает перестановку и отдельное исполнение частей¹⁰, но во всех случаях запрограммированные композитором связи звуковых единиц и комплексов генерируют один из вариантов концепции автора. Такого рода нелинейный цикл функционирует как гипертекст, подразумевающий «одновременное единство и множество текстов» [7, с. 95].

В XX веке формирование инструментальной «Книги» по принципу гипертекста оказалось не единственным. Другой способ находим в «Livre pour orchestre» В. Лютославского (1968).

«Книга для оркестра» – яркое доказательство того, как избранный автором исполнительский состав влияет на концепцию произведения. Как и в эпоху барокко, органные «Книги» в XX веке воспринимаются преимущественно в жанровом контексте христианской литургии. «Книги» для отдельных инструментов и камерных ансамблей наследуют традиции художественных изобретений XVII и XVIII столетий. «Книга» для оркестра барочных предшественников не имела. В этом случае произошла активация памяти (Е. В. Назай-

кинский) крупных оркестровых жанров других эпох – симфонии и симфонической поэмы. Именно они обусловили линейность и фабульность в организации цикла В. Лютославского.

Сочинение польского композитора представляет собой четырёхчастный линейно организованный цикл с закреплённым порядком частей. Впервые в истории рассматриваемого явления В. Лютославский акцентирует в названиях разделов структуру книги – её деление на главы (Chapitre), прослоенные небольшими интермедиями, которые могут быть уподоблены шмуц-титулам или встроенным закладкам. В отличие от П. Булеза и Ф. Манури В. Лютославский в своём сочинении не отвергает нарративности. По признанию самого композитора, в крупных сочинениях для него важно действие (акция) – «чисто музыкальная фабула, то есть комплекс взаимосвязанных событий, за которыми слушатель следит от начала до конца» (цит. по: [1, с. 108]). Фабульная организация в «Livre pour orchestre» обусловлена присутствием в партитуре сонорного и особым образом оформленного жанрового тематизма¹¹. Последний репрезентирован песенной интонацией (ц. 404) и фанфарой в духе скрябинских волевых тем (ц. 410)¹².

Развёртывание музыкальной фабулы в «Книге» В. Лютославского реализуется в соответствии с идеей «духотворения» звучащего пространства. Процесс смыслового и структурного «перерождения» определяет логику построения текста от малых единиц до общей композиции. На уровне строения трёх первых глав заметна тенденция постепенного вытеснения эмоционально прохладных глассандо, россыпей и аморфных пятен более экспрессивными построениями с намечающейся семантикой, в частности, сонорами, имитирующими речевые окрики. На уровне целого происходит экспансия интонационной рельефности во все фактурные слои. Кульминаций становится финальная глава «Книги», где все ведущие образования обретают читаемый смысл (см. подробнее: [10]).

Важную роль в процессе семантической конкретизации играют и постепенно складывающиеся тембровые амплуа. Струнная группа становится носителем лирического начала. В первых трёх частях её инструменты, как правило, играют разнообразные «полифонические» соноры, содержащие в своей структуре «прорисованные» линии, а в финале струнные становятся основным тембром кульминационной «Песни». Медная группа вопло-



щает волевой импульс и в виде созидающей силы (своего рода скрябинские темы воли), и в виде агрессивной разрушающей (в духе романтических тем рока). Для образований этого типа важна слитность звукового пятна и речевая артикуляция. Наибольшие смысловые метаморфозы претерпевают деревянные духовые инструменты, репрезентирующие «размытую» пасторальность. Именно их звучание, первоначально сконцентрированное в интерлюдиях, становится объектом наиболее активных смысловых и структурных преобразований: от нейтрального фона в интермедиях до значимого варианта «Песни» в IV главе (ц. 446 а).

В драматургии сочинения ясно проступают очертания космогонического мифа. Подобный сюжет и средства выразительности позволяет поставить «*Livre pour orchestre*» В. Лютославского в ряд великих мистерий XX века. Более того, в этом авангардном опусе польского композитора нельзя не увидеть сильно ослабленную, но всё же узнаваемую традицию романтических поэм, и в этом плане он выступает продолжателем художественных открытий Ф. Шопена и К. Шимановского.

Трактовка В. Лютославским инструментальной книги как замкнутого линейно организованного цикла с элементами фабульности оказалась близкой латвийскому композитору П. Ваксу и оригинальным способом воплотилась в его «Книге для виолончели соло» (*Grāmata čellam*) (1978). Две её части – «*Fortissimo*» и «*Pianissimo*» – объединяются по принципу антитезы. Это определяет сходство композиционных решений при контрасте базовых параметров звучания. Сопоставление сонорного и жанрового тематизма, как в сочинении В. Лютославского, создает предпосылку для развёртывания интонационной фабулы внутри частей и во всём цикле (см. подробнее: [11]). «*Grāmata čellam*» П. Вакса – это размышление о сложности бытия человека в современном мире. Экзальтация в первой части сменяется умиротворением во второй. Крик и пение, страдание и покой, цивилизация и природа – эти пары понятий в контексте культуры XX века возбуждают множественные ассоциации, в том числе и с полярными по экспрессии разделами реквиема «*Dies irae*» и «*Lacrimosa*». Несмотря на камерность высказывания, обусловленную солирующей виолончелью, черты космогонических мифов присутствуют и здесь, только события происходят в «хаоскосмосе» (Дж. Джойс) человеческой души.

В отличие от барочных образцов инструментальные «Книги» XX века создавались в услови-

ях зрелой жанровой системы «абсолютной музыки», а также подсистемы «метафорических» жанров (Е. А. Ручьевская) программной музыки. Подобно поэме, балладе, картине, инструментальная книга посредством названия возбуждает внемузыкальные ассоциации. Для культур, сформированных «религиями Писания», книга обладает высокой интеллектуальной и художественной ценностью [3, с. 119]. Она является одним из способов фиксации необходимой для культуры информации. В этом контексте книга становится символом авторитетного слова.

Каждый из представленных авторов выбрал в качестве модели значимую для него книгу. П. Булез и Ф. Манури ориентировались на «*Livre*» С. Малларме. Они создали цикл нелинейной организации, подобный мобильным конструкциям А. Колдера, Ф. Кизлера, Р. Русселя, Х. Л. Борхеса, которые функционируют по принципу структурированного множества аналогичных объектов.

В. Лютославский и П. Вакс сформировали свои концепции по образцу книг, запечатлевших на своих страницах события, краеугольные для существования той или иной цивилизации, подобных Библии, Корану, Ригведе и другим. В инструментальных «Книгах» этих авторов сложился линейный цикл с элементами фабульности, напоминающий по степени связности цикл сонатно-симфонический.

За пределами статьи остались многочисленные «Органские книги», ряд которых в XX веке начался с «*Livre d'orgue*» О. Мессиаана. В плане концепции и принципов организации цикла они во многом сходны с рассмотренными образцами, поэтому их временное исключение из сферы внимания не помешает сделать предварительные выводы.

Современная «Книга для...», в отличие от барочного сборника пьес, является циклом нового типа (линейным и нелинейным), воплощающим сложную философскую концепцию автора, часто зафиксированную в системе новой грамматики. Тем самым сочинения с таким названием могут быть рассмотрены в качестве самостоятельного жанра инструментальной музыки, обладающего «пластичной внутренней мерой» и способного «порождать саму формально-содержательную целостность конкретного «продукта» [4, с. 139]. Сохранённое старинное имя позволило «молодому» жанру обозначить преемственность с явлением, уже существовавшим в европейской культуре, но имевшим иные конфигурации.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Имеются в виду «Органная книга» О. Мессиа-на, «Книга для струнных» Э. Н. Мартинеса (1983), «Книга посвящений» (*Livre des Dodicaces*) для органа Ж. Лено (1987) и другие.

² Редкий пример находим в творчестве французского композитора Ф. Бенуа. Его Третья органная книга вышла в 1856 году.

³ Заметим, что «Книга для квартета» возникла в окружении сочинений, имеющих традиционное академическое название «Соната». Речь идёт о Первой (1946) и Второй (1948) сонатах для фортепиано и Сонатине для флейты и фортепиано (1946).

⁴ Этот вариант партитуры был опубликован в 1958 году.

⁵ Жан Луи Лелё (*Jean-Louis Leleu*) считает, что в основе «Книги» лежит 12-тоновый ряд, похожий на серию из «Лирической сюиты» А. Берга [13, р. 30].

⁶ В 1957 году вышло первое издание «Книги» С. Малларме, подготовленное и прокомментированное Ж. Шерером.

⁷ Разделение циклов на вероятностные и детерминированные предложено Е. А. Ручьевской [8, с. 468].

⁸ Сикксен (*sixxen*) – ударный инструмент, состоящий из 19 разновысотных металлических пластин, на которых 6 исполнителей играют молотками. Оригинальность его настройки состоит в неравномерности – используются как $\frac{1}{4}$, так и $\frac{1}{3}$ тона. Сконструирован специально для сочинения Я. Ксенакиса «Плеяды» (1978). Неологизм «Sixxen» образован сочетанием слова «six» – шесть и «xen» – Ксенакис.

⁹ В шести пьесах цикла представлены следующие комбинации инструментов: 2 маримбы и тайские гонги; дуэт маримб; секстет сикксенов; соло вибратона; 2 маримбы и 6 тайских гонгов; секстет сикксенов.

¹⁰ Имеются в виду дуэт маримб (II ч.) и соло вибратона (IV ч.).

¹¹ Эти образования появляются только в финальной главе и при всём контрасте не противоречат предыдущему звуковому контексту, поскольку мелодические интонации даются в гетерофонном утолщении в виде «пучка» (В. Лютославский).

¹² Цифры даются по изданию: *Lutosławski W. Livre pour orchestre: Partitura. Polskie wydawnictwo muzyczne, Kraków; J.&W. Chester limited, London.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995. 208 с.
2. Булез П. Соната «Чего ты хочешь от меня» // Булез П. Ориентиры I. Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2004. С. 135–150.
3. Карьер Ж. К., Эко У. Не надейтесь избавиться от книг! / интервью Ж. Ф. де Тоннака / пер. с фр. и примеч. О. Акимовой. СПб.: Симпозиум, 2010. 336 с.
4. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М.: Московская консерватория, 2007. 173 с.
5. Лихачёв Д. С. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы // Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 79–95.
6. Малларме С. Письмо Полю Верлену (16 ноября 1885 года) // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995. С. 409–414.
7. Руднев В. П. Гипертекст // Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 2001. С. 95–99.
8. Ручьевская Е. А. Цикл как жанр и форма // Работы разных лет: сб. ст. В 2 т. Т. 1: Статьи. Заметки. Воспоминания. СПб., 2011. С. 456–486.
9. Тюпа В. И. Художественный дискурс. (Введение в теорию литературы). Тверь: ТГУ, 2002. 80 с.
10. Хилько Н. П. Один сюжет из «Книги для оркестра» В. Лютославского // Вопросы музыковедения и музыкального образования: сб. науч. тр. Вологда, 2007. Вып. 3. С. 90–96.
11. Хилько Н. П. Инструментальные «книги» В. Лютославского и П. Вакса: к проблеме жанрообразования в музыке XX века // В пространстве смыслов: текст и интертекст: сб. ст. Петрозаводск, 2016. С. 103–114.
12. Хрущёва Н. А. Случайность и порядок: поэтика Стефана Малларме в «Молотке без мастера» Булеза // *Opera musicologica*: научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2013. № 1 (15). С. 36–50.
13. Leleu J. L. Pierre Boulez “Livre pour Quatuor” revise // Pierre Boulez. Quatuor Diotima. “Livre pour Quatuor” revise. (CD, Album). Megadisc Classics, 2015, pp. 28–35.
14. Manoury Ph. Le livre des claviers // *Les Percussions de Strasbourg, c’est un son. Edition 50th Anniversary. Les Oeuvres*. P. 26. URL: http://www.percussionsdestrasbourg.com/wp-content/uploads/2014/07/Livret_Percussions_de_Strasbourg_50e1.pdf (Дата обращения: 19. 04. 2017).



Об авторе:

Хилько Наталья Павловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0003-2183-7961**, n.hilko@mail.ru

REFERENCES

1. *Besedy Iriny Nikol'skoy s Vitol'dom Lyutoslavskim. Stat'i. Vospominaniya* [Conversations of Irina Nikolskaya with Witold Lutoslawski. Articles. Memoirs]. Moscow: Tantra, 1995. 208 p.
2. Bulez P. Sonata "Chego ty khochesh' ot menya" [Boulez, P. "Sonata, What do You Want from Me"]. *Bulez P. Orientiry i Izbrannye stat'i* [Boulez P. Orientations and Selected Articles]. Translated by B. Skuratov. Moscow, 2004, pp. 135–150.
3. Kar'er Zh. K.; Eko, U. *Ne nadeytes' izbavit'sya ot knig!* [Carrière, Jean-Claude; Ecco, Umberto. This is not the End of the Book]. Interview with J. F. de Tonnac. Translation from French and notes by O. Akimova. St. Petersburg: Simpozium, 2010. 336 p.
4. Korobova A. G. *Teoriya zhanrov v muzykal'noy nauke: istoriya i sovremennost'* [The Theory of Genres in Music Scholarship: History and Contemporaneity]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2007. 173 p.
5. Likhachev D. S. Zarozhdenie i razvitiye zhanrov drevnerusskoy literatury [The Origins and Development of the Genres of Early Russian Literature]. *Issledovaniya po drevnerusskoy literature* [Research in Russian Literature]. Leningrad, 1986, pp. 79–95.
6. Mallarme S. Pis'mo Polyu Verlenu (16 noyabrya 1885 goda) [Mallarmé, S. A Letter to Paul Verlaine (November 16, 1885)]. Mallarme S. *Sochineniya v stikhakh i proze* [Mallarmé, S. Works in Verse and Prose]. Moscow, 1995, pp. 409–414.
7. Rudnev V. P. Gipertekst [Hypertext]. *Slovar' kul'tury XX veka. Klyuchevye ponyatiya i teksty* [Dictionary of 20th Century Culture. Focal Concepts and Texts]. Moscow, 2001, pp. 95–99.
8. Ruch'evskaya E. A. Tsikl kak zhanr i forma [The Cycle as a Genre and a Form]. *Raboty raznykh let: sb. st. V 2 t. T. 1: Stat'i. Zametki. Vospominaniya* [Works from Different Years: Collected Articles. In 2 Vol. Vol. 1: Articles. Notes. Memoirs]. St. Petersburg, 2011, pp. 456–486.
9. Tyupa V. I. *Khudozhestvennyy diskurs* (Vvedenie v teoriyu literatury) [The Artistic Discourse (An Introduction to the Theory of Literature)]. Tver: Tver State University, 2002. 80 p.
10. Khil'ko N. P. Odin syuzhet iz «Knigi dlya orkestra» V. Lyutoslavskogo [One Narrative from the "Livre pour orchestre" by Witold Lutoslawski]. *Voprosy muzykoznaveniya i muzykal'nogo obrazovaniya: sb. nauch. tr.* [Questions of Musicology and Musical Education: Collection of Scholarly Works]. Issue 3. Vologda, 2007, pp. 90–96.
11. Khil'ko N. P. Instrumental'nye «knigi» V. Lyutoslavskogo i P. Vaska: k probleme zhanroobrazovaniya v muzyke XX veka [The Instrumental "Books" by Witold Lutoslawski and Peteris Vaska: Concerning the Issue of Genre Formation in 20th Century Music]. *V prostranstve smyslov: tekst i intertekst: sb. st.* [In the Space of Meanings: Text and Intertext: Compilation of Articles]. Petrozavodsk, 2016, pp. 103–114.
12. Khrushcheva N. A. Sluchaynost' i poryadok: poetika Stefana Mallarme v «Molotke bez mastera» Buleza [Randomness and Order: the Poetics of Stéphane Mallarmé in Boulez's "Le Marteau sans Maître"]. *Opera musicologica: nauchnyy zhurnal Sankt-Peterburgskoy konservatorii* [Opera Musicologica: the Scholarly Journal of the Saint Petersburg Conservatory]. 2013. No. 1 (15), pp. 36–50.
13. Leleu J. L. Pierre Boulez "Livre pour Quatuor" revise [Pierre Boulez «Livre pour Quatuor» revised]. *Pierre Boulez. Quatuor Diotima. "Livre pour Quatuor" revise* (CD, Album). Megadisc Classics, 2015, pp. 28–35.
14. Manoury Ph. Le livre des claviers [The Book of Keyboards]. *Les Percussions de Strasbourg, c'est un son. Edition 50th Anniversary. Les Oeuvres* [The Strasbourg Percussion Ensemble: this is a Sound. Edition in Honor of the 50th Anniversary. Musical Compositions]. P. 26. URL: http://www.percussionsdestrasbourg.com/wp-content/uploads/2014/07/Livret_Percussions_de_Strasbourg_50e1.pdf (19. 04. 2017).

About the author:

Natalia P. Khilko, Ph.D. (Arts), Assistant Professor at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-2183-7961**, n.hilko@mail.ru



И. В. АЛЕКСЕЕВА

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

ИЗУЧЕНИЕ СТРУКТУРНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ОДНО- И МНОГОГОЛОСНОГО ТЕКСТА КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Статья содержит результаты исследования художественных возможностей фактурного компонента в организации одноголосного и многоголосного музыкального текста. Рассматривается становление представлений музыкальной науки о наиболее общих проявлениях модели «одноголосие-многоголосие» в сольном и ансамблевом текстах. В качестве историко-стилевого контекста выступает эпоха западноевропейского барокко – время активного формирования как музыкального языка сольных и ансамблевых традиций инструментальной музыки, так и её интертекста. В центре внимания автора находятся труды музыковедов, изучающих структурную (Э. Курт, Л. Мазель, М. Папуш, К. Южак) и смысловую (М. Арановский, Л. Шаймухаметова) организацию музыкального текста. Показан процесс научного постижения роли фактуры в текстообразовании и формировании смысла. «Материализация» интонационно-лексических единиц текста через музыкально-звуковую материю, а также приёмы их фактурной организации рассматриваются как способные потенциально выполнять смыслообразующую роль. Исследуется система представлений учёных о соотношении единичного и множественного, части и целого, которая легла в основу толкования одно- и многоголосия как структурно подобных видов организации музыкальной материи и музыкального текста. Показан постепенный процесс вызревания теории музыкального текста с соответствующей системой терминов в русле представлений о музыкальной фактуре.

Ключевые слова. Одно- и многоголосие, фактура, музыкальная материя, музыкальный текст, структурная и смысловая организация.

IRINA V. ALEXEYEVA

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

THE STUDY OF STRUCTURAL ORGANIZATION OF MONOPHONIC AND POLYPHONIC MUSICAL TEXTS AS AN ISSUE OF MUSICAL SCHOLARSHIP

The article demonstrates the results of study of the artistic possibilities of the textural component in the organization of monophonic and polyphonic musical texts. The formation of the perceptions of musical scholarship in regard to most general manifestations of the model of “monophony-polyphony” in solo and ensemble musical texts is examined. The period of Western European Baroque music presents itself as the primary historical and stylistic context, being a time of active formation of the musical language of the solo and ensemble traditions of instrumental music, as well as its inter-text. At the center of the author’s attention are the works of musicologists studying the structural (Ernst Kurth, Leo Mazel, Mikhail Papush and Kira Yuzhak) and semantic (Mark Aranovsky, Liudmila Shaymukhametova) organization of the musical text. The process of scholarly comprehension of the role of the text-generation and the formation of meaning is demonstrated. The “materialization” of the intonational-lexical units of the musical text through the musical-sonar material and the techniques of their textural organization are examined as capable of carrying out potentially the meaning-generating role. The system of representation of scholars about the correlation of the individual and the diversified, the part and the whole, which lay at the foundation of interpretation of the monophonic and polyphonic as structurally similar varieties of organization of musical material and the musical text. The gradual process of maturation of the theory of the musical text with the corresponding system of terms in line with the conceptions of musical texture is demonstrated.

Keywords. Monophony and polyphony, texture, musical material, Musical text, structural and semantic organization.



Проблема изучения художественной организации музыкального текста до сих пор является одной из актуальных для современного отечественного музыкознания. Исследования проводятся в опоре на сложившиеся представления о тексте как целостном и полиструктурном феномене, способном к смыслопорождению. Вместе с тем первоначальное объяснение музыкального текста происходит «через законы музыкального языка, на котором он написан и который принадлежит определённому типу культуры» [2, с. 47]. Однако, несмотря на то, что единицы музыкального текста «своей структурой ... обязаны моделям музыкального языка» [там же, с. 78], их прямое соответствие невозможно априори, поскольку при переводе в текст уровни языка интерпретируются под воздействием контекста. Закономерно, что сущностными свойствами музыкального текста являются его потенциальная мобильность и вариативность. Учёные отмечают, что текст имеет собственные закономерности организации, где «обороты с закреплёнными значениями ... постоянно мигрируют из текста в текст и образуют самостоятельную смысловую логику, не совпадающую с синтаксическими структурами и формообразующей логикой сочинения» [14, с. 85–86]. Кроме того, интонационное наполнение не закрепляется за определёнными голосами многоголосных и одноголосных сочинений. Вот почему наибольший интерес представляют не грамматические или синтаксические функции единиц музыкального языка, а их роль в формировании смысла. В этой связи, обратим внимание на музыкальную материю, а ещё точнее, на фактуру, поскольку именно она потенциально способна принимать участие в текстообразовании. Ведь если знаковые или интонационно-лексические единицы музыкального текста «материализуются» через музыкально-звуковую ткань, то способы их организации так или иначе могут выполнять смыслообразующую роль. Рассмотрим становление представлений музыкальной науки о наиболее общих проявлениях модели «одноголосие-многоголосие» в сольном и ансамблевом текстах. В качестве историко-стилевого контекста выступит эпоха западноевропейского барокко – время активного формирования как музыкального языка сольных и ансамблевых традиций инструментальной музыки, так и её интертекста.

Феномену музыкальная фактура в теоретическом музыкознании принадлежит особое место. Вероятно, это закономерно, поскольку именно в контексте разрозненных и системных представлений о категориях, принадлежащих музыкальной материи, происходит вызревание теории музыкального текста и, в том числе, соответствующей системы терминов. При этом наблюдается последовательное движение научной мысли от метафорического понятия «музыкальная ткань» с его неотчётливым описанием графики фактуры к организованному смыслом понятию «музыкальный текст». Исходными позициями изучения структурной организации музыкального текста явились труды, включающие рассмотрение строения музыкальной ткани одно- и многоголосия (полифонического и гармонического) в систему представлений о соотношении единичного и множественного. Обращает на себя внимание толкование одно- и многоголосия как структурно подобных видов организации музыкальной материи.

Так, одним из первых о присутствии в одноголосии сольных скрипичных и виолончельных сочинений И. С. Баха «в скрытом состоянии» многоголосия¹ заявил Э. Курт в книге «Основы линейного контрапункта» [8, с. 48]. Причина этого явления, по мнению учёного, заключается в «замечательном техническом приёме: звуковое воздействие одноголосной линии сгущается вплоть до впечатления полифонической ткани» [там же, с. 183]. Вместе с тем постижение названного феномена происходит благодаря наблюдениям за расслоением этого «сгущения» на голоса. Оценивая полифоническое одноголосие как непрерывную линию, учёный замечает, что «не все единичные тоны возникающего в представлении мелодического пути выступают одновременно с одинаковой ясностью; границы отдельных фраз движения, остановки или же наиболее выдающиеся точки линейных кривых – выступают вперёд в этом психологическом процессе...» [там же, с. 44]. В дифференциации тонов «полифонического одноголосия» участвуют и ходы на большие интервалы, и повторение тона одной и той же высоты, которые дистантно создают впечатление замкнутой мелодической связи. Выступающие точки словно соединяются и образуют внутренние линии (автор называет их «мнимыми голосами» – «Scheinstimmen»), которые развиваются рядом и не препятствуют одна другой². Напротив, они множат линейные

энергии и обуславливают безграничные возможности одноголосия, которые не связаны никакой системой тактовых акцентов. При этом, с одной стороны, «сгущения» напряжения обуславливают размеры формы, а с другой – формируют вертикальный аспект единственного голоса полифонической музыкальной ткани. В результате линейный тип организации одноголосия Баха предстаёт априори в виде «концентрированной полифонии» [там же, с. 202]. В труде учёного дана важная методологическая установка на системное исследование процессов организации полифонической ткани, один голос которой и весь объём голосов организованы по принципу подобия.

Продолжением позиции Курта, но уже в русле теории мелодии стали наблюдения Л. А. Мазеля об одноголосии в условиях многоголосной гомофонно-гармонической организации музыкальной материи (где мелодия «царствует, но не управляет» гармонией [9, с. 75]). Не занимаясь специально изучением процессов расщепления одноголосной мелодической линии на смысловые пласты, тем не менее, в книге «О мелодии» автор рассматривает предпосылки названного явления [9]. Среди них обозначаются акустические оппозиции высоких и низких звуков, а также грамматических контекстных условий – их поступенного и скачкообразного движения. Так, высокая частота колебания, характерная для высоких звуков, и низкая – для низких, обуславливают их противопоставление внутри мелодического одноголосия как целостной структуры. С одной стороны, оно лежит в основе мелодического напряжения, а с другой – «ощущения воздуха», пространства между тонами. При этом отметим важную методологическую рекомендацию Мазеля о необходимости в процессе анализа – расчленения целого объекта на явления – учитывать контекст, из которого они были изъяты. Оба учёных, не отрицая возможности изучения одноголосия как самостоятельного линейно-горизонтального явления, рассматривают процессы «вертикального свёртывания» в нём полифонического (Э. Курт) или гармонического (Л. А. Мазель) многоголосного контекста.

Вопросы музыкальной семантики формировались внутри исследований теоретического музыкознания, посвящённых проблемам грамматической и синтаксической организации одно- и многоголосной музыкальной материи. Вследствие этого показательно обращение к

мелодическому одноголосию как концентрату фактурно-гармонического «среза» многоголосного целого, устанавливаемое позже в работах М. П. Папуша [10]. Здесь проблема его системного рассмотрения с точки зрения оппозиции «часть – целое» получает дальнейшее развитие. Стремлением снять названное противоречие в процессе отделения одноголосной части от музыкального целого стало введение учёным логической цепочки «структура – элемент – связь». В результате чего одноголосная последовательность звуков предстаёт в виде «элемента», на котором «свёртываются» все функциональные отношения целого и которая музыкально осмысливается с точки зрения всех этих связей» [10, с. 174]. Вероятно, именно поэтому исследование мелодического одноголосия в полифоническом многоголосном контексте, по мнению музыковеда, представляет «сложный случай». Действительно, он включает уже два типа отношений: отображение полифонической ткани в мелодии-голосе, где свёртываются все остальные функции, и напротив, функциональные отношения материала полифонической ткани, свёрнутые на различных голосах³. Впоследствии расширение и углубление знаний о закономерностях организации одноголосной линии (либо мелодии) в контексте полифонического и гармонического многоголосия в работах неизбежно опирается на принцип *pars pro toto* (часть вместо целого).

Процесс осмысления музыкознанием организации одно- и многоголосного текста происходил с двух сторон: музыкально-теоретической и семиотической. Семантический акцент изучение функционального расщепления одноголосия получает в технологии тонологического анализа, предложенной М. Г. Арановским в работе «Синтаксическая структура мелодии» [3]⁴. Оценка структурной организации одноголосия как категории текста позволяет приблизиться к пониманию процессов его смыслового наполнения. При этом линейность одноголосия предстаёт как «линейность особого рода», структура которой «пронизывает ... логика бинарных оппозиций ... создавая её внутреннее движение как движение смыслов» [3, с. 105]. В работе намечается новое понимание явления, выходящее за рамки грамматического или синтаксического подходов. Здесь выразительно-смысловой слой одноголосия рассматривается сквозь призму диалогической переменности функций тонов:

смену дограмматических функций на контекстуальные и миграции звуков между слоями. Они образуют смысловую объём одноголосия как целостного «организма». По сути, закладывается концепция анализа одноголосного *музыкального текста* сквозь призму закономерностей многоголосного.

В работах были очерчены границы проблемы исследования структурной организации одноголосия и многоголосия как системы, где часть подобна целому и наоборот. По этой причине типичные для музыкальной материи свойства расширения и сжатия – пространственно-временных модификаций – стали предпосылкой к вызреванию функционально-семантического подхода к структурной организации музыкального текста. Важным в связи с этим представляется вывод Э. Курта о том, что моменты сжатия музыкальной ткани или, как он их называет, линейного «сгущения», приводят к образованию целостных по структуре, но функционально соподчинённых явных и «мнимых» голосов. Смысловой акцент названного явления – усиление «горизонтально непрерывной контрастности» связывается К. И. Южак с распределением интонационно важных сегментов в явных или скрытых голосах полифонической ткани [15]. Концентрация свёрнутой по «музыкальной мысли» и «самодостаточной по форме» горизонтальной связи тонов в условиях гомофонно-гармонического склада, по мнению М. П. Папуша, даёт ей возможность «изыматься» из общего контекста и «превращаться в свойства-функции» многоголосного целого [10, с. 168]. М. Г. Арановский разграничивает интонационную информацию, помещённую в скрытые голоса-линии, по функциональной принадлежности к слоям «основы» или «орнамента». Обозначаемая авторами высочайшая степень концентрации экспрессии, напряжения в одноголосии со скрытыми голосами, выступает свидетельством не только структурной, но и интонационной дифференциации, обусловленной содержанием интонационно-лексических единиц в различных слоях одноголосной ткани. Вопросы музыкальной семантики накапливались постепенно внутри работ, посвящённых иным проблемам, в том числе фактурной организации. Результатом серьёзного труда и коллективных усилий учёных-музыковедов стал переход на качественно иной уровень осмысления роли фактуры в смыслообразовании музыкального текста.

