Проблемы музыкальной науки

MUSIC SCHOLARSHIP

2009, №1 (4)

Российский научный специализированный журнал

Russian Journal of Academic Studies

Главный редактор
Л. Н. Шаймухаметова

Редакционная коллегия
И. В. Алексеева
Б. Г. Ашхотов
А. С. Базиков
И. Н. Баранова
С. П. Галицкая
А. И. Демченко
В. Р. Дулат-Алеев
Л. П. Казанцева
Т. И. Калужникова
М. Г. Кондратьев
А. Л. Маклыгин
В. И. Нилова
В. Н. Сыров
Г. Р. Тараева
А. В. Толстых
Е. Б. Трембовельский
Е. Н. Федорович
И. Д. Ханнанов
В. Н. Холопова
А. М. Цукер
Б. А. Шиндин
А. Н. Якупов

Председатель Совета учредителей — ректор Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова
И. Г. Галяутдинов

Учредители:
12 российских музыкальных вузов и вузов искусств:
— ФГОУ ВПО «Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова»;
— ФГОУ ВПО «Астраханская государственная консерватория (академия)»;
— ФГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова»;
— ФГОУ ВПО «Казанская государственная консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова»;
— ФГОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова»;
— ГОУВПО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»;
— ФГОУ ВПО «Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова»;
— ФГОУ ВПО «Воронежская государственная академия искусств»;
— ФГОУ ВПО «Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского»;
— ФГОУ ВПО «Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки»;
— ФГОУ ВПО «Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова»;
— ФГОУ ВПО «Северо-Кавказский институт искусств».

Адрес редакции:
450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: (347) 272-49-05.

ISSN 1996-5326

© Проблемы музыкальной науки, 2009, №1 (4)
© Электронная версия, Russia, 2009, №1 (4)
© Электронная версия, English, 2009, №1 (4)

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

Редакция журнала «Проблемы музыкальной науки»

Главный редактор
Шаймухаметова Людмила Николаевна — доктор искусствоведения, профессор
Телефон: (347) 272-49-05; e-mail: lab234nt@yandex.ru

Ответственный секретарь
Алексеева Ирина Васильевна — доктор искусствоведения, профессор
PMS07@yandex.ru

Зав. Отделом национальных проблем российского музыкознания
Кондратьев М. Г. — доктор искусствоведения, профессор

Зав. Международным отделом
Ханнанов И. Д. — доктор теории музыки, профессор (Балтимор, США)

Научный редактор
Исхакова С. З. — кандидат искусствоведения, доцент

Выпускающий редактор
Карпова Е. К. — кандидат искусствоведения, доцент

Редакция приложения «Креативное обучение в ДМШ»

Главный редактор
Шаймухаметова Людмила Николаевна — доктор искусствоведения, профессор
e-mail: creative-511@mail.ru

Менеджер
Репина К. Н. — научный сотрудник,
преподаватель Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова
celesta05@mail.ru

Дизайн: **Аскаров Р. Н.** Верстка: **Абдеев Р. Ш.**
Ответственный за выпуск: **Ахмадуллин М. Л.**

Административная группа выпуска:

Галяутдинов И. Г. — председатель Совета учредителей журнала, ректор Уфимской государственной академии искусств, доктор филологических наук, член-корр. Академии наук Республики Башкортостан, профессор
Краснова О. Б. — проректор по научной и творческой работе Саратовской государственной консерватории, кандидат социологических наук, профессор
Саввина Л. В. — проректор по научной работе Астраханской государственной консерватории, кандидат искусствоведения, профессор
Тимонен Т. Н. — проректор по научной работе, кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории
Федорович Е. Н. — проректор по научной работе Уральской государственной консерватории, доктор педагогических наук, профессор
Цукер А. М. — проректор по научной работе Ростовской государственной консерватории, доктор искусствоведения, профессор
Шуранов В. А. — проректор по научной работе Уфимской государственной академии искусств, кандидат искусствоведения, профессор

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 или на авторские средства.

Подробности на сайте: www.ufaart.ru
link: Журнал «Проблемы музыкальной науки»

The official web site of the journal can be found at www.ufaart.ru, link to «Music Scholarship»

Подписано в печать 16.03.2009 г. Формат 60 x 84 $^1/_8$. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 24,85. Усл.-печ. л. 27,40. Тираж 1000 экз. Заказ № 279.

Адрес издательства:
«Нефтегазовое дело», 450055, г. Уфа, Пр. Октября 144/3, оф. 418.
Тел. (347) 284-39-49, 274-11-08, e-mail: orient4@rambler.ru
Отпечатано в типографии «Восточная печать»

СОДЕРЖАНИЕ
CONTENT

6 *Горизонты музыкознания* / *Horizons of Musicology*

От главного редактора

6 *Шаймухаметова Л. Н.*
Болонский процесс и горизонты вузовской науки

11 *Шиндин Б. А.*
Научная аспирантура: грани деятельности

15 *Птушко Л. А.*
Музыкальное просветительство в контексте музыковедения

19 *Демченко А. И.*
Принцип историзма и интеграция гуманитарных дисциплин в музыкальном вузе

22 *Казанцева Л. П., Холопова В. Н.*
Тайны содержания музыки в российской педагогике

29 *Музыкальный текст и исполнитель* / *Musical Text and Its Performer*

29 *Байкиева Р. М.*
О семиотических аспектах музыкальной интерпретации

40 *Вартанов С. Я.*
Концепция в фортепианной интерпретации

48 *Напреев Б. Д.*
Людвиг Буслер. Оркестровая транскрипция клавирной фуги И.-С. Баха

57 *Международный отдел* / *International Division*

58 *Дамьен Сагрилло*
«My Nanny O». Гайдн и шотландские песни

64 *Damien Sagrillo*
My Nanny O. Haydn and Scottish Songs

72 *Асфандьярова А. И.*
Пасторальные образы в менуэте клавирных сонат Гайдна

76 *Amina Asfandiarova*
Pastoral Images in the Minuets of Haydn's Keyboard Sonatas

79 *Луис Е. Кастелоес*
Введение в музыкальную ономатопею

85 *Luiz E. Castelões*
An Introduction to Musical Onomatopoeia

89 *Музыкальная культура народов России* / *Musical Cultures of Russia*

89 *Швецова В. А.*
Структура стиха и музыкально-ритмическая организация свадебных рун беломорских карел

95 *Буркова Н. Г.*
Новая ритуальность: взаимодействие опус-музыки и традиционного искусства

99 *Музыкальная культура народов мира* / *Musical Cultures of the Nations Worldwide*

99 *Алябьева А. Г.*
О роли тембра в гетерофонии индонезийского трансового действа Рейог Понорого

105 *Азизи Ф. А.*
Структурные и ладовые особенности жанра традиционной музыки горных таджиков фалаки кулоби

111 *Вопросы поэтики музыкального текста* / *Poetics of the Musical Text*

111 *Чахвадзе Н. В.*
Облик пространства в творчестве русских композиторов

117 *Михайлова Е. Н.*
Семиосфера балета Родиона Щедрина «Чайка»

121 *Шмакова О. В.*
Финал в симфоническом цикле

125 *Художественный мир музыкального произведения* / *Creative Wolrd of a Musical Work*

125 *Котлярова Л. В.*
Традиции русского символизма в музыке Эдисона Денисова

132 *Садуова А. Т.*
«Волшебное озеро» А. Лядова: черты импрессионизма

136 *Техника композиции XX века* / *Compositional Techniques of the 20th Century*

136 *Ровнер А. А.*
Эстетика символизма и лады Яворского в творчестве Сергея Протопопова

142 *Гуренко Н. А.*
Иван Вышнеградский: теория и практика микрохроматики

148 ***Из истории русской и зарубежной музыки*** ***On the History of Russian and Western Music***

148 *Долгушина М. Г.*
Из истории распространения песен Франца Шуберта в России (1830-е — 1840-е гг.)

152 *Решетникова Т. В.*
«Полная школа пения» А. Е. Варламова и русская вокальная педагогика

156 *Купец Л. А.*
Жорж Бизе в отечественной музыкальной историографии 1930-х — 1980-х гг.

161 *Тюшева О. В.*
О специфике организации мелодии в секстетах для духовых Франсуа-Жозефа Госсека

166 *Исхакова С. З.*
Переломные эпохи как границы музыкально-исторических циклов

172 ***Музыкальное краеведение*** ***Area Studies in Music***

172 *Ганеев В. Р.*
Искусство классической гитары в Саратове

177 *Газиев И. М.*
Граммофонные записи татарских певцов на рубеже XIX — XX веков

182 ***Анонс*** ***Announcements and Reviews***

186 ***Музыкальный театр*** ***Musical Theater***

186 *Казьмина Е. О.*
М. Добужинский и музыкальный театр в письмах и воспоминаниях

195 *Комарницкая О. В.*
Музыкальная Вселенная Николая Сидельникова. Опера «Чертогон»

200 *Ермаков А. А.*
К истории отечественного детского музыкального театра

204 ***Инноватика в музыкальном образовании*** ***Innovations in Musical Education***

204 *Урванцева О. А.*
Моделирование музыкального языка XX века в «Микрокосмосе» Б. Бартока

Абстракты ***Abstracts***

209

Сведения об авторах ***Contributors***

214

www.ufaart.ru
Журнал «Проблемы музыкальной науки»
Journal *Music Scholarship/Problemy Muzikal'noi Nauki*

Уважаемые коллеги, дорогие читатели!

Приветствую вас от имени учредителей журнала, редакционной коллегии и редакции, а также поздравляю с началом новых дел, успешным завершением старых, первыми крупными достижениями в сложном процессе развития и укрепления статуса российской вузовской науки. Не стану убеждать вас в том, что у «Проблем музыкальной науки» нет проблем. Но, подводя очередные итоги, хотелось бы сказать о хороших, добрых делах, перспективных начинаниях и наших первых общих успехах.

В октябре 2008 года мы отметили годовщину официальной регистрации журнала как средства массовой информации в федеральной службе по надзору за печатью. Список добрых дел ярче всего демонстрируют цифры. Вышел в свет очередной — четвёртый номер издания, составляется и редактируется пятый выпуск. В объёмном проекте (38 п.л. в одном выпуске) опубликовали свои работы 31 доктор наук, 84 кандидата наук и 61 аспирант и соискатель.

В апреле 2008 года журнал вошел в список рекомендованных ВАК России изданий для публикации результатов научных исследований по специальности «Искусствоведение» с пометкой «докторский».