Параллельно проходили поиски учёных в определении содержательного статуса и смысловой логики сопряжения единиц музыкального текста, поскольку, по словам М. Г. Арановского, «семантические процессы в музыкальной форме начинаются уже на уровне того, что за чем следует» [2, с. 29]. Ввиду этого понимание художественного текста как открытой полисистемы, обладающей особым механизмом смыслопорождения, явилось универсальной базой в процессе постижения многих качеств текста музыкального. Найденные учёными методологические основания⁵ подготовили появление музыковедческих работ семиотической направленности. Среди них – исследования М. Г. Арановского, Л. С. Дьячковой, А. К. Михайлова, В. В. Медушевского, В. Н. Холоповой, Л. Н. Шаймухаметовой и других отечественных учёных-музыковедов.

Новым и самостоятельным этапом в изучении организации музыкального текста стали исследования последних лет, созданные в научной Лаборатории музыкальной семантики (в дальнейшем – ЛМС). Концепция работ базируется на представлении о том, что смысловые единицы музыкального текста являются структурными категориями и обладают своей логикой организации. Методология семантического анализа Л. Н. Шаймухаметовой – основателя научной школы и руководителя ЛМС – позволила выявить, описать и систематизировать значительный пласт музыкальных знаков различной этимологии и структуры, в том числе крупномасштабных семантических фигур⁶. Наравне с рельефными интонациями в процессе текстообразования изучаются орнаментальные клише, наделённые энергетическими и эмоционально-аффективными значениями, а также акустические образы, или знаки-образы инструментов. Они рассматриваются в качестве знаков с инвариантностью структуры и семантики, способных в процессе музицирования перемещаться (мигрировать) и адаптироваться в разнообразном контексте посредством «свёртывания» и «развёртывания»⁷.

Рождённые практикой ансамблевого интонирования смысловые структуры адаптируются к текстам сольных инструментов. Универсальные механизмы «свёртывания» и «развёртывания» позволили конкретизировать названные процессы в явлениях интертекста, организованных по принципу сложносоставной структуры

«текст в тексте» (Ю. М. Лотман). В результате текст одно- и многоголосных сочинений предстаёт как единый открытый и полиструктурный феномен.

При этом системное представление об участии фактурного компонента в организации музыкального текста формируется в опоре на диалектику частного и общего, части и целого. Так, тексты, ориентированные на одноголосие сольных инструментов – таких, как струнные смычковые, духовые, вокальный голос, с одной стороны, являются автономными в структурном и содержательном отношении. Они самодостаточны и записываются в виде однострочного нотного текста. С другой стороны, в ансамблево-оркестровых сочинениях они становятся лишь частью многоголосной и многострочной партитуры. Поэтому исследование одно- и многоголосных текстов базируется на системно-сравнительном соотношении по принципу иерархической диады подобие – различие. Оно даёт возможность выявить как общие, так и индивидуальные закономерности их организации, а также определить системообразующие факторы не изолированного, но взаимообусловленного становления сольного и ансамблево-оркестрового инструментальных текстов.

Об их тесной взаимосвязи свидетельствует и практика инструментального музицирования, сформировавшаяся в эпоху западноевропейского барокко. Здесь существовала прямая и обратная зависимость фактурно-знакового запечатления текста и «форм музицирования» (Б. В. Асафьев), отражающих типичные для эпохи условия исполнения и бытования музыки. Уникальность практики спонтанного музицирования заключалась в адаптации нотного и музыкального текстов к различным условиям исполнения: месту, времени, а главное, составу исполнителей и их технической оснащённости. Вариативные нотный, музыкальный и исполнительский тексты барокко стали отражением стилевой, жанрово-композиционной, фактурно-тембровой мобильности инструментальной музыки того времени. В этом смысле своего рода «документом эпохи» стал уртекст. «Первоначальный», свободный от редакторских привнесений авторский «чистый текст» был редуцирован и являлся своего рода «конспектом» для исполнителя и композитора в одном лице. Он был открыт к заимствованиям и преобразованиям, поскольку условная форма фактурно-нотграфической

фиксации музыки барокко позволяла расширять текст всякий раз заново. Вариантное преобразование происходило с учётом, прежде всего, количественного, тембрового состава и специфики формирующихся в то время инструментов – их технических, акустических, выразительных возможностей.

Весьма перспективными становятся работы, в которых предлагаются методологические основания для изучения много- и одноголосных текстов сольных инструментов, где в свёрнутом виде отображены знаки-образы и модели сложившиеся в практике ансамблевого музицирования. Таковы универсальные для западноевропейского барокко смысловые структуры «диалогов» $\frac{solo}{continuo}$ и *tutti – solo*, выражающие со-положение и со-отношение партий участников ансамбля. Они предстают в виде вертикальной (одновременное расположение) и горизонтальной (последовательное звучание) форм. В результате аналитических операций семантического анализа в исследованиях Е. В. Гордеевой [4], П. В. Кириченко [6], Н. М. Кузнецовой [7], К. Н. Репиной [11] было обнаружено, что практически во всех клавирных сочинениях различных стилей сольный текст инструмента предстаёт как *quasi*-партитура, запечатлённая в двухстрочной нотографии.

Крупномасштабной смысловой структурой, имеющей универсальное значение для ансамблевых и сольных текстов различных эпох, явилась исторически сформировавшаяся в музыке западноевропейского барокко типологическая модель *basso ostinato*⁸ – смысловая оппозиция противоположных тематических пластов: рельефной и повторяющейся темы баса (*basso ostinato*) и обновляющегося фигурационно-мелодического тематизма верхнего (надостинатного) пласта. В исследовании И. В. Алексеевой она рассматривается как способная к смыслопорождению структура в процессе меж- и внутритекстовых преобразований, происходящих в контексте ансамблевой, органной, клавирной и скрипичной инструментальных традиций барокко. Посредством семантических ситуаций развёртывания и свёртывания она организует ансамблевое соинтонирование (многоголосный текст) и виртуозно-импровизационное солирование (одноголосный текст) в виде интертекста [1]. В результате, с одной стороны, конкретизируются процессы формирования инструментальной музыки барокко, с другой – выявляются общие и специфи-



ческие закономерности смысловой организации открытого и вариативного полифонического одно- и многоголосного текста.

Уникальную возможность исследования музыкального интертекста предоставляют потенциально одноголосные произведения для скрипки, духовых инструментов и вокальные сочинения без сопровождения. Запечатлённые в однострочнике они хранят в свёрнутом, концентрированном виде (явных и скрытых голосов) простые и сложносоставные смысловые структуры. Так, в исследовании Ф. Б. Ситдиковой редуцированный скрипичный текст барокко (уртекст) предстаёт как целостный феномен, где «сольные скрипичные сочинения и ансамблевые с приоритетным участием скрипки организованы по принципу подобия» [12, с. 11]. Многообразие выполняемых скрипкой функций отражено в одноголосном сольном тексте инструмента. Здесь посредством ситуативных знаков, звукообразов отображена виртуозная и импровизационная функция концертирующего музыканта. А с помощью свёрнутого и относительно развёрнутого включения универсальных структур вертикального и горизонтального диалогов запечатлены ансамблевые возможности солирующей скрипки.

Результатом системных исследований ЛМС становится представление о музыкальном тексте различных эпох и стилей как организованном «по принципу “смысловой партитуры”, соз-

дающей своеобразную “полифонию смысловых пластов”» [14, с. 88]. Она имеет горизонтальную и вертикальную, а также одно- и многоголосную проекции, которые системно взаимосвязаны. Полученные в ЛМС научные результаты адаптируются в Уфимском государственном институте искусств к области музыкальной педагогики и исполнительства в русле центральной проблемы «музыкальный текст и исполнитель». Технологии практической семантики позволяют студентам и аспирантам – музыковедам и исполнителям – расшифровывать смысловые структуры музыкального текста различных стилей, а также посредством их преобразования создавать вторичный исполнительский текст, моделировать различные по инструментальному составу текстовые партитуры. Практические результаты разработок ЛМС названной проблемы содержит Научно-методический вестник «Креативное обучение в детской музыкальной школе», издаваемый ежеквартально с 2008 года в качестве приложения к специализированному научному журналу «Проблемы музыкальной науки».

В заключение подчеркнём, что исследования, объединяющие структурный и семантический подходы, охватывают широкий круг явлений музыкального текста. Они демонстрируют выходы в различные области научного знания и обозначают перспективы создания инновационных технологий на основе практической семантики.

PRIMECHANIYA

¹ Закономерно название Восьмой главы книги «Полифония в одноголосной линии» [8, с. 183].

² Такой тип организации полифонической мелодии учёный предлагает называть паралинейным или контралеарным. Он выражает типичное для горизонтального мышления «пробегающее мимо движение» и отличается от контрапунктического, обозначающего одновременное звучание и подходящего более для вертикального гармонического строения мелодии [8, с. 94]. В этой связи определение полифонии как «“многоголосия” – два или более независимых мелодических голосов, звучащих одновременно», данное в книге «Poliphonia», представляется недостаточным, поскольку исключает возможность её проявления в контексте одноголосия [16, р. 92].

³ Для обозначения явления конкретизация скрытых голосов и линий в полифоническом одноголосии К. И. Южак вводит понятие «субфактуры» [15].

⁴ В работе постижение мелодического одноголосия как объёмной внутренне диалогичной структуры противопоставляется «гармониецентристскому» подходу Г. Римана к ней как горизонтали (а к гармонии – вертикали) [3, с. 4].

⁵ Труды по семиотике и типологии культуры Ю. М. Лотмана, а также лингвистики и литературоведения М. М. Бахтина, Д. С. Лихачёва, А. Ф. Loseва, А. А. Потемни и др.

⁶ В отечественном музыкознании термины «семантическая фигура» (Е. И. Чигарёва), «интонационный стереотип» (М. Г. Арановский), «лексема» (В. Н. Холопова), «знак-интонация» (В. В. Медушевский), «мигрирующая интонационная формула» (Л. Н. Шаймухаметова), «семантема» (Г. Р. Тараева) часто употребляются как синонимы. В ЛМС «Семантическая фигура – лексическая структура музыкального текста, способная накапливать вторичные значения

и открытая к взаимодействию с контекстом в направлении её активного преобразования с целью расширения смыслового диапазона». Лексема, представляет собой «редуцированную словарную форму семантической фигуры, своеобразный её “корень”, который хранит в свёрнутом виде все конкретные грамматические формы и потенциальные значения (смысловые варианты), реализуемые в том или ином контексте» [1, с. 12].

⁷ Они могут взаимодействовать внутри- и в межтекстовом пространстве и на основе преобразования и трансформации внетекстовых (прямых) формировать внутритекстовые (переносные – первичные и вторичные) значения [13].

⁸ Она объединяет ряд характерных жанров: пассакалию, чакону, граунд и фолию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко: исследование / Уфимская гос. академия искусств: Лаборатория музыкальной семантики. Уфа: Гилем, 2013. 292 с.
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
3. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии: исследование. М.: Музыка, 1991. 320 с.
4. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография смысловых структур в клавирных уртекстах И. С. Баха: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2010. 263 с.
5. Казанцева Л. П. Понятие интонации в полифонической музыке // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4 (25). С. 6–12.
6. Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII–XVIII вв.): дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2002. 250 с.
7. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инсруктивных сочинений И. С. Баха для клавира): дис. ... канд. искусствоведения. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. З. Исмагилова, 2005. 261 с.
8. Курт Э. Основы линейного контрапункта / пер. с нем. З. Эвальд; ред. Б. В. Асафьев. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
9. Мазель Л. А. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 300 с.
10. Папуш М. П. К анализу понятия мелодии // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. / ред.-сост. Е. В. Назайкинский. М., 1973. Вып. 2. С. 135–175.
11. Репина К. Н. Партитурные признаки текста клавирных сонат Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 194–203.
12. Ситдикова Ф. Б. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2012. 321 с.
13. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: Гос. институт искусствознания, 1999. 318 с.
14. Шаймухаметова Л. Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. I рос. науч.-практ. конф. 4–5 декабря 2000 г. / отв. ред.-сост. В. Н. Холопова; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.; Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С. 84–101.
15. Южак К. И. О природе и специфике полифонического мышления // Полифония. М.: Музыка, 1975. С. 6–62.
16. Poliphonia // Poliphonia. Vol. 1. Wheatland Press. New York. 2002. P. 92.
17. Thakar, Markand. Counterpoint: Fundamentals of Music Making. Yale University, 1990. 312 p.
18. Yearsley, David. Bach and the Meanings of Counterpoint. United Kingdom of NY. University Press Cambridge, 2002. 251 p.

Об авторе:

Алексеева Ирина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор, научный сотрудник Лаборатории музыкальной семантики, заведующая кафедрой теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-6344-1706**, alexeevaiv@mail.ru



REFERENCES

1. Alexeyeva I. V. *Basso-ostinato i ego rol' v tekstovoy organizatsii instrumental'noy muzyki zapadnoevropeyskogo barokko: issledovanie* [The Basso-Ostinato and Its Role in the Textual Organization of Western European Baroque Instrumental Music: a Research Work]. Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: Laboratory of Musical Semantics. Ufa: Gilem, 2013. 292 p.
2. Aranovsky M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 344 p.
3. Aranovsky M. G. *Sintaksicheskaya struktura melodii: issledovanie* [The Syntactic Structure of the Melody: A Study]. Moscow: Muzyka, 1991. 320 p.
4. Gordeyeva E. V. *Muzykal'naya leksikografiya smyslovykh struktur v klavirnykh urtekstakh I. S. Bakha: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Musical Lexicography of the Semantic Structures in the Urtext Edition of Clavier Works by J. S. Bach: A Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa: Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: Laboratory of Musical Semantics, 2010. 263 p.
5. Kazantseva L. P. Ponyatiye intonatsii v polifonicheskoy muzyke [The Concept of Intonation in Contrapuntal Music]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 4 (25), pp. 6–12.
6. Kirichenko P. V. *Semanticheskiye aspekty raboty ispolnitelya s muzykal'nym tekstem (na primere klavirnykh proizvedeniy XVII–XVIII vv.) dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Semantic Aspects of the Work of the Performer with the Musical Text (on the Example of 17th and 18th Century Clavier Works: A Dissertation for the Degree of Candidate of Arts)]. Ufa, 2002. 250 p.
7. Kuznetsova N. M. *Tvorcheskoe vzaimodeystvie ispolnitelya s muzykal'nym tekstem (na primere instruktivnykh sochineniy I. S. Bakha dlya klavira)* [The Creative Interaction of the Performer with the Musical Text (on the Example of J. S. Bach's Instructive Compositions for Keyboard): A Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa: Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: Laboratory of Musical Semantics, 2005. 261 p.
8. Kurth E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta* [Fundamentals of Linear Counterpoint]. Translation from the German by Z. Ewald. Edited by B. V. Asafiev. Moscow: Muzgiz, 1931. 304 p.
9. Mazel' L. A. *O melodii* [Concerning Melody]. Moscow: Muzgiz, 1952. 300 p.
10. Papush M. P. K analizu ponyatiya melodii [Towards Analysis of the Concept of Melody]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka: sb. st.* [The Art of Music and Scholarship: a Compilation of Articles]. Edited and compiled by E. V. Nazaykinsky. Issue 2. Moscow, 1973 pp. 135–175.
11. Repina K. N. Partiturnye priznaki teksta klavirnykh sonat D. Skarlatti [The Orchestral Score Attributes of the Text of Keyboard Sonatas by Domenico Scarlatti]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2010. No. 2, pp. 194–203.
12. Sitdikova F. B. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Violin Musical Text in Solo and Ensemble Works of the West European Baroque: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ufa, 2012. 321 p.
13. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy* [The Migrating Intonational Formula and the Semantic Context of the Musical Theme]. Moscow: State Institute for Art Studies, 1999. 317 p.
14. Shaymukhametova L. N. Smyslovye struktury muzykal'nogo teksta kak problema prakticheskoy semantiki [The Semantic Structures of a Musical Text as a Practical Issue of Semantics]. *Muzykal'noe sodержanie: nauka i pedagogika: mater. I ros. nauch.-prakt. konf. 4–5 dekabrya 2000 g.* [Musical Content: Scholarship and Pedagogy: Materials of the First Russian Scholarly and Practical Conference on December 4-5, 2000]. Editor and Compiler V. N. Kholopova; Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory. Moscow; Ufa, 2002, pp. 84–101.
15. Yuzhak K. I. O prirode i spetsifike polifonicheskogo myshleniya [On the Nature and Specificity of Polyphonic Thinking]. *Polifoniya* [Polyphony]. Moscow: Muzyka, 1975, pp. 6–62.
16. Poliphonia. *Poliphonia*. Vol. 1. Wheatland Press. New York. 2002. P. 92.
17. Thakar Markand. *Counterpoint: Fundamentals of Music Making*. Yale University, 1990. 312 p.
18. Yearsley David. *Bach and the Meanings of Counterpoint*. United Kingdom of NY. University Press Cambridge, 2002. 251 p.

About the author:

Irina V. Alexeyeva, Dr. Sci. (Arts), Professor, Research Assistant of the Laboratory of Musical Semantics, Head of the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-6344-1706**, alexeevaiv@mail.ru

М. А. ГАРЕЕВА

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0002-5714-4086, gareevamargo@mail.ru

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ГЕРОЯ КАК АТРИБУТ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В ТЕМАТИЗМЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ МОЦАРТА

Героя как носителя театрального начала в структуре текста фортепианных сонат Моцарта репрезентирует музыкальная тема, обладающая определёнными лексическими признаками. К ним относятся типовые формулы классицистского музыкального языка, которые проникли в сонаты из оперных произведений и приобрели устойчивые значения в результате миграции из текста в текст. Каждый из интонационных комплексов, в состав которых входят эти структуры, является общим для группы персонажей разных моцартовских опер, соответствующей определённому амплу музыкального театра XVIII века, и представляет универсальные черты этого образа.

В статье методом структурно-семантического анализа в оперных и сонатных текстах выявляются мигрирующие интонационные формулы (Л. Шаймухаметова) с устойчивыми, закреплёнными первоначальным оперным текстом значениями. Они объединяют персонажей опер Моцарта, репрезентирующих аристократические образы. В тематизме фортепианных сонат эти смысловые структуры идентифицируют их более обобщённо: как героев, репрезентирующих образ в типовой ситуации театрального действия (конфликтный диалог, комический поединок, сцена ухаживания и т. д.). При этом смысловые оттенки интонационной лексики актуализируются под воздействием темповых, динамических, артикуляционных, тональных условий её использования в семантическом контексте музыкальной темы. Применяемый метод анализа имеет практическое значение для создания концепции вторичного текста – исполнительского сценария, основанного на расшифровке смысловых структур первичного авторского текста.

Ключевые слова: В. А. Моцарт, фортепианные сонаты Моцарта, герой в музыкальном тексте, мигрирующая интонационная формула, интонационная лексика, межтекстовая миграция.

MARGARITA A. GAREYEVA

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0002-5714-4086, gareevamargo@mail.ru

THE STRUCTURAL-SEMANTIC PHENOMENON OF THE MAIN PROTAGONIST AS AN ATTRIBUTE OF THEATRICALITY IN THE THEMATICISM OF MOZART'S PIANO SONATAS

The main protagonist as the bearer of the theatrical element in the structure of the musical text of Mozart's piano sonatas is represented by musical themes which possess certain lexical indications. The later include the standard formulas of the Classicist musical language, which penetrated into instrumental sonatas from opera compositions and acquired stable meanings as the result of migrating from one musical text to another. Each of the intonational complexes comprising these structures is common for the group of protagonists of various operas by Mozart corresponding to a particular line of character of 18th century musical theater and presents the universal features of this image.

The method of structural-semantic analysis in the musical texts of operas and sonatas examined in the article helps reveal the migrating intonational formulas (to use the term of Liudmila Shaymukhametova) with their stable meanings fixated by the initial musical text of the opera. They unite the protagonists of Mozart's operas who represent aristocratic images. In the thematicism of the piano sonatas these semantic structures identify them in a more generalized manner: as characters representing images in a standard situation of a theatrical action (a conflicting dialogue, a comical duel, the scene of courtship, etc.). At that, the semantic gradations of the intonational lexis are actualized by means of conditions of tempi, dynamics, articulation and keys for their use in the semantic



context of a musical theme. The applied method of analysis is of practical significance for the creation of the concept of the secondary musical text – the performer's scenario based on the deciphering the semantic structures of the composer's primary musical text.

Keywords: Wolfgang Amadeus Mozart, Mozart's piano sonatas, the hero in the musical text, the migrating intonational formula, the intonational lexis, the inter-text migration.

Театральность как свойство внемusыкального, неспециального (В. Н. Холопова) содержания «чистой» инструментальной музыки неоднократно привлекала внимание отечественных и зарубежных исследователей. Так, Е. В. Назайкинский, Т. Ю. Чернова, Т. А. Курышева, Е. Б. Долинская, А. Л. Хохлова и др. выявляют принципы игровой (театральной) логики, имеющей место в ряде инструментальных произведений разных эпох. Проявление театральных компонентов содержания на уровне структурно-семантических единиц музыкального текста, получивших закреплённое значение в результате межтекстовой миграции, изучается сотрудниками Лаборатории музыкальной семантики: Л. Н. Шаймухаметовой, И. М. Кривошей, А. И. Асфандьяровой, П. В. Кириченко, И. Р. Башаровой и др.; американскими музыковедами Л. Ратнером и В. К. Агаву.

Признание теорией театра в качестве атрибута любого театрального явления диалектической пары «субъект действия – действие», посредством которой по законам условной реальности происходит реализация театрального начала¹, отразилось в музыкознании в формировании двух основных критериев театральной инструментальной организации произведения. К ним относятся 1) интонационная организация тематизма, воплощающая в музыкальном тексте феномен *действующего лица*; 2) композиционная организация тематизма, соответствующая принципам театральной драматургии и обеспечивающая причинно-следственное развёртывание *театрального действия*. Они неоднократно служили музыковедам отправной точкой для исследования театрального компонента содержания инструментальных произведений Моцарта – в том числе, его фортепианных сонат.

Попытки идентифицировать в тексте моцартовских сонат феномен героя как действующего

лица неизбежно побуждали исследователей апеллировать к жанру оперы, сильнейшее интонационно-образное влияние которого на сонатно-симфонические произведения композитора показано В. Д. Конен в монографии «Театр и симфония» [2]. Так, В. В. Медушевский проводит параллель между персонажами моцартовских опер и темами сонат, воссоздающими их внешний и внутренний облик с помощью многочисленных «персонажных интонаций» [3]. Интонационная общность сонатных тем с вокальными высказываниями моцартовских оперных персонажей средствами структурно-семантического анализа проиллюстрирована Л. Н. Шаймухаметовой и П. В. Кириченко [9], Я. Ю. Даниловой [1], З. М. Юльяшиной [10]. В этой связи, для решения проблемы по выявлению атрибуций, позволяющих идентифицировать и дифференцировать *героя* как центральное структурно-семантическое образование фортепианных сонат Моцарта, представляется целесообразным обратиться к сущностным признакам персонажа классицистской оперы.

С точки зрения сюжетной организации оперного текста, персонаж обладает именем и индивидуальными чертами характера. Характеристики героя фортепианной сонаты, напротив, являются обобщённо-собирательными и, как следствие, легко узнаваемыми. С точки зрения музыкального содержания оперы, к атрибутам персонажа относятся 1) комплекс характеризующих его интонаций; 2) синтаксически организующее их вокальное высказывание. Аналогом вокального высказывания, репрезентирующим героя, в тексте сонаты выступает музыкальная тема, признаваемая музыковедами в качестве образно-семантического ядра произведения. Устойчивость и узнаваемость интонаций, функционирующих в структуре темы и идентифицирующих героя, обусловлена их непосредственным происхождением из оперных произведений,

¹ Так, французский театровед, автор знаменитого «Словаря театра» П. Пави называет театр «демонстрацией персонажей (характеров) в действии» [4, с. 64].

где они многократно мигрировали из текста в текст.

Речь идёт о типовых формулах классицистского музыкального языка, включённых в высказывания персонажей из разных моцартовских опер. Интонационная близость персонажей обусловлена наличием в их характерах, наряду с индивидуальными особенностями, универсальных черт, восходящих к типизированным образам (амплуа) музыкального театра XVIII столетия. Комплекс устойчивых интонаций, общих для персонажей, соответствующих одному типизированному образу, проникая в тематизм сонат, составляет интонационную характеристику героя как носителя этого образа. Герой фортепианной сонаты наделяется, как следствие, универсальными чертами группы оперных персонажей одного амплуа.

Сравнительный интонационно-семантический анализ моцартовских опер и сонат показывает, что герои, функционирующие в тематизме ряда сонатных текстов, репрезентируют типизированные образы, сложившиеся в художественных сферах *seria* и *buffa*. Среди них прослеживаются «аристократические», возвышенные амплуа, представленные как в серьёзных, так и в комических операх Моцарта, и буффонные образы, воплощённые в сценических произведениях разных жанров: опера *buffa*, *dramma giocoso*, зингшпиль.

Смысловые структуры, входящие в устойчивый интонационный комплекс персонажей-«аристократов» из опер Моцарта, проникая в тематизм сонат, служат лексическими признаками героев благородного происхождения. Они могут быть условно названы Дамой и Кавалером и выступают носителями одноимённых типизированных образов, характеризующихся общими, универсальными чертами соответствующих оперных персонажей.

В круг персонажей, соответствующих образу Дамы, в моцартовских операх, интонационное влияние которых на фортепианные сонаты хронологически допустимо, входят маркиза Виоланта (Сандрина) и племянница подесты Арминда из «Мнимой садовницы», царские дочери Илия и Электра из «Идоменея», невеста дворяни-

на Констанца из «Похищения из сераля», графиня Розина из «Свадьбы Фигаро», дочь командора Севильи Донна Анна и бургосская дама Донна Эльвира из «Дон Жуана». Все они внешне отличаются изяществом и утончённостью манер, а внутренне – обладают способностью испытывать сильные любовные переживания, силой и решительностью, побуждающей к борьбе за своё счастье. Перечисленные универсальные черты выражаются в оперном тексте посредством устойчивых лирико-галантных, героических и драматических интонаций, семантика которых в структуре классицистского музыкального языка охарактеризована В. Д. Конен [2], Е. И. Чигарёвой [6], Л. Н. Шаймухаметовой [8], Л. Ратнером [15], В. К. Агаву [11].

Комплекс лирико-галантных интонаций, транслирующих изящество и утончённость Дамы, нежность её чувств в операх и, как следствие, сонатах Моцарта включает в себя лексику вокального и пластического происхождения. К первой группе принадлежат изысканная орнаментика, трели и виртуозные колоратуры, присущие высказываниям Сандрины в Каватине № 11 «Geme la tortorella» (пример № 1), Констанцы в Арии № 6 «Ach ich liebte, war so glücklich» и др.

Лирико-галантные интонации пластического происхождения представляют собой «этикетные формулы» (термин М. Г. Арановского), сформировавшиеся в жанрах придворных танцев. Это нисходящие секундовые обороты танцевальных «приседаний» из двух залигованных восьмых и фигура группетто как «средство выражения чувствительности в галантном стиле» [7, с. 90] в Арии Арминды № 7 «Si promette facilmente» и др.; задержания-«реверансы» и «галантная фигура» – интонационно-ритмический стереотип, передающий пластику мягкого поклона, – в каватине Сандрины № 11 (пример № 1, обозначения 1 и 2 соответственно).

Пример № 1 В. А. Моцарт. Каватина Сандрины № 11 («Мнимая садовница»)

Те же атрибуты лирико-галантной составляющей образа Дамы проникают в темы ряда сонат Моцарта, свидетельствуя о присутствии в них Дамы как героя

сонатного текста. Изящная орнаментика и колоратурные элементы идентифицируют героиню во вторых частях сонат № 3 *B dur* KV 281 (189^f), № 8 *D dur* KV 311 (189^f), № 12 *F dur* KV 332, первой части Сонаты № 4 *Es dur* KV 282. Высказывания Дамы включают интонации «реверансов» (мягких задержаний), обороты танцевальных «приседаний», фигуры группетто и «галантные фигуры» (пример № 2).