Инициативу по организации журнала, созданию редколлегии и обеспечению условий труда редакции взяла на себя Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова. Немаловажную роль сыграло то, что здесь накоплен большой опыт редакционно-издательской работы, имеется широко известная в России научная школа, представленная Лабораторией музыкальной семантики, а также полиграфическая база и специалисты книжного дела, подготовленные факультетом изобразительных искусств нашей академии. Дизайнерское оформление журнала, которое многие уже имели возможность по достоинству оценить, выполняется издательством «Нефтегазовое дело» (директор и ответственный за выпуски Марс Лиронович Ахмадуллин).

И всё же было бы нереалистично умолчать о проблемах. По-прежнему требует сочувствия главный фигурант журнала — его Автор: журнал издается на авторские средства и средства вузов-соучредителей. Мы оставляем на текущий 2009-й год за вузами схему оплаты организационных взносов, обеспечивающих рассылку журнала по библиотекам и заказчикам, оформление подписки и тому подобные общие расходы, которые к сожалению, пока продолжают расти. В этом случае авторы-аспиранты, согласно требованию ВАК РФ, освобождаются от оплаты, а соискатели других категорий получают значительные привилегии.

Вместе с тем мы постоянно думаем о том, как гармонизовать финансовые отношения журнала с его автором. Члены редколлегии со степенью доктора наук по-прежнему публикуются на безвозмездной основе. Журнал организует проведение конкурсов на лучшие работы соискателей докторской степени, конкурс молодых исследователей, приложение — «Креативное обучение в ДМШ» — конкурс методических разработок преподавателей начального звена образовательной системы. В пятом выпуске будут опубликованы результаты конкурса работ, изданных в первых четырёх выпусках. Таковы наши предложения и конкретные действия в непростых современных условиях.

Мы выражаем глубокую благодарность всем авторам, присылающим рукописи, членам редколлегии и рецензентам журнала, принципиально отстаивающим профессиональные позиции и высокий уровень российской музыкальной науки.

Но любые человеческие ресурсы не безграничны, так же, как и профессиональный альтруизм. Хотелось бы обратиться к вузам-соучредителям с призывом активнее помогать своим соискателям. Нам было бы интересно также услышать мнение участников проекта о его будущем и обсудить встречные планы.

С наилучшими пожеланиями новых творческих достижений и успехов в нашей совместной работе!

Председатель Совета учредителей,
ректор Уфимской государственной
академии искусств им. Загира Исмагилова
член-корреспондент Академии наук РБ,
доктор филологических наук
Галяутдинов
Ишмухамет Гильмутдинович

От главного редактора

Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА
Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова

УДК 378.978

БОЛОНСКИЙ ПРОЦЕСС И ГОРИЗОНТЫ ВУЗОВСКОЙ НАУКИ*

В истории мирового прогресса эпохой революций, социальных реформ и технических преобразований по праву считается век ушедший. Однако и нынешнее время — начало XXI века — уже отмечено многими потрясениями. Они касаются не только сфер экономической, политической и общественной жизни, но и области *образования и науки*. Если говорить конкретно, то два наиболее крупных события взбудоражили сознание людей непредсказуемостью перспектив и реальных последствий. Это *Болонский процесс в образовании и ВАКовская реформа в науке*. И то, и другое события в значительной степени поколебали уравновешенное долгим стабильным существованием научное и образовательное пространство, создав волну разноречивых оценок — преимущественно негативных. Однако сама меняющаяся жизнь вопреки тем или иным отрицательным суждениям неизбежно привела к конкретным *позитивным и положительным действиям*. Именно на них, а не на противоречивом состоянии сегодняшнего образования и науки в процессе осуществления реформ хотелось бы остановиться.

О БОЛОНСКОЙ ДЕКЛАРАЦИИ, ЕВРОПЕЙСКОЙ КОНВЕНЦИИ И МЕЖДУНАРОДНОМ СОТРУДНИЧЕСТВЕ

Сами понятия «Болонская декларация», «Европейская конвенция», «Болонский процесс» стали привычными до банальности, более того, за ними закрепились эмоциональные оценки и высказывания на тему о том, насколько это недопустимо для современной системы высшего профессионального и особенно — консерваторского образования. Возможно, не все читатели специально интересовались, какое содержание вкладывается в понятие «Болонский процесс». Позволю в связи с этим представить небольшую справку на тему о том, почему он *Болонский* и почему до сих пор это *процесс*.

Болонская декларация инициирована двадцать лет назад ректорами европейских университетов на юбилее Болонского университета — первого университета Европы, которому исполнилось к тому времени 900 лет. В ней изложены 4 главных принципа, которыми должны были руководствоваться университеты.

Первый принцип: университеты должны обладать академической свободой и быть морально и интеллектуально независимыми от политической власти. Второй принцип: учебный процесс должен быть неотделим от исследовательской деятельности. Третий принцип: университеты должны поощрять мобильность преподавателей и студентов в их творческой деятельности. Четвёртый принцип: университеты должны проводить политику взаимного признания академических степеней и научных званий.

Так начался Болонский процесс. Сформулированные в самом общем виде принципы постепенно получили дальнейшую конкретизацию. В 1990-е годы была принята *Европейская конвенция*, участники которой определили задачи формирования

* Статья публикуется по материалам доклада, прочитанного на научной конференции «Музыкальное искусство XXI века: свершения, проблемы, перспективы» в декабре 2008 г. в Магнитогорской государственной консерватории им. М. И. Глинки.

единого образовательного и культурного пространства. В 1999 году министры образования 31 европейской страны подписали (опять же, в Болонье) совместный документ «Декларация о европейском пространстве высшего образования». Он получил название «Болонской декларации». Так продолжился Болонский процесс.

На первом этапе реализации «Болонской декларации» европейские страны договорились направить усилия на сближение разноплановых систем высшего образования. В условиях Болонского процесса до сих пор выделяются две конечные цели: автоматическое признание документов о высшем образовании и автоматическое признание любого курса, прослушанного студентом, в любом университете стран — участников Болонского процесса. Аналитики предсказывают будущее, в котором можно ожидать, что Болонский процесс приведет к созданию единой системы аккредитации учреждений высшего образования в Европе.

Россия присоединилась к Болонскому процессу в сентябре 2003 года после очередного заседания европейских министров образования в Берлине, где был разработан ряд конкретных документов. В частности, там была принята двухуровневая система подготовки специалистов: *высшее образование и послевузовское образование* и *трёхступенчатая система «бакалавр — магистр — доктор»*.

Принято считать, что Европа, вопреки нашим национальным интересам, навязывает свою готовую унифицированную систему. Однако естественная в этом случае реакция — «наше образование — лучшее в мире!» принадлежит не только нам. Множество альтернатив существует внутри стран европейского и даже азиатского международных сообществ. В настоящее время, к примеру, существуют европейская модель 3+2, американская — 2 ступени по 2 года каждая, Белорусская — 5+2. Шанхайская организация содружества (ШОС) выкупила американскую модель образования и приступила к её частичному внедрению в форме магистрата на территории стран союза, куда входят Китай, Россия, Узбекистан, Казахстан, Киргизия. Кстати, известно, что Казахстан добился серьёзных успехов в деле повышения качества высшего образования. К примеру, магистратура в гуманитарной сфере здесь работает по двум направлениям. Это *профильная* и *научно-педагогическая* подготовка.

Внедряют в жизнь принципы Болонской декларации, но испытывают при этом на себе все тяготы реформ и трудности адаптации — Германия, Австрия, Швеция, Финляндия, которые так же начали процесс реформирования своих систем высшего образования. До реформы здесь существовало самое большое в мире число разных типов образовательных учреждений — и частных, и государственных. Наиболее сложной считается система подготовки учителя музыки в Германии. Студент до реформы обучался здесь одновременно в Высшей школе музыки и в Университете, чтобы получить право преподавания нескольких, в том числе немузыкальных предметов. Эта система приобрела устойчивый авторитет и давнюю традицию, однако несмотря на сопротивление, в Германии происходит ломка прежней структуры музыкального образования в пользу общеевропейской. Государство видит преимущества в скорейшем введении бакалавриата, то есть в сокращении сроков обучения в пользу молодых людей, которые смогут раньше приступить к самостоятельной профессиональной деятельности и создавать семьи.

Предлагаемая Болонской конвенцией система для России непривычна. Она отталкивает своей запутанностью и новизной, но на самом деле она вовсе не нова. Учёная степень магистра в России была введена императорским указом в 1803 году. В 1917 году Декретом Совнаркома учёные степени (магистр, доктор наук) были ликвидированы, а в 1934-м восстановлены в новом статусе под названием кандидат и доктор наук. Повторно степень магистра была введена в 1993 году. Поэтому неправильно было бы утверждать, что этот вид образования пришел в Россию с Запада.

В целом можно сказать, что международная реформа имеет глобальный и необратимый характер. Она направлена на интеграцию науки и образования, которые в эпоху новых технологий не могут оставаться в замкнутом пространстве отдельно взятой страны. Россия долго жила за железным занавесом в закрытом пространстве. Когда-то существовала идеологическая цитата-поговорка: «Кто танцует джаз, тот завтра Родину продаст». Но прошли те времена. Учитывая реальные изменения и перспективу развития науки и образования на много лет вперед, наше государство включилось в Болонский процесс на уровне официальных решений. Уже давно завершена работа по созданию законодательной базы для внедрения программ модернизации российского образования. Приняты законы о стандартах. В соответствии с Законом об образовании все вузы должны перейти на новую систему к 1 сентября 2010 года. Министерство образования и науки подготовило федеральный Государственный стандарт высшего профессионального образования по направлениям подготовки и видам в системе вузовского образования бакалавр/магистр. В их ос-

нове — структура профильных модулей, подразделяющихся на базовую и вариативную части.

Однако Болонский процесс и отношение к нему в сегодняшней России напоминают Вавилонское столпотворение. Много невыясненного остается даже в университетской среде, которая ближе стоит к учёному миру. Особенно много вопросов возникает у представителей сферы образования в области искусства — профессоров консерваторий, институтов и академий искусств. Здесь по-прежнему хаотично бытуют различные суждения. Главное из них следующее: «университетская двухступенчатая модель пригодна для науки, но не вписывается в модель подготовки специалиста в области искусства».

И в самом деле, возникает много сопутствующих вопросов: кто должен заниматься разработкой новых учебных планов и программ на основе новых Госстандартов? Что делать с училищами? Как адекватно оценивать в предложенной системе критериев достижения в области исполнительского искусства? Как присуждать учёные степени выдающимся мастерам сцены? И так далее.

Всё перечисленное безусловно требует времени, и всё это решается не сразу. Не зря Болонский процесс — это именно процесс. И судя по всему, процесс длительный.

Однако заданные вопросы постепенно начинают получать позитивные ответы, а проблемы из разряда неразрешимых переходят в русло вполне решаемых, но лишь там, где они подкрепляются конкретными действиями. Такие позитивные перемены уже заметны не только в западных в вузах, но и в российских образовательных учреждениях самого разного профиля. Начаты они не сегодня и продолжаются давно — как минимум, последнее десятилетие. Так, в системе инженерного образования ответственность за разработку концепции перехода на двухуровневую систему взяли на себя 4 вуза: Московский технологический университет, Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет, Казанский государственный технологический университет и Уфимский государственный авиационный технологический университет. В гуманитарных вузах наиболее подвижными оказались педагогические институты и педуниверситеты. Насколько известно, бакалавриат и магистратуру в системе вузов искусства и консерваторий успешно осваивают Российская академия музыки им. Гнесиных, Новосибирская консерватория, хотя оценки и самооценки результатов таких реформ приходится слышать неоднозначные.

Постепенно складываются и *разные типы* магистерских программ. Например, в Удмуртии разработаны исследовательские, управленческие (для менеджеров), инженерные магистерские программы. В российской среде артистов, художников, музыкантов исполнительских специальностей много споров вызывает возможность присвоения учёной степени магистра. Эта проблема представляется всё же надуманной. На Западе есть много форм магистрата, к примеру, исполнитель, отработавший пятичасовую программу, получает звание Magister of art. При этом он не пишет диссертацию. Однако написавший таковую становится обладателем учёной степени доктора наук.

Благодаря Болонскому процессу, обозначились новые формы сотрудничества между вузами и внутри академического содружества учёных и специалистов. Создаются интегрированные учреждения, активизировался обмен специалистами, стажировка стала привычным и обыденным делом, отдельные специальности подготавливаются вузами на основе двусторонних соглашений.

Достаточно позитивным действием была разработка российскими вузами искусства Концепции развития российской модели образования в свете новых реформ. Инициативу по её созданию проявила Ассоциация ректоров вузов искусства и культуры, выступившая с обращением к Президенту и Государственной Думе. На последней конференции Ассоциации, проходившей в октябре прошлого года в Уфе и приуроченной к юбилею Уфимской академии искусств, президент ассоциации ректоров М. Н. Саямов докладывал о позитивных решениях, которых удалось добиться коллективными действиями музыкальной общественности (о них сообщалось в специальном материале о работе конференции в выпуске № 3 нашего журнала).

Но время деклараций и теоретических концепций заканчивается и наступает время реализации принятых межгосударственных соглашений на уровне конкретных разработок. Какими они будут — зависит от каждого из нас и от каждого вуза в отдельности.

По этому поводу выскажу ряд частных соображений, не претендуя на глобальную оценку процесса или всеобщие рекомендации. Разработка учебных планов «бакалавр/магистр» вполне реально могла бы учитывать индивидуальные особенности вузов, давать возможность разнообразной специализации и профилизации, создавать распределение по профилю на рынке труда. В регионах, например, в рамках специальности «Музыковедение» есть наибольший спрос не на исследователей, журналистов, лекторов филармоний и критиков, а на преподавателей (в том числе, педагогов ДМШ с высшим профессиональным музыкальным образованием). В связи с этим, на основе типового учебного плана спе-

циальности «Музыковедение» в Уфимской академии искусств был разработан инновационный проект «Креативное обучение — XXI век» для студентов заочного отделения (по сути, бакалавриат). Его цель — дать современные представления о технологиях интенсивного обучения в области профессионального, а также массового музыкального образования на основе разработанной семиотической концепции, вооружить педагога методиками бытового музицирования и выполнения социального заказа на развитие креативного мышления. Результаты этих разработок, адаптированные к практической деятельности учителей, регулярно публикуются в Вестнике Лаборатории музыкальной семантики «Креативное обучение в ДМШ» — ежеквартальном приложении к журналу «Проблемы музыкальной науки».

Разработанная концепция оказалась востребованной также и на Западе. В Уфе и Вене действует совместный российско-австрийский проект, в рамках которого успешно сотрудничают Лаборатория музыкальной семантики (Уфа) и частная школа Private Musikschule Spielstatt (Вена), имеющая в составе 12 преподавателей и 80 учеников разного возраста. Первоначальная ступень массового образования в этом проекте, основанная на методиках креативного обучения, переросла в профессиональную ступень для особо одарённых учеников, которые участвуют и побеждают в конкурсах музыкантов-исполнителей.

Как видите, не только Запад учит Россию, но и Россия несёт на Запад свою культуру, национальные достижения, внедряет инновационные проекты. Говоря привычными словами, — железный занавес открылся, процесс пошёл…

ВАКОВСКАЯ РЕФОРМА И РОССИЙСКИЙ ЖУРНАЛ «ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ»

Помимо внешних событий, связанных с Болонским процессом, другое не менее важное «потрясение» мы испытали в связи с ВАКовской реформой в области науки. Сосредоточусь, однако, сразу на позитиве. А точнее, на конкретном важном событии — положительных действиях по открытию и перспективному развертыванию российского специализированного журнала «Проблемы музыкальной науки».

Напомню, что официальное решение о создании общероссийского журнала состоялось в 2006 году на Международной конференции по проблемам музыкальной семантики в Астрахани. О своём желании стать соучредителями заявили 12 российских городов: Астрахань, Воронеж, Екатеринбург, Казань, Магнитогорск, Нальчик, Нижний Новгород, Новосибирск, Ростов-на-Дону, Саратов, Тамбов, Уфа. В 2008 году к содружеству вузов присоединилась Петрозаводская консерватория. Ныне нашими авторами являются не только вузы-соучредители, но и представители других городов России и стран зарубежья: Москвы, Санкт-Петербурга, Краснодара, Волгограда, Красноярска, Чебоксар; активно сотрудничают с журналом Таджикистан, Узбекистан и другие страны ближнего зарубежья.

Уже после второго выпуска мы неожиданно расширили свои горизонты. Участниками проекта пожелали стать наши соотечественники, проживающие за границей, и пишущие на русском языке иностранцы — из Японии, Америки, Колумбии, Германии, Голландии. Сразу выстроились два приоритетных блока: *«Музыкальная культура народов России»* и *«Музыкальная культура народов мира»*. Внутри этих разделов образовались рубрики, посвящённые различным проблемам: «Художественный мир музыкального произведения», «Техника композиции XX века», «Поэтика и семантика музыкального текста», «Музыкальный текст и исполнитель», «Музыкальный театр». Важное место занимают рубрики «Композитор и фольклор», «Вопросы этномузыкознания», «Вопросы краеведения», которые консультирует заведующий Отделом национальных проблем Российского музыкознания доктор искусствоведения, главный научный сотрудник Чувашского института гуманитарных наук, профессор Михаил Григорьевич Кондратьев.

Главным экспертом и научным консультантом журнала с самых первых его выпусков активно работает доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского Валентина Николаевна Холопова. В редколлегию журнала вошли ведущие учёные, представляющие различные направления и научные школы, опытные специалисты, возглавляющие диссертационные советы России.

Было бы несправедливо утверждать, что основной мотив создания журнала связан с прагматической целью — обеспечить публикациями предстоящие защиты диссертаций докторам и кандидатам наук. Журнал был задуман как постоянная трибуна для выступлений профессиональных учёных. Главная фигура и герой дня в нём — не журналист, критик и лектор, а *учёный-исследователь*, профессионально работающий в области музыкальной науки.

Мы постарались выработать стандарт и «формат» журнала, опираясь на требования ВАК, предварительно проконсультировавшись по этому вопросу в его отделах. Были выдвинуты глав-

ные критерии для создания научного журнала ВАКовского списка: независимое рецензирование авторских рукописей; обязательный статус подписного издания; соблюдение норм полиграфии, современного дизайна; выполнение правил оформления пристатейных библиографических списков; и последнее — самое трудное — выход журнала в международное научное пространство. С первыми тремя мы справились сразу, последний пункт обозначили как перспективу. Однако уже после второго выпуска сразу же дали информацию о журнале в интернете, и очень скоро изданием заинтересовались специалисты-музыковеды в Америке и Европе. Таким образом, мы выполнили одно из самых серьёзных требований ВАК, предъявляемых к журналам, — «Проблемы музыкальной науки» вышли на интернациональную орбиту.

Начиная с третьего номера, редакция открыла постоянно действующий Международный отдел. Заведующий Отделом — доктор, профессор теории музыки консерватории Пибади Ильдар Ханнанов (Балтимор, США) редактирует и адаптирует материалы одновременно для российского и зарубежного читателя. Работы российских учёных переводятся на английский язык в виде резюме, аннотаций к изданиям, дайджестов и отдельных статей по выбору редакции.

С другой стороны, мы уже пригласили и получили согласие на сотрудничество с журналом от ряда зарубежных авторов. Нашими зарубежными партнёрами в четвёртом выпуске выразили желание стать профессор университета Люксембурга, доктор этномузыкологии Дамьен Сагрилло (Damien Sagrillo) и бразильский музыковед и композитор, доктор музыкальных искусств Луис Е. Кастелоес (Luiz E. Castelões). Редакцией также предпринимаются действия по вводу информации о «Проблемах музыкальной науки» в западные библиотечные базы данных. Для обеспечения возможности цитирования на английском языке название журнала имеет иностранный перевод.

В 2009 году журнал прошёл регистрацию в российской системе научного цитирования, его полнотекстовая версия размещена на сайте http: //elibrary.ru. Вполне реальна перспектива вхождения в международную систему Web of Science — Arts and Humanities Citation Index (база по искусству и гуманитарным наукам). В соответствии с требованиями ВАК РФ мы также организовали сайт с изложением сокращённой электронной версии журнала на двух языках — русском и английском.

Учитывая интересы не только фундаментальной, но и прикладной науки, практикующих специалистов, были подготовлены ещё два проекта — ежеквартальное приложение к журналу, которое называется «Креативное обучение в Детской музыкальной школе», и электронная его версия на русском и немецком языках. Их содержание формируется коллективом Лаборатории музыкальной семантики Уфимской академии искусств по результатам адаптации теоретических исследований к практической работе. На 2009 год и последующие годы подписка на журнал и приложение оформляется по каталогу подписных изданий межрегионального агентства Роспечати «Почта России».

С началом организации журнала российское научное сообщество получило новые перспективы для расширения горизонтов музыкознания и выхода в международное пространство. Молодые учёные через журнал осваивают новую орбиту, проходят серьёзную школу профессионального мастерства.

Мы желаем успехов и удачи всем вставшим на этот путь. Дорогу осилит идущий!

Шаймухаметова Людмила Николаевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова,
зав. Лабораторией музыкальной семантики

Б. А. ШИНДИН
Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

НАУЧНАЯ АСПИРАНТУРА: ГРАНИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

УДК 378.978

Для педагогического сообщества творческих вузов России сегодня нет более серьёзной и постоянно обсуждаемой проблемы, нежели восстановление юридического статуса исполнительской аспирантуры. Причины вполне понятны. Лишив законодательной поддержки важную для образовательной системы ступень, чиновники соответствующих министерств и ведомств в одночасье перечеркнули перспективы послевузовского обучения сотен специалистов, создав, таким образом, не только академическую, но и социальную проблему. Последняя привлекла к себе внимание самой широкой вузовской аудитории, озабоченной будущим российского образования и культуры[1].