Пример № 2

В. А. Моцарт. Соната № 4
Es dur KV 282 (189^g). Ч. 1



Комплекс героических интонаций в характеристике оперных персонажей, соответствующих типизированному образу Дамы, передаёт внутреннюю силу, отвагу и решительность, возвышенность и благородство чувств. Основным источником героической лексики в оперном тексте, по наблюдениям Т. Н. Ливановой и В. Д. Конен, выступает сигнальная и маршевая музыка. В число сигнальных оборотов в ариях Сандрины, Арминды, Илии, Констанцы, Донны Анны входят восходящие квартовые скачки, оstinатные «сигналы», «фанфарное» движение по звукам мажорного трезвучия. К ним примыкают маршевые пунктирные ритмоинтонации. Носителем героического начала также выступает интонационный стереотип предъёма – фигура «героического жеста», включаемая Л. Н. Шаймухаметовой в число «этикетных формул» [7, с. 89] и функционирующая, в частности, в арии Илии № 11 «*Se il padre perdei*» (пример № 3).

Пример № 3

В. А. Моцарт. Ария Илии № 11
(«Идоменей»)



Часто героико-волевые обороты в высказывании оперного персонажа – носителя амплуа Дамы – предстают в сочетании с лирико-галантными структурами, передавая нерасторжимое единство внутренней силы и внешних утончённых манер. Так, фигуры «героического жеста» в арии Илии № 11 предваряются элегантными задержаниями (пример № 3, т. 17–18). Яркий образец синтеза двух интонационных комплексов представляет собой каватина Сандрины № 11 (пример № 1). Декорированная мелодия первых нескольких фраз вокального высказывания основывается на решительных «фанфарных» интонациях тонического и доминантового трезвучий (т. 13–22). «Галантная фигура», всякий раз помещаясь на сильную долю такта, реализует героический потенциал, заложенный в её пунктирной ритмоформуле, благодаря чему достигается эффект «мерцания смыслов». Кварто-квинтовые сигналы и маршевая ритмика сменяются оборотом галантного «реверанса» (т. 19–20), орнаментированные фигурации перемежаются с микрокомплексом героических структур, включающим оstinатную сигнальную интонацию, пунктирную формулу и двойное проведение фигуры «героического жеста» (т. 23–24), решительные пунктирные обороты на сильной доле такта соединяются с изысканной трелью (т. 31, 35).

В неразрывном сочетании с лирико-галантным компонентом типизированного образа Дамы героика выражается и в высказываниях Дамы как героя фортепианных сонат Моцарта. Решительность и внутреннюю силу Дамы как героя второй части Сонаты № 8 *D dur* KV 311 (189^f) передают пунктирные ритмоформулы, фигуры «героического жеста» и сигнальные интонации, соединяющиеся с «этикетными формулами» и орнаментикой. Наиболее ярко синкретизм благородной героики и лирической галантности проявляется в главной теме первой части Сонаты № 4 KV 282, написанной в «возвышенном» *Es dur* (Е. И. Чигарёва) и темпе *Adagio*, акцентирующем, «высвечивающем» каждую смысловую структуру (пример № 2). «Мерцание смыслов» достигается уже в

первом такте, где три сменяющих друг друга «героических» интонации – пунктирная ритмоформула, квартовый скачок и остигатный «сигнал» – помещаются в условия уверенного *forte*, с одной стороны, и мягкого *legato* в совокупности с медленным темпом – с другой. Содержание следующих фраз Дамы, внутренне сильной, смелой и внешне нежной, изящной, составляют комбинации грациозных «танцевальных» приседаний и фигур «героического жеста» (т. 2–3), изысканной трели и решительной пунктирной ритмоформулы (т. 3).

В дальнейших фразах посредством смешения героических и лирико-галантных лексических структур отражаются душевные колебания героини. Энергичный восходящий двойной форшлаг на *forte* сменяется нисходящим движением как знаком сомнения, фигура «героического жеста» – «галантной фигурой» с трелью, звучащей на сильной доле, однако сопровождаемой резким уходом на *piano* (т. 4–5). Повторение этой конструкции в структуре восходящей секвенции иллюстрирует усиливающееся смятение Дамы (т. 5–6). Уход в мир лирической галантности нарушается однократной «вспышкой» *forte* (т. 7) и проникновением оборота «героического жеста» в колоратурную фигурацию, завершающуюся галантным «реверансом» как данью правилам вежливости (т. 8). Акцент в изображении героини смещается от внутреннего состояния к внешним проявлениям, несмотря на неразрешённость её душевного конфликта, – что сообщает импульс последующему драматургическому развитию.

Комплекс драматических интонаций становится частью музыкальной характеристики оперного персонажа, соответствующего типизированному образу Дамы, если ситуации, в которой находится персонаж, присущ драматизм. Соглас-

но наблюдениям Е. В. Хализева – автора известных работ по теории драмы – драматизм всегда связан с «активным переживанием неразрешённых противоречий, беспокойством и тревогой» [5, с. 56]. Элементы драматизма функционируют, в частности, в арии Илии, вспоминаяющей о гибели отца и присягающей новой родине; ещё более ярко драматическое начало выражено в арии Донны Анны, рассказывающей об убийстве отца. Атрибуции драматического компонента амплуа Дамы в операх Моцарта совпадают с интонационно-семантическими признаками арии скорби (интонациями *lamento*), неоднократно проанализированными исследователями, перечисленными выше. Это музыкально-риторические фигуры *saltus duriusculus*, *catabasis* и *passus duriusculus*, унаследованные классицизмом от эпохи барокко, интонации «вздохов», пульсирующее остигато в сопровождении.

Так, в арии Илии № 11 под воздействием фигуры *saltus duriusculus* – скачка на малую септиму, играющего роль драматического восклицания, – сменяющие его хореические секундные обороты приобретают значение «вздохов» (пример № 3, т. 19–20). Чертами *lamento* обладают и последующие фразы Илии, основанные на фигуре *catabasis* – нисходящем поступенном движении – и включающие в себя интонации «вздохов» – нешироких нисходящих интервалов (там же, т. 22–26). Высказывание Донны Анны из арии № 10, приведённое в примере № 4, обладает аналогичными интонационными особенностями. Его драматичность усиливает пульсирующее остигато сопровождения, в партиях низких струнных фрагментарно построенное на основе фигуры *passus duriusculus* – нисходящем хроматическом движении – как символа скорби (т. 90–92).

Пример № 4

В. А. Моцарт. Речитатив и ария
Донны Анны № 10 («Дон Жуан»)

The musical score for Example 4 consists of two systems of staves. The first system covers measures 18 to 21, starting with a tempo marking of 'Andante' and a rehearsal mark '18'. The staves are labeled V. I., V. II., Va., A. M., and v. e. B. The lyrics under the A. M. staff are 'Ram - men - ta la pia - ga del mi - se - ro'. The second system covers measures 21 to 24, starting with a rehearsal mark '21'. The lyrics under the A. M. staff are 'se - no, ri - mi - ra di - san - gue'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Драматические смысловые структуры проникают в ряд высказываний Дамы как героя фортепианных сонат. Так, интонационное строение темы из второй части Сонаты № 18 *D dur* KV 576 (пример № 5) определяют напряжённые секундовые и тритоновые сопряжения как признаки *lamento*, нисходящее движение, фигура пауз (т. 19), в совокупности с синкопированным задержанием имитирующая сдерживаемые рыдания, элементы *passus duriusculus* и остиная пульсация в сопровождении.

Пример № 5 В. А. Моцарт Соната № 18 *D dur* KV 576. Ч. 2



Герой аристократического происхождения, репрезентирующий типизированный образ Кавалера, представлен в тематизме моцартовских сонат только в ситуации диалога с Дамой, с позиций партнёра, вовлечённого в любовную коллизию. В операх Моцарта, предворяющих эти сонаты, данному амплу соответствуют граф Бельфьоре («Мнимая садовница»), добывающий руки маркизы Виоланты (Сандрины), и дворянин Бельмонте («Похищение из сераля»), воссоединяющийся с невестой Констанцей. Музыкальную характеристику названных персонажей объединяют комплексы устойчивых героических и лирико-галантных интонаций, в высказываниях Бельфьоре обусловленные его склонностью к самолюбанию, а в номерах, исполняемых Бельмонте, передающие юношескую порывистость и сентиментальность.

Героический компонент образа Кавалера получает комическое бравурное преломление в Арии № 8 «Da Scirocco a Tramontana» Бельфьоре, хвастающегося своей родовитостью (пример № 6). Интонационно это выражено в простоте и наивности музыкальной темы, двутактовое ядро которой вбирает многочисленные

героические стереотипы. «Патетическая фигура» (затактовая пунктирная ритмоформула в сочетании с восходящим движением), квартный и секстовый скачки в структуре «фанфарных» ходов по звукам жизнеутверждающей *C dur*-ной тоники реализуют значение самодовольства под влиянием *Andante maestoso*, маршевого размера 4/4 и динамики *forte*.

Пример № 6

В. А. Моцарт. Ария Бельфьоре № 8 («Мнимая садовница»)



Синтез интонаций из области героики и лирической галантности характеризует Арию № 15 «Care pupille», в которой Бельфьоре изъясняется в нежных чувствах некогда покинутой им возлюбленной и, красуясь перед ней, пытается вернуть её расположение. Патетичные восклицания, пунктирные ритмоформулы и фигуры «героического жеста» сочетаются с задержаниями-«поклонами», «галантными фигурами», изысканной орнаментикой.

Драматическое воплощение героической составляющей образа Кавалера представлено в Дуэте Бельмонте и Констанцы № 20 «Meinetwegen sollst du sterben». Смысловой оттенок отчаяния «фанфарное» движение по звукам *F dur*-ного трезвучия во фразе Бельмонте «Я уготовил тебе смерть» (пример № 7) приобретает за счёт включения нисходящего октавного скачка и безысходного остиного элемента в низком регистре (т. 8–9). Характерное для классицистского персонажа-аристократа стремление облагородить внешнее выражение чувств выражается во внедрении во второе проведение фразы галантного форшлага. Нежная привязанность к избраннице, возвышенность чувств и готовность достойно принять судьбу обуславливают соединение героической сигнальной интонации и лирико-галантной последовательности хорейских «вздохов» во фразе, повторяемой за Констанцей (пример № 7 а).

Пример № 7

В. А. Моцарт. Дуэт Бельмонте и Констанцы («Похищение из сераля»)



Пример № 7 а

Дуэт Бельмонте и Констанцы № 20 («Похищение из сераля»)



Различные комбинации героических оборотов в их бравурном или драматическом проявлении и лирико-галантных интонаций, представленных в низком регистре, детерминируют присутствие в темах ряда моцартовских фортепианных сонат Кавалера как героя сонатного текста. Высказывание Кавалера приобретает значение возмущения в главной партии первой части Сонаты № 7 *C dur* KV 309 (284^b) (т. 1–2) в условиях его сопоставления с «оправдывающимся» высказыванием Дамы на *piano*, основанным на робких «вздохах», малосекундовых интонациях *lamento*, «убеждающих» повторениях (т. 3–7). Столкновение «праведного гнева» и необходимости придерживаться этикета в реплике Кавалера иллюстрируется включением в структуру героического «фанфарного» оборота «галантной фигуры» в увеличении.

Драматический оттенок возмущённая реплика Кавалера в контексте аналогичного конфликтного диалога с Дамой получает в главной партии Сонаты № 14 *c moll* KV 457 (т. 1–2 и 5–6) – под воздействием *c moll*, по словам В. Д. Конен, воплощающего в музыкальном языке классицизма «тональный колорит образа *lamento*» [2, с. 125]. Проявление тёплых чувств по отношению к партнёрше даже в состоянии конфликта объясняет объединение в последующих репликах Кавалера, в диалоге с Дамой «отвечающего» на её «вопросы», лирико-галантных и драматических интонаций (пример № 8, т. 38–39 и 42–43): ритмически модифицированных «галантных фигур», щемящих малосекундовых оборотов и печальных «вздохов».

Пример № 8

В. А. Моцарт. Соната № 14
с *moll* KV 457. Ч. 1

Итак, атрибутами героя как центрального структурно-семантического образования музыкального текста и компонента театральности в сонатах Моцарта выступают 1) комплекс идентифицирующих его интонаций; 2) организуемая эти интонации музыкальная тема – высказывание героя. Лексическими признаками героев аристократического происхождения – Дамы и Кавалера, репрезентирующих одноимённые типизированные образы, – служат устойчивые героические, лирико-галантные и драматические обороты, которые имеют сходство с интонациями из музыкальных характеристик персонажей моцартовских опер, соответствующих данным образам. Смысловые оттенки, реализуемые этими оборотами в высказываниях героев, конкретизируются в поле закрепившихся за ними общих значений героики, лирической галантности или драматизма под воздействием темповых, динамических, артикуляционных, тональных условий и семантического контекста с участием других лексических структур.

ЛИТЕРАТУРА

1. Данилова Я. Ю. Смысловые структуры в тексте фортепианных сонат Моцарта // Композиторская техника как знак: сб. ст. к 90-летию со дня рождения Ю. Г. Кона / отв. ред. И. Н. Баранова; ПГК им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2010. С. 334–341.
2. Конен В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). 2-е изд. М.: Музыка, 1974. 376 с.
3. Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. 1980. № 8. С. 39–48.
4. Пави П. Словарь театра / под ред. К. Э. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
5. Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. 240 с.
6. Чигарёва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М.: Едиториал УРСС, 2000. 280 с.
7. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исследование. М.: Гос. институт искусствознания, 1999. 311 с.
8. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула как феномен музыкального мышления // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2 (9). С. 18–26.



9. Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П. В. «Театральный диалог» в классической музыкальной теме // Музыкальный текст и исполнитель / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. Уфа, 2004. С. 17–38.
10. Юльякшина З. М. Музыкальный театр «Венских сонатин» Моцарта (на примере Рондо С dur) // Креативная работа с музыкальным текстом в ДМШ, ДШИ и в обучении хобби-музыкантов / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; ЛМС УГАИ им. З. Исмагилова. Уфа, 2014. С. 67–77.
11. Agawu V. K. *Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music.* Princeton: Princeton University Press, 1991. 154 p.
12. Byros V. Trazom's Wit: Communicative Strategies in a "Popular" yet "Difficult" Sonata // *Eighteenth-Century Music.* 2013. Vol. 10, No. 2, pp. 213–252.
13. Lehne M., Rohrmeier M., Gollmann D. and others. The Influence of Different Structural Features on Felt Musical Tension in Two Piano Pieces by Mozart and Mendelssohn // *Music Perception.* 2013. Vol. 31, No. 2, pp. 171–185.
14. *Mozart's Chamber Music with Keyboard* / Edited by Martin Harlow. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2012. 287 p.
15. Ratner L. Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas // *Early Music.* 1991. Vol. 19, No. 4 (20), pp. 615–619.
16. Rice J. A. The Heartz: A Galant Schema from Corelli to Mozart // *Music Theory Spectr.* 2014. 36 (2), pp. 315–332.
17. Tagg Ph. "Not the Sort of Thing You Could Photocopy": A Short Idea History of Notation with Suggestions for Reform in Music Education and Research // *Popular Music Matters: Essays in Honour of Simon Frith.* Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2014, pp. 147–163.
18. Tarasti E. *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us.* Berlin: Walter de Gruyter GMBH, 2012. 493 p.

Об авторе:

Гареева Маргарита Айратовна, аспирантка Лаборатории музыкальной семантики, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0002-5714-4086, gareevamargo@mail.ru



REFERENCES



1. Danilova Ya. Yu. Smyslovye struktury v tekste fortepiannykh sonat Motsarta [The Semantic Structures in the Musical Texts of Mozart's Piano Sonatas]. *Kompozitorskaya tekhnika kak znak: sb. st. k 90-letiyu so dnya rozhdeniya Yu. G. Kona* [The Composer's Technique as a Sign: A Compilation of Articles for the 90th Anniversary of the Birth of Yu. G. Kon]. Edited by I. N. Baranova; Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory. Petrozavodsk, 2010, pp. 334–341.
2. Konen V. D. *Teatr i simfoniya (rol' opery v formirovaniy klassicheskoy simfonii)* [Theatre and Symphony (the Role of Opera in the Formation of the Classical Symphony)]. Second Edition. Moscow: Muzyka, 1974. 376 p.
3. Medushevsky V. V. Chelovek v zerkale intonatsionnoy formy [The Human Being in the Mirror of the Intonational Form]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1980. No. 8, pp. 39–48.
4. Pavi P. *Slovar' teatra* [Dictionary of the Theatre]. Edited by K. E. Razlogov. Moscow: Progress, 1991. 504 p.
5. Khalizev V. E. *Drama kak yavlenie iskusstva* [Drama as a Phenomenon of Art]. Moscow: Iskusstvo, 1978. 240 p.
6. Chigareva E. I. *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni* [Mozart's Operas in the Context of the Culture of his Time]. Moscow: Editorial URSS, 2000. 280 p.
7. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy* [The Migrating Intonational Formula and the Semantic Context of the Musical Theme]. Moscow: State Institute for Art Studies, 1999. 317 p.
8. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula kak fenomen muzykal'nogo myshleniya* [The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2011. No. 2 (9), pp. 18–26.
9. Shaymukhametova L. N., Kirichenko P. V. «Teatral'nyy dialog» v klassicheskoy muzykal'noy teme [The "Theatrical Dialogue" in a Classical Musical Theme]. *Muzykal'nyy tekst i ispolnitel'* [The Musical Text and the

Performer]. Ed. by L. N. Shaymukhametova; Laboratory of Musical Semantics, Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. Ufa, 2004, pp. 17–38.

10. Yul'akshina Z. M. Muzykal'nyy teatr «Venskikh sonatin» Motsarta (na primere Rondo Es dur) [The Musical Theatre in Mozart's "Viennese Sonatinas" (Illustrated by the Example of the Rondo in E-flat Major)]. *Kreativnaya rabota s muzykal'nym tekstom v DMSH, DShI i v obuchenii khobbi-muzykantov* [Creative Work with Musical Text in Children's Music Schools, Children's Art Schools and in the Training of Hobby Musicians]. Edited by L. N. Shaymukhametova; Laboratory of Musical Semantics, Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov. Ufa, 2014, pp. 67–77.

11. Agawu V. K. *Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991. 154 p.

12. Byros V. Trazom's Wit: Communicative Strategies in a "Popular" yet "Difficult" Sonata. *Eighteenth-Century Music*. 2013. Vol. 10, No. 2, pp. 213–252.

13. Lehne M., Rohrmeier M., Gollmann D. and others. The Influence of Different Structural Features on Felt Musical Tension in Two Piano Pieces by Mozart and Mendelssohn. *Music Perception*. 2013. Vol. 31, No. 2, pp. 171–185.

14. *Mozart's Chamber Music with Keyboard*. Edited by Martin Harlow. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2012. 287 p.

15. Ratner L. Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas. *Early Music*. 1991. Vol. 19, No. 4 (20), pp. 615–619.

16. Rice J. A. The Heartz: A Galant Schema from Corelli to Mozart. *Music Theory Spectr.* 2014. 36 (2), pp. 315–332.

17. Tagg Ph. "Not the Sort of Thing You Could Photocopy": A Short Idea History of Notation with Suggestions for Reform in Music Education and Research. *Popular Music Matters: Essays in Honour of Simon Frith*. Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2014, pp. 147–163.

18. Tarasti E. *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin: Walter de Gruyter GMBH, 2012. 493 p.

About the author:

Margarita A. Gareyeva, Post-graduate Student at the Laboratory of Musical Semantics, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-5714-4086**, gareevamargo@mail.ru





УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.127-134

И. А. НЕМИРОВСКАЯ, И. А. КОРСАКОВА

Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке, г. Москва, Россия

ORCID: 0000-0001-5900-3677, n.iza@mail.ru

ORCID: 0000-0003-3583-3507, korsakovaia@mail.ru

МИР ДЕТСТВА У ПРОКОФЬЕВА В КОНТЕКСТЕ ФЕНОМЕНА ДЕТСТВА В ИСКУССТВЕ

Обращение к феномену детства в искусстве вызывало самые разные художественные решения, которые в большой степени были связаны с эволюционными процессами в области культуры. Культурой пройден определённый исторический путь видоизменения данного феномена: от древнейших мифов, первичных форм детского фольклора, раннехристианских образов (Богородицы с Младенцем и самого Младенца Христа) – до нашего времени. Существует известное противопоставление: произведения о детях и для детей. Однако это противопоставление часто надумано, поскольку отмеченные явления обычно проникают друг в друга. Выявлено, что лишь в XIX столетии откристаллизовались типичные для детской музыки образно-содержательные модусы, жанровая система и музыкальная поэтика, частично повлиявшие на художественное творчество XX века. Но главным остаётся то, что во второй половине XIX и первой половине XX столетий мастера во всех областях искусства стали уделять огромное внимание психологии детства, подчас предвосхищая в этом плане профессиональных психологов. Особый колорит имеет мир детства у Прокофьева, который сам органично сохранил детское начало до конца жизни. Детское во взрослом и взрослое в детском явилось одной из сторон его души, а детская чистота и непосредственность (в разном возрасте человека) служит важным мерилем отношения композитора к миру и людям.

Ключевые слова: Прокофьев, феномен детства в искусстве, детская музыка, жанры детской музыки, театральность.

IZA A. NEMIROVSKAYA, IRINA A. KORSAKOVA

Moscow State A. G. Schnittke Musical Institute, Moscow, Russia

ORCID: 0000-0001-5900-3677, n.iza@mail.ru,

ORCID: 0000-0003-3583-3507, korsakovaia@mail.ru

THE WORLD OF CHILDHOOD IN THE MUSIC OF PROKOFIEV IN THE CONTEXT OF THE PHENOMENON OF CHILDHOOD IN ART

The attention to the phenomenon of childhood in art created the most diverse artistic results, which were mostly connected with the evolutionary processes in the domain of culture. Culture has traversed a certain historical path of metamorphosis of this phenomenon from the most ancient myths, the most primary forms of children's folklore, the early Christian images (the Virgin Mary with the Infant, as well as the Infant Christ Himself) – to our times. There exists the famous contradistinction between art works about children with art works created for children. Nonetheless, this contradistinction frequently turns out to be artificial, since these two categories usually intermingle with each other. It has been revealed that it was only the 19th century that witnessed the image-related content-based modes typical for children's music, the genre system and musical poetics, which have in part influenced the art works of the 20th century. But the most important fact remains that it was in the second half of the 19th century and the first half of the 20th century that masters of all the arts began to exert an immense amount of attention to the psychology of childhood, at times anticipating in this sphere the work of professional psychologists. Special color is present in the world of childhood as present in the music of Prokofiev, who himself has organically preserved the child element in himself up to the end of his life. The childlike in the adult and the adult features in the child presented one of the sides of his soul, while the childlike purity and directness (present in different ages of a person's life) serves as an important measure of the composer's perception of the world and of other people.

Keywords: Prokofiev, the phenomenon of childhood in art, children's music, genres of children's music, theatricality.

Работы, посвящённые теме детства, касаются в своём большинстве воспитательной, образовательной, философской, культурологической, психологической, медицинской и других сфер знаний. Музыкаведческие труды, особенно те, где целостно исследуется большой исторический период времени, почти отсутствуют. Вместе с тем, они необходимы: изучение музыки о детях способно высветить в творчестве композиторов особую сферу, даже понять их мировоззренческую позицию.

Тема детства в искусстве относится к категории «вечных». Но лишь в XIX столетии кристаллизовались типичные для детской музыки образно-содержательные модусы, жанровая система и музыкальная поэтика, частично повлиявшие на искусство прошлого века, хотя отдельные примеры существовали и ранее. При этом детская музыка советского периода нередко оказывалась политизированной (пионерские песни, марши, галопы и т. п.), подход к ней значительно менялся.

Безбрежный океан мира детства трактуется в данной работе не как антология детской музыки. Основной акцент сделан на постепенном формировании и кристаллизации интересующей нас темы в её предыстории и истории до XX столетия, главным образом – в отечественной культуре. Весьма важны издания, ориентированные на широкий круг читателей и представляющие собой либо монографические публикации, либо сборники статей о детской теме нескольких композиторов. Таковы сборники разных лет «Музыка – детям», «Они пишут для детей»¹ и др. Ещё одна группа работ определилась их педагогической направленностью.

Неоценимым вкладом в понимание психологии детства являются книги и статьи по философии и психологии отечественных исследователей (Л. С. Выготского, В. В. Зеньковского, И. С. Кона, М. В. Осориной, Е. В. Субботского) и зарубежных (Г. Хэа, К. Форрай и др.²).

Внимание отечественных музыковедов нередко привлекала музыка для детей (гораздо реже – о детях), в том числе её отдельные жанровые пласты (детский балет, опера, театральная музыка и др.). С конца прошлого столетия возникли новые аспекты рассмотрения темы: философский, социологический, культурологический, этнографический, психолого-педагогический и др. (см., например: [11; 13]).

Непреодолимым значением обладает поэтическое эссе Б. В. Асафьева «Русская музыка о детях и для детей» [1]. Дифференциация музыки о детях и для них, впоследствии встречающаяся у многих музыковедов, представляется спорной, поскольку часто эти понятия неоднозначно соотносятся между собой. Так, музыка для детей («Детская музыка» С. С. Прокофьева или «Детский альбом» П. И. Чайковского) передаёт богатую палитру чувств ребёнка и поэтому является ещё и музыкой о детях. В то время как произведения, в названиях которых фигурируют дети, могут быть написаны для взрослых («Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» С. С. Прокофьева или «Песни об умерших детях» Г. Малера).

И всё же искусствоведческих исследований в этой области явно недостаточно, что, возможно, вызвано сравнительно небольшой долей музыки для детей и о детях в творчестве большинства авторов, а отчасти и рудиментами поверхностных представлений об этой музыке как о несерьёзной и отличающейся, главным образом, лёгкостью фактуры изложения, приспособленной для детского исполнения. Но подобные труды необходимы, поскольку изучение музыки о детях может высветить в творчестве композиторов такую мировоззренческую позицию, которая не раскрывается при их обращении к другим темам.

Итак, под «феноменом детства» подразумевается целостная художественная реальность. Индивидуально окрашенная личность ребёнка есть живое и органическое единство, основа которого лежит во внеэмпирической сфере. По наблюдениям профессора В. В. Зеньковского, детская иррациональность есть обратная сторона того, что в детской душе доминирует эмоциональная сфера; интеллект и воля занимают второе, часто служебное, место; настоящий же центр личности лежит глубже их [3]. Невинность детской души выражает то, что дети в своей эмпирической личности не являются настоящими субъектами своей жизни, их сознание не смущено самопроверкой; лишь в чувствах стыда и совести закладываются первые основы самооценки.

Господство реального «Я», слабая власть эмпирического «Я» ведёт к тому, что в детях нет ничего искусственного, намеренного, наигранного; дитя непосредственно следует всем своим влечениям и чувствам, оно наивно, и как раз



благодаря этому детство полно настоящей духовной свободы. Эта внутренняя органичность придаёт детям то очарование, которое с детством навсегда отлетает от нас. Мир Детства, внутренний мир ребёнка – ключ ко многим волнующим проблемам нашей жизни. Открытие таинственного «племени» детей, живущего в мире взрослых по своим собственным законам, имеет важные теоретические и практические последствия. Творческие, интеллектуальные, нравственные возможности ребёнка неисчерпаемы. Можно сказать словами Е. Субботского, что «мы живём над залежами драгоценных “полезных ископаемых” психики, зачастую и не подозревая о них» [12, с. 21].

Прикосновение к теме детства всегда было свойственно культуре: от древнейших мифов, первичных форм детского фольклора, раннехристианских образов до нашего времени. В раннехристианских работах – это, прежде всего, изображение Младенца Христа. Мадонна с младенцем – один из главных канонов христианской иконографии. В Евангелиях неоднократно подчёркивается особо трепетное отношение Иисуса к детям. Детское здесь нередко выступает как особо чистое состояние души, которое, как правило, утрачивается при взрослении. Поэтому искусствоведение, и в частности, наука о музыке, постоянно проявляло интерес к рассмотрению данной темы.

Детское начало выражается в самых разных формах художественного творчества. Так, сифиды, эльфы, кобольды, гномы, тролли и другие крошечные существа населяли европейский фольклор с древнейших времен – мифы, сказки и легенды народов мира. Они воспринимались как маленькие люди и обладали многими детскими чертами.

В искусстве XVII – первой половины XVIII столетий наряду с известными уже символическими образами появилось немало произведений о детях, связанных с эстетикой барокко. В различных видах художественного творчества, в том числе и в музыке, особое значение приобрела тема детства в её христианском аспекте, что продолжило более ранние этапы исторической эволюции этой традиции в искусстве. Великие художники всё чаще стали обращаться к Рождеству и детству Христа.

Эпоха просвещения и классицизма качественно преобразует подход к теме детства, которое теперь трактуется как имеющее свои

характерные особенности и чрезвычайно значимый период жизни человека. Детское изображается как несколько наивное, но при этом самое непосредственное, доверительное, открытое, как пора жизни с неискажёнными нравственно-этическими ценностями.

С середины XVIII века в социальной жизни и, соответственно, в искусстве Европы и России значительно усиливаются воспитательно-педагогические устремления, что в большой мере обусловлено важнейшими целеполаганиями эпохи, рассчитанными на создание образованного и справедливого общества. Подлинной исторической вехой в этом отношении становится роман Ж. Ж. Руссо «Эмиль, или О воспитании» (1762), поистине являющийся художественным открытием психологии детства.