Острота темы, накал её обсуждения отодвинули в тень другую — столь же важную образовательную проблему, связанную уже с состоянием дел в аспирантуре *научной*, её функционированием в нынешних реалиях творческих вузов. Анализ протекающих здесь процессов свидетельствует о множестве сопутствующих им негативных факторов. Попытаемся их обозначить, опираясь преимущественно на тенденции, происходящие в сибирском образовательном регионе, в частности, в Новосибирской консерватории. Уверен, что во многих своих проявлениях эти тенденции носят всеобщий характер.

Научная аспирантура музыкальных учебных заведений представляет собой только часть единой системы послевузовского образования. Данное обстоятельство делает необходимым соотнести работу аспирантуры с другими элементами целостности, прежде всего, с деятельностью вузовских диссертационных советов. Такой подход, опирающийся на взаимосвязь компонентов образовательного процесса, позволяет увидеть в развитии аспирантуры существенные закономерности и выделить последовательность отличающихся один от другого периодов.

В первый, весьма длительный по времени период, научная аспирантура функционировала практически во всех консерваториях Российской Федерации, а диссертационные советы — только в музыкальных столицах. При этом эффективность работы «внестоличных» аспирантур была минимальной. Существовало два пути получения послевузовского образования. Один — сложный, но, как правило, действенный: поступить в аспирантуру учебного заведения или научного учреждения Москвы или Ленинграда, пройдя жёсткий конкурсный отбор, окончить её и защитить диссертацию в плановые, или близкие к плановым, сроки. Второй — внешне простой, но, как показала практика того времени, несравнимый с первым по результатам: поступить, практически без конкурса, в аспирантуру «своего» вуза, а после её окончания защититься в одном из действующих диссертационных советов. Количество защищённых диссертаций выпускниками периферийных аспирантур было минимальным. При этом сам путь к защите растягивался на долгие годы. Сопоставим цифры: в 70-е — 80-е годы 22 педагога Новосибирской консерватории поступили в аспирантуру центральных вузов, двадцать из них после её окончания вышли на защиту. В то же время из четырёх выпускников «своей» аспирантуры только трое защитили диссертации в течение примерно десяти лет после её окончания.

Положение стало меняться в 90-е годы в результате расширения сети диссертационных советов. Последние были учреждены в Новосибирской, Нижегородской, Ростовской, Саратовской, Магнитогорской консерваториях и сыграли положительную роль в развитии научного потенциала музыкальных вузов. Открылись новые возможности для подготовки научных и научно-педагогических кадров, произошли позитивные сдвиги в соотношении выпускников аспирантуры и осуществлённых защит.

Этим тенденциям суждено было продолжить свое развитие и в начале XXI столетия. В 2000 году, к примеру, диссертационный совет был открыт в Казанской консерватории. Но на самом деле именно в этот период ранее выстроенный баланс между деятельностью диссертационных советов центральных и периферийных вузов, между работой аспирантуры и диссертационных советов, между потребностями учебных заведений в специалистах высшей квалификации и темпами их обучения стал постепенно нарушаться. Некогда вы-

строенная система стала обнаруживать не лучшие свои свойства.

Дело в том, что в соотношении «аспирантура — диссертационный совет» существенная роль принадлежит явлениям количественного порядка. Необходимым условием их функционирования является то, что можно назвать «ресурсным потенциалом»: из некоего множества претендентов он позволяет выбрать для обучения в аспирантуре наиболее достойных. И чем многочисленнее ресурс, тем больше возможности качественного отбора. Качественное и количественное состояние ресурсного потенциала и определяет в настоящее время одну из наиболее острых проблем функционирования аспирантуры.

Заметим, что формирование потенциала занимает длительный период времени. Его основания закладываются на ранних этапах обучения музыканта: если не в ДМШ, то уже в средних специальных учебных заведениях. Из числа выпускников училищ и колледжей формируется контингент музыковедческих факультетов консерваторий, из них — контингент научной аспирантуры.

Ранее мы говорили о двух элементах системы: «аспирантура и диссертационный совет». Теперь, уже с точки зрения ресурсного потенциала, возникает необходимость спуститься на нижние, предшествующие аспирантуре «этажи» образовательного процесса. Взгляд «сверху вниз» открывает нам малоутешительную картину, а происходящие в этой сфере явления не могут не вызвать серьёзной озабоченности.

Рассмотрим ситуацию, типичную для Сибирского региона. На отделениях теории музыки музыкальных училищ и колледжей резко сокращается число учащихся. Так, в Иркутском музыкальном училище всё отделение представлено только двумя теоретиками. В наиболее престижном и обладающим высоким творческим потенциалом Новосибирском музыкальном колледже на каждом из четырёх курсов обучается от одного до трёх человек, всего десять учащихся. С той или иной степенью вариативности описанное положение характерно для других средних специальных учебных заведений городов Западной и Восточной Сибири. Конечно же, выпускники музыкальных школ при поступлении в профессиональное учебное заведение не проходят никакого конкурсного отбора. Берут всех, кто подал заявление.

Закономерности этого процесса уже распространяются на вузовское образование, о чём, в частности, свидетельствует количественная наполненность теоретико-композиторского факультета главного музыкального вуза Сибири — Новосибирской консерватории. В 80-е годы факультет ежегодно выпускал от 32 до 37 специалистов, в 90-е годы — от 14 до 18. Этого было вполне достаточно для поддержания ресурсного потенциала аспирантуры. Но уже в наше время, в 2000-е годы, выпуск сократился от пяти до семи человек. В сознании всё с большей отчётливостью укореняется мысль о том, что мы теряем профессию музыковеда. И в этом контексте проблема научной аспирантуры становится только частью единой глобальной проблемы.

Итак, анализ приёма и выпуска средних и высших музыкальных учебных заведений показывает, что ранее питавший аспирантуру консерваторский потенциал, подобно шагреневой коже, уменьшается из года в год. Количественные показатели безусловно сказываются на показателях качественных. Встаёт дилемма: поддерживать количественный уровень аспирантуры (выполнять план приёма), или держать ранее достигнутую планку отбора претендентов. Сегодня и тот, и другой путь чреваты потерями. К слову, в 2008 году в аспирантуру Новосибирской консерватории был принят только один (при плане 4) человек. На этапе приёма такая позиция комиссии, опирающаяся в своих решениях на уровень творческого и интеллектуального потенциала претендентов, представляется безупречной. Но эта позиция приобретает несколько иной оттенок, когда начинаешь думать о том, сколько же аспирантов выйдет на защиту через три — четыре года и тех проблемах, которые в связи с этим могут возникнуть у диссертационного совета. Пока такого рода беды «обходят» советы и количественные потери аспирантуры почти на них не отражаются. Советы работают с той же степенью активности, как и в 90-е годы. Например, за последние пять лет в совете Новосибирской консерватории рассмотрены 10 докторских и 34 кандидатских диссертации[2]. Но всё же это разнонаправленное движение чем-то обусловлено, и несоответствие двух этапов послевузовского образования выглядит на первый взгляд весьма парадоксально.

Дело в том, что ресурсный потенциал каждого диссертационного совета питается как изнутри, так и извне, выпускниками аспирантур близких по профилю заведений. Сложился некий порядок, при котором каждый совет работает в определённом, принадлежащем ему географическом пространстве. Так, уральский регион тяготеет к совету Магнитогорской консерватории, Юг России — к Ростовской консерватории, где защищаются соискатели учёной степени из Астрахани, Саратова, Воронежа, Тамбова, Волгограда, Краснодара, Курска, Ставрополя и др. Совет Новосибирской консерватории является единственным на территории от Урала до Дальнего Востока. В нём проходят защиты представителей учебных заведений Дальнего Востока, Бурятии, Тувы, Якутии, Красноярска, Томска, Омска, Барнаула и др. Описанная система в

определённом смысле репродуцирует систему, сложившуюся в 60-е — 80-е годы, но уже с иной географией и с новыми центрами диссертационных защит.

Необходимо отметить и ещё одно важное обстоятельство: в этих географических пространствах находятся образовательные центры разного уровня, обладающие самым различным научным потенциалом. Их статусный спектр представлен академиями искусств, академиями культуры и искусств, музыкальными факультетами университетов, педагогических университетов и институтов и др. В последние десятилетия не столь редко появляются защиты диссертаций и представителями средних специальных музыкальных учебных заведений. Эта уже сформированная и продолжающая формироваться академическая среда — результат множества «наслоений», соединяющих в себе разнонаправленные тенденции — заметно «размывает» уровень диссертационных исследований, рекомендуемых к защите. Аспирантское пространство, некогда всецело занятое питомцами консерватории — представителями академического музыкального образования, активно «обживается» выпускниками названных учебных заведений и факультетов, что делает сложившееся в послевузовском образовании положение трудным, неоднозначным и противоречивым. В работе аспирантуры хранится ещё наработанный за время её существования положительный опыт. Вместе с тем, сегодня особенно важно обратить внимание на те тенденции, которые было бы целесообразно подвергнуть коррекции.

В решении комплекса проблем научной аспирантуры существенна роль уже наработанного положительного опыта, сложившихся традиций, развитого творческого и организационного потенциала. Нельзя не признать целесообразность логично выстроенных структур, когда некое количество имеющих аспирантуру вузов тяготеют к одному центру с действующим диссертационным советом. Из этих отношений складываются принципы сотрудничества, способы творческого взаимодействия, формы совместной научно-педагогической деятельности. Можно говорить о сформированной системе центров и их окружения. Эта система нуждается в юридическом оформлении существующих принципов взаимодействия. Быть может, следует вернуть некоторым вузам статус головных, чётко очертив и законодательно утвердив зоны их методического влияния. Представляется, что такого рода действия расширят питательную среду аспирантуры и будут способствовать качественному обновлению аспирантских кадров. Головные вузы с действующими диссертационными советами будут поддерживать не только «свой» потенциал, но и потенциал входящих в его орбиту учебных заведений.

И всё же осуществление послевузовской образовательной деятельности только в «своей» географической среде таит в себе опасность академической замкнутости, оторванности от идей, выработанных в других образовательных центрах. Степень эффективности подготовки научных кадров также во многом зависит от уровня развития межвузовских контактов, поэтому центростремительные тенденции целесообразно уравновесить тенденциями центробежными, открывающими возможности общения в самом широком интеллектуальном пространстве.

Для аспирантов важен непосредственный, прямой контакт с носителями научных идей, сложившихся в конкретной области музыкального знания, с представителями, и даже основателями конкретных научных школ. С идеальной точки зрения, суть не в том, в аспирантуру какого вуза следует поступать выпускнику, а у какого специалиста ему целесообразно учиться, с каким носителем знания общаться, чтобы в полной мере реализовать свой творческий потенциал. Едва ли нужно доказывать, что никакой объём научной литературы, никакая опосредованная информация не могут заменить прямого общения начинающего исследователя с Учителем — авторитетным специалистом и общепризнанным генератором идей в какой-либо области науки.

Несомненно, такими специалистами, работающими в своей нише знания, обладают все консерватории России. Не следует ли подумать о формировании благоприятной межвузовской интегрированной среды, создания единого для аспирантов, открытого для общения пространства, благоприятного для творческого роста талантливой молодёжи? Первые шаги в его создании должны быть связаны с представлением аспирантам принципиально новых возможностей научных командировок, как в границах России, так и за её пределами. В настоящее время такие поездки крайне ограничены, и чем далее от Москвы на Восток, тем степень ограниченности всё более увеличивается. Екатеринбург, Новосибирск, Владивосток — вот границы возрастания отчуждённости молодых научных кадров от центральных библиотек, книгохранилищ, архивов.

Сегодня, как никогда, нельзя замыкать проблему аспирантуры на проблеме подготовки только музыковедов. В этом случае вне поля интересов аспирантуры, вне перспектив развития научного потенциала вузов остаются выпускники и педагоги исполнительских кафедр, среди которых немало людей, склонных к научной работе. Формы привлечения студентов-исполнителей к профессиональной исследовательской деятельности

внедряются в учебный процесс крайне пассивно. Не используются для этого ни уже сложившиеся, ни новые формы учебной и внеучебной работы.

Острые вопросы подготовки научных кадров связаны с финансовыми проблемами. Они многочисленны. В последнее время возникла ещё одна финансовая проблема. Речь идёт о непомерной плате, взимаемой многими ВАКовскими изданиями за публикацию необходимых аспирантам и докторантам статей. Казалось бы, благие порывы приводят нас к ощущению ирреальности действительности. Если аспирантская дань более или менее терпима, то докторантская выходит за пределы реального бытия и сознания: для специалиста-гуманитария оплата семи публикаций становится сложнейшей проблемой.

Конечно, не следует жёстко связывать интенсивность защит диссертаций с факторами финансового порядка. И всё же обратимся к объявлениям о защите диссертаций на соискание учёной степени доктора наук, помещаемым в Бюллетенях ВАК. Судя по представленной в них информации (а она наиболее объективно отражает положение дел), защиты докторских диссертаций по специальности 17.00.02 практически прекратились. Не приведёт ли в ближайшее время сокращение корпуса докторов к сокращению диссертационных советов, а впоследствии и аспирантуры?

В последние годы педагоги консерваторий, академий культуры и искусства всё чаще говорят о специфике художественного образования. Это естественная реакция на происходящие сегодня в образовании процессы. И всё же не учитывать специфику, в частности, специфику музыкального образования, столь же пагубно, как и абсолютизировать её.

Нам есть чему поучиться у вузов нехудожественного профиля, у классических и технических университетов, например, в создании системных подходов в организации научной деятельности. Этот мир науки складывается такими структурами, как научные Центры, Лаборатории, Отделы, Секторы, наконец, научно-исследовательские Институты. Персоналии этой системы представлены профессорами, научными сотрудниками, лаборантами, студентами, аспирантами. Понятно, что в этих условиях научная аспирантура развивается в своём естественном русле, в многообразии связей и контактов, в широких возможностях реализации творческого потенциала каждого участника этого сообщества. Такая аспирантура притягивает внимание студентов, усматривающих в ней возможности профессионального роста и повышения социального статуса. Представляется, что именно такую систему, с естественными поправками на специфику музыкального образования, мы и должны начинать строить сегодня.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Своеобразной кульминацией этого процесса стала прошедшая 16 декабря 2008 г. межвузовская научно-практическая конференция «Проблемы совершенствования послевузовского образования», организованная Российской академией музыки им. Гнесиных. Насущным вопросам образования были посвящены выступления ректора РАМ Г. В. Маяровской, президента РАМ М. Н. Саямова, советника Департамента государственной политики и нормативного регулирования в сфере образования Министерства образования и науки РФ А. Б. Клейменова, проректора Московской консерватории А. З. Бондурянского, проректоров по научной работе: Белорусской академии музыки — Е. Н. Дуловой, Казанской консерватории — А. Л. Маклыгина, Нижегородской консерватории — Т. Б. Сидневой, Новосибирской консерватории — Б. А. Шиндина, РАМ им. Гнесиных — Т. Ю. Масловской, Ростовской консерватории — А. М. Цукера, Саратовской консерватории — О. Б. Красновой, Музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова — И. М. Ромащук, учёного секретаря диссертационного совета РАМ И. П. Сусидко, заведующей аспирантурой РАМ И. П. Шеховцовой. Тематические спектры конференции, незаметно перешедшие в жанр дискуссии, охватили практически все стороны (традиции и перспективы) послевузовского образования в России.

[2] Всего за время существования совета в Новосибирской консерватории в нём было защищено 14 докторских и 80 кандидатских диссертаций.

Шиндин Борис Александрович
доктор искусствоведения, профессор,
зав. кафедрой истории музыки,
проректор по научной работе
Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки,
председатель Совета по защите докторских и кандидатских диссертаций

Л. А. ПТУШКО
Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВО В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

УДК 378.978

В отечественной культуре принято подразделять музыкальное искусство на три вида духовной деятельности: музыкальное творчество, музыкально-эстетическое осознание и музыкальное потребление [1, с. 24]. Однако взгляд на эту схему с позиции музыкально-прикладного искусства, которое вводится в новые Учебные стандарты музыкальных вузов РФ, вызывает ряд вопросов. Главные из них: что следует понимать под «музыкально-прикладным искусством»? Является ли музыковедение, все его виды — научное, педагогическое и просветительское — прикладными по отношению к композиторскому и исполнительскому творчеству? В чём специфика музыкального творчества и насколько связаны его формы? Относится ли вообще к творческой деятельности музыкально-эстетическое сознание?

Отвечая на эти вопросы, автор статьи анализирует взаимосвязи различных сторон деятельности музыковеда.

По отношению к феномену музыки композиторское и исполнительское творчество являются *созидающими*, поскольку речь идет о *создании* музыки в нотных знаках и их *воссоздании* в музыкальных звуках. Музыковедческая деятельность, в отличие о них, является *отражающей* музыкальный объект в вербальном, аудио- и аудиовизуальном «слове» («слово» здесь выступает как метафора музыковедческого творчества).

Каждый музыкант, независимо от его «узкой» профессии — ремесла, включён в музыкальную коммуникацию как «сотворец» музыки в своём сознании. Эмоционально-художественное воздействие музыки рождает её критическое осмысление, формирует музыкальный вкус, критерии оценок, художественные принципы и опыт личности, поскольку связь воспринимающего и оценивающего сознания неразрывна. Конечно, инвариантное «ядро» музыкального произведения прорастает в слушательском восприятии многовариантно благодаря индивидуальному художественно-ассоциативному и жизненному опыту, что отражается в разнообразии оценочных откликов. Но, базируясь на личном опыте слушательского восприятия и объективном научном знании особенностей музыкального речи, музыкант предрасположен к *универсальной профессиональной деятельности*. Ведь не случайно именно в искусстве естественно синтезируются все специальности: теоретические и эмпирические, исследовательские и просветительские. В подтверждение этому достаточно вспомнить разностороннюю творческую деятельность многих выдающихся музыкантов, которые реализовали свой талант одновременно как композиторы, исполнители и музыкальные мыслители.

Если главными чертами художественного творчества являются «целостность и динамичность моделей мира, в единстве с субъектом, в переплетении событий и их оценки, в процессе достижения результата, в их нерасторжимом единстве» [2, с. 29], — то названные свойства присущи всем видам музыкальной профессиональной деятельности. А учитывая и принципиальную возможность её функционального многообразия, становится очевидным, что категорию «творчества» нельзя ограничить только композицией и исполнительством — созидающими специальностями. Музыковедческая деятельность в лучших своих достижениях также является *музыкально-художественным творчеством*, отвечая требованиям, предъявляемым к искусству. Так, многие исследователи подчёркивают взаимосвязь художественно-эстетического и научного компонентов как важнейшее условие деятельности музыковеда. Без них невозможны ни исследование музыкальных явлений, ни их критическая оценка, ни педагогическая, воспитательная, редакторская, популяризаторская музыковедческая деятельность. Соотношение общезначимости и индивидуальности в исследовательской работе музыковеда напоминает соотношение этих факторов в композиторском творчестве [3, с. 10]. Музыковед, как автор словесной (прежде всего) композиции о музыке, передаёт вербальным языком не только информацию о явлении, его идею, но экспрессией слова, поэтическими аллюзиями, красочными сравнениями, метафорами и живописными ассоциациями стремится запечатлеть образно-выразительную сферу музыки. Иначе говоря, в основе музыковедческой деятельности и созидающего творчества лежат общие музыкально-эстетические принципы. Они обусловливают эмоциональную экспрессию, сопряжённую со стилистически обоснованной позицией и оригинальной интерпретаци-

ей, драматургическую стройность и точность образной характеристики, целенаправленность на слушателя, читателя, зрителя. А это — черты искусства. И не случайно многие исследователи трактуют музыковедение как род художественной литературы о музыке, а Б. Асафьев называет себя «музыкальным писателем». Здесь «убедительность преобладает над доказательностью, вариантное решение над однозначностью. Подобно исполнительскому искусству, музыковедение вносит свою лепту в становление музыкального произведения, в формирование его общественного восприятия» [4, с. 10].

Итак, музыковедение — это искусство словесной (вербальной, как основной) интерпретации музыки, которое максимально резонирует композиторскому и исполнительскому творчеству. При этом, безусловно, личность музыканта, её особенность, индивидуальность — корень искусства. Но, вместе с тем, общественно-исторический и социальный опыт отношений всегда присутствует в творчестве художника, в его личностном взгляде на мир. А самовыражение и самоотдача, как смысл творчества, до конца реализуются в стремлении экспрессивно донести до слушателя свою художественную модель мира. И только в процессе воздействия на слушателей, когда произведение становится *«фактором общественного сознания»* [2, с. 51], потенциальная сила музыкальных средств, превращается в живую коммуникативную энергию, будирующую творческую активность людей.