Примеры обращения композиторов второй половины XVIII века к музыке, которая писалась безотносительно возрастного восприятия слушателей, но при этом попала в разряд любимой, в том числе и детьми, можно умножить. Прежде всего, это сочинения Гайдна с ярко выраженными анималистическими или курьёзными звукоподражательными моментами, на которые дети всех эпох откликаются с удовольствием. Среди них – симфонии «Медведь», «Курица», «Охота», квартеты «Жаворонок», «Птичий» и «Лягушечий», сцена охоты из оратории «Времена года» и многое другое.

В русской музыке также развивается интерес к отражению мира детства. Особого внимания заслуживает созданная совместно В. А. Пашкевичем и В. Мартин-и-Солером в конце XVIII века опера «Федул с детьми» (1791) на основе либретто императрицы Екатерины II. Яркий пример в истории русского театра – актёрское искусство Парашы Жемчуговой, с 10–11 лет выступавшей в спектаклях крепостного театра. Знаменателен и факт гастролей по Европе маленького Моцарта – «чуда XVIII века».

Детское, проявляющееся в эмоционально-психологическом, волшебном-сказочном и философском аспектах, нередко привлекало художественное воображение Моцарта, часто обращавшегося к юным героям. Таковы, например, характеристики Керубино и Барбарини из «Свадьбы Фигаро», Папагено и Папагены и, шире – всего сказочного мира оперы «Волшебная флейта».

Минув обзор темы детства в культуре первой половине XIX века, поскольку этой чрезвычайно

сложной проблематике следует уделить особенно много места, обратимся к одной из её кульминаций в русской музыке во второй половине XIX – первой половине XX веков, проявившейся особенно ярко в музыке детства четырёх её корифеев: М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева.

Они являются знаковыми фигурами русской музыки этого времени – гениями своей эпохи, и ими сочинено много детской музыки. Помимо того, общий культурологический и историко-биографический подход к их жизни и творчеству позволил выявить четыре типа отношения к миру детства.

Так, у Мусоргского значимой является социальная сторона жизни. Главный принцип – показ психологии ребёнка и его поведенческого статуса. Автор «Бориса Годунова» пишет исключительно о детях, не создавая инструктивного репертуара для детей. Уникально отношение к миру детства в творчестве Стравинского. Хотя он уделял этой теме серьёзное внимание, но нигде в произведениях не запечатлел ни психологии, ни эмоций ребёнка. Стравинский создавал музыку для детей, но не о них. Иное отношение наблюдается в наследии Чайковского и Прокофьева. Как и Мусоргский, автор «Щелкунчика» сосредоточен на детской психологии и при этом идеализирует раннюю пору жизни. Сказалась память о собственном детстве, о котором Модест Ильич Чайковский пишет, что оно было устлано «мягким ковром». В наследии мастера представлена музыка и для детей, и о детях. Прокофьев, также сочиняющий и для детей и о детях, в большой степени акцентирует сферу игры и обращается к современному детству XX века. При этом он сохраняет ощущение детства на протяжении жизни, что также проявляется в его творчестве. П. Флоренский секретом всякого творчества считал сохранение юности, а секретом гениальности – сохранение детства на всю жизнь. Одна же из статей Л. Гаккеля о Прокофьеве так и называется «Он сам дитя» [2].

Остановимся подробнее на феномене детства у Прокофьева (в жизни и творчестве). Светлые дары детства он помнил и хранил всю жизнь. Признавался как-то, что самые яркие свои детские сны явственно помнились ему спустя 20–30 лет. Поэтому чрезвычайно важно всмотреться в характерные особенности детства Прокофьева, подарившего мастеру такой могучий запас душевного здоровья. Материалов об этом периоде

его жизни сохранилось довольно много. Среди них – воспоминания матери М. Прокофьевой [10, с. 331–340], родственников и друзей композитора, переписка родителей и письма Серёжи к отцу (частично опубликованы)³. Но самое главное – написанный самим Сергеем Сергеевичем в 1937–1939 годах объёмный раздел автобиографии «Детство» (80 машинописных страниц) [8]. Из него следует, что и сам автор считал детство определяющей частью своей жизни.

Серёжа Прокофьев был окружён с рождения нежным теплом и заботой. Это была умная родительская любовь, формирующая внутреннюю свободу, которая стала стержнем его личности. Мир музыки был атмосферой, которой он дышал: «Когда мать ждала моего появления на свет, она играла до шести часов в день: будущий человечек формировался под музыку», – рассказывал он [там же, с. 24–25]. Отец учил независимости и самостоятельности мышления. Сергей Сергеевич вспоминает: «Как-то, когда я был уже юношей, отец показал мне уверенность на управление именем, со словами: “Вот какую уверенность имеет твой отец и какую ты никогда никому не давай”» [там же, с. 19].

Широкая донецкая степь, постоянная жизнь на природе немало способствовали физическому и душевному здоровью мальчика, а постоянные занятия с имевшей педагогический талант матерью формировали развитие и широкий кругозор. Очень рано проявились музыкальные способности. Уже в пять лет Серёжа написал пьесу «Индийский галоп».

В 1900 году состоялось первое знакомство мальчика с большим музыкальным миром: в Москве он слушает «Фауста», «Князя Игоря» и «Спящую красавицу», и в нём сразу пробуждается тяга к творчеству. Он создаёт оперу «Великан» на собственное либретто.

Ему было одиннадцать лет, когда Танеев разглядел в нём будущего талантливого композитора. По рекомендации Сергея Ивановича лето 1902 и 1903 годов в Сонцовке провёл Р. М. Глиэр, занятия с которым заложили основы музыкального образования Прокофьева. Сергей Сергеевич вспоминает: «Он всегда присутствовал на наших спектаклях, взглянув на них серьёзнее, чем на игру, и видя в них зародыши будущих сценических работ композитора» [там же, с. 84]. С тринадцати лет Прокофьев – уже студент теоретико-композиторского отделения Петербургской консерватории, опять окружённый любовью

и пониманием (его старшими друзьями были Н. Я. Мясковский и Б. В. Асафьев).

Таким образом, счастливое детство Серёжи Прокофьева без слов, плавно и естественно перетекло в отрочество, затем в юность и осталось в нём на всю жизнь не как сладкое воспоминание, а как суть характера.

При этом детскость художника не имеет ничего общего с инфантильностью: с ранних лет он знал труд и ответственность, его отношение к творчеству с самых первых опытов было серьёзным и, если и включало в себя игру, то не по малолетству автора, а в силу устройства его личности. И это осталось на всю жизнь, с годами всё углубляясь, и там, где мы встречаем детское в его творчестве, оно, как правило, не рассказ о детях, а проявление его личности, его этики, где, говоря словами Б. Пастернака, «кончается искусство и дышит почва и судьба» (стихотворение «Гамлет»).

Сергей Прокофьев, живший в эпоху войн, революций, репрессий, сохранил детский стержень личности – это подвиг противостояния всем разрушительным силам, подвиг верности неискажённым представлениям о добре и человечности. «Какая-то доля детской непосредственности, – пишет Нестьев, – даже наивности, жила в нём и в зрелые годы. Отсюда – искренняя любовь к животным, привычка придумывать забавные прозвища, комические клички. Сын композитора рассказывал, как Сергей Сергеевич, живя на подмосковной даче в поселке Николина гора, с увлечением истинного болельщика наблюдал “куриные бега”, возглавляемые роскошным петухом по кличке “Пётр Ильич”, как он любил дружески общаться с котом по имени Потап и с ласковым псом Тобиком, в честь которого было им названо “Тобиково болото”... Такая способность сохранять до старости чудесную наивность, свойственную самым маленьким гражданам земли, – удивительное качество, присущее лишь немногим художникам разных времён и народов» [6, с. 70]. Один из курьёзных случаев был подмечен Д. Б. Кабалевским: «Прокофьев по-детски радовался, подкинув старую туфлю в муравейник, представляя себе, “какие роскошные залы” устроят себе в ней муравьи» [4, с. 417].

Отсюда берут начало некоторые особенности детской темы в его творчестве.

Во-первых, Прокофьев обращается к ней при самых тяжёлых для человека общественных

ситуациях, ища и находя в себе силы для противостояния злу. Сначала он и сам не осознаёт, почему это делает, и немного стыдится за себя. Так, в 1914 году, во время Первой мировой войны, его притягивает сказка Андерсена «Гадкий утёнок». Прокофьев смущён. По воспоминаниям композитора, «мама вернулась поздно вечером из Александровской больницы, где помогала перевязывать раненых ... Слушал её рассказы, берёт трепет, и стыдно становится за увлечение “Утёнком”. Но... Конечно, это непростительный эгоизм – сидеть и беспечничать, когда люди гибнут. Но ведь, всегда и в мирное время масса несчастных и больных, а тогда смеяться можно; лишь теперь их втысячере больше» [9, с. 506]. И сказка, начатая с увлечённой игры, музыкальных зарисовок населения Птичьего двора, разрастается до человеческой трагедии, в которой дышит «почва и судьба» всего человеческого общества, но детское побеждает – и внутренний мир героя и автора спасён от прессинга мира внешнего.

Второе непосредственно связано с первым: обращение к детскому не уход, не попытка спрятаться от общественного зла, не беспринципность, а стремление утвердить жизненный идеал, ту искренность, чистоту и гармонию, которые присущи миру детства. Именно в этом случае он мог бы сказать, как А. Блок: «Пушай скудеет в жилах кровь, / Но стужу я встречаю грудью. / Храню я к людям на безлюдье / Неразделённую любовь». Когда в 1936 году композитор окончательно обосновался в стране и разобрался в ситуации, он записал в дневнике, что теперь остаётся одно – «работать и работать». В этом году рождается многое детское – и для детей, и просто включающее в себя мотивы детства. По выражению Л. Гаккеля, он отстаивает «этику дитя»: «Детская музыка сделала особенно много. Вообще музыка умеет сохранять некую идеологическую нейтральность, а детская ... к тому же инструментальная, и подавно. Но поэтому она и спасает многое во времена бесчеловечных идеологий» [2, с. 5]. Прокофьев понимал это внутренне, стихийно. Идеологическая нейтральность в тех условиях – это не нейтральность позиции. Именно уход от официоза в обращении к ребёнку в душе слушателя предлагал композитор. Поэтому там всё так серьёзно. Но даже когда его создание детской темы выглядит как социальный заказ («На страже мира», «Зимний костёр», «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным»), оно воплощено с завидной

искренностью и поднимает важные жизненные проблемы общечеловеческой этики.

Отношение Прокофьева к детству как лучшей части души, как к квинтэссенции нравственного начала в человеке породило то обстоятельство, что именно детскость становилась для автора мерилom в оценке каждого из своих персонажей, в их отношениях друг к другу и к миру. В Прокофьеве всегда жила детскость: искренность, доверчивость, чистота, переполняющее душу огромное внутреннее богатство и щедрость, которыми всегда хочется поделиться с другими, удивлённое восхищение красотой Творения. И это естественно сказывалось в творчестве, когда он обращался к образам добра. А при конфликте со злом добро побеждает, поскольку в нём – чистый свет.

Во многих исследованиях творчества Прокофьева говорится о «погружении в мир грёз, растворении в нём» как о «способе забыть о жизненных коллизиях, отрешиться от действительности». В том числе имеется в виду и сказка, и обращение к миру детства. Эта мысль представляется поверхностной, ординарной и неверной по отношению к великому творцу. Не отстранение, не уход от жизни, а философское её осмысление, убеждённое противопоставление жизненному негативу вечных ценностей красоты и духовной чистоты, которые, несмотря ни на что, человек сохранить может и обязан – вот смысл главной и основополагающей концепции мастера.

Ещё одна особенность обращения к детской теме у Прокофьева: для него ребёнок ни в коей мере не объект исследования ни с социальной, ни с какой другой точки зрения, поскольку автор сам является личностью, где сохранилось мироощущение ребёнка. Когда в его произведениях играет ребёнок, он столь же увлечённо играет с ним вместе, играет сам, как сам страдает, если страдает его персонаж.

В ребёнке, своём герое, он видит всего человека, конечно, с его возрастными особенностями, но всё же, как «дуб в жёлуде», в нём уже заложена вся огромность и сложность внутреннего мира личности. Это видно и в собственно детских образах, и в том, как органично они переходят в его недетские серьёзные концепции. То есть детское во взрослом и взрослое в детском становятся важнейшей темой для Прокофьева. В этом также кроется специфика подхода композитора к интересующей нас теме: для

него детство не отделено от большой жизни. Эта жизнь вызревает в ребёнке и во многом определяется им.

Поэтому мастер показывает не только доброе начало в детях, но и посеянное в них зло. Смешение добра и зла в душе ребёнка было блестяще показано в творчестве Мусоргского, продолжателем которого оказался в том числе и Прокофьев. Это в большой мере опередило открытия детских психологов.

Так каковы же особенности трактовки Прокофьевым мира детства? Во-первых, он обращается к нему при самых тяжёлых для человека общественных ситуациях, ища и находя в себе силы для противостояния злу.

Впервые у Прокофьева портреты детей прописываются в полном объёме. Здесь он следует за Мусоргским, но его детская портретная галерея ещё богаче и разнообразней и по запечатлённым характерам, и по музыкальной лексике, которая может быть как очень простой, так и самой современной.

Прокофьевым написано много музыки для детей (для исполнения и слушания детьми) и о детях, но всегда, как и у Чайковского, даже в незатейливых сочинениях для самых маленьких («Детская музыка», «Поросята») чувствуется как бы присутствие личности ребёнка и потому все они не только для детей, но и о детях.

Мастер открывает для себя всевозможные виды портретирования. Его волнует само искусство портрета, и здесь он подлинный новатор. Портреты разнятся по содержанию, жанровым и лексическим признакам; есть портреты отдельные, двойные, групповые. Возникают и характерологические портреты: бытовые, психологические, поэтические, сатирические и т. д. Напомним фольклорную и поэтическую Огневашку в «Сказе о каменном цветке», напыщенного индюка в «Гадком утёнке», молчаливую Малашу в опере «Война и мир», виртуального поручика Киж в номере «Рождение Киж».

Прокофьев точно отражает психологию детства. Поэтому в его художественных портретах предстают дети разные. И он с удовольствием их рисует, любя и любясь своими героями. Таковы крайне серьёзный, смелый и ответственный за весь мир Петя, переполненная детскими эмоциями, желаниями и страстями, стремлением всё успеть Болтуня, дети из песни «Поросята», уверенные, что всё в мире достойно самого пристального интереса. Поэтому у них такая



настойчивая жажда увидеть только родившихся свинок. И хотя сила их желания не соразмерна цели, но поросята живые, смешные, совсем маленькие, поэтому возникает неотвязное стремление на них посмотреть, их погладить и их познать, ведь мир стоит познания, а ребяташкам всё интересно.

У Прокофьева-Мастера, как и у многих других композиторов, феномен детства является воплощением духовно-нравственных истоков бытия человека. Для художника весьма показательным высказывание: «Мне кажется, прикоснусь к детской жизни, как Антей к земле, и вновь обрету силу» (цит. по: [5, с. 209]).

Композитор подходит к исследованию детской психологии не как к самостоятельной теме, изолированной от других и не связанной с дру-

гими жизненными пластами. Обращение к феномену детства позволяет ему по-новому постичь общечеловеческие и социальные проблемы, через душу ребёнка увидеть всю картину мира, как в капле воды.

Это органично вплетает Прокофьева в контекст русского искусства, основным стимулом которого является художественное прочтение огромной глубины жизни как единого целого. В этом он оказывается близок своим великим современникам, соотечественникам и последователям – отечественным композиторам второй половины XX – начала XXI веков: И. Ф. Стравинскому, Н. Я. Мясковскому, Д. Д. Шостаковичу, Д. Б. Кабалевскому, Ан. Н. Александрову, А. Г. Шнитке, М. Б. Броннеру и др. Но это уже темы для других исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Музыка – детям. Вопросы музыкально-эстетического воспитания: сб. ст. / сост. Л. В. Михеева. Л.: Музыка, 1970. 191 с.; Музыка – детям. Вопросы музыкально-эстетического воспитания: сб. ст. / сост. Л. В. Михеева. Л.: Музыка, 1975. 159 с.; Они пишут для детей. Вып. 1. М.: Сов. композитор, 1975. 352 с.;

Вып. 2. М.: Сов. композитор, 1978. 286 с.; Вып. 3. М.: Сов. композитор, 1980. 288 с.; Дети и культура / отв. ред. Б. Ю. Сорочкин. М.: URSS, 2007. 288 с.

² См.: Г. Хэа (H. Hair): [18], К. Форрай (K. Forrai): [19].

³ ЦГАЛИ, ф. 1929 (Личный фонд Прокофьева).

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Избранные труды. Т. 4. М., 1955. С. 97–109.
2. Гаккель Л. Е. Он сам дитя // Советская музыка. 1991. № 4 (Прокофьевский юбилейный номер). С. 4–5.
3. Зеньковский В. В. Психология детства. Екатеринбург: У-Фактория, 1995. 346 с.
4. Кабалевский Д. Б. О Сергее Прокофьеве // Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания / ред.-сост. С. И. Шлифштейн. 2-е изд., доп. М., 1961. С. 407–425.
5. Немировская И. А. Феномен детства в русской музыке. М.: Изд-во Московского гуманитарного ун-та, 2011. 392 с.
6. Нестьев И. В. Таким его помню... // Сергей Сергеевич Прокофьев. Книга для школьников / сост. О. Очаковская. М., 1990. С. 65–75.
7. Обухова Л. Ф. Детская психология: история, факты, проблемы. М.: Тривола, 1990. 352 с.
8. Прокофьев С. С. Автобиография. М.: Советский композитор, 1982. 600 с.
9. Сергей Прокофьев. Дневник. 1907–1918 (Ч. 1). Paris: Sprkfv, 2002. 813 с.
10. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания / ред.-сост. С. И. Шлифштейн. 2-е изд., доп. М.: Музгиз, 1961. 707 с.
11. Сорокина Е. В. Мир детства в русской музыке XIX века: дис. ... канд. искусствоведения. Тамбов, 2006. 183 с.
12. Субботский Е. В. Ребёнок открывает мир. М.: Просвещение, 1991. 237 с.
13. Shcherbakova A. I. Philosophical understanding of music as a methodological basis of research in the field of musical art and education // Life Science Journal. 2014. No. 11, pp. 429–432. URL: <http://www.lifesciencesite.com>.
14. Hair H. Children's descriptions and representations of music // Bulletin of the Council for Research in Music Education. 1993 / 1994. No. 119, pp. 41–48.
15. Forrai K. Music as poetry for the youngest ones // Bulletin of the international Kodaly society. 1997. Vol. 22. No. 1, pp. 22–25.

Об авторах:

Немировская Иза Абрамовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке (123060, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-5900-3677**, n.iza@mail.ru

Корсакова Ирина Анатольевна, доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент, и. о. проректора по научно-исследовательской работе, Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке (123060, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-3583-3507**, korsakovaia@mail.ru

REFERENCES

1. Asaf'ev B.V. Russkaya muzyka o detyakh i dlya detey [Russian Music about and for Children]. *Izbrannye Trudy* [Selected Works]. Volume 4. Moscow, 1955, pp. 97–109.
2. Gakkel' L. E. On sam ditya [He is a Child Himself]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1991. No. 4 (Prokof'evskiy yubileyuy nomer [Prokofiev Anniversary Issue]), pp. 4–5.
3. Zen'kovsky V. V. *Psikhologiya detstva* [The Psychology of Childhood]. Ekaterinburg: U-Faktoriya, 1995. 346 p.
4. Kabalevsky D. B. O Sergeye Prokof'eve [About Sergei Prokofiev]. *Prokof'ev S. S. Materialy. Dokumenty. Vospominaniya* [Prokofiev S. S. Materials. Documents. Memoirs]. Ed. by S. I. Shlifshyteyn. Second Edition, Supplemented. Moscow, 1961, pp. 407–425.
5. Nemirovskaya I. A. *Fenomen detstva v russkoy muzyke* [The Phenomenon of Childhood in Russian Music]. Moscow: Publishing House of the Moscow Humanitarian University, 2011. 392 p.
6. Nest'ev I. V. Takim ego pomnyu... [I Remember Him as Being Such...]. *Sergey Sergeevich Prokof'ev. Kniga dlya shkol'nikov* [Sergey Sergeevich Prokofiev. A Book for Schoolchildren]. Compiled by O. Ochakovskaya. Moscow, 1990, pp. 65–75.
7. Obukhova L. F. *Detskaya psikhologiya: istoriya, fakty, problemy* [Child Psychology: History, Facts, Issues]. Moscow: Trivola, 1990. 352 p.
8. Prokof'ev S. S. *Avtobiografiya* [Autobiography]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1982. 600 p.
9. Sergey Prokof'ev. *Dnevnik* [Sergey Prokofiev. Diary]. 1907–1918 (P. 1). Paris: Sprkfv, 2002. 813 p.
10. Prokof'ev S. S. *Materialy. Dokumenty. Vospominaniya* [Materials. Documents. Memoirs]. Ed. by S. I. Shlifshyteyn. Second edition, supplemented. Moscow: Muzgiz, 1961. 707 p.
11. Sorokina E. V. *Mir detstva v russkoy muzyke XIX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [the World of Childhood in 19th Century Russian Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Tambov, 2006. 183 p.
12. Subbotky E. V. *Rebenok otkryvaet mir* [The Child Discovers the World]. Moscow: Prosveshchenie, 1991. 237 p.
13. Shcherbakova A. I. Philosophical understanding of music as a methodological basis of research in the field of musical art and education. *Life Science Journal*. 2014. No. 11, pp. 429–432. URL: <http://www.lifesciencesite.com>.
14. Hair H. Children's descriptions and representations of music. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*. 1993 / 1994. No. 119, pp. 41–48.
15. Forrai K. Music as poetry for the youngest ones. *Bulletin of the international Kodaly society*. 1997. Vol. 22. No. 1, pp. 22–25.

About the authors:

Iza A. Nemirovskaya, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Department of Philosophy, History and Theory of Culture and Art, Moscow State A. G. Schnittke Musical Institute (123060, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-5900-3677**, n.iza@mail.ru

Irina A. Korsakova, Dr. Sci. (Culturology), Ph.D. (Philosophy), Associate Professor, Acting Pro-Rector for Scholarly Research Work, Moscow State A. G. Schnittke Musical Institute (123060, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-3583-3507**, korsakovaia@mail.ru





А. Б. ТИХОМИРОВА

*Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского, г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0001-8544-2147, ann-tikhomirova@yandex.ru*

**СИМВОЛИКА АУДИАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА
(ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА)**

Выразительные и формообразующие функции сонористической темброфактуры раскрываются в ряде аспектов, среди которых важное место занимает семиотическая функция пространственной организации музыкального текста. Аудиальное пространство Шестой симфонии Авета Тертерьяна выступает в качестве важного тематического и композиционного компонента. Пространственные характеристики музыкальной фактуры содержат в себе «коды», осуществляющие символическую связь между музыкой и её реципиентами.

Семиотическое поле симфонии А. Тертерьяна отражает диалог культур, порождённый эстетической, религиозной и философской позицией композитора. В системе музыкального языка композитора организация аудиального пространства выступает в роли лексики (тематических единиц) и грамматики (принципа организации музыкального хронотопа). Функцию лексических единиц выполняют 1) тембры-символы, воспринимаемые как «голоса во времени» и 2) искусственно созданный образ звучащего пространства, в котором осуществляются образно-тематические арки к храмовой акустике, природным ландшафтам, метафизическому диалогу «мира видимого» и «мира невидимого». Аудиальное пространство Шестой симфонии раскрывает ряд базовых модусов творческого сознания художника и породившей его культуры.

Соотношение элементов лексики различного порядка на фоническом, тембро-структурном, семантическом уровнях формирует уникальную логику композиции. Музыкально-акустический хронотоп симфонии отражает восточно-христианскую картину мира, одним из глубинных признаков которой является логоцентричное основание, что раскрывается в архитектонике симфонии. Образ Слова формирует основу тематизма и концепцию музыкальной формы. В организации аудиального пространства раскрывается иконическая природа музыкального текста.

Благодаря многочисленным высказываниям композитора, дающим настройку на восприятие произведения, осуществляется возможность выхода в надмузыкальную сферу творческого сознания. На этом уровне симфонизм функционирует как инструмент религиозно-философского познания.

Ключевые слова: Авет Тертерьян, симфонизм, сонористическая темброфактура, семиотическая функция аудиального пространства.

ANNA B. TIKHOMIROVA

*Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia
ORCID: 0000-0001-8544-2147, ann-tikhomirova@yandex.ru*

**THE SYMBOLISM OF AUDITORY SPACE
OF THE MUSICAL TEXT
(THE SIXTH SYMPHONY OF AVET TERTERYAN)**

The expressive and form-generating functions of the sonoristic timbre-texture are disclosed in a set of aspects among which an important position is taken by the semiotic function of the spatial organization of the musical text. The auditory space in Avet Terteryan's Sixth Symphony manifests itself in the guise of an important thematic and compositional component. The spatial characteristics of the musical texture contain "codas" in it, which carry out the symbolic connection between the music and its recipients.

The semiotic field of Terteryan's symphony reflects a dialogue of cultures, generated by the composer's aesthetic, religious and philosophical position. In the system of the composer's musical language the organization of the auditory space demonstrates itself in the role of the lexis (thematic units) and grammar (the principle of the organization of the musical chronotope). The function of the lexical units is carried out by 1) timbres-symbols perceived as "voices

in time” and 2) the artificially created image of the sounding space, which actualizes the image-related thematic arches towards church acoustics, natural landscapes and the metaphysical dialogue of the “visible world” and the “invisible world.” the auditory space of the Sixth Symphony reveals a number of the basic modes of the artist’s creative consciousness and the culture that generated it.

The correlation of elements of the lexis of various types on the phonic, timbral-structural and semantic levels forms a unique type of compositional logic. The acoustical musical chronotope of the symphony reflects the Eastern Christian picture of the world, one of the most profound characteristics of which is the logocentric foundation, which is disclosed in the symphony’s architectonics. The image of the Word forms the basis of thematicism and conception of the musical form. The organization of the auditory space discloses the iconic nature of the musical text.

As the result of the composer’s numerous utterances, helping us adjust for the perception of the composition, the possibility of transferring to a supra-musical sphere of creative consciousness arises. On this level the symphonic genre functions as an instrument of religious-philosophical cognition.

Keywords: Avet Terteryan, the symphonic genre, sonoristic timbre-texture, the semiotic function of the auditory space.

Рассматривая функцию фактуры и тембра в системе музыкального языка, невозможно обойти вниманием художественные решения, связанные с организацией звучащего пространства. В симфоническом творчестве Авета Тертеряна «география» звучащего ландшафта выступает в качестве важного композиционного и тематического компонента сонористических текстов. Формирование базовых акустических моделей¹ элементов композиции и организация музыкального хронотопа обнаруживает один из семиотических слоёв, отражающих творческое мышление композитора.

Музыкальная фактура – это мост между краской-символом (интегральным свойством источника звука, отождествляемой с определённым звуковым объектом) и многомерным акустическим пространством музыкального произведения. В семиотическом поле симфоний Авета Тертеряна преобладают музыкальные и немзыкальные факторы формирования музыкального текста, связанные с темой диалога культур, порождённые эстетической, религиозной и философской позицией композитора.

Пространственные характеристики музыкальной фактуры осуществляют символическую связь между музыкой и её реципиентами, включая разные информационные слои от физиологических ощущений (психоакустические феномены) до кросскультурных связей внутри самого музыкального текста. Композитор даёт ключ к исследованию художественного пространства своей музыки, обозначая многофункциональность и многоуровневость

пространственных связей: «Я лично ощущаю пространство в самом музыкальном развитии. Для меня важна дифференциация звучаний на далёкие и близкие. Высота звука – также пространственное явление; ритм, тембр, динамика, состав аккорда – всё влияет на восприятие и создаёт психологическое ощущение объёма, плоскости, расстояния ... и, наконец, я ощущаю пространство самого нотного стана, партитурного листа, а также сценического расположения оркестра» [8, с. 102]. И там же: «...пространство существует в музыке на различных уровнях: в образе, замысле, идее, в психологическом восприятии пространства звучаний; в графической фиксации музыки; в аспектах конкретного её бытия, здесь форма и размеры зала и сцены, расположение на ней исполнителей и прочее. Наверное, это не исчерпывает всего многообразия ... для художника эти ощущения не всегда объяснимы. Они существуют в его подсознании, влияют на творческий процесс, находят выражение в музыке. А исследовать это, видимо, дело учёных».

В системе языка симфоний А.Тертеряна роли лексических единиц музыкального текста выступают не только тембры-символы, воспринимаемые как «голоса во времени», но и пространственные маркеры – звуковая картина, искусственно созданная средствами языка музыки. Тематическую функцию, помогающую раскрытию художественного содержания, выполняют: 1) знаки и образы узнаваемых голосов реального и метафизического мира и их место в пространстве; 2) образ звучащего пространства.