Вариантная множественность музыкального содержания, как «великое достоинство и чудо музыкального искусства» [2, с. 32], обеспечивает ему важную общественную роль. Но, с другой стороны, семантическая вариантная множественность музыкального произведения вызывает стремление проникнуть в тайны музыкального искусства и потребность в уточнении его содержания. Не случайно программность получила столь широкое применение в музыке. И музыковедческое *слово-посредник* также призвано помочь осмыслить музыкальное событие в контексте художественной традиции, связать композитора, исполнителя и слушателя, пробудить творческое воображение, направить и ускорить путь познания музыки. А если суммировать названные коммуникативные функции, — дать слушателю «ключ» обновления арсенала художественных и жизненных ассоциаций, формирующих «сущностные силы» человека, его духовную перспективу? В таком *эстетическом сотворчестве со слушателем*, думается, и заключена общественная значимость музыковедения, его основная *духовно-практическая ценность*.

Универсализм музыковедческой деятельности базируется на её внутреннем единстве и каждое направление (научное, просветительское, педагогическое), выполняя определенную коммуникативную функцию, претворяет познавательный гносеологический опыт научного музыкознания, дидактические методы педагогики, аксиологические задачи музыкальной критики, устанавливающей художественную ценность произведения, и риторические приемы художественной публицистики. Все виды творчества настолько связаны, что порой кажется, что их границы условны. К какому направлению музыковедения отнести, например, серию научно-популярных книг о музыке или увлекательные по мысли и литературному изложению рецензии на явления современной им музыкальной жизни, написанные маститыми учёными? Представленные в них методы, формы и жанры научной и просветительской музыковедческой деятельности равно значимы и естественно дополняют друг друга. Конечно, в каждой музыковедческой работе средства и методы музыкального отражения пограничны, поскольку преследуют определённые профессиональные цели. Но их совокупный результат — множественность музыкально-художественных интерпретаций, максимально углубляющих и расширяющих диапазон восприятия художественно-эстетического содержания музыки.

Современное музыковедческое слово имеет огромные и далеко не исчерпанные возможности. Оно может воплощаться, как известно, не только в вербальной, но и в аудио- и аудиовизуальной форме, задействуя широчайший арсенал средств театра, кино, изобразительного искусства, адаптируя их в радио-, тележурналистике и лекторском творчестве. Благодаря изобразительным свойствам электронных СМИ, способных транслировать фрагменты музыки и воочию представлять образные параллели, художественная сторона музыковедческого «слова» приобретает большую убедительность. Очевидно: все виды музыковедческого творчества объединены не только единой целью *эстетического осмысления музыки*, но и единой общественно-практической задачей *передачи музыкально-художественной информации*. Конечно, каждое направление, сосредоточенное на конкретной области духовной практики, требует определённой корректировки стилистики в подаче музыковедческого слова. И эта тема заслуживает отдельного разговора. Но в целом, определяя роль музыковедения как вида *эстетического сотворчества с композитором, исполнителем и слушателем,* подчеркнём его духовно-практическую функцию *посредника* между музыкой, музыкантами и обществом. То есть, музыковедение, как основной помощник музыки в формировании и расширении круга потребителей духовного продукта, выполняет *музыкально-прикладную роль*.

Термин «музыкально-прикладное» фиксирует отражающую художественную функцию музыковедческого творчества, благодаря которой музыкальный объект получает иное художественное воплощение, что не означает репродуктивную подчинённость и не накладывает негативного отпечатка вторичности как необязательного утилитарного приложения музыковедения к созидающему творчеству. Музыковедческое сотворчество не отвечает многому в понятии утилитарно-прикладного: ни его материально-вещественной пользе, ни принципу внешнего дополнения, так как представляет ценностную природу искусства «изнутри», где музыка и мысль, выраженная в слове, нерасторжимы; они — единая духовная субстанция искусства. Разнообразное по формам музыковедческое творчество, проистекающее из самой музыки, для слушателя (читателя, зрителя) является дополнительным каналом связи с искусством. Заметим, что подобными дополнительными каналами опосредованного общения с музыкой могут служить и многочисленные поэтические и изобразительные произведения, отражающие музыкальные впечатления.

Напомним, что метод художественных семиотических перевоплощений самой музыке давно известен. Достаточно вспомнить программную музыку романтизма — её «импровизации» на литературные и живописные темы. Б. Асафьев, размышляя о взаимодействии искусств, заметил: «Важна не программа, а важна мысль или идея в ней заключающаяся, которая возбуждает в композиторе музыкальную мысль и музыкальные идеи» [5, с. 260]. Этот вывод можно трактовать шире, применяя ко многим видам художественного творчества, в том числе и к семантическим связям музыки и музыковедения, учитывая их языковые различия. Иными словами, интерпретирующее произведение, адаптируя музыкальную мысль в иной семиотической среде, способно стать самостоятельным новым эстетическим объектом, имеющим свою, хотя и «вариантную», художественную и практическую ценность. А это — основные черты *художественно-прикладного искусства*.

Означает ли сказанное, что все художественные произведения, отвечающие названным свойствам, — прикладные? Такую семантическую и функциональную неопределенность важно прояснить, поскольку с позиции художественной межвидовой интерпретации идей, образов, стилей в диапазон «художественно-прикладного искусства» может попасть многое. Например, музыкальный модерн — оригинальный художественный результат эстетического влияния изобразительных искусств — предстаёт и в значении музыкальной «вариации» на стиль. Но достаточно вспомнить индивидуальное воплощение идей «театра представления» в русских балетах И. Стравинского («Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»), их ультракрасочную музыкальную палитру, чтобы понять всю плодотворность интертекстуальных эстетических контактов. Музыка, вобравшая идеи пространственных искусств, обогатилась почти осязаемой красочностью, «визуальностью», сформировала своеобразную модель стиля. Художественный результат оказался так высок и самобытен, что в этом случае нельзя говорить о подчинённости и вторичности музыкальных образов.

Кроме того, в результате семиотического «переложения» первоначальная идея неизбежно обретает новые семантические штрихи, подтексты и значения, пробуждающие иные ассоциации в художественном и жизненном пространстве. Другими словами, художественный первоисточник может порождать множество форм эстетических влияний: служить основой нового направления, быть «чужим словом» игры в стиль, семантическим импульсом для нового шедевра. Но если художественный образ, созданный в «параллельном пространстве», становится оригинальным явлением искусства, то он принадлежит категории эстетических ценностей, уникальных творений. И в этом случае прагматическая сторона — практическая полезность (как-то: популяризация идеи первоисточника) отходит на второй план. Иначе говоря, в искусстве только *художественный результат* является главным показателем прикладного или не прикладного значения произведения. Так и музыковедческие интерпретации могут быть оригинальными «словесными» вариациями на заданную музыкальную «тему», подобно поэтическим или живописным импровизациям. Они — условное художественное отражение музыкального явления — представляют самостоятельный эстетический и духовно-практический результат. Однако практика слова, отражающего музыку, всё же иная, нежели практика «звука». Само понятие «практика» художественного слова заслуживает специального рассмотрения, в котором, с точки зрения потребления, ценностными координатами могут служить прагматическая («основанная на деле и прямо к делу применяемая» [6, с. 380]) и эстетическая стороны, взаимосвязанные между собой, но всё же обращённые к разным уровням восприятия. Не случайно В. Розанов настаивал, что книга читается не для информации и удовольствия, а для изменения души. Действительно, восприятие произведения искусства различно в силу возможностей и потребностей реципиента. Оно может быть востребовано с позиции информационной полезности, то есть *прагматической*, дающей знание. Но в искусстве, в отличие от

других форм деятельности, восприятие художественного произведения базируется на *эстетической* позиции. Она ценна своей целостностью, синтезируя художественный и жизненный ассоциативный опыт личности, резонирующий эмоциональному и рациональному единству музыкальных образов. Благодаря этому осуществляется *практика духовного воздействия* музыки и музыковедческого слова, *практика общественного музыкального просвещения*. В ней, нацеленной на широкую аудиторию, которая нуждается в ознакомлении, популяризации музыкального искусства и знаний о нём, устоялось своё соотношение духовно-практических координат. Каждый вид и жанр этого творчества имеет свои задачи, которыми обусловлены различия прикладного амплуа. В целом, в музыкальном просветительстве художественная оценка сопряжена со стремлением ввести её в структуру личности своих потребителей и воздействовать на их отношение к действительности, то есть музыкальная журналистика наполовину принадлежит публицистике, общественной педагогике, но преобладает в ней эстетическая доминанта. Объединяя теорию фундаментального научного музыкознания и опыт профессиональной критики и педагогики, она синтезирует эстетический и прагматический векторы, являясь демократичным, увлекательным и полезным «путеводителем» в мир прекрасного. Максимально направленное на зрителя, слушателя, читателя просветительское музыковедение имеет духовно-практическую цель — привлечь публику к прямой коммуникативной связи: получению художественной информации и информации о художественном событии. И — к обратной коммуникативной связи: художественным словом о музыке вызвать заинтересованность социума в музыкальном искусстве.

Исходя из интегрированной амбивалентности практических задач музыкальной журналистики, мы можем классифицировать её жанры, расположив на некой виртуальной оси — от задач прагматических к цели эстетической. Это путь продвижения от информационных жанров (заметка, аннотация, хроника, репортаж и др.) к информационно-художественным жанрам. Среди них: рецензия, обозрение, основа которых — критическая оценка художественного события. И далее, — к ещё более сложным и эстетически значимым художественно-публицистическим жанрам: эссе, очерк, творческий портрет, фельетон, целостная музыкальная передача ТВ и радио, музыкальный аудио- и видеофильм. В художественных жанрах музыкальной публицистики музыкальное событие воплощается целостно и эмоционально ярко. Здесь журналистика нацелена не только на моделирование идеи произведения, но и на ассоциативный контекст, вызываемый музыкой, на вариантность прочтения её смысла и на широкий резонанс в общественном сознании, направляемый убедительным и экспрессивным авторским «словом» — печатным, визуальным, звучащим. Художественная журналистика, являясь видом эстетического осознания, способна эмоционально «заражать», внушать определённую оценку события, формировать духовные приоритеты общества. В ней объективная данность пронизана отношением человека. Её цель — не столько оповестить о музыкальном явлении (быть информационно-прикладным средством, что для общественной практики тоже важно), сколько оценить оценку мира в произведении и художественно выразить своё отношение к ней, а это — задачи искусства. Иначе говоря, главная сфера и цель социальной практики музыкальной журналистики — *музыкальное просветительство*, которое направляется социальным призванием, профетической сверхзадачей (Н. Бердяев) *духовного совершенствования общества через приобщение к художественному творчеству*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Курышева Т. Музыкальная журналистика и музыкальная критика. — М., 2007.
2. Раппопорт С. Семиотика и язык искусства // Музыкальное искусство и наука. — М., 1973. — Вып. 2.
3. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972.
4. Назайкинский Е. Искусство и наука в деятельности музыковеда // Музыкальное искусство и наука. — М., 1973. — Вып. 2.
5. Асафьев Б. О музыке Чайковского. — Л., 1972.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1991. — Т. 4.

Птушко Лидия Александровна
кандидат искусствоведения, доцент,
зав. кафедрой прикладного музыковедения
Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки

А. И. ДЕМЧЕНКО
Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова

УДК 78.071.4:378.978

ПРИНЦИП ИСТОРИЗМА И ИНТЕГРАЦИЯ ГУМАНИТАРНЫХ ДИСЦИПЛИН В МУЗЫКАЛЬНОМ ВУЗЕ

В задачу высшего музыкального образования, помимо специальной подготовки, входит обеспечение широкого гуманитарного кругозора. Однако круг дисциплин, работающих на эту задачу, в нынешнем виде страдает полной разобщённостью: музыкально-исторические и музыкально-теоретические предметы, общественные науки, изучение истории искусства, взятого в целом, ведутся вне какой-либо связи между собой.

Чтобы преодолеть эту раздробленность, нужен связующий момент, положенный в основу курсов. Таковым может стать *принцип историзма*. Под ним в данном случае подразумевается освоение всего цикла в параллельном, синхронном развёртывании материала — от истоков к современности, в движении от эпохи к эпохе. Это позволит студенту получить законченное, комплексное представление о целостном и последовательном развитии музыкально-исторического процесса в его связях с общехудожественным и общеисторическим процессами.

Относительно легко осуществить подобные преобразования в изложении *музыкально-исторических дисциплин*, для чего необходимо преодолеть традицию раздельного преподнесения истории отечественной и зарубежной музыки, а также «растворить» семинар современной музыки в курсе истории музыки XX века. Это позволит избежать дублировок. Сложность заключается в распределении нагрузки преподавателей соответствующего профиля. Но можно предусмотреть попеременное чтение лекций и использование системы модульного обучения.

Жёсткая профилизация *музыкально-теоретического цикла* (сольфеджио, гармония, полифония, анализ музыкальных произведений и т.д.) усложняет его трансформацию на исторической основе. Может быть, стоит отрешиться от категорического разграничения этого цикла на самостоятельные дисциплины и вернуться к изначальному, общеродовому понятию «теория музыки»? Только на такой основе возможен охват музыкально-теоретической проблематики той или иной эпохи в её целостном виде с комплексным анализом всех необходимых компонентов — от мелоса и ритма до фактуры и оркестровки, от гармонии и полифонии до драматургии и архитектоники. Этот путь ведёт к целостному изучению музыкального стиля, который вбирает в себя различные средства и приёмы (принципиально нового здесь нет, поскольку всестороннее рассмотрение музыкального языка когда-то практиковалось в консерваториях в курсе под названием *«Сочинение»*).

Изменения в цикле не увеличат загрузки студентов. Сумма часов, планируемая по нынешним учебным планам на все музыкально-теоретические предметы, равномерно делится на четыре года. Распределение учебного времени по предметам проводится с учётом специализации студентов (например, у композиторов один из важных акцентов ставится на инструментовке и чтении партитур, у вокалистов — на сольфеджио). Естественно, для проведения подобных курсов нужны специалисты, владеющие возможностями преподавания музыкально-теоретических дисциплин в их полном диапазоне.

Труднее преодолеть инерцию преподавания *общественных наук*. Прежде следует поставить вопрос: будут ли эти дисциплины сохранять определённую независимость от профиля вуза или их нужно подчинить решению конкретных образовательных задач? Если возобладает вторая позиция, то для нужд консерватории желательна замена существующих предметов курсом «Всемирной истории», который вобрал бы в себя все необходимые сведения из эстетики, философии, политэкономии и т.д. И в этом случае принцип историзма способен взять на себя функцию объединяющего, цементирующего нача-

ла, обеспечивая одновременно возможность интегрирующего анализа общеисторических явлений, которого так недостаёт сегодня гуманитарному образованию в консерватории.

Параллельно курсу «Всемирной истории» необходимо изучение истории литературы и других смежных видов искусства. Причём изучение, построенное так, чтобы всё касающееся общегуманитарного развития студента было сконцентрировано в сквозном цикле гражданской истории и истории искусств, скоординированном с изучением музыкально-исторического процесса (в последовательном движении по эпохам) и трактуемом не как перечисление разного рода фактов, событий, имён, а как проблемное освещение наиболее значительных тенденций исторического развития, высших взлётов человеческой мысли и художественного гения.

Если отвести гуманитарному и общемузыкальному циклам первые четыре года обучения, то распределение исторического материала по курсам может быть следующим. Первый курс — от истоков до середины XVIII века (Древний мир и Античность, Средневековье, Возрождение и эпоха Барокко); второй курс и первый семестр третьего — с середины XVIII и до конца XIX века (эпоха Просвещения, Романтизм и Постромантизм); второй семестр третьего и четвёртый курс — XX век и явления начала XXI столетия. В основе такого распределения — значимость каждого исторического периода для развития музыкального искусства: время до середины XVIII века — во многом его предыстория, время от середины XVIII века до конца XIX — «золотой век» музыки. XX столетие выделено ввиду его наибольшей актуальности, а также по причине сложности восприятия современного музыкального языка. Думается, что намеченные ориентиры вполне могут быть приложены и к другим разделам знания. Одновременное освоение исторической эпохи в разных аспектах (музыкально-историческом, музыкально-теоретическом, художественном и гуманитарном) несомненно повысит эффективность обучения и даст студентам ориентацию в процессах эволюции человечества, целостное представление о них. Стоит напомнить, что исторические экскурсы присутствуют в ходе изучения едва ли не всех дисциплин: история, философия, эстетика и другие общественные науки, история зарубежной и отечественной музыки, история гармонии, полифонии, музыкальных форм и т.д. Эта круговерть дробит познание, превращает представление студента о той или иной эпохе в калейдоскоп разрозненных частностей. Избежать этого можно только перейдя к *скоординированному преподаванию* музыкальных и гуманитарных дисциплин на единой исторической основе.

Уже само по себе введение системного подхода может обеспечить более высокую эффективность обучения в сравнении с нынешним его состоянием. Концентрация позволит добиться качественного скачка: заодно появится возможность снять всякого рода дублировки. Скажем, во вводных разделах истории музыки принято намечать общую картину эпохи, что сводится к перечислению ряда фактов, имён, событий. К чему эти сугубо назывные эскизы, если в курсе всемирной истории можно дать достаточно полный и глубокий анализ изучаемого периода? Другой пример: при сегодняшнем положении дел отдельные консерваторские курсы воспринимаются студентами как повторение пройденного в училище — повторение обогащаемое, усложняемое, но повторение (чаще всего это происходит с историей музыки, гармонией). Понятно, что при таком психологическом настрое эффективность восприятия заметно снижается. Предлагаемый комплексный подход позволяет исключить подобную ситуацию.

Разрозненное изучение различных гуманитарных и общемузыкальных предметов приводит к тому, что у выпускников консерваторий, как правило, отсутствует отчётливая ориентация в хронологической соотнесённости не только общественно-исторических и художественных явлений, но даже, например, параллельных процессов в отечественной и зарубежной музыке. Предлагаемая программа позволит охватить каждую из эпох многосторонне и во всех направлениях, с соответствующими акцентами на отечественной истории и культуре. Кроме того, есть надежда, что освоение любого материала в контексте целого будет побуждать к более сбалансированному распределению времени между различными дисциплинами и отдельными разделами внутри них в прямой зависимости от их действительной необходимости для выпускника консерватории. Так, возможно, придётся отказаться от выработки излишне углублённого представления о ряде специальных категорий эстетики и философии, от тщательного раскрытия некоторых сугубо локальных явлений в истории отечественной музыки, от неоправданно подроб-

ного, порой инструктивно-ремесленного освоения многого в гармонии и полифонии. Необходимо всё проверять критерием разумной целесообразности, соотнесением с предстоящей жизненной практикой выпускника.

Ориентация в процессах исторической эволюции и целостное представление о них важны отнюдь не только для общей гуманитарной и музыкальной образованности, не только для осознания своего искусства в контексте общечеловеческих и общехудожественных парадигм. В предлагаемом системном, целенаправленном варианте, о котором идёт речь, это может всемерно способствовать развитию музыкального профессионализма. Суть в том, что музыкант имеет дело с музыкой, принадлежащей всевозможным историческим периодам. Следовательно, важнейшей стороной музыкального профессионализма (как в исполнительском, так и в педагогическом плане) выступает способность *оперировать стилями* различных эпох. Разумеется, эта способность формируется прежде всего в ходе длительной творческой практики, преимущественно на интуитивном уровне. Но свою необходимую лепту в данный процесс, причём на уровне сознания, вносят общепрофессиональные и гуманитарные дисциплины. Вот почему для студента консерватории столь необходимо развитие именно конкретно-исторического мышления, а не приобретение исторических знаний вообще. Кроме этой общей направленности на профиль вуза, преподавание должно учитывать специфику каждой специальности. Например, музыковеды многое будут проходить в более широком диапазоне и с более глубокой проработкой материала, пианисты в курсах истории и теории музыки сосредоточат внимание на фортепианной литературе, оркестранты — на оркестровой и т.д.

Трудности осуществления предлагаемой реформы преподавания общепрофессиональных и гуманитарных дисциплин очевидны и вытекают из её радикального характера. Она предполагает переработку учебных планов, создание новых учебных пособий, перестройку учебного процесса и переподготовку педагогических кадров. Однако бесспорность достигаемых преимуществ состоит в том, что альтернативой существующему изложению самодовлеющих разобщённых знаний предлагается единое, целостное, всестороннее постижение исторического процесса, дающее полноценное ощущение глобального *культурологического контекста* и побуждающее к восприятию *интертекстуальных* связей.

Предлагаемый проект нацелен на тот конечный результат, ради которого существует консерватория — воспитание музыканта высокой квалификации. Для достижения этой цели имеет смысл объединить усилия педагогов-музыкантов и педагогов-гуманитариев, отойти от устоявшихся канонов, сдерживающих прорыв к качественно новому уровню образовательного процесса.

Демченко Александр Иванович
доктор искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
Саратовской государственной консерватории
им. Л. В. Собинова

Л. П. КАЗАНЦЕВА, В. Н. ХОЛОПОВА
Астраханская государственная консерватория (академия)
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

УДК 378.978

ТАЙНЫ СОДЕРЖАНИЯ МУЗЫКИ В РОССИЙСКОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Российская культура традиционно отличается интересом к смыслу и содержанию явлений. Как писал психолог А. Н. Леонтьев, «в российской культуре, российском сознании поиск смысла всегда являлся главной ценностной ориентацией»[1]. Однако зададим вопрос: какие теории в области музыки были созданы именно в России? То, что так успешно преподаётся в отечественных учебных заведениях, — учения о гармонии, полифонии, музыкальной форме, — возникло за рубежом. Теория же музыкального содержания сложилась именно в России и не имеет аналогов в мире. Система знаний этого рода накапливалась почти сто лет, начиная от содержательных толкований Б. Л. Яворским «Хорошо темперированного клавира» на первых баховских семинарах в 1916 году. Но как самостоятельная ветвь науки и педагогики она оформилась лишь в конце XX — начале XXI веков.