Осознание активным слухом композитора-исполнителя-слушателя звуковой реальности приводит к постепенному раскрытию ёмкой, многомерной и неоднородной звуковой картины. Акустические модели звуковых единиц (как элементарных, так и единиц высшего порядка) соотносятся с ощущением пространственного объёма. В результате появляется художественный образ звукового поля с характерными для него параметрами (глубина, панорама, локализации источников звука; напряжённые и разряжённые участки аудиального пространства, и другие). О функции активного слышания пишет Генрих Орлов: «Слышание даёт нам не предметы в пространстве, но голоса во времени – не множество мест, направлений и дистанций, но всеприсутствие в сферическом слуховом пространстве, расширяющемся по мере вслушивания в него» [7, с. 252]. Одним из ключей к семантическому полю музыкального текста могут стать выразительные возможности фактуры и тембра, ибо конкретно-звуковое воплощение музыкального текста раскрывает ряд базовых модусов творческого сознания художника и породившей его культуры.

Показательный момент, что сам композитор наделяет звучащее пространство музыки функцией *символа*, в котором отражается картина мира художника: «Я вижу крест как пространственный символ самого бытия и искусства в целом, как единство прошлого и будущего, божественного и земного. Музыка стремится в звуках воссоздать этот крест» [8, с. 101–102]. Представление о мире проецируется на координаты высоты, протяжённости, плотности или разряжённости музыкальной ткани, на обозначение границ «внутреннее – внешнее», концентрацию мысли на экзистенциальном проживании обновления звукового пространства в сакральной точке «здесь и сейчас», осуществление трансцендентального выхода на симфоническое познание бытия. Глубоким религиозным содержанием наполнены слова композитора о духовном пространстве жизни: «Представление о бесконечности, в которой парит душа, и конечности пространства нашего бытия заложено в сущности художника как особенность человеческого сознания, и находит выражение в его искусстве, в его музыке. Пространство музыки – это те миры, в которые ты уносишься благодаря звукам» [там же]. В таком ракурсе музыка выступает как ипостась духовного опыта.

Через маркировку узнаваемых аудиальных ландшафтов раскрывается знаковая функция фактуры и тембра, и здесь интересны художественные решения при выстраивании особой «географии» пространства звука. Симфонический текст включает в себя уровень информации, связанный с координатами звучащего пространства, раскрывающегося во времени.

Камерный состав оркестра (фактически ансамбль) с хором расширяется введением девяти фонограмм. Аудиозаписи являются равноправными оркестровыми голосами и составляют преобладающую часть звучащего текста. Материал фонограмм выписан в отдельной партитуре. Здесь также уместно привести слова автора: «Симфония звучит 45 минут. Там камерный состав, на сцене примерно 12 человек ... и ещё звучит 9 фонограмм с записью большого симфонического оркестра, звонницы и хоров. Главное, что они записаны и придуманы таким образом, что не представляют проблемы синхронного включения. Звонница звучит все 45 минут. Первая фонограмма – кластер струнных, затем второй раз оборотом ниже, а потом оба варианта смонтированы. Оркестр сидит вдоль сцены. Камерный хор – “живьём”, кроме того два-три хора в записи в ритуальной музыке. Хор произносит буквы армянского алфавита – это имеет фонетический смысл². Ритуальная музыка авторская. Колокола собирал по частицам. Очень долго работал над ними, чтобы получился вселенский звон...» [2, с. 48–49]. Цитата представляет безусловную ценность для понимания символов звукового плана симфонии: очевидны тембровые арки к образу звучания храмового пространства и символам восточных ветвей духовной христианской культуры.

Одной из лексических единиц текста выступает звуковой *образ храмового чтения*, который воссоздаётся второй фонограммой F-GR 2 «Bassi e Tenori». Здесь вербальный компонент отсутствует – слово сокрыто, проявлен только символ слова. Тембр наполняет художественным смыслом: равномерное чередование произнесения фонем мужскими голосами с преобладанием головных резонаторов (по указанию в партитуре: «буквы произносить несколько гнусавым тембром с металлическим призвуком»³) и гулкая реверберация при записи фонограммы формируют содержание семантического поля этого элемента многомерной фактуры. Ещё одна грань художественного образа «храмового

чтения» может раскрываться в свойствах звуковой единицы, связанных с расположением источника звука в аудиальном пространстве. Невозможно локализовать точку нахождения чтецов в координатах панорамы и перспективы (ширины и глубины звуковой картины), и художественное значение фактурного пласта можно прочесть как проявление сакральной тайны, иррациональное присутствие Божественного. Художественное решение может будить ассоциации с образом безграничного пространства духовного Неба, расширяющегося горизонта жизни, океана бытия.

Композитор говорит о концепции организации звука в Шестой симфонии как символе многомерной картины мира: «Здесь уже определённо “действуют” две звуковых сферы, ставшие выражением двух миров: реального для всех и неслышимого простым слухом, открытого только композитору, подобно сфере атомов, доступной исключительно учёному» [8, с. 51–52]. Образ храмового чтения втянут в контекст симфонического размышления, где он функционирует как символ. Здесь имеет место и художественный приём «текст в тексте» [3]: симфоническое сознание при восприятии диалога голосов земного и небесных миров работает как зеркало, формирующее «горизонт Вечности».

Рассматривая темброфактуру как элемент языка музыки, можно опереться на высказывание М. Арановского: «Структура, в сущности, всегда семантическая ... С этой установкой на “излучение” духовного начала связана вся судьба музыки ... Семантика – явление *определённой культуры*, она зарождается и функционирует только в её рамках и с трудом, не без потерь “конвертируется” в категории иной культуры. ... Вся система музыки – начиная от звукоряда и языка и кончая жанрами и особенностями исполнительской манеры – определяется *типом культуры*, её ценностями, установлениями, её базовыми категориями в сфере мировидения [везде курсив автора. – А. Т.]» [1, с. 318–319].

Уникальность композиции Шестой симфонии Авета Тертеряна связана со структурированием музыкально-акустического хронотопа. Композитор видел художественную концепцию своей симфонии как отражение сакрального пространства духовного мира человека: «Шестую симфонию можно сравнить с метафизической формой, замкнутой, но на самом деле

бесконечной. Она сделана по принципу: ничего нет такого вначале, чего не будет потом [разрядка автора. – А. Т.]. То есть мир отражён по горизонтали и вертикали. И ничего такого нет здесь, на земле, чего не было бы там, наверху. И в этом смысле фонограмма играет большую роль, особенно в образах потустороннего мира, то есть она как бы и здесь, и там. Это фонограммы, которые играют люди, в них вложен огромный заряд. Это не механические, а человеческие звуки» [2, с. 50]. В данных словах автора музыки можно обнаружить заявку симфонического текста на некую *иконичность*. Иконичность работает как *функция* произведения искусства, осуществляя его духовный посыл – импульс для резонанса с Вечностью.

Симфонизм как инструмент религиозно-философского познания мира – контекст настоящей страницы диалога с творчеством Тертеряна, где *Образ Слова* формирует основу тематизма, и, в свою очередь, *выбор звукового материала* диктует и *концепцию музыкальной формы*. Шестая симфония сравнивалась автором с «метафизической формой, замкнутой, но на самом деле бесконечной» [там же]. Архитектоника композиции обусловлена полилинейным строением музыкальной ткани. Вертикаль и горизонталь музыкальной формы можно прочесть как символический крест.

В организации полифонии пластов определяется концентрическая форма, монтажный принцип в работе с темброфактурными пластами – лишь «верхушка айсберга» композиции. Строение акустического пространства обладает многомерной логикой, раскрывающей иконическую природу архитектоники симфонического текста.

Строение симфонии отражается в динамике развёртывания всех темброфактурных составляющих. В постепенной концентрации музыкальной мысли на *смысловом унисоне* в «сердце симфонии» проявлена духовная основа текста. Так, например, процессуальное движение хорового тембра от размытых очертаний фонограммного звучания в крайних разделах формы к ярко проявленному звуковому образу в центральном эпизоде симфонии (ц. 23–42) подчёркивают и усиливают данную музыкальную мысль: произнесение хором на сцене букв армянского алфавита – глубинный код духовной культуры Армении, символ Слова⁴. Здесь проявлена сакральная точка Тишины «здесь и



сейчас» – глубокое трансцендентальное и экзистенциальное переживание, свойственное религиозному со-стоянию, разговору человеческой души с Богом, Образ Вечности. Уподобление музыкального текста символу картины бытия отражено в словах композитора: «... в Шестой симфонии выражена и идея креста, концы которого уходят в прошлое и будущее, расходятся вверх и вниз, и в этом единство горизонтали и вертикали. В таком единении я вижу выражение сути целостного бытия – это и сегодня, и вчера, а может, и завтра» [8, с. 52].

Тонкая работа с пространством художественного текста опирается на главные модусы культуры, на почве которой сформировалось творческое сознание художника. Правомерно привести ценные слова из искусствоведческого исследования Ш. М. Шукурова, раскрывающего концепты восточнохристианской культуры: «Культура христианства и в особенности культура православия с избытком демонстрирует, что *иконическая природа Топоса по определению неотъемлема от её логоцентричного основания* [курсив мой. – А. Т.] ... Идеальным вариантом неразрывности логоцентрической природы религии является Евангелие как икона, как представление, манифестация Слова» [9, с. 113]. И далее: «В той же архитектуре на первый план выдвинулась крестово-купольная система, то есть вновь иконический образ, воплощённый уже в зодчестве» [там же]. Архитектоника Шестой симфонии Авета Тертеряна

удивительно созвучна христианской картине мира, и на данном уровне осознания *симфонический текст* проявляет себя как *символ, икона*.

Логика становления и развёртывания темброфактурных пластов во времени выполняет роль грамматической основы музыкального текста, суть которой раскрывается *соотношениями элементов лексики различного порядка на фоническом, тембро-структурном, семантическом уровнях*.

Формирование особого художественного пространства играет важную роль в многомерном и ёмком образном содержании композиции А. Тертеряна, потенциал которой преломляется новыми лучами при каждом прикосновении к тексту. Благодаря высказываниям композитора, дающим настройку на восприятие произведения, осуществляется возможность выхода в надмузыкальную сферу творческого сознания. Акт музицирования – средство познания законов духовного мира через звук, а симфонизм – осуществление диалога с человечеством на языке музыки. Симфонический текст в данном случае раскрывается слоями, где каждый новый уровень содержит своё семиотическое поле. Сонористическая ткань симфонии обретает функцию зеркала культуры, к которой принадлежит сознание автора. Архитектоника композиции символически проявляет один из ликов сакрального хронотопа, отобразившегося в картине мира художника.

PRIMECHANIYA

¹ Понятие «акустическая модель» заимствовано автором статьи из музыкальной акустики, что даёт возможность представить структуру тембра как развёртывание спектральной картины во времени в виде трёхмерного графика, где в качестве координат выступают значения частоты, времени и интенсивности звука. Вместе с тем понятие «акустическая модель» многомерно: спектральная картина отражает особенности пространства, где осуществляется звучание, особенности слухового восприятия звуковой единицы в связи с контекстом произведения, характером звукообразования и т. д. В данном ключе возможна включённость в сферу анализа музыкального звука многих аспектов, раскрывающих выразительные и формообразующие функции тембра и фактуры.

² Учитывая год создания симфонии (1978) и социокультурную ситуацию в стране, эту реплику мож-

но прочесть как защиту сокровенных христианских символов от внешнего (атеистического) мира, или именно как многомерный звуковой символ, который может включить в сознании слушателя самые различные художественные, культурные, исторические ассоциации.

³ См.: Тертерян А. Пятая симфония: для большого симф. орк.; Шестая симфония: для камерного оркестра, камерного хора и 9 фонограмм. Партитура. М.: Сов. композитор, 1987. С. 116.

⁴ Появление армянской письменности – важный этап в развитии национальной культуры. Известно, что создание армянского алфавита связано с творчеством Святого равноапостольного Месропа Маштоца (V в. н. э.), благодаря чему был осуществлён перевод Священного Писания на армянский язык [4; 9].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Катунян М. И. Авет Тертерян. Мир по горизонтали и вертикали / интервью с композитором // Музыкальная академия. 1997. № 3. С. 48–50.
3. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 58–78.
4. Мартиросян А. А. Маштоц / под ред. С. С. Аревшатяна; Матенадаран – Институт древних рукописей им. Маштоца. Ереван: Изд-во АН Арм. ССР, 1988. 257 с.
5. Мациевский И. В. Контонация и формообразование (в музыке европейской и внеевропейской, традиционной и современной) // Мациевский И. В. В пространстве музыки. Т. 1. СПб., 2011. С. 3–33.
6. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
7. Орлов Г. А. Древо музыки. 2-е изд., испр. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2005. 440 с.
8. Тертерян Р. А. Беседы с Аветом Тертеряном. Екатеринбург; М.: Кабинетный учёный, 2014. 184 с.
9. Шукуров Ш. М. Византия и Ислам. Преодоление чуждости. Формирование цивилизационных отношений // Искусство Востока. Вып. 3: Сравнительное изучение традиций / отв. ред. и сост. Т. Е. Морозова. М., 2008. С. 106–122.
10. Belzen J. A. Music and Religion: Psychological Perspectives and their Limits // Archive for the Psychology of Religion. 2013. Volume 35. Issue 1, pp. 1–29.
11. Bueno I. Guido Terreni at Avignon and the “Heresies” of the Armenians // Medieval Encounters. 2015. Volume 21, Issue 2–3, pp. 169–189.
12. Fowler C. A Progressive View on Religion and Modern Art // Religion and the Arts. 2015. Volume 19, Issue 5, pp. 488–530.
13. Laack I. Sound, Music and Religion: A Preliminary Cartography of a Transdisciplinary Research Field // Method & Theory in the Study of Religion. 2015. Volume 27, Issue 3, pp. 220–246.
14. Russell J. R. The Armenian Magical Scroll and Outsider Art // Iran and the Caucasus. 2011. Volume 15, Issue 1–2, pp. 5–47.

Об авторе:

Тихомирова Анна Борисовна, старший преподаватель кафедры музыкальной звукорежиссуры, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), аспирантка сектора инструментоведения Российского института истории искусств, **ORCID: 0000-0001-8544-2147**, ann-tikhomirova@yandex.ru

REFERENCES

1. Aranovsky M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Its Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 343 p.
2. Katunyan M. I. Avet Terteryan. Mir po gorizontali i vertikalii. Interv'yu s kompozitorom [Avet Terteryan. The World of the Horizontal and the Vertical. Interview with the Composer]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1997. No. 3, pp. 48–50.
3. Lotman Yu. M. Tekst v tekste [The Text in the Text]. Lotman Yu. M. *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles about Semiotics of Culture and Art]. St. Petersburg, 2002, pp. 58–78.
4. Martirosyan A. A. *Mashtots* [Mashtots]. Edited by S. S. Arevshatyan; Matenadaran – Mashtots Institute of Ancient Manuscripts. Yerevan: Publishing House of the Armenian SSR Academy of Sciences, 1988. 257 p.
5. Matsievsky I. V. Kontonatsiya i formoobrazovanie (v muzyke evropeyskoy i vneevropeyskoy, traditsionnoy i sovremennoy) [Contonation and Form-Generation (In European and Non-European, Traditional and Modern Music)]. Matsievsky, I. V. *V prostranstve muzyki. T. 1* [In the Space of Music. Vol. 1.]. St. Petersburg, 2011, pp. 3–33.
6. Nazaykinsky E. V. *Zvukovoy mir muzyki* [The Sonic World of Music]. Moscow: Musika, 1988. 254 p.
7. Orlov G. A. *Drevo muzyki* [The Tree of Music]. Second Edition, Revised. St. Petersburg: Kompozitor – St. Petersburg, 2005. 440 p.
8. Terteryan R. A. *Besedy s Avetom Terteryanom* [Conversations with Avet Terteryan]. Ekaterinburg; Moscow: Kabinetnyy uchenyy, 2014. 184 p.



9. Shukurov Sh. M. Vizantiya i Islam. Preodoleniye chuzhdosti. Formirovanie tsivilizatsionnykh otnosheniy [Byzantium and Islam. The Overcoming of Otherness. The Formation of Civilizational Relations]. *Iskusstvo Vostoka. Vyp. 3: Sravnitel'noe izucheniye traditsiy* [The Art of the East. Issue 3: A Comparative Study of Traditions]. Edited and Compiled by T. E. Morozova. Moscow, 2008, pp. 106–122.

10. Belzen J. A. Music and Religion: Psychological Perspectives and their Limits. *Archive for the Psychology of Religion*. 2013. Volume 35. Issue 1, pp. 1–29.

11. Bueno I. Guido Terreni at Avignon and the “Heresies” of the Armenians. *Medieval Encounters*. 2015. Volume 21, Issue 2–3, pp. 169–189.

12. Fowler C. A Progressive View on Religion and Modern Art. *Religion and the Arts*. 2015. Volume 19, Issue 5, pp. 488–530.

13. Laack I. Sound, Music and Religion: A Preliminary Cartography of a Transdisciplinary Research Field. *Method & Theory in the Study of Religion*. 2015. Volume 27, Issue 3, pp. 220–246.

14. Russell J. R. The Armenian Magical Scroll and Outsider Art. *Iran and the Caucasus*. 2011. Volume 15, Issue 1–2, pp. 5–47.

About the author:

Anna B. Tikhomirova, Senior Faculty Member at the Department of Musical Sound Engineering, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), Post-graduate student at the Organology Department of The Russian Institute of Art History, **ORCID: 0000-0001-8544-2147**, ann-tikhomirova@yandex.ru





А. И. КЛИМОВИЦКИЙ

Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-7540-127X, music@artcenter.ru

ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ТЮЛИН

Статья посвящена крупнейшему российскому учёному Юрию Николаевичу Тюлину (1893–1978), автору фундаментальных идей, разработанных им в различных областях музыкальной науки: лада, гармонии, фактуры, музыкального тематизма, мотива, музыкального синтаксиса и музыкальной формы как фундаментальных категорий музыкального мышления. Ю. Н. Тюлин – учёный, внесший существенный вклад в исследование теоретических проблем народной музыки России, Армении, Грузии, Узбекистана, Казахстана, Прибалтики. Он оригинально осмыслил проблемы песенного фольклора, музыкального исполнительства, истории музыки, музыкальной эстетики и музыкальной психологии.

Особая ценность статьи заключается в том, что она написана одним из ближайших учеников Ю. Н. Тюлина. Анализируя труды учёного, автор раскрывает квинтэссенцию его научных идей и открытий, функциональной теории в музыке, новую трактовку принципов формообразования и новую систематику музыкальных форм, строения музыкальной речи, феномен «кристаллизации тематизма», ладовой теории. Всё это даёт возможность понять научно-творческое наследие Ю. Н. Тюлина как систему.

Ключевые слова: Ю. Н. Тюлин, музыкально-тематический материал, кристаллизация тематизма, лад, гармония, фактура, сонатная форма, фраза, мотив, музыкальный синтаксис.

ARKADY I. KLIMOVITSKY

Russian Institute of the History of Arts, St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-7540-127X, music@artcenter.ru

YURI NIKOLAYEVICH TYULIN

The article is devoted to the legacy of one of the greatest Russian scholars, Yuri Nikolayevich Tyulin (1893–1978), the creator of fundamental concepts of music theory, which were developed by him in various branches of musical scholarship: mode, harmony, texture, musical thematicism, motives, musical syntax and musical form as fundamental categories of musical thinking. Yuri Tyulin is a scholar, who made a significant contribution to research of theoretical issues of the folk music of Russia, Armenia, Georgia, Uzbekistan, Kazakhstan and the Baltic countries. He interpreted in an original way the issues of folk songs, musical performance practice, music history, musical aesthetics and musical psychology.

The special merit of the article is that it was written by a musician who, being one of Tyulin's closest students, and having analyzed the scholar's works, discloses the quintessence of his scholarly ideas and discoveries, the functional theory of music, a new interpretation of the principles of form-generation and a new systematization of musical forms, the construction of musical speech, the phenomenon of "crystallization of thematicism" and modal theory, which makes possible to comprehend the scholarly and artistic legacy of Yuri Nikolayevich Tyulin in a systemic manner.

Keywords: Yuri Nikolayevich Tyulin, musical thematic material, crystallization of thematicism, mode, harmony, texture, musical sonata form, phrase, motive, musical syntax.

Крупный отечественный музыковед, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств РСФСР Юрий Николаевич Тюлин (1893–1978) наиболее известен как учёный и педагог. Он выдвинул и разработал ряд фундаментальных идей в различных областях науки: гармонии (теория основных и

переменных функций тонов и созвучий, теория фонизма аккордов и интервалов, гипотеза исторического генезиса лада и новое освещение его проблематики, понятие звуковой ткани – с её скрытыми элементами и сторонами, не фиксируемыми нотной записью, проблемы генезиса современной гармонии и др.), музыкального



синтаксиса (функциональное понимание мотива, новая классификация форм строения музыкальной речи) и музыкальной формы (вопросы функциональности и переменности её функций), полифонии (предложен практичный способ построения канонов), фактуры. Участник многих научных экспедиций, он внёс значительный вклад в разработку теоретических проблем ряда традиционных культур – России, Армении, Грузии, Узбекистана, Прибалтики (предложил новое решение проблемы строя народных песен, выдвинув положение о «качественной стойкости» интервала при интонационной его вариантности), проблем музыкального исполнительства, истории музыки, музыкальной эстетики (понятие «музыкальное представление о действительности», дифференциация эстетического и художественно-эстетического, новое толкование проблемы ассоциаций, направленное против упрощённого понимания содержания музыки как зрительно-сюжетных рядов) и музыкальной психологии (вопрос о решающем значении психофизиологических и интеллектуально-логических факторов в формировании музыкальных систем, о психологических функциях музыкального материала, роли апперцепции в музыкальной деятельности).

Юрию Тюлину принадлежат идеи и открытия, которые, будучи связаны с породившим их временем, обладают столь мощным эвристическим потенциалом, что продуктивно работают при решении задач, продиктованных новыми культурно-историческими ситуациями, и сами инициируют новые идеи и подходы. Всю свою жизнь Тюлин – не только Учитель, но и учитель-практик – прекрасно знал подводные рифы, таящиеся в «рутине» каждодневной учебной работы. Поэтому он не просто их успешно обходил, но и стремился пролагать маршруты, обеспечивающие возможность самостоятельно следовать по ним. Первые же опубликованные работы Тюлина – «Параллелизмы в музыкальной теории и практике» [15] и «Введение в гармонический анализ на основе хоралов Баха» [10] – сочетают в себе жанры научного исследования, методического пособия, хрестоматии и учебника по теории и истории музыки. Многофункциональный характер поставленной задачи Ю. Тюлин определяет в обоих *Введениях* афористически чётко: «заменить упражнения в писании задач с мелодической обработкой (фигурированных хоралов и модуляционных прелюдий) анализом фактуры

письма на примерах из *художественного творчества*» [10, с. 5].

Сегодня оба *Введения* видятся *введением* в научно-практическую деятельность Ю. Н. – как первый камень, заложенный в её фундамент: здесь уже содержатся основания будущей его теории лада и гармонических функций, впоследствии широко разработанных в целостной научной концепции. Обращение же к хоралам Баха в учебных целях (изучение голосоведения и техники мелодической фигурации) знаменательно ещё и тем, что обнаруживает исключительный интерес к творчеству гениального композитора со стороны Ю. Н., научная рефлексия которого в связи с Бахом прошла через всю жизнь учёного. Напомню выдающуюся по глубине научно-теоретической мысли, инициативности и проницательности, широте исторического кругозора его статью «Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников» [11], глубокие теоретические обобщения на основе произведений Баха и аналитические комментарии к их отдельным фрагментам, среди которых особое место занимает ставшее классическим описание и блистательное истолкование «*политонального образования*» в *Adagio* Бранденбургского концерта № 1 в «Учении о гармонии» [20, с. 170].

Помимо «Введения в гармонический анализ...» и «Учения о музыкальной фактуре...», непосредственно с педагогикой связаны созданные Ю. Н. (некоторые в соавторстве со своими учениками и последователями) «Учебник гармонии» [17] и «Задачи по гармонии» [16], а также «Музыкальная форма» [9].

Многие идеи статьи «Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников» (1935), которая стала основополагающей в отечественной методологии, лежат в русле научных исканий того времени, на стыке основных проблем философии, эстетики, истории и теории музыки, чем близки разным по направленности, но сходным пафосом историзма и вниманием к психологии восприятия работам Э. Курта, Б. Яворского и Б. Асафьева, при том, что по отношению к каждому из них Ю. Н. по ряду вопросов выступал оппонентом.

Кристаллизация для Ю. Н. – по существу явление диалектически системное, просматриваемое на нескольких уровнях. Это и особое качество тематического материала, утвердившееся в музыкальном искусстве со времен Баха и проявляющееся в «чёткости, определённости, харак-

терности мелодического материала (рисунка)» [11, с. 38]. Важнейшие свойства его – те, что способствуют *запоминаемости* и *узнаваемости* этого материала, на основе чего только и могли возникнуть и процветать крупные инструментальные формы XVIII и XIX веков. Это и «качество, свойственное музыкальному языку [разрядка автора. – А. К.], в целом, данного автора или даже школы, поскольку этот язык несёт в себе элементы характерности мелодических оборотов и способен создавать мотивные образования» [там же, с. 39]. И, наконец, возникновение, утверждение и сущность кристаллизованного тематизма Ю. Н. рассматривает в широком историко-эстетическом ракурсе, связывая его с формированием реализма в музыке.

Вокруг *реализма* в отечественной эстетике и искусствознании было говорено немало невнятного. Однако одно лишь употребление этого понятия само по себе не должно перечёркивать позитивные результаты и достижения, связанные со стремлением научно-теоретической мысли решить ряд таких *вечных и проклятых* вопросов. Реализм, как его трактует Ю. Н., яркое тому подтверждение: вопреки распространённому в начале 1930-х годов идеологически нагруженному противопоставлению романтизма реализму как явлений стилистических, исторически связанных движением к прогрессу, он последовательно утверждал, что реализм – не стиль, а творческий метод, свойственный искусству разных эпох. И *кристаллизацию* тематизма учёный связывает с выражением «индивидуального в общем», со «здоровым индивидуализмом», нашедшим после Средневековья своё выражение во всех областях человеческой деятельности и приведшим к пышному расцвету искусств: изобразительных – в эпоху Возрождения, музыки – несколько позже.

В этом проявилось (хотя и безусловно в несколько наивной форме и прямолинейно) стремление рассматривать процессы развития музыкального искусства в контексте истории и художественной культуры в целом, свойственное искусствоведческой мысли 1930-х годов. Вот характерные аналогии такого рода: в философии разрабатывается индивидуалистическое мировоззрение, в литературе – абстрактных в своей «всеобщности» героев рыцарского романа сменяют персонажи «конкретные», с характерным и индивидуальным личным обликом, в музыке – тематизм кристаллизуется как некое индивидуализированное единство. Глубо-

ко права К. Южак, отметившая, что поднятая Ю. Н. 60 лет тому назад в этой статье проблема кристаллизации тематизма «в своей собственной музыкальной части и до сих пор не утратила эвристической ценности» [22, с. 144].

Ю. Н. разграничивает *кристаллизацию* тематизма в творчестве Баха и тенденцию к кристаллизации в музыке его предшественников. Это, отмечает автор, необходимо, чтобы понять, «с одной стороны, непрерывность этого процесса, а с другой стороны – тот диалектический скачок, который сыграл решающую роль в судьбе музыкального наследия...» [11, с. 48]. И, что подчёркивает Ю. Н., процесс этот никогда не был прямолинейным: так, развёрнутые и завершённые мелодические фазы с явными признаками кристаллизации в мелких формах бытовой – инструментально-танцевальной и вокальной – музыки заметны гораздо раньше, чем в тематизме больших форм.

Для Ю. Н. с понятием кристаллизации связана художественная содержательность музыкального материала и формы в целом, предопределяемой этим качеством тематизма.

В более позднем докладе «Кристаллизация тематизма» (1940), написанном спустя 5 лет после упомянутой статьи, существенно расширена проблематика. Ю. Н. рассматривает формы кристаллизации тематизма в разных исторических стилях послебаховской эпохи: «Если у Баха кристаллизация как бы рассыпана по всему произведению, то в сонатно-симфонических жанрах эпохи классицизма возникает уже известное контрастирование определённых тематических фокусов, вокруг которых собирается все содержание, и фоновой прослойки между ними». Ю. Н. говорит о громадном значении последней как обеспечивающей выпуклую подачу кристаллизованной темы: «Получается так: тема приобретает значение – по аналогии с литературой – персонажа, главного действующего лица, судьба которого проходит через всё произведение. Такая “персонажность” темы очень характерна для классической симфонии...» [18, с. 1–5, 7, 10]. А далее речь идёт (с разной степенью подробности) о Шопене, Брукнере, Чайковском, Стравинском, Хиндемите, Щербачёве, о «новейших формах кристаллизации», о «кристаллизации Прокофьева, чей творческий метод совершенно иной, чей классический».

Проблемы тематизма теперь уже Бетховена – в центре внимания Ю. Н. в статье, опублико-

ванной в сборнике к 200-летию со дня рождения композитора [14]. Сосредоточив внимание на специфике ряда конкретных приёмов письма, присущих позднему периоду его творчества, Ю. Н. выделяет те, что обеспечивают сцепление в единое целое и органическое связывание фрагментов, несмотря на контрастирование, наличие цезур. Учёный называет это «*цепляемостью музыкального материала*», которую связывает с тенденцией Бетховена позднего периода к сглаживанию граней и внутренней непрерывности развития при внешней его расчленённости.

Оставляю в стороне собственно словесную форму предложенного понятия – не отнесу его к числу удачных. Но содержательно-смысловая полнота и эвристический потенциал его бесспорны.

Ю. Н. фактически уловил и зафиксировал «*стиль бессвязности, разобщённости*», «*лексической и синтаксической затруднённости*» [3, с. 108–109] – то, что отмечал в позднем стиле Гёте А. Михайлов, как новый стиль Бетховена: «...художником, который может с полным правом стоять рядом с Гёте, как представитель своей эпохи, был Людвиг ван Бетховен; в его позднем творчестве происходили изменения, глубоко родственные совершавшемуся в позднем творчестве Гёте... Для слушателей XIX века подобный стиль был чаще всего стилем обманутых ожиданий – точно так, как стиль позднего Гёте для читателей XIX века; для современного слушателя, для современного читателя такие стили, надо надеяться, по меньшей мере – проблема» [там же, с. 112–113].

Ю. Н. рассмотрел явление *цепляемости музыкального материала* в его разновидностях (контрастная, сплошная) и в исторической перспективе – в музыке XIX–XX веков (Шостакович). Особым образом он отметил исключительное её значение для Шопена, сопровождая свои рассуждения превосходными аналитическими этюдами.

К числу несомненных достижений учёного безоговорочно отношу учебник «Музыкальная форма» [9], но, как и много лет тому назад, испытываю глубокую досаду: ну почему бы Ю. Н. не «забыть» об установках и условиях поручения Министерства и под видом учебника не подготовить полномасштабное исследование? Конечно, в условиях командно-административной системы исполнение государственного заказа обеспечивало руководству консерватории определённый

комфорт в высоких инстанциях, столь желанный и действительно необходимый, непосредственным же исполнителям – некоторые льготы в нагрузках. Ю. Н. был не единственным автором, а руководителем авторского коллектива (в большинстве – его ученики). И никогда ничего не делая в жизни «потихоньку», он и в сложившейся ситуации нашёл сильное решение: предложил ряд принципиально новых идей, связанных с теоретическими проблемами курса анализа музыкальных форм, – эти новации в Предисловии к учебнику отмечены Н. Привано [4, с. 4].

Подчинение задачам дидактики в Учебнике весьма ощутимо. Оно проявляется и в отборе музыкального материала (преимущественно наследие классицизма), и в манере изложения материала теоретического, в «устроженном», «командном» стиле учебника. Отсюда – значительное место сведений «обязательного» и функционального характера (иначе и не могло быть!), известная суховатость изложения, порой неразвёрнутость и сжатость аргументации. Но и при этом в разработке и трактовке Ю. Н. Тюлиным основополагающих понятий и категорий теории музыкальной формы содержится много принципиально нового.

Формообразование Ю. Н. Тюлин понимает как развитие и преобразование *тематического материала*, проблемы которого – в центре внимания исследователя. «Вскрывать в произведении процесс развития, – подчёркивает он, – это значит проследить постоянно изменяющуюся “судьбу” музыкального материала (прежде всего тематического)» [9, с. 19].

Характер самого развития для Ю. Н. обусловлен местом и ролью его в форме музыкального произведения. Исходя из представления о разных стадиях функционального состояния материала, автор строит теорию развития, различая три его типа: *экспозиционное* (первоначальный показ тематического материала, называемый изложением), *продолженное* (понятие, введённое Ю. Н., – с дальнейшим преобразованием ранее уже изложенного музыкального материала) и *разработочное* (связанное со столь существенными его преобразованиями, что они значительно меняют его первоначальную структуру). Развитие, согласно Ю. Н., пронизывает всю музыкальную форму, а не те или иные её разделы, в которых оно проявляется лишь в наиболее специфичных формах и концентрированном виде. Предлагаемая их классификацию, учёный одновременно

подчёркивает, что в реальной художественной практике типы развития далеко не всегда представлены в чистом виде, а зачастую смешиваются. В этом плане показательным и важным примечанием: рассматривая типы развития, Ю. Н. «разводит» их с вариационным как с одним из общих принципов развития, проникающим во все разделы [9, с. 10].

Существенное внимание уделено (Ю. Н. принадлежит сама постановка этого вопроса) *психологическим функциям* музыкального материала (основной – «должен обладать определёнными выразительными и структурными свойствами»; *подготавливающий* – «вызывает ожидание нового разворота “музыкального действия”, предвещает появление ведущего тематизма и подготавливает для него почву»; *завершающий* – «вызывает ожидание окончания раздела формы или произведения в целом»), а также и более сложным ситуациям *совмещения* функций (явление функциональной двойственности: «основной материал также может в известной мере предвещать появление следующего основного материала»), *перемены* функции материала «в самом процессе его развития на одном участке действия» [там же, с. 28–29].

В истолковании явления двойственности психологических функций тематического материала Ю. Н. использует важную аналогию совмещения основных и переменных функций в гармонии, чем демонстрирует общий закон восприятия, оценивающего явление в единстве его разных сторон [там же, с. 252]. Но если теория переменных функций в гармонии в общественном сознании нерасторжимо связана с именем Ю. Н., к сожалению, того же нельзя сказать о музыкальной форме, хотя и здесь ему принадлежит основополагающая роль.

Тюлиным разработана и классификация принципов формообразования, обусловленная соотношением образной сферы музыкального материала и соответствующих разделов формы: сопоставление (разделы формы, в которых излагается тематический материал, занимают более или менее обособленное положение и имеют самостоятельное значение; в наибольшей мере, особенно контрастное, свойственно сложной трёхчастной форме), связанное развитие (по существу, фазное: неуравновешенность и разомкнутость, тональная неустойчивость и незавершённость развития преодолевает обособленность и структурную разграниченность построений; характерно для слитных трёхчастных форм и рон-

до, особенно высших его форм) и динамическое сопряжение («связное развитие, усиленное до той степени, когда возникают новые качества соотношения материалов и разделов формы <...> то их противоречие, которое нашло наиболее полное и яркое выражение в драматургии сонатной формы») [5, с. 30–31].

В основе учебника – *разработанная* Ю. Н. *новая систематика форм* [там же, с. 22–24]. Отмечая неоднородность наиболее распространённых определений музыкальной формы (в одних случаях в основе – структурно-количественный принцип, в других – указание на принцип формообразования), учёный выделяет:

1. Одночастную форму (простую либо развитую).

2. Двухчастную (простую и сложную, или развитую). К ней примыкает двойная двухчастная форма.

3. Трёхчастную симметричную форму (простую и сложную, или развитую – обе в 4-х разновидностях), а также с составной серединой.

4. Вариационную форму.

5. Многочастные рефранные (рондальные) формы:

а) простые формы рондо (пятичастные);

б) высшие формы рондо (семичастные с трёхчастным общим строением, часто рондо-сонатные);

в) двойные трёхчастные формы, одинаковые по структуре с пятичастными формами рондо, но с другим по характеру развитием.

6. Сонатную форму (полную, неполную).

7. Свободные формы (системные, несистемные, смешанные).

«То новое, что вносит Ю. Тюлин в самый принцип классификации, – включает Е. Ручьевская, – можно было бы определить как стремление заменить линейный принцип иерархическим, т.е. рассматривать явления в их зависимости и соподчинённости» [6, с. 73].

Одночастная форма – одно из новаторских положений в концепции музыкальной формы, разработанной Ю. Н. Формулируя критерии различия её разновидностей (простая и развитая), он категорически отвергает традиционное отождествление одночастной формы с периодом: «они совпадают как явления, но принципиально различны как понятия. Это две разные стороны музыкальной формы, требующие разного подхода к её анализу» [9, с. 109]. Таким образом, одночастная форма – её композиционно-



структурный уровень, период (предложение, фраза) – область строения музыкальной речи.

«Строение музыкальной речи» – так назвал Ю. Н. исследование, посвящённое этой проблеме, позднее в сокращённом виде вошедшее в Учебник (Отдел I) [19]. Эти вопросы рассматриваются в общеэстетическом контексте. К ним относятся понятия непрерывности и расчленённости музыкального развития и музыкальной речи, многообразия форм её строения; музыкального материала, тематического и нетематического; музыкальной темы (может излагаться в любой структуре – от короткой фразы до широко развитого сложного построения) и музыкального образа (первоначальный и целостный), неразрывно связанных, но отнюдь не тождественных друг другу; интонационного оборота и мотива.

Теория мотива разработана принципиально по-новому. Ю. Н. впервые рассматривает мотивы *не в ряду форм строения музыкальной речи* (не как результат членения фразы), а как «интонационные обороты, имеющие особое выразительное значение, и в том их объёме, в котором они придают теме характерные черты» [там же, с. 47]. Такое различие интонационных оборотов и мотивов чрезвычайно продуктивно: первые – материал для последних. Как представитель темы мотив «может “жить” самостоятельно, т. е. вычленяться <...> напоминая о теме, не теряя с ней смысловой связи. При этом мотив может и видоизменяться, сохраняя свои индивидуальные черты» [там же]. Эти черты позволяют мотиву представлять тему в процессе её развития и репрезентировать её даже вне контекста произведения.

Отмечая индивидуализированную выразительность как отличительную черту интонационного оборота в ранге мотива, Р. Лаул «безоговорочно» присоединяется к его концепции: «Главное преимущество подобного понимания мотива <...> в том, что оно позволяет дифференцированно подходить к составу музыкальной темы, отличать в ней главное от второстепенного» [2, с. 8]. В признании «сущности мотива в его тематическом значении, мотива в качестве наиболее выразительной части темы» Е. Ручьевская видит отражение фундаментальных методологических установок Ю. Н. – «оценка частного с позиции целого и признание процессуальной стороны формы как глубинной. Мотив, будучи частью темы, реализует развитие и одновременно узнаётся и запоминается, следовательно, функционирует как часть целого» [7, с. 33].

Поэтому подход Ю. Н. к мотиву Е. Ручьевская правомерно определяет как *функционально-тематический* [там же, с. 27].

Функционально-тематическое понимание мотива проявляется и в дифференциации мотивов, имеющих разную смысловую и выразительную нагрузку внутри темы. Таково понятие «мотивного зерна», как «удерживающего» индивидуальный облик при всех трансформациях самого мотива. Постановка вопроса о его устойчивости открывает путь к постижению зависимости таких свойств мотива, как стабильность и запоминаемость, от соотношения его составляющих и от функциональной роли в более широком контексте. Последним Ю. Н. объясняет особую устойчивость и стабильность оперных лейтмотивов – при всей их внутренней мобильности и подвижности.

С функционально-тематической трактовкой мотива связано также и определение его структурных характеристик – объёма и границ. Ю. Н. выделяет мотивы большие и малые, или субмотивы, состоящие из мотивного зерна и смежных с ним мелодических оборотов, возникшие в результате их сцепления, слияния и зачастую непосредственно перерастающего «в высшие структурные формы – фразы и даже в целые предложения, без их ясного расчленения» [9, с. 48].

Рассматривая собственно формы строения музыкальной речи (*основные* – фраза, предложение и период, *вне основных* – построения свободные и сложные), Ю. Н. называет три признака, совокупность которых наиболее полно их характеризует: *величина построения, его состав и структура членения*.

Отношение к *величине построения* как критерию отражает ориентацию учёного на психологический закон объёма восприятия. Подчеркивая, что каждой форме строения музыкальной речи присущи свои предельные (в обоих направлениях) и нормативные величины, он формулирует их важнейшую закономерность: «при увеличении размера возникают новые качества, характеризующие построение более высокого порядка, и для каждой основной формы строения имеются свои пределы, хотя и очень приближительные» [там же, с. 54].

Состав построения характеризует «наличие и характер внутренних, подчинённых построений, объединяющихся в высшее» [там же, с. 56]. Ю. Н. выстраивает восходящий ряд построений от наиболее простого – *фразы* (отличается един-

ством внутреннего состава), обычно объединяющиеся в *предложения*, последние – в *периоды*. Как очевидно, «каждое объединение создаёт новое, более сложное построение, высшее по отношению к подчинённым» [там же].

Структура членения характеризует совокупность факторов, содействующих смысловому разграничению построений. Наличие, степень и способ членения, наряду с размером и составом построения, характеризуют ту или иную форму строения музыкальной речи. При всём многообразии этих факторов Ю. Н. формулирует их общую тенденцию: «расширение развития влечёт, наряду с возрастанием размера и усложнением состава построения, более чёткое членение и большую кадансовую завершённость построения» [там же, с. 56].

Обзор типовых форм строения музыкальной речи Ю. Н. начинает с *периода* как единственного среди них, способного выполнить экспозиционную функцию («только периоду свойственна такая степень развития и завершённости, которая позволяет ему служить не только составной частью произведения, но и формой самостоятельного произведения» [там же, с. 59].

Классификация периодов Ю. Н. впервые охватывает их необычайное многообразие (например, введённое понятие *модуляционного* периода, в отличие от модулирующего, характеризующего наряду с периодом однотональным гармоническое развитие через соотношение исходной и конечной их позиций, описывает самый процесс его в недрах целого). Исследователь рассматривает периоды с *особенностями* и *ненормативные, сложные* и *свободные* построения [там же, с. 73]. Здесь – ключ к ориентации в неисчерпаемом многообразии периодических структур.

Особое место в этой классификации занимают построения, обладающие *смешанными* признаками. Исходя из того, что предложение может приобрести черты периода, может в своём развитии перерасти в период, как и фраза может распространиться на всё предложение, а мотив – на всю фразу («мотив может совпадать с фразой, и выражение “мотив в форме фразы” для него не нонсенс» [7, с. 30]), Ю. Н. предлагает для таких случаев определения, отражающие их смешанный характер: *предложение-период* или *период-предложение*, *фразу-предложение*, *фразу-мотив*.

Отмечая, что периоды и предложения характерны преимущественно для экспозиционного

развития, тогда как фразы «вездесущи» и пронизывают всё музыкальное произведение, Ю. Н. формулирует общее свойство основных форм строения музыкальной речи: «Чем меньше форма строения музыкальной речи, тем менее специфична она в структурном отношении и тем шире и универсальнее в использовании» [9, с. 71].

Определив период, предложение, фразу и мотив как категории строения музыкальной речи, учёный вводит понятие *одночастной формы: простейшей* – «первоначальное изложение тематического материала без его дальнейшего развития – в виде простого периода или даже предложения» и *развитой* – «построения <...> выходящие за пределы простого периода, и тем более построения неструктурного типа, со свободным развитием материала» [там же, с. 110]. И, как это присуще классификационному почерку Ю. Н., он выделяет среди рассматриваемых явлений те, что обладают *смешанными* признаками. Отсюда – утверждение подвижности и относительности границ между *простейшей* и *развитой одночастной формами*, а при подходе к *одночастной форме* как принципиально не составной, признание в *широко развитой одночастной форме* отдельных фаз развития, приобретающих значение более или менее самостоятельных разделов, что «позволяет говорить о наличии в ней элементов (или признаков) двухчастности или трёхчастности при сохранении в целом одночастного единства построения» [там же, с. 111–112].

Е. Ручьевская видит здесь момент принципиально важный: «Узаконение Ю. Н. Тюлиным одночастной формы позволяет очень многие явления современной музыки, основанные на непериодическом принципе развёртывания материала, ввести в ряд закономерных явлений формы. Таким образом, одночастная форма, по Тюлину, – явление не только структурного, но и процессуального порядка» [6, с. 71]. В понятиях же *фаза развития*, *фазное построение* (рассмотрены выше) Ручьевская отмечает их историческую перспективность и высокий эвристический потенциал: «Эти понятия влекут за собой ещё одно: фазная форма, т. е. такая, в которой нет резкого контраста функций разделов, а происходит постепенное накопление неустойчивости и постепенное её убывание. Примером может служить отсутствие контраста между экспозиционным и развивающим разделами, между развивающим и заключительным. Сам Тюлин обозначил такое постепенное развитие термином продолженное



развитие. Фазные формы занимают едва ли не лидирующее положение в доклассических и послеромантических формах XX века» [5, с. 71].

Развитая двухчастная форма также впервые введена в ранг теоретического понятия и описана Ю. Н. Её определение – «по масштабу и сложности развития превышает двухчастную простую» – сразу выдвигает вопрос о *мере* такого *превышения* как важнейшем среди критериев при её обсуждении. Среди типов развития внутри частей исследователь выделяет структурные и неструктурные (свободные) виды, а среди основных разновидностей целого – безрепризную или репризную (типа A+A₁) и контрастную (типа A+B).

Динамическое сопряжение, по Ю. Н., определяет особый тип драматургии сонатной формы, сонатность. Она «...заключается в том, что в соотношении основных разделов экспозиции – главной и побочной партий – происходит нарушение равновесия и именно в пользу последней... Сама тема главной партии одновременно со своей основной функцией в той или иной мере выполняет функцию предвещения... В противоположность этому, основная тема побочной партии выполняет одновременно вторую функцию – утвердительную. Такое нарушение равновесия в экспозиции вызывает необходимость нового тематического и модуляционного развития (обычно разработочного) в средней части сонатной формы, прежде чем придти к репризе, где полностью восстанавливается и утверждается основная тональность — не только в главной партии, но и в побочной и в коде» [9, с. 251–253].

Таким образом, заключает Ю. Н., «сонатность заложена прежде всего в самой экспозиции – подобно завязке в драматических литературных жанрах, без которой не может быть соответствующего развития сюжета» [там же]. Это – принципиальное открытие Ю. Н. Экспозиция – лакмусовая бумажка сонатной формы. Поэтому её «не отменяют» ни отсутствие разработки, ни тональной и тематической репризы¹.

Динамическое сопряжение – это фактически инвариант сонатности, соответственно которому Ю. Н. оспаривает распространённое представление о контрасте как первостимуле и движущей силе сонатной формы, с чем, в первую очередь, связано понимание сонатной формы Б. Асафьевым как «базирующейся на принципе контраста» [1, с. 119]. Напротив, контраст, согласно Ю. Н., «усиливает созданное противоре-

чие (сопряжённый контраст), но сам по себе не является сущностью этой драматургии и поэтому не обязателен в сонатной форме...» [9, с. 253]. И отнюдь, «не отлучая» контраст от *исторического* развития сонатной формы, Ю. Н. последовательно дифференцирует оба принципа: «Контраст, – подчёркивает он, – это противоположный облик явлений (в т. ч. тематического материала и тональностей). Противоречие же – это оспаривание, противоборство сил, проявляющееся в самом действии. В сонатной форме главная партия первоначально “говорит сама за себя”, но уступает гегемонию побочной партии в возникшем между ними противоборстве – в этом противоречии, а не в контрасте, и заключается сущность сонатной драматургии, возникающей уже в самой завязке (экспозиция)» [там же, с. 119].

Контраст или противоречие – одно из важнейших оснований концепции динамического сопряжения. Впрочем, сегодня я склонен рассматривать их (равно и представление о сонатности А. Должанского) во многом как находящиеся в отношениях дополнительности.

«Все главы учебника, принадлежащие Ю. Н. Тюлину, содержат принципиально новую трактовку явлений», – отмечает Е. Ручьевская [6, с. 75], что и демонстрирует, рассматривая основные идеи учёного в области музыкальной формы.

«Прорастание» ладовой теории Ю. Н. в музыкальную фонологию особенно связано с понятиями функционального ядра и фонизма аккорда: в них представлены все основные характеристики музыкальной «фонемы» в тонально-гармонической системе. Ю. Н. фактически рассматривает гармонию с точки зрения ладовой функциональности и с точки зрения «именно ему присущего характера звучания, зависящего прежде всего от его интервального состава» фонизма. Ладовая функция и фонизм – две стороны одного явления. Фонизм варьируется, между тем в ладовом отношении аккорд неизменный. Ю. Н. предлагает дифференцировать «различные структуры аккорда, одного и того же в ладовом отношении»:

1. Гармоническое ядро как минимум аккорда;
2. Основная двуплановая конструкция аккорда, полностью представляющая его ладовую природу;
3. Колористические наслоения как самостоятельное чисто фоническое образование, не видоизменяющее ладовую структуру аккорда.

Но речь фактически идёт не о «различных структурах аккорда», а о принадлежности к

различным планам системы одного элемента текста аккорда.

Проблема соотношения между функциональным ядром и его мультипликациями на других ступенях имеют более общее значение и выходят за пределы круга явлений, к которым сам Ю. Н. относит эти положения непосредственно, отмечал Ю. Холопов [21, с. 3].

Ладовая теория Тюлина – одно из крупнейших достижений отечественной музыкальной науки XX столетия. Лад в трудах Ю. Н. – это фундаментальная категория музыкального мышления, статус которой обоснован учёным на широкой базе акустики и психофизиологии восприятия, эстетики и философии. Выдвинутая гипотеза исторического генезиса лада – в своём формировании и развитии лад отразил развитие музыкального сознания и основополагающих форм его проявления – обеспечила возможность поиска и обнаружения универсальных механизмов связи человека во всей совокупности своих природных свойств с его общественно-историческим опытом и преломляющей этот опыт художественной практикой. Становящиеся сегодня очевидными её фонологические перспективы – тому убедительное подтверждение.

Плодотворное развитие идея противоположности ладов получила в работе Ю. Н. «Натуральные и альтерационные лады» [13]. Противоположные элементы он находит не только между ладами, но и внутри них. Лад представлен здесь в виде концентрической модели, сконструированной вокруг III ступени, как неподвижной оси. Благодаря этому учёный определяет взаи-

мопротивоположные ступени в мажорных и минорных ладах. I ступень соотносится с V, II – с IV, VII ступень – с VI. При альтерации повышенным звукам соответствуют пониженные и наоборот. При этом только повышенная VII ступень в миноре и пониженная VI ступень в мажоре относятся к аналогичным ладовым альтерациям, все прочие обладают и модуляционностью. В натуральных ладах лидийской кварте соответствует фригийская секунда, миксолидийской септима – дорийская секста. При этом хроматическую гамму, вбирающую все альтерации, автор строит от III ступени вверх, хроматическую минорную гамму – от VI ступени вниз, получая полную схему обратно аналогичных ступеней.

Таким образом, Ю. Н. строит систему теоретически возможных альтерационных ладов на мажорной и минорной основе. Сам он оценивает свою работу как одну из попыток расширения теории лада, не считает свою систему всеобъемлющей и иллюстрирует применение отдельных альтерационных ладов в художественной практике (на примерах классического наследия и современной музыки).

Замечательный музыкант, выдающийся учёный и педагог Ю. Н. Тюлин – это целая эпоха отечественной музыкальной науки и культуры. Великое счастье выпало на долю тех, кому довелось учиться у него, общаться с ним. На них лежит и огромная ответственность: следуя завету Учителя, не повторять его идеи, а продолжать их в соответствии с новыми задачами. Только это и обеспечивает реальность всеприсутствия Юрия Николаевича Тюлина в нашей жизни.

Автор выражает своим коллегам доктору искусствоведения, профессору Российского государственного социального университета Г. Р. Консону и Почётному деятелю Союза композиторов России И. А. Консон благодарность за неоценимую помощь в подготовке настоящей статьи к публикации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Предложенное Тюлиным понимание сонатности объясняет, каким образом, преодолев рамки породившей её формы, она проникла в самые «несонатные» условия и ситуации, проявляя себя в творчестве композиторов разных исторических и стилистических эпох и национальных традиций и школ: венских классиков и романтиков, мастеров XX века и др. Сегодня, имея немалый собственный опыт размышления на эту тему

и обсуждения её со студентами, я сопровождаю определение динамического сопряжения Тюлина указанием на такой характер соотношения материалов, при котором в условиях конкретной эпохи и стиля главная партия никогда не смогла бы быть побочной, и наоборот. Как будто подвергающие сомнению справедливость этого утверждения и даже опровергающие его монотематические сонатные *Allegri*, например, Лондонских

симфоний Гайдна, где главная и побочная партии часто основаны на одном материале, на самом деле – подтверждают его. Ибо особенности тематического материала,

присущие ему в побочной партии, исключают возможность начать им форму, «разместить» его в главной партии со всеми присущими ей функциями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. Л.: Музгиз, 1963. 379 с.
2. Лаул Р. Х. Мотив и музыкальное формообразование. Л.: Музыка, 1987. 79 с.
3. Михайлов А. В. Гёте и поэзия Востока // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1985. С. 83–128.
4. Привано Н. Г. Предисловие ко второму изданию // Тюлин Ю. Н., Бершадская Т. С., Пустыльник И. Я., Пэн А. А., Тер-Мартirosян Т. Г., Шнитке А. Г. Музыкальная форма. М., 1974. С. 2–5.
5. Ручьевская Е. А. Мысли о музыкальной форме // Музыкальная академия. 1994. № 4. С. 77–78.
6. Ручьевская Е. А. Проблемы музыкальной формы // Ю. Н. Тюлин. Учёный. Педагог. Композитор: сб. ст. Л.; М., 1973. С. 70–80.
7. Ручьевская Е. А. «Строение музыкальной речи» Ю. Н. Тюлина и проблема музыкального синтаксиса (Теория мотива) // Традиции музыкальной науки. Л., 1989. С. 26–45.
8. Ручьевская Е. А. Формообразующий принцип как историческая категория // История и современность: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая. Л., 1981. С. 120–138.
9. Тюлин Ю. Н., Бершадская Т. С., Пустыльник И. Я., Пэн А. А., Тер-Мартirosян Т. Г., Шнитке А. Г. Музыкальная форма / общ. ред. Ю. Н. Тюлина. М., Музыка, 1974. 359 с.
10. Тюлин Ю. Н. Введение в гармонический анализ на основе хоралов Баха. Л.: Изд-во Ленинградской гос. консерватории, 1927. 78 с.
11. Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Советская музыка. 1935. № 7. С. 38–54.
12. Тюлин Ю. Н. Кристаллизация тематизма в творчестве Баха и его предшественников // Русская книга о Бахе: сб. ст. М., 1986. С. 249–266.
13. Тюлин Ю. Н. Натуральные и альтерационные лады. М.: Музыка, 1971. 109 с.
14. Тюлин Ю. Н. О произведениях Бетховена последнего периода. Цепляемость музыкального материала // Бетховен: сб. ст. / ред.-сост. Н. Л. Фишман. М., 1971. Вып. 1. С. 251–275.
15. Тюлин Ю. Н. Параллелизмы в музыкальной теории и практике. Л.: Искусство, 1938. 56 с.
16. Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Задачи по гармонии. Вып. 1–2. М.: Музыка, 1966. 263 с.
17. Тюлин Ю. Н., Привано Н. Г. Учебник гармонии. Ч. 1–2. 2-е изд. М.: Музыка, 1964. 435 с.
18. Тюлин Ю. Н. Стенограмма доклада Ю. Н. Тюлина 11-го марта 1940 года «Кристаллизация тематизма». 50 с. Машинопись. Из личного архива А. И. Климовицкого.
19. Тюлин Ю. Н. Строение музыкальной речи. Л.: Музгиз, 1962. 208 с.; 2-е изд. М.: Музыка, 1969. 173 с.
20. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Т. 1. Основные проблемы гармонии. Л.: Музгиз, 1937. 192 с.; 2-е изд. Л.; М.: Музгиз, 1939. 196 с.; 3-е изд., испр. и доп., предисл. Н. Г. Привано. М.: Музыка, 1966. 223 с.
21. Холопов Ю. Н. Патриарх советской музыкальной науки // Советская музыка. 1974. № 1. С. 30–32.
22. Южак К. И. Переработка ранних фугетт для II тома ХТК // Южак К. И. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории: избр. ст.: в 2 кн. СПб., 2006. Кн. 1. С. 109–164.

Об авторе:

Климовицкий Аркадий Иосифович, доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник сектора музыки, Российский институт истории искусств (190000, Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0001-7540-127X**, music@artcenter.ru

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. *Muzikal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Books 1, 2. Leningrad: Muzgiz, 1963. 379 p.
2. Laul R. Kh. *Motiv i muzikal'noe formoobrazovanie* [The Motive and Musical Form-Generation]. Leningrad: Muzyka, 1987. 79 p.
3. Mikhaylov A. V. *Gete i poeziya Vostoka* [Goethe and the Poetry of the East]. *Vostok – Zapad. Issledovaniya. Perevody. Publikatsii* [East – West. Research. Translations. Publications]. Moscow, 1985, pp. 83–128.

4. Privano N. G. Predislovie ko vtoromu izdaniyu [Preface to the Second Edition]. Tyulin Yu. N., Bershadskaya T. S., Pustyl'nik I. Ya., Pen A. A., Ter-Martirosyan T. G., Shnitke A. G. *Muzykal'naya forma* [Musical Form]. Moscow, 1974, pp. 2–5.
5. Ruch'evskaya E. A. Mysli o muzykal'noy forme [Thoughts about Musical Form]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1994. No. 4, pp. 77–78.
6. Ruch'evskaya E. A. Problemy muzykal'noy formy [Issues of Musical Form]. *Yu. N. Tyulin. Uchenyy. Pedagog. Kompozitor: sb. st.* [Yu. N. Tyulin. Scholar. Teacher. Composer: A Compilation of Articles]. Leningrad; Moscow, 1973, pp. 70–80.
7. Ruch'evskaya E. A. «Stroyenie muzykal'noy rechi» Yu. N. Tyulina i problema muzykal'nogo sintaksisa (Teoriya motiva) [“The Structure of Musical Speech” Yu. N. Tyulina and the Issue of Musical Syntax (The Theory of the Motive)]. *Traditsii muzykal'noy nauki* [Traditions of Music Scholarship]. Leningrad, 1989, pp. 26–45.
8. Ruch'evskaya E. A. Formoobrazuyushchiy printsip kak istoricheskaya kategoriya [The Form-Generating Principle as a Historical Category]. *Istoriya i sovremennost': sb. st.* [History and Modernity: a Compilation of Articles]. Ed. by A. I. Klimovitsky, L. G. Kovnatskaya. Leningrad, 1981, pp. 120–138.
9. Tyulin Yu. N.; Bershadskaya, T. S.; Pustyl'nik, I. Ya.; Pen, A. A.; Ter-Martirosyan, T. G.; Shnitke, A. G. *Muzykal'naya forma* [Musical Form]. Ed. by Yu. N. Tyulin. Moscow, Muzyka, 1974. 359 p.
10. Tyulin Yu. N. *Vvedenie v garmonicheskiy analiz na osnove khoralov Bakha* [Introduction to Harmonic Analysis on the Basis of Bach's Chorales]. Leningrad: Publishing House of the Leningrad State Conservatory, 1927. 78 p.
11. Tyulin Yu. N. Kristallizatsiya tematizma v tvorchestve Bakha i ego predshestvennikov [Crystallization of Thematicism in the Music of Bach and his Predecessors]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1935. No. 7, pp. 38–54.
12. Tyulin Yu. N. Kristallizatsiya tematizma v tvorchestve Bakha i ego predshestvennikov [Crystallization of Thematicism in the Music of Bach and his Predecessors]. *Russkaya kniga o Bakhe: sb. st.* [A Russian Book about Bach: a Compilation of Articles]. Moscow, 1986, pp. 249–266.
13. Tyulin Yu. N. *Natural'nye i al'teratsionnye lady* [Natural and Alternating Modes]. Moscow: Muzyka, 1971. 109 p.
14. Tyulin Yu. N. O proizvedeniyakh Betkhovena poslednego perioda. Tseplyaemost' muzykal'nogo materiala [About the Works of Beethoven of his Final Period. The Memorability of the Musical Material]. *Betkhoven: sb. st.* [Beethoven: a Compilation of Articles]. Ed. by N. L. Fishman. Issue 1. Moscow, 1971, pp. 251–275.
15. Tyulin Yu. N. *Parallelizmy v muzykal'noy teorii i praktike* [Parallelisms in Musical Theory and Practice]. Leningrad: Iskusstvo, 1938. 56 p.
16. Tyulin Yu. N., Privano N. G. *Zadachi po garmonii* [Exercises in Harmony]. Issue 1–2. Moscow: Muzyka, 1966. 263 p.
17. Tyulin Yu. N., Privano N. G. *Uchebnik garmonii* [A Textbook of Harmony]. Vol. 1–2. Second Edition. Moscow: Muzyka, 1964. 435 p.
18. Tyulin Yu. N. *Stenogramma doklada Yu. N. Tyulina 11-go marta 1940 goda “Kristallizatsiya tematizma”* [A transcript of Yuri Nikolayevich Tyulin's Presentation on March 11, 1940 “The Crystallization of Thematicism”]. 50 p. Manuscript. From the Personal Archive of A. I. Klimovitsky.
19. Tyulin Yu. N. *Stroyenie muzykal'noy rechi* [The Structure of Musical Speech]. Leningrad: Muzgiz, 1962. 208 p.; Second Edition. Moscow: Muzyka, 1969. 173 p.
20. Tyulin Yu. N. *Uchenie o garmonii. T. I. Osnovnyye problemy garmonii* [Teaching of Harmony. Volume 1. The Basic Issues of Harmony]. Leningrad: Muzgiz, 1937. 192 p.; Second Edition. Leningrad; Moscow: Muzgiz, 1939. 196 p.; Third Edition, Revised and with an Introduction by N. G. Privano. Moscow: Muzyka, 1966. 223 p.
21. Kholopov Yu. N. Patriarkh sovetskoy muzykal'noy nauki [The Patriarch of Soviet Musical Scholarship]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1974. No. 1, pp. 30–32.
22. Yuzhak K. I. Pererabotka rannikh fugett dlya II toma KhTK [Reuse of Bach's Early Fuguettes in Volume II of the Well-Tempered Clavier]. Yuzhak K. I. *Polifoniya i kontrapunkt: voprosy metodologii, istorii, teorii: izbr. st.: v 2 kn.* [Polyphony and Counterpoint: Questions of Methodology, History, Theory: Selected Articles in 2 Books]. Book 1. St. Petersburg, 2006, pp. 109–164.

About the author:

Arkady I. Klimovitsky, Dr. Sci. (Arts), Professor, Chief Research Assistant at the Music Department, Russian Institute for the History of the Arts (190000, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-7540-127X**, music@artcenter.ru





Е. М. ШАБШАЕВИЧ

Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке, г. Москва, Россия

ORCID: 0000-0003-4608-5081, shabsh@yandex.ru

**СТРАНИЦЫ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ИСТОРИИ
МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ:
ИМЕННЫЕ СТИПЕНДИИ ПРОФЕССОРОВ**

Автор статьи воскрешает забытые страницы истории Московской консерватории дореволюционного периода. Одним из важных факторов учебно-воспитательного процесса было назначение стипендий, которые в то время служили пособием, полностью или частично покрывающим плату за обучение. Они назначались талантливым, но малоимущим молодым людям, которые тем самым имели возможность получить высшее музыкальное образование. Учредителями выступали организации (Московское отделение ИРМО, Московская Городская Дума) и частные лица. Среди стипендий отдельный интерес представляют те, что носили имена выдающихся профессоров Московской и Петербургской консерваторий: Н. Г. Рубинштейна, А. Г. Рубинштейна, П. И. Чайковского, В. И. Сафонова, Д. В. Разумовского, Н. И. Зарембы, Н. А. Губерта. Стипендии консерваторских профессоров получали, в частности, скрипач А. А. Литвинов, пианистки Е. Ф. Гнесина, В. К. Миллер, М. С. Неменова-Лунц, певец С. А. Борисоглебский, а также композитор и пианист С. В. Рахманинов. На средства стипендии имени П. И. Чайковского совершил своё заграничное артистическое путешествие в 1902 году другой великий музыкант – А. Н. Скрябин.

Статья содержит выдержки из архивных документов, на основании которых действовали правила назначения стипендий и финансовые условия их обеспечения. Используются ранее не публиковавшиеся материалы фондов Российского государственного архива литературы и искусства. Персональные стипендии, учреждённые в честь прославленных педагогов того учебного заведения, в котором получают образование стипендиаты, служат для них сильным мотивирующим фактором.

Ключевые слова: Московская консерватория, именные стипендии, Н. Г. Рубинштейн, А. Г. Рубинштейн, П. И. Чайковский, Д. В. Разумовский, Н. И. Заремба, Н. А. Губерт, В. И. Сафонов, И. В. Гржимали, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин.

ELENA M. SHABSHAEVICH

Moscow State A. G. Schnittke Musical Institute, Moscow, Russia

ORCID: 0000-0003-4608-5081, shabsh@yandex.ru

**PAGES OF THE PRE-REVOLUTIONARY HISTORY
OF THE MOSCOW CONSERVATORY:
HONORARY STIPENDS OF PROFESSORS**

The author of the article revives the forgotten pages of the history of the Moscow Conservatory of the pre-revolutionary period. One of the important factors of the educational-pedagogical process at that time was the awarding of scholarships, which in those days served as financial aid partially or fully covering tuition costs. Scholarships were granted to talented, albeit poor young people who thereby obtained the possibility to receive advanced musical education. The role of the beneficiaries was played by organizations (the Moscow Section of the Imperial Russian Musical Society and the Moscow State Duma), as well as by private individuals. Among these scholarships of special interest are those that were named after the outstanding professors of the Moscow and St. Petersburg Conservatories: Nikolai G. Rubinstein, Anton G. Rubinstein, Piotr I. Tchaikovsky, Vasily I. Safonov, Dmitri V. Razumovsky, Nikolai I. Zarembo and Nikolai A. Gubert. Scholarships named after conservatory professors were received by such musicians as Alexander A. Litvinov, pianists Elena F. Gnesina, Vladimir K. Miller, Maria S. Nemenova-Luntz, singer Sergei A. Borisoglebsky, as well as composer and pianist Sergei Rachmaninoff. Another great musician, Alexander Scriabin, carried out his artistic tour abroad by means of the P.I. Tchaikovsky Scholarship.

The article provides extracts from archival documents which served as guidelines by which the rules for assigning scholarships and the financial conditions for their provisions were activated. Previously unpublished materials from the

funds of the Russian State Archive of Literary and Art are included. The personal scholarships established in honor of celebrated pedagogues of that educational institution in which the recipients were educated served as strong motivating factors for them.

Keywords: Moscow Conservatory, honorary scholarships, Nikolai G. Rubinstein, Anton G. Rubinstein, Piotr I. Tchaikovsky, Dmitri V. Razumovsky, Nikolai I. Zarembo, Nikolai A. Gubert, Vasily Safonov, Ivan Hřimalý, Sergei Rachmaninoff, Alexander Scriabin.

Московская консерватория, недавно отметившая свой 150-летний юбилей, – уникальное явление мирового культурного пространства. Невозможно переоценить её роль в отечественной музыкальной жизни. Страницы славного прошлого этого учебного заведения содержат немало интересного и поучительного, а ценный опыт в деле воспитания профессиональных музыкантов может и должен быть использован в настоящее время. С позиций современной исторической науки открываются всё новые проблемные поля для исследований. В частности, перспективной для разработки представляется тема стипендий.

С первого дня существования Московской консерватории обучение в ней было платным. В 1866 году плата составляла 100 рублей в год. К 1872/1873 году был установлен так называемый «комплект» из числа учащихся, по-прежнему плативших по 100 рублей в год, но число «комплектных» учеников постепенно сокращалось. Остальные же учащиеся, которых называли «сверхкомплектными», платили в два раза больше – 200 рублей (в апреле 1917 года эта сумма возросла даже до 250 рублей).

Значительная плата за обучение ограничивала поступление в консерваторию талантливых, но малообеспеченных учащихся. В некоторой степени ограничение снимала система стипендий: пособий, назначаемых из средств различных негосударственных организаций или частных лиц, для оплаты за обучение, без каких-либо обязательств со стороны стипендиата после окончания учебного заведения¹. В зависимости от выделяемой суммы, стипендия соответствовала «комплектному» или «сверхкомплектному» размеру оплаты.

Существовали именные стипендии, носящие то или иное прославленное имя. В данной статье пойдёт речь о стипендиях, названных в честь выдающихся профессоров Московской и Петербургской консерватории.

Именные стипендии в консерватории учреждались: а) частными лицами – непосредственно входившими в профессорско-преподавательский состав или кем-либо (как правило, связанными родственными или дружескими узами) в их честь (при жизни и/или посмертно), б) организациями (Московским отделением Императорского Русского музыкального общества, Московской Городской Думой).

Подобные стипендии появились уже в первые годы работы Московской консерватории. Хотя они не имели официального «именного» статуса, достоверно известно, что за некоторых своих учеников платили Г. К. Вебер, А. Р. Осберг, Н. Г. Рубинштейн. Это нашло отражение, в частности, в финансовых отчётах консерватории.

По-видимому, основатель Московской консерватории НИКОЛАЙ ГРИГОРЬЕВИЧ РУБИНШТЕЙН (1835–1881) положил начало первой в этом учебном заведении юридически оформленной в Министерстве внутренних дел персональной именной сверхкомплектной стипендии. Она существовала на деньги, собранные по подписке. Ещё при жизни Николая Григорьевича эту стипендию имели скрипач Ф. В. Адольфи, пианист Э. Зауэр.

Стипендия имени Николая Григорьевича Рубинштейна. Учреждена на представленные учащимися в Консерватории 5% билеты на сумму 2000 руб, купленные на деньги, собранные подпиской для учреждения стипендии имени Николая Григорьевича Рубинштейна (апреля 3 дня 1870). [Условий выдачи нет. – Е. Ш.]².

В годовщину со дня кончины Николая Григорьевича в Московском отделении Императорского Русского музыкального общества (МО ИРМО) были учреждены ещё 10 комплектных стипендий его имени³. Так Московское отделение отдало дань памяти своему основоположнику. На средства этой стипендии, в частности, обучались ученики младшего отделения класса



Н. С. Зверева: Леонид Максимов и Сергей Рахманинов. Стипендия за ними была сохранена и при переходе на старшее отделение в класс А. И. Зилоти. Эту же стипендию получали среди прочих флейтист Николай Ямник, теоретик Георгий Конюс, пианисты Елена Гнесина, Вера Маурина, Евгений Богословский, виолончелист Моисей Альтшуллер, а также «правитель дел» МО ИРМО и Московской консерватории, историограф, композитор Н. А. Манькин-Невструев (обучался в консерватории в 1893–1895 годах по классу трубы).

Ещё одна сверхкомплектная стипендия имени Николая Григорьевича Рубинштейна появилась в 1914 году. Она основана на проценты с капитала, завещанного Эмилией Карловной Ланге. По-видимому, это была одна из многочисленных почитательниц таланта Николая Григорьевича.

Стипендия учреждена на проценты с капитала, завещанного потомственной дворянкой Эмилией Карловной Ланге и заключающегося в 4½% облигациях Московского Кредитного Общества на номинальную стоимость 5400 р.

Капитал этот неприкосновенен и хранится в Московской Конторе Государственного Банка.

Из процентов означенного капитала поступает ежегодно 200 руб. в кассу МК за обучение одного ученика или ученицы без различия национальности и религии. Остатки от %%, за выдачею на право учения одного учащегося, причисляются к капиталу.

Выбор стипендиата принадлежит Директору МК (см Положение, утверждённое 2 апреля 1914 года). В случае закрытия Отделения или Консерватории с капиталом стипендии поступают согласно ст. 38 Высочайше утверждённого Устава ИРМО⁴.

Знаменитый старший брат Николая Григорьевича – АНТОН ГРИГОРЬЕВИЧ РУБИНШТЕЙН (1829–1894), много сделавший и для петербургских, и для московских музыкантов (в частности, многократно жертвуя гонорар за концерты и исполнения своих произведений в МО ИРМО и ученическую кассу консерватории), тоже имел в Московской консерватории основанную ещё при его жизни сверхкомплектную персональную стипендию; на средства этой стипендии учился в числе других пианист и композитор Исая Добровейн (Барабейчик).

Стипендия существовала на проценты с капитала, собранного МО ИРМО в октябре 1889 года

в связи с 50-летним юбилеем деятельности великого артиста. Всем членам МО были разосланы сообщения следующего содержания:

По случаю 50-летнего юбилея музыкальной деятельности А. Г. Рубинштейна предположено открыть в среде членов МО ИРМО подписку с целью собрать капитал, на проценты с которого учредить при МК стипендию имени юбиляра. Независимо от сего, на основании циркуляра Высочайше утверждённого Комитета для празднования юбилея А. Г., открыта при консерватории подписка на образование фонда для предоставления в распоряжение юбиляра⁵.

Имея честь довести до сведения Вашего о таковых предположениях, Дирекция Отделения покорнейше просит Вас не отказать принять участие в названных подписках.

Пожертвования принимаются ежедневно, в кассе Консерватории, от 12 до 4 час. дня, а в дни симфонических собраний – при входе в залу дежурным Директором Отделения⁶.

Имя А. Г. Рубинштейна носила также комплектная стипендия, которая существовала в рамках стипендий, выплачиваемых МО ИРМО.

Великий русский композитор, профессор Московской консерватории ПЁТР ИЛЬИЧ ЧАЙКОВСКИЙ (1840–1893) оплачивал в годы работы в консерватории (1866–1877) из своего жалования, позже из своих гонораров обучение нескольких учеников. В Отчёте консерватории за 1868/1869 год обозначено, что в этом учебном году стипендию Чайковского получал скрипач Зак. Диссертация Е. Е. Полоцкой содержит сведения о том, что на деньги Петра Ильича обучались: скрипач А. А. Литвинов, пианистка В. К. Миллер, кларнетист Матросович, певец С. А. Борисоглебский [3]. Как уже указывалось выше, официального статуса именной стипендии у неё не было.

Однако в Московской консерватории всё же существовала юридически оформленная стипендия имени Петра Ильича Чайковского. Она не служила средством платы за обучение, а напоминала грант или премию наподобие тех, что практиковались в Парижской и Лейпцигской консерваториях. Данная стипендия была учреждена на проценты с капитала в 5000 руб., пожертвованного Московской Городской Думой, и предназначалась для поощрения талантливых музыкантов, уже получивших диплом или аттестат Московской консерватории.

Согласно утверждённому министром Внутренних Дел 29 марта 1894 года Положению о названной стипендии (п.3), “...Проценты с сего капитала выдаются ежегодно полностью одному из окончивших полный курс Московской консерватории. Избрание лица, которому выдается это пособие, предоставляется Директору Московской Консерватории с утверждения Московской Городской Управы”⁷.

Первым стипендию имени П. И. Чайковского должен был получить окончивший консерваторию в 1894 году Фридрих Таль⁸, однако, судя по всему, её получили другие выпускники этого года: А. Могилевский (в размере 500 руб.) и А. Дубенский (скрипка) (в размере 300 руб.)⁹. В 1898 году этой чести удостоился органист А. Ф. Морозов «для заграничного путешествия с образовательной целью»¹⁰, а в 1902 году – А. Н. Скрябин «для заграничного путешествия с артистической целью»¹¹. Она также выдавалась в 1912 году П. П. Ильченко (скрипка) на покупку инструмента, и в качестве пособия окончившим курс в 1913 году Е. М. Гузикову (скрипка) и в 1916 году А. И. Жданову (специальность установить не удалось), А. Г. Никитанову (фагот), И. К. Базилевскому (фортепиано)¹².

Из выделенных в конце 1880-х годов 10 комплектных стипендий, которые выплачивало консерватории МО ИРМО, некоторые носили персональные имена консерваторских профессоров. С 1889 года выплачивались по одной стипендии имени Н. А. Губерта, Д. В. Разумовского и А. Г. Рубинштейна; в 1912 к ним прибавилась стипендия имени И. В. Гржимали¹³. По данным на февраль 1918 года, именных стипендий в этом статусе осталось всего две – Н. А. Губерта и И. В. Гржимали¹⁴.

Выдающийся консерваторский профессор, протоирей ДИМИТРИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ РАЗУМОВСКИЙ (1818–1889) постоянно совершал пожертвования и в библиотеку, и в пользу малообеспеченных учеников консерватории. Известно, в частности, что он выплачивал деньги на обучение певца Кракеля и пианистки Добронавиной (1871/1872 учебный год). Через два года после его смерти одна из стипендий МО ИРМО (1891/1892) была названа его именем. На стипендии другого профессора консерватории, а в 1881–1883 и её директора – НИКОЛАЯ АЛЬБЕРТОВИЧА ГУБЕРТА (1840–1888) обу-

чались, в частности, пианистки, в будущем профессора консерватории М. П. Владимирская-Полетаева и М. С. Неменова-Лунц.

Несколько стипендий в Московской консерватории были связаны так или иначе с именем её прославленного профессора и директора ВАСИЛИЯ ИЛЬИЧА САФОНОВА (1852–1918).

Первая из них, в которой Сафонов выступил исключительно в роли учредителя, носила имя выдающегося теоретика, учителя Сафонова по Петербургской консерватории НИКОЛАЯ ИВАНОВИЧА ЗАРЕМБЫ (1821–1879). Её получал, в числе прочих, виолончелист Исаак Дубинский.

[11 февраля 1888]

Василий Ильич Сафонов препроводил на имя С. И. Танеева один билет 5% займа в 4000 руб. для учреждения в МК стипендии имени Н. И. Зарембы, со следующими правилами пользования этой стипендией:

1) Предоставлять стипендию преимущественно уроженцам Тверской области, 2) Относительно специальности стипендиата ограничений не полагать, но по возможности отдавать предпочтение ученикам спец. класса композиции, 3) назначение стипендиатов или стипендиаток должно быть предоставлено Директору Консерватории по соглашению со мною, а по смерти моей – с моими наследниками, 4) могущие образоваться остатки должны быть причисляемы к основному капиталу¹⁵.

Первую из двух стипендий, носящих имя Василия Ильича Сафонова, учредил один из самых прославленных российских меценатов, богатый промышленник, сахарозаводчик Павел Иванович Харитоненко (1862–1914), который был почётным членом МО ИРМО и одним из активных меценатов – членов Дирекции.

[10 августа 1901 года]

1) На % с капитала в 6000 руб., пожертвованного коммерции советником потомственным дворянином Павлом Ивановичем Харитоненко и заключающегося в свидетельствах 4% государственной ренты, учреждается, согласно воле жертвователя, одна стипендия имени В. И. Сафонова при Московской консерватории ИРМО.

2) Упомянутый капитал хранится в Московской конторе Государственного Банка.

3) Из процентов с означенного капитала выдётся ежегодно 200 руб. в кассу Московской



консерватории на право обучения одного ученика или ученицы.

[Условий выдачи нет. – Е. Ш.]

4) Выбор стипендиата для зачисления на эту стипендию, а также и право смещения со стипендии в случае малоуспешности, принадлежит пожизненно В. И. Сафонову, а по смерти его, Директору Московской консерватории¹⁶.

Другая стипендия имени Василия Ильича Сафонова была основана на пожертвовании графа Сергея Владимировича Орлова-Давыдова (1846–1905) – наследника знаменитой усадьбы Спасское, сына покровителя искусств, члена Академии наук Владимира Петровича Орлова-Давыдова.

[3 июня 1902]

1) На % с капитала в 6000 руб., пожертвованного в звании камергера Двора Его Императорского Величества д. с. с. графом Сергеем Владимировичем Орловым-Давыдовым и заключающегося в свидетельствах 4% государственной ренты, учреждается, согласно воле жертвователя, одна стипендия имени В. И. Сафонова при МК ИРМО¹⁷.

Сразу после смерти Василия Ильича (февраль 1918) появился проект учреждения ещё одной стипендии имени В. И. Сафонова – в память его педагогической деятельности. Однако новые условия существования консерватории в рамках государственного финансирования исключали эту возможность.

В предреволюционные годы была открыта подписка на стипендии в честь других уже ушедших преподавателей консерватории, также не осуществившиеся: И. В. Самарина¹⁸, П. А. Пабста и И. В. Гржимали.

Историю проекта сверхкомплектной стипендии памяти ИВАНА ВОЙЦЕХОВИЧА ГРЖИМАЛИ (1844–1915) – старейшего консерваторского профессора, основателя скрипичного класса – раскрывают архивные документы (напомним, что к 1915 году его имя уже стояло под одной из комплектных стипендий МО ИРМО). Прежде всего, это письмо бывших учеников Гржимали директору Московской консерватории М. М. Ипполитову-Иванову (письмо подписано Александром Могилевским, Леей Любошиц, Давидом Крейном, Иосифом Рывкиным, Юлием Конюсом)¹⁹. Инициативная группа, которая собралась 18 января

1915 года (Гржимали умер 11 января) озабочилась увековечением его памяти: были запланированы строительство памятника, ежегодные скрипичные конкурсы на соискание премии И. В. Гржимали. Члены инициативной группы просили о содействии в организации фонда на сооружение памятника, в который записали 50 руб. – первые пожертвования. О стипендии речи в письме не идёт. Однако в сохранившемся в том же деле (л. 2) Протоколе общего собрания «Группы бывших учеников проф. И. В. Гржимали» уже есть предложение об «учреждении стипендии его имени в классе скрипки». Решено было собрать комиссию (в неё и вошли 5 человек, подписавших письмо) и объявить подписку. Протокол датирован тем же 18 января 1915 года²⁰.

Институт персональных стипендий стимулировал обучающихся соответствовать памяти выдающегося человека, или в том случае, когда человек, чьим именем была названа стипендия, был жив, непосредственно отвечать за свои успехи. Особенно эффективно этот фактор срабатывал, если стипендия носила имя прославленного музыканта, преподававшего в *alma mater*.

К сожалению, фактов существования подобных стипендий в послереволюционной истории консерватории зафиксировать не удалось. Не только в советский, но в постсоветский период под стипендией понимается исключительно государственная выплата, призванная обеспечить минимальный прожиточный минимум студента. Поскольку эта сумма ни в коей мере не соответствовала (и не соответствует до сих пор) реальным тратам государства на обучение, студент не соотносит понятие стипендии с платой за образование. Несколько меняет ситуацию система персональных стипендий федерального правительства, местных органов власти, отдельных благотворительных фондов: фактически грантов, выдаваемых в настоящее время отдельным студентам за особые успехи и талант. Среди таких стипендий, как представляется, обязательно должны быть стипендии, носящие имя выдающихся преподавателей учебного заведения, в котором студент получает образование. Думается, что опыт Московской консерватории дореволюционного периода может быть в этом плане весьма полезен.


ПРИМЕЧАНИЯ


¹ В других образовательных учреждениях до-революционной России, в частности, в университетах, существовали стипендии, выплачиваемые из средств государственного казначейства, которые предполагали «отработку» после окончания учебного заведения: полтора года за каждый год обучения в университете. Это в какой-то мере напоминает практику «распределения» советского периода.

² Списки стипендий [1918] // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 374. Л. 2 об. Здесь и далее курсивом выделены тексты архивных документов.

³ Отчёт Московского отделения Императорского Русского музыкального общества за 1881/82 гг. М., 1883.

⁴ Списки стипендий [1918] // РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 374. Л. 2 об.; копию Положения см.: Положение и переписка о стипендиях имени А. М. Захарова, Н. Г. Рубинштейна, Э. К. Ланге // РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 352. Л. 5.

⁵ Это был фонд для образования концертного зала имени Н. Г. Рубинштейна. Его основу составила большая часть сбора с юбилейного концерта 7 января 1890 года. Другая часть с этого сбора пошла в пользу недостаточных учащихся. К сожалению, проект постройки концертного зала имени Н. Г. Рубинштейна не осуществился. См. об этом: [4].

⁶ Переписка об учреждении стипендии имени А. Г. Рубинштейна // РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 226. Л. 3.

⁷ Справочник о стипендиях Московского Городского Общественного Управления в учебных и учеб-

но-воспитательных заведениях. М.: Городская типография, 1913. С. 10.

⁸ См. Прошение в Московскую Городскую Управу, подписанное правителем дел Консерватории Шорннингом в Переписке о выдаче стипендий (РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 212. Л. 155).

⁹ Переписка о выдаче добавочных стипендий по окончании консерватории // РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 228. Л. 3.

¹⁰ Там же. Л. 6.

¹¹ Там же. Л. 4.

¹² Там же. Л. 11, 8, 12.

¹³ Сведения об этих стипендиях не найдены.

¹⁴ Списки стипендий [1918] // РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 374. Л. 8.

¹⁵ Там же. Л. 4; копию Положения см.: Положение о стипендии имени С. М. Третьякова и профессора Н. И. Зарембы // РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 102. Л. 3.

¹⁶ Там же. Л. 6 об.; подлинник Положения см.: Положение о стипендии имени В. И. Сафонова // РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 359. Л. 14.

¹⁷ Там же. Л. 6 об. – 7; подлинник Положения см.: Положение о стипендии имени В. И. Сафонова ... Л. 10.

¹⁸ Переписка об учреждении стипендии имени Самарина // РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 89; Списки стипендий. 1897–1901 // РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 170.

¹⁹ Переписка об учреждении стипендии имени И. В. Гржимали // РГАЛИ. Ф. 2099. Оп. 1. Ед. хр. 361. Л. 1, 2.

²⁰ Там же.


ЛИТЕРАТУРА


1. Николаева Е. В. Перспективы развития в России истории музыкального образования как науки // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2016. № 1. С. 142–149.

2. Московская консерватория в её историческом развитии (к 150-летию со дня основания): материалы Всероссий. науч. конф. пятой сессии Научного совета по проблемам музыкального образования / ред.-сост. В. И. Адищев, К. С. Зенкин. М.: Московская консерватория, 2016. 190 с.

3. Полоцкая Е. Е. П. И. Чайковский и становление композиторского образования в России: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2009. 435 с.

4. Шабшаевич Е. М. О несостоявшемся проекте концертного зала имени Н. Г. Рубинштейна // Музыкальная академия. 2016. № 3. С. 1–6.

5. Barbaki M. The Role of Music in the Education of Young Male Workers in Nineteenth-Century Greece: the Case of Charity Institutions // Music Educational Research. 2015. Vol. 17. No. 3, pp. 327–339.

6. Beltinger E. P., Baker R. B. The Effects of Student Coaching: An Evaluation of a Randomized Experiment in Student Advising // Educational Evaluation and Policy Analysis. 2014. Vol. 36. No. 1, pp. 3–19.

7. Franz N. The Legacy and Future of a Model for Engaged Scholarship: Supporting a Broader Range of Scholarship // Journal of Higher Education Outreach and Engagement. 2016. Vol. 20. No. 1, pp. 217–221.

8. Greenhow C., Gleason B. Social Scholarship: Reconsidering Scholarly Practices in the Age of Social Media // British Journal of Educational Technology. 2014/5/1. Vol. 45. No. 3, pp. 392–402.



9. Kallberg J., Lowe M.D., Bloechi O. *Rethinking Difference in Music Scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 100 p.

Об авторе:

Шабшаевич Елена Марковна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства, Московский государственный институт музыки им. А. Г. Шнитке (123060, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-4608-5081**, shabsh@yandex.ru



REFERENCES



1. Nikolaeva E. V. *Perspektivy razvitiya v Rossii istorii muzykal'nogo obrazovaniya kak nauki* [Prospects for Development of the History of Musical Education as a Discipline in Russia]. *Vestnik kafedry YUNESKO "Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie"* [Bulletin of the UNESCO Department "The Art of Music and Education"]. 2016 (1), pp. 142–149.

2. *Moskovskaya konservatoriya v ee istoricheskom razvitiy (k 150-letiyu so dnya osnovaniya): materialy Vseros. nauch. konf. pyatoy sessii Nauchnogo soveta po problemam muzykal'nogo obrazovaniya* [The Moscow Conservatory in its Historical Development (150 years from its Founding): Materials of the Russian Scholarly Conference of the Fifth Session of the Academic Council for Issues of Musical Education]. Edited by V. I. Adishchev, K. S. Zenkin. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2016. 190 p.

3. Polotskaya E. E. *P. I. Chaykovskiy i stanovlenie kompozitorskogo obrazovaniya v Rossii: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [P. I. Tchaikovsky and the Formation of Education for Composers in Russia: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2009. 435 p.

4. Shabshaevich E. M. *O nesostoyavshemsya proekte kontsertnogo zala imeni N. G. Rubinshteyna* [About the Frustrated Project of Founding the N. G. Rubinstein Concert Hall]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2016. No. 3, pp. 1–6.

5. Barbaki M. The Role of Music in the Education of Young Male Workers in Nineteenth-Century Greece: the Case of Charity Institutions. *Music Educational Research*. 2015. Vol. 17. No. 3, pp. 327–339.

6. Beltinger E. P., Baker R. B. The Effects of Student Coaching: An Evaluation of a Randomized Experiment in Student Advising. *Educational Evaluation and Policy Analysis*. 2014. Vol. 36. No. 1, pp. 3–19.

7. Franz N. The Legacy and Future of a Model for Engaged Scholarship: Supporting a Broader Range of Scholarship. *Journal of Higher Education Outreach and Engagement*. 2016. Vol. 20. No. 1, pp. 217–221.

8. Greenhow C., Gleason B. Social Scholarship: Reconsidering Scholarly Practices in the Age of Social Media. *British Journal of Educational Technology*. 2014/5/1. Vol. 45. No. 3, pp. 392–402.

9. Kallberg J., Lowe M.D., Bloechi O. *Rethinking Difference in Music Scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. 100 p.

About the author:

Elena M. Shabshaevich, Dr. Sci. (Arts), Associate Professor, Professor at the Philosophy, History, Theory of Culture and Art Department, Moscow State A. G. Schnittke Musical Institute (123060, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-4608-5081**, shabsh@yandex.ru





Н. Ф. ГАРИПОВА

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова, г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0001-5425-6229, bfm104@mail.ru

**ПРЕЛОМЛЕНИЕ ТРАДИЦИЙ ФОЛЬКЛОРА
В ТЕХНИКЕ КОМПОЗИЦИИ БАШКИРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
(НА ПРИМЕРЕ ФОРТЕПИАННОЙ ПЬЕСЫ Р. КАСИМОВА «908»)**

В искусстве России начала XX века произошли знаковые процессы, обогатившие её музыкальную культуру. «Бесписьменный» фольклор национальных республик начал активно искать пути к сближению с академической европейской музыкальной системой. Так было и в Башкирии, где параллельное существование европейской и восточной музыкальных традиций на протяжении XVI–XIX веков эволюционно привело к периоду их активного взаимодействия.

На начальном этапе становления и развития башкирской фортепианной музыки, а также и впоследствии, наиболее распространённым стал жанр миниатюры, где апробировались принципы соединения противоположных музыкальных систем Востока и Запада. В начале этого пути заметно воплощение поверхностного фольклорного слоя: отражение картин природы Урала и бытовых сцен народной жизни, во многом интуитивное использование лада, орнаментики и других признаков музыкального языка.

Понять менталитет народа, его древнее историческое прошлое, проникнуть в более глубокие фольклорные пласты композиторы стремятся в 1980-е годы. Этому способствовало внимание историков и фольклористов к изучению народного эпоса, религиозным устоям, а также распространение новой информации через опубликование результатов ряда исследовательских работ. Данные процессы нашли отражение в образном строе сочинений, что привело в свою очередь к поиску оптимальных средств композиции. Органичное претворение новых традиций проявилось в пьесе Рафаила Касимова «908», где глубоко и ярко взаимодействуют интонационная лексика башкирского фольклора и современные средства композиции, техники фортепианного исполнительства.

Ключевые слова: Рафаил Касимов, башкирское фортепианное искусство, башкирский фольклор, фортепианная пьеса «908» Р. Касимова.

NINEL F. GARIPOVA

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia
ORCID: 0000-0001-5425-6229, bfm104@mail.ru

**INTERPRETATION OF FOLK MUSICAL TRADITIONS
IN THE COMPOSITIONAL TECHNIQUE OF BASHKIR COMPOSERS
(ON THE EXAMPLE OF RAFAIL KASIMOV'S PIANO PIECE "908")**

In early 20th century Russian art there occurred symbolic processes which enriched the country's musical culture. The "un-notated" folk musical traditions of the national republics began to expand and search actively for paths towards rapprochement with the classical European musical system. These same processes also took place in Bashkortostan, where the coexistence of the European and the Eastern musical traditions during the course of the time period from the 16th to the 19th centuries led by means of evolution to a period of their intense interaction.

At an early stage of the formation and development of Bashkir piano music, and also at subsequent stages, the most widespread genre was that of small piano pieces, in which the principles of connection of the extremely contrasting systems of East and West had been tried out. At the beginning of this path it is possible to perceive the manifestation of the surface stratum of folk music: depiction of pictures of the nature of the Ural Mountains and everyday scenes of the lives of ordinary people, as well as in many ways an intuitive utilization of folk modes, melodic ornamentation and other attributes of musical language.

Understanding the mentality of the people, its ancient historical past, and penetration into the deeper strata of folk music has been the aspiration of many composers since the 1980s. This has been aided by the attention of



historians and folklorists towards the study of the folk epos and religious customs, as well as the dissemination of new information through publication of the results of a number of research works. The given processes have found their reflection in the image-related structure of musical compositions, which in its turn has led towards the search for optimal means of composition. The organic realization of new traditions may be demonstrated in Rafail Kasimov's piece "908," where the intonational lexis of Bashkir folk music interacts profoundly and brilliantly with contemporary techniques of composition and piano performance.

Keywords: Rafail Kasimov, Bashkir piano music, Bashkir folk music, Rafail Kasimov's piano piece "908."

Столетиями на башкирской земле параллельно существовали две гетерогенные музыкальные культуры: деревенский монодийный фольклор и западноевропейское искусство, бытовавшее в домах дворянского общества Уфы. На этом фоне в Башкирии родилось фортепианное искусство, определившее со временем прорыв в музыкальном жанре и ставшее приоритетным направлением развития музыкальной культуры республики.

Для постижения феномена башкирского фортепианного творчества важно понимать, что фортепиано для первых композиторов Башкирии было инструментом чужеродным, несущим незнакомую европейскую музыкальную культуру. Поэтому на начальном этапе становления фортепианного творчества композиторам приходилось осваивать совершенно новое направление музыкального искусства и целый комплекс труднопреодолимых противоречий, возникающих между его полярными явлениями: непериодической структурой, импровизационностью башкирских протяжных песен озон-кюй и ладовой тонально-гармонической организацией и акцентной ритмикой европейской музыки. Это противоречие было зафиксировано Р. Сулеймановым, который пишет в монографии «Жемчужины народного творчества Урала»: «В основе мотивообразования башкирских протяжных песен ... и других протяжных кюев, лежит принцип, основанный на противопоставлении долгого, протяжного и группы кратких звуков, то есть принцип, не имеющий ничего общего с ударностью, акцентностью» [8, с. 28].

Музыковедам хорошо известно, что процесс адаптации национального фольклора к европейской академической музыкальной культуре происходил в искусстве многочисленных республик Советского Союза с учётом национальных особенностей народов, их населяющих. Результат этого феномена башкирской

фортепианной музыки отражён в многочисленных миниатюрах, созданных в 40-х – начале 70-х годов XX века. Как правило, они написаны в квадратной структуре, детерминированность которой достаточно просто определяется использованием специфики интонационной лексики ведущих жанров башкир – кыска-кюй (скорая, короткая песня) и озон-кюй (протяжная песня). Имелись и первые успехи. Удачным примером сочинения, которое можно назвать эмблемой нового башкирского фортепианного жанра, является «Ноктюрн», написанный в 1946 году ведущим композитором Башкирии Загиром Исмагиловым.

Между тем, как выяснилось впоследствии, фортепианной миниатюре в творчестве композиторов Башкирии было суждено выполнить особую роль. Являясь творческой лабораторией в постижении и выработке основ национального стиля, в процессе развития она претерпела несколько моделей и прошла путь от незатейливых по простоте миниатюр до развёрнутых концертных сочинений. Таким образом, в композиторском творчестве наметилась тенденция принятия другой, «чужой» музыкальной культуры, диалог с которой строился на постижении её закономерностей и адаптации к «своей» родной культуре.

Работа над созданием тематического материала на основе непериодичной ритмики продемонстрировала возможность создания фортепианных сочинений, которые в значительной степени отражали, в сущности, специфику фольклора. Одновременно в создании национального тематизма наметилось два пути: использование сложных размеров 6/8, 9/8, 12/8 и т. д., и приёмов метрической переменности, что способствовало наибольшей отдалённости сильных долей друг от друга и предоставляло возможность более свободного развития темы с её широтой и распевностью (к примеру, Прелюдия Ре мажор из фортепианного цикла Х. Заимова

«Прелюдии для фортепиано», «Дедушка и бабушка пляшут и поют» Д. Хасаншина из фортепианного цикла «От Волги до Урала» и др.).

Превалирующая в 1960–1980-е годы в стране тенденция более глубокого постижения фольклора кардинально изменила развитие и башкирской миниатюры. Обнаруживается стремление композиторов проникнуть в более опосредованные фольклорные пласты. В этот период заметно философски углублённое претворение фольклора, имеющего в основе эпические корни; постижение сути национального менталитета, характера.

Принципиально новые подходы соединения устойчивых черт башкирского народного эпоса, песенного стиля озон-кюй и академических традиций отражает фортепианная пьеса известного башкирского композитора Рафаила Касимова с необычным названием «908», написанная в эти годы. Драматургия сочинения объясняется характерными особенностями исполнения эпических напевов, специфические формулы которых кристаллизовались в процессе многовекового бытования. Для восприятия драматургии сочинения полезным является замечание искусствоведа Л. П. Атановой в отношении двухфазового исполнения песни народными сказителями и певцами: «Прозаическая часть ... стала выполнять роль легенды к песне, а стихотворная – превратилась в собственно песню» [1, с. 494]. Сущность этого явления, претворённая в фортепианном творчестве Р. Касимова, состоит в том, что являясь доминантовым семантическим фольклорным признаком, оно оказывает влияние на формирование оригинальной драматургической концепции сочинения. Воспринимаемое в произведении как легенда, действие первой части автор переводит в атмосферу далёкого от нас времени, сдержанной и величественной архаичной природы Урала, в которой кочевники-башкиры жили в непосредственном общении с природой, повлиявшей во многом на специфику музыкального фольклора и определившей его черты.

В сочинении заметно сосуществование двух систем, обнаруживающих органичное их взаимодействие, смысл которого основывается на презентации авторского мышления и стремлении воплотить в сочинении сформированные тысячелетиями черты ментальности башкирского народа, в том числе, под

воздействием «мифологических, культовых, тотемистических представлений о времени, месте, пространстве» [7, с. 109].

Так, в процессе изучения пьесы «908» обнаруживается ряд признаков, отсылающих к характеристикам мифоритуальной, магической деятельности. Напоминают интонацию заклинания рассредоточенные пуантилистические звуки. Предваряющие их форшлаги, вначале негромкие, но затем взятые на *f* воплощают резкий звук барабана. Впечатление мистики усиливают сонористические шумовые эффекты: короткие одноголосные мотивы, исполненные щипком по струнам, каждый звук которых сопровождается ремаркой «фермата», и вибрирование при этом струны создают эмоциональное ассоциативное ощущение архаики. Существенную поддержку в создании образной сферы оказывает исполнительская техника подготовленного фортепиано, благодаря чему воплощение интонационной лексики национального инструмента кубыза в создании образа становится наиболее убедительным. Соединение западноевропейской техники композиции и интонационной лексики фольклора позволяет композитору взглядом современного человека отразить мифологизированное представление о мире человека прошлого.

Сочетание подготовленного и реально звучащего фортепиано усиливает впечатление сказочности, которая, как правило, сопровождала народный эпос, и некоего потустороннего шаманского действия, идущего из глубины веков и дошедшего в той или иной форме до наших дней в культуре башкир¹.

Однако этот, безусловно, важный пласт фольклора был пробуждён композиторами только к концу 80-х годов прошлого столетия. Интерес к эпосу ознаменован появлением фортепианного цикла «Прелюдия и Токката» З. Исмагилова, «Темы с вариациями» для фортепиано с оркестром Р. Газизова, где тема вступления выдержана в стиле эпических традиций. Данному периоду развития композиторского творчества Башкортостана присуще и то, что в создании образной сферы сочинения участвуют разнообразные композиторские средства, преломлённые особым образом. Они выявляют доминирующее начало этнического мышления, относящегося к кодам традиционной культуры. В пьесе «908» Р. Касимова очевидна фольклорная установка, проявляющаяся в использовании



интонационной лексики кубыза², пустотных октав, интонаций зова, а также характерного для фольклорного эпоса ограниченного звукового ряда (в данном случае V, VI и VII ступеней лада), использовании высокого регистра и большого диапазона.

Признаками европейской композиции в фортепианной фактуре пьесы являются: техника подготовленного фортепиано с уточняющим указанием композитора – «пальцем по струнам, имитируя звучание кубыза»; репетиции с усилением и затуханием звука на открытых струнах; объёмные, длительные ферматы; контрастная динамика, беззвучные аккорды, кластеры, вкрапление техники пуантилизма – весьма органично адаптированные в фольклорную среду. Отмеченные приёмы, накладываемые на бестактное фортепианное полотно пьесы, создают впечатление большой объёмности и мистичности звучания (пример № 1).

Пример № 1

Р. Касимов. «908», I ч.

Прежде чем охарактеризовать тему сочинения Касимова, следует уточнить ряд позиций башкирской фольклористики, наблюдающихся в 1990-е годы. В этот период появляются научные работы, изучающие ислам в Башкортостане и в целом музыкальной культуре России. Для проникновения в суть музыкального профессионального искусства башкир крайне важными являются наблюдения учёных, выявляющих

особенности исламского вероисповедания народа, которые заключаются в усвоении внешней обрядовой стороны без существенных перемен в древнем мировоззрении [11]. Вывод историка проливает свет на сформировавшийся в музыкальном эпосе образный строй, где одной из доминирующих тем во все времена были интересы защиты родины. Известные башкирские фольклористы Н. Т. Зарипов и М. М. Сагитов считают, что центральное место в эпическом повествовании отводится изображению богатырских подвигов: «В образе любого эпического героя воплощаются высокие нравственные черты богатырского характера: честность и бескорыстие, справедливость и гуманизм ... Связанные с народным идеалом, эти черты выражаются в каждом конкретном образе в той форме, которая соответствует уровню народного художественного мышления на данной стадии эпического творчества» [5, с. 20]. Иначе говоря, типичными для башкирского эпоса носителями высокой народной морали стали духовно одарённые натуры: «Они прекрасно поют, импровизируют, играют на музыкальных инструментах» [там же, с. 27].

Обращаясь к пьесе «908» Касимова, отметим, что образный строй одноголосной темы являет собой воплощение собирательного образа народного героя-мученика, для чего используются героизированные элементы музыкальных фольклорных эпических источников. Так, в теме сочинения прослушиваются интонации знаменитой протяжной озон-кюй «Буранбай», в которой народ воспел яркую личность смелого, храброго батыра, защитника народа; интонации также напоминают напев инструментального наигрыша «Сынграу торна» («Звонящий журавль»).

Нетрудно заметить, что основной тон первой фразы напева составляет доминанта в виде протяжного тона – ключевой лексической интонации народных озон-кюй. Короткие украшения к протяжному тону наполняют его особой выразительностью, «значительной функциональной наполненностью и не только в ритмическом, но и в ладовом значении» [8, с. 28]. Тема отмечена большой драматической напряжённостью и являет собой воплощение переживаний героя. При этом заметим, что важным выразительным средством выступает динамика. Композитор использует её в современном толковании: тема, излагаемая на предельном

звучании *ff*, накладывается на оstinатный аккомпанемент, звучащий на *pp* и беззвучно взятой октавной тонике в басу. Сформированная пластовая полифония темы способствует воплощению образов старины, интеллектуально окрашенной современным углублённым её пониманием, и способствует максимальной передаче драматизма.

Одноголосная тема появляется на фоне октавного баса, удерживаемого на протяжении всего проведения темы, звучит *ff* в верхнем регистре фортепиано по законам фольклорного вокала. Долгие протяжные звуки заканчиваются горловыми дублировками узляу³, приёмом пения, которым владели первоклассные певцы, и сопровождаемыми короткими возгласами. «Малообъёмный» диапазон темы Касимова, скупость орнаментики, речитативный характер позволяет говорить о влиянии характерных черт обрядовых жанров «харнау»⁴ и речитаций, входивших в магические ритуалы, а также возгласов-кличей и закличек – песен, обращённых к стихийным силам природы [2]. Все эти композиционные приёмы, переплавленные авторской фантазией, производят впечатление напряжённого драматического и даже трагического действия (пример № 2).

Пример № 2 «908», II ч.

Molto rubato
Molto tranquillo $\text{♩} = 80$

Второе и третье проведение темы представлены в виде диалога с краткими резюме, построенными на материале I части. Сопровождение выдержанно на основе оstinатной попевки с маркированной доминантой – звука *f* к беззвучному басу. Повтор темы каждый раз приобретает новое содержание благодаря дублировкам в теме и варьированному оstinатному басу, звучащему на контрастном *pp*. После ферматы вводится эпизод на материале I части: композитор строит его в духе модальной техники, используя интонационную лексику кубыза и сонорный эффект октавного кластера, звучащего как громовые раскаты и привносящего насторожённо-тревожное состояние.

Если первые два проведения темы не имеют завершения и заканчиваются на IV ступени лада, то кульминационное третье проведение заканчивается на тонике, как и принято в фольклоре, в низком регистре. Одноголосный каданс звучит драматическим резюме. Резкое заключение в виде краткого потока, сотканного из мотива сопровождения, начавшись на *pp*, драматически обрывается на *ff*.

Направленность на вариативный тип музыкального развития коррелируется с внутренними закономерностями фольклора. Каждое последующее проведение исходного тематического материала варьируется благодаря привлечению дополнительных голосов и уплотнением оstinато сопровождения, что при общей установке динамических сопоставлений *ff* и *pp* методично приводит к кульминационному взрыву, который ассоциируется с мотивами вечности и трагичности бытия (пример № 3).

Пример № 3 «908». Кульминация I ч.

Molto rubato
Molto tranquillo $\text{♩} = 80$

Таким образом, композитор Р. Касимов разработал органичную структуру сочинения, в котором все его части, вытекая одна из другой, естественно сменяются как декорация театрального спектакля, что не противоречит этническому мышлению, а находясь с ним в консенсусе, в данном случае, и создают эффект некой инсталляции действия.



PRIMECHANIYA

¹ Явление синтеза домусульманских культов и верований с исламом в музыкальной культуре региона выделяет музыковед В. Н. Юнусова: «В башкирской культуре и сегодня отмечены шаманские действия (харнау)» [12, с. 44]. О сохранении элементов языческой культуры не только в использовании обрядов, носивших ритуальный характер, но присутствующих в современном языке башкир магической лексики и языческой символики, пишет историк А. Б. Юнусова в монографии «Ислам в Башкортостане» [11, с. 30].

² Кубыз – щипковый (стальной или деревянный) инструмент небольшого размера, подковообразной формы, со своеобразным дребезжащим, гулким, вибрирующим тембром и характерным диапазоном от *g* и *f* малой октавы до звуков среднего регистра [3, с. 29].

³ Узляу – горловое пение на высоких обертоновых звуках, извлекается с помощью языка и губ.

⁴ Харнау – жанр башкирского фольклора, включающий заклинательно-заговорные формулы. Восходит к доисламским верованиям.

LITERATURA

1. Атанова Л. П. О башкирских эпических напевах. Образцы нотных записей // Башкирский народный эпос / сост. А. С. Мирбадалева, М. М. Сагитов, А. И. Харисов. М., 1977. С. 493–494.
2. Ахметгалеева Г. Б. Башкирское народное музыкально-поэтическое творчество (вопросы классификации): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2005. 22 с.
3. Гарипова Н. Ф. Интонационная лексика и стилистика фортепианных произведений башкирских композиторов / УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики. Уфа, 2002. 104 с.
4. Жоссан Н. Ю. Претворение фольклора в ракурсе постмодернизма (на материале отечественной музыки второй половины XX в.) // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2 (23). С. 25–34.
5. Зарипов Н. Т., Сагитов М. М. Башкирский народный эпос // Башкирское народное творчество. Т. 1: Эпос / сост. М. М. Сагитов. Уфа: Башк. кн. изд-во, 1987. 544 с.
6. Сыпало Н. В. Фортепианное творчество композиторов Дагестана. К проблеме эволюции национальной композиторской школы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2016. 26 с.
7. Султангареева Р. А. Магический фольклор башкир: специфика и мифоритуальные особенности репертуара // Вестник Челябинского гос. университета. 2014. № 26 (355). Филология. Искусствоведение. Вып. 93. С. 108–114.
8. Сулейманов Р. С. Жемчужины народного творчества Урала. Уфа: Китап, 1995. 248 с.
9. Хисамутдинова Р. М. Поэтика башкирской протяжной народной песни озон-кюй // Вестник Челябинской гос. академии культуры и искусства. 2014. № 3 (39). С. 125–129.
10. Ульмасов Ф. А. О многомерности восточной монодии // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3 (24). С. 56–63.
11. Юнусова А. Б. Ислам в Башкортостане. Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 1999. 353 с.
12. Юнусова В. Н. Ислам – музыкальная культура и современное образование в России: монография. М.: Хронограф, 1997. 152 с.
13. Antović Mihailo, Stamenković Dušan, Figar Vladimir. Association of Meaning in Program Music. On Denotation, Inherence, and Onomatopoeia // Music Perception: An Interdisciplinary Journal. Vol. 34, No. 2, December 2016, pp. 243. Figar 248. DOI: 10.1525/mp.2016.34.2.243.
14. Maes Pieter-Jan, Van Dyck Edith, Lesaffre Micheline, Leman Marc, Kroonenberg Pieter M. The Coupling of Action and Perception in Musical Meaning Formation // Music Perception: An Interdisciplinary Journal. Vol. 32, No. 1, September 2014, pp. 67–84. DOI: 10.1525/mp.2014.32.1.67.
15. McGowan Rebecca W., Levitt Andrea G. A Comparison of Rhythm in English Dialects and Music // Music Perception: An Interdisciplinary Journal. Vol. 28, No. 3, February 2011, pp. 307–314. DOI: 10.1525/mp.2011.28.3.307.
16. Ross Jaan, Lehiste Ilse. Timing in Estonian Folk Songs as Interaction between Speech Prosody, Meter, and Musical Rhythm // Music Perception: An Interdisciplinary Journal. Vol. 15, No. 4, Summer, 1998, pp. 319–333. DOI: 10.2307/40300861.

Об авторе:

Гарипова Нинэль Фёдоровна, доктор искусствоведения, профессор кафедры общего курса фортепиано, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-5425-6229**, bfm104@mail.ru

REFERENCES

1. Atanova L. P. O bashkirskikh epicheskikh napevakh. Obraztsy notnykh zapisey [About Bashkir Epic Melodies. Specimens of Musical Notation]. *Bashkirskiy narodnyy epos* [Bashkir Folk Epos]. Compiled by A. C. Mirbadaleva, M. M. Sagitov, A. I. Kharisov. Moscow, 1977, pp. 493–494.
2. Akhmetgaleeva G. B. *Bashkirskoe narodnoe muzykal'no-poeticheskoe tvorchestvo (voprosy klassifikatsii): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk* [Bashkir Folk Musical-Poetical Creativity (Issues of Classification): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philology]. Ufa, 2005. 22 p.
3. Garipova N. F. *Intonatsionnaya leksika i stilistika fortepiannykh proizvedeniy bashkirskikh kompozitorov* [Intonational Vocabulary and Stylistics of Piano Works by Bashkir Composers]. Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Laboratory of Musical Semantics. Ufa, 2002. 104 p.
4. Zhossan N. Yu. Pretvoreniye fol'klora v rakurse postmodernizma (na materiale otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX v.) [Realization of Folklore in the Perspective of Postmodernism (on the Material of Russian Music of the Second Half of the 20th Century)]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 2(23), pp. 25–34. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.025-034.
5. Zaripov N. T., Sagitov M. M. *Bashkirskiy narodnyy epos* [Bashkir Folk Epos]. *Bashkirskoe narodnoe tvorchestvo. T. 1: Epos* [Bashkir Folk Art. Volume 1: The Epos]. Compiled by M. M. Sagitov. Ufa: Bashkir Publishing House, 1987. 544 p.
6. Sypalo N. V. *Fortepiannoye tvorchestvo kompozitorov Dagestana. K probleme evolyutsii natsional'noy kompozitorskoy shkoly: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Piano Music by Composers of Dagestan. Concerning the Issue of Evolution of the National School of Composition: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Saratov, 2016. 26 p.
7. Sultangareyeva R. A. Magicheskiy fol'klor bashkir: spetsifika i miforitual'nye osobennosti repertuara [Magical Folklore of the Bashkirs: the Specificity and Mythological Features of the Repertoire]. *Vestnik Chelyabinskogo gos. universiteta. Filologiya. Iskuststvovedenie* [Bulletin of the Chelyabinsk State University]. 2014. No. 26 (355). Philology. Art History. Issue 93, pp. 108–114.
8. Suleymanov R. S. *Zhemchuzhiny narodnogo tvorchestva Urala* [Gems of the Folk Art of the Urals]. Ufa: Kitap, 1995. 248 p.
9. Khisamutdinova R. M. Poetika bashkirskoy protyazhnoy narodnoy pesni ozon-kyuy [The Poetics of the Bashkir Plangent Folk Song, the Ozon-Kuy]. *Vestnik Chelyabinskoy gos. akademii kul'tury i iskusstva* [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Art]. 2014. No. 3 (39), pp. 125–129.
10. Ul'masov F. A. O mnogomernosti vostochnoy monodii [About the Multidimensionality of Eastern Monody]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 3 (24), pp. 56–63.
11. Yunusova A. B. *Islam v Bashkortostane* [Islam in Bashkortostan]. Ufa: Ufimskiy poligrafkombinat, 1999. 353 p.
12. Yunusova V. N. *Islam – muzykal'naya kul'tura i sovremennoe obrazovanie v Rossii: monografiya* [Islam – Musical Culture and Modern Education in Russia: A Monographic Work]. Moscow: Khronograf, 1997. 152 p.
13. Antović Mihailo; Stamenković Dušan; Figar Vladimir. Association of Meaning in Program Music. On Denotation, Inherence, and Onomatopoeia. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 34, No. 2, December 2016, pp. 243. Figar 248. DOI: 10.1525/mp.2016.34.2.243.
14. Maes Pieter-Jan, Van Dyck Edith, Lesaffre Micheline, Leman Marc, Kroonenberg Pieter M. The Coupling of Action and Perception in Musical Meaning Formation. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 32, No. 1, September 2014, pp. 67–84. DOI: 10.1525/mp.2014.32.1.67.
15. McGowan Rebecca W., Levitt Andrea G. A Comparison of Rhythm in English Dialects and Music. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 28, No. 3, February 2011, pp. 307–314. DOI: 10.1525/mp.2011.28.3.307.
16. Ross Jaan, Lehiste Ilse. Timing in Estonian Folk Songs as Interaction between Speech Prosody, Meter, and Musical Rhythm. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*. Vol. 15, No. 4, Summer, 1998, pp. 319–333. DOI: 10.2307/40300861.

About the author:

Ninel F. Garipova, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Secondary Piano Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID:0000-0001-5425-6229**, bfm104@mail.ru