Сегодня всё явственнее становится то, что развёрнутое преподавание композиционных дисциплин во всей вертикали музыкального образования (кроме названных гармонии, полифонии, формы — также сольфеджио, музыкальной грамоты, инструментовки, истории музыкально-теоретических систем) даёт отличное профессиональное знание музыки, но отражает прежде всего грамматический, технологический аспект произведений и поэтому нуждается в уравновешивании специальной группой дисциплин, во главу которых ставится изучение музыкального содержания. Так на границе XX — XXI вв. не только в науке, но и в практике преподавания появляется тенденция к разработке «содержательного» комплекса дисциплин: «Музыкальное содержание» (для ДМШ и ДШИ), «Теория музыкального содержания», «Музыкальная семантика», «Основы музыкального интонирования» (для музыкальных училищ и вузов) и «Музыка как вид искусства» (для вузов). Первые опыты преподавания данных предметов возникли в Московской консерватории, Астраханской консерватории, в Уфимской государственной академии искусств, Музыкальном училище им. Гнесиных, Астраханском музыкальном училище, в Томске (в училище, двух музыкальных школах, Томском университете). Начинание вызвало такую волну интереса у музыкантов, что в 1999 году Министерство культуры РФ выпустило Рекомендацию повсеместного введения этой группы дисциплин — для музыкальных вузов, училищ и музыкальных школ, а также для факультетов повышения квалификации, присвоило грифы многим учебным пособиям этого направления. Соответственно были выпущены Программы курсов, стремительно создана и издана целая библиотека книг — исследований и учебных пособий[2].

В Московской и Астраханской консерваториях выработаны основополагающие рабочие планы — для вуза и предшествующих ступеней обучения, в Уфимской академии искусств — инновационный проект «Креативное обучение — XXI век» для подготовки музыковедов-педагогов ДМШ заочного отделения, разработаны авторские программы по музыкальной поэтике и семантике для музыковедов и пианистов. Оптимальным, исходным может считаться план, по которому происходит первоначальное освоение нового направления в музыкальной школе. Если же учащийся не прошел предмета «Музыкальное содержание» там, то он изучает его на дальнейших ступенях образования — в среднем и высшем звеньях, уже на более высоком, профессиональном уровне. Тот же план нередко используется и на ФПК — для педагогов, впервые знакомящихся с этой дисциплиной. Служащий стержнем, план варьируется педагогами, ведущими предмет[3].

В первом выпуске нашего журнала (№ 1/2007) уже была представлена концепция курсов, сложившаяся на базе Астраханской консерватории[4], результаты деятельности уфимской школы в области практической семантики регулярно отражаются в журнале «Проблемы музыкальной науки» и в

Вестнике Лаборатории музыкальной семантики (приложении к журналу, распространяющемуся по подписке). В данной статье остановимся на разработках, выполненных в Московской консерватории, и выскажем более общие соображения.

ИЗ ОПЫТА ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Необходимыми категориями (темами), составляющими концепцию музыкального содержания «московского направления», являются: «музыкальная интонация», «исполнительская интерпретация», а также разработанные В. Н. Холоповой дефиниции «специальное/неспециальное музыкальное содержание» и «теория трёх сторон музыкального содержания».

Термин «интонация» рассматривается в асафьевском понимании. Через интонацию Асафьев даёт и крылатое определение музыки: «Музыка — искусство интонируемого смысла». Следует хорошо представлять, что асафьевская «интонация» — глубоко русское, приоритетное для России понятие. Только в последние годы об Асафьеве всё больше говорят и пишут за рубежом, хотя подавляющее большинство западных учёных, занимающихся музыкой, всё ещё не владеет этим термином. Наиболее краткое определение данного термина в учебном курсе таково: «Интонация — музыкальный оборот с каким-либо выразительным смыслом».

Слово «интонация» у российских музыкантов употребляется постоянно, но ни в одной академической дисциплине оно не рассматривается как теоретическая категория. Поэтому в курсе музыкального содержания предлагается классификация пяти основных типов интонации (пентада интонаций В. Холоповой): 1) эмоциональная, 2) изобразительная, 3) жанровая, 4) стилевая, 5) композиционная. В качестве примеров для ДМШ приводятся соответственно: «Славянский танец» *e moll* А. Дворжака (1), «Музыкальная табакерка» А. Лядова (2), Andante marziale из Второй симфонии П. Чайковского (3), «Пляска персидок» из «Хованщины» М. Мусоргского (4), «Гамма Черномора» из «Руслана и Людмилы» М. Глинки (5). Для более высоких ступеней образования могут быть предложены образцы, например, из музыки А. Шнитке: начало Фортепианного квинтета (1), конец III ч. Квинтета, с «удаляющимися шагами» педали фортепиано (2), «Tempo di Valse» из Квинтета (3), «Балет» из «Сюиты в старинном стиле», или II ч. Первой симфонии (4), додекафонная серия из «Истории доктора Иоганна Фауста» (5). Следующим этапом является нахождение названной пентады интонаций в нотах и их исполнение с должным содержанием.

К основополагающим понятиям относится и диада «*специальное и неспециальное содержание*». Она возникла взамен философской диады «форма и содержание». Поскольку применение последней к музыке вносит неизбежную путаницу, приходится «форму/содержание» оставить философии и эстетике, а в музыкознании пользоваться другими категориями. Если в эстетике советских времен наше «неспециальное содержание» (тогда оно называлось — «отражение действительности») принималось за единственное проявление содержания, то наше «специальное содержание» (содержание звука, интервала, аккорда, ритма, мелодии, формы) там содержанием не считалось. В результате возникали односторонние определения, скажем, «эпизодов зла» у Шостаковича только как выразителей негативного начала и не учитывалось то удовольствие от мастерства композитора, от игры оркестра, красоты звучания инструментов, которое там одновременно и непременно присутствует.

Подобную двойственность произведений искусства всегда осознавала западная эстетика. В частности, об этом писал Н. Буало в трактате «Поэтическое искусство» (1674):

> Порою на холсте дракон иль мерзкий гад
> Живыми красками приковывает взгляд,
> И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,
> Под кистью мастера становится прекрасным.
> (Перевод Э. Линецкой)

Ученикам, студентам приведённое четверостишие предлагается выучить наизусть — как вечную истину об искусстве.

В качестве музыкальных примеров на парадоксальное противоречие «ужасного» и «прекрасного» в курсе берутся знаменитые образцы: «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского, «эпизод нашествия» из Седьмой симфонии Д. Шостаковича, «Гибель Фауста» (так называемое «танго смерти») из «Истории доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке и т.п. Для учащихся в признании красоты специального содержания, неотъемлемой от подлинно художественного произведения, даётся ответ на важные вопросы: почему в польском акте из «Ивана Сусанина» враги характеризуются такой хорошей музыкой? Почему так захватывающе красив тра-

гический финал-оплакивание в Шестой симфонии П. Чайковского?

Ещё одним краеугольным камнем теории содержания московского направления служит понятие «*три стороны музыкального содержания*» — эмоциональная, изобразительная, символическая. На основе этой триады проводятся все теоретические темы по истории музыкального содержания (барокко, классика, романтизм, XX век).

Наконец, к обязательным темам курсов по музыкальному содержанию относится *исполнительская интерпретация.* В этой сфере и происходит полная конкретизация содержания музыкального произведения. На примере одного лишь И.-С. Баха, занимающего фундаментальное положение в музыкальной жизни, встаёт множество содержательных проблем. Скажем, в исполнении С. Фейнберга на фортепиано и В. Ландовской на клавесине выражаются совершенно разные аффекты — а у Баха задуман какой-то один. Если же сопоставляются оригинал скрипичной Чаконы Баха и её транскрипция — Ф. Бузони для фортепиано или В. Семёновым для баяна, — то содержательные расхождения гарантированы самой идеей переложения. А когда классическое произведение перекладывается для эстрады или джаза, оно приобретает развлекательные свойства этих стилей, теряя свою природную возвышенность, порой даже узнаваемость (пример — исполнение романса «Ночь» А. Рубинштейна популярным американским эстрадным певцом Ф. Синатрой). Возникает острая проблема пределов допустимости в таких аранжировках. Более того, на поверхность выплывает парадоксальная мысль польского эстетика Р. Ингардена о том, что музыкальное произведение вообще не идентично самому себе…

Исходная модель курса по музыкальному содержанию варьируется педагогами на разных ступенях обучения, в разных учебных заведениях[5].

ОСНОВЫ МЕТОДОЛОГИИ И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Несмотря на тактические различия довольно вариабельных в настоящее время курсов, стратегические основы их едины. Остановимся на наиболее важных.

Как и всякий теоретический предмет, новый курс вооружает обучающихся музыке *специфическими* для него *знаниями*. В поисках различных возможностей углубления в смысловую сторону музыки педагоги прибегают к изучению таких фундаментальных понятий, как музыкальная эмоция, интонация, образ, драматургия, тема и идея музыкального произведения, жанр, стиль и т.д., не изучаемых в других дисциплинах. Эти знания об основе основ музыки — её содержании — позволяют музыканту возвыситься над дилетантски-обывательским обменом мнениями на уровне: «Это произведение мне (не) нравится», — и судить о музыке более компетентно. Для исполнителя же они становятся опорой в его профессиональной деятельности при поиске музыкальной интерпретации.

Как показывает опыт, для вокалистов особенно важна тема «Музыкальные эмоции», поскольку человеческий голос обладает самой богатой палитрой выразительности. Здесь рассматриваются виды эмоций в музыке, положительные и отрицательные, эмоциональные процессы и даже особый случай — «эмоциональная форма», когда рельеф целого зависит от смены эмоциональных состояний (как у П. Чайковского в «Чародейке» и «Пиковой даме»)[6]. Необходимой для певцов оказывается и тема «Специальное и неспециальное музыкальное содержание». Поиск в произведении неспециального содержания, связывающего искусство с жизнью, обогащает их представления о реалистических возможностях искусства. Знание же специального содержания направляет внимание на сохранение красоты звука и при отрицательных образах, на характер приспособления этой красоты к воплощению того или иного конкретного образа. В качестве образцов для прослушивания по этой теме приводятся, в частности, исполнения Г. Вишневской или В. Розингом «Песен и плясок смерти» М. Мусоргского, поражающие воображение воплощением отрицательных обликов смерти при сохранении музыкальной красоты голосов.

Изучение жанра предоставляет возможность углубиться в содержательную драматургию классических опер (вальс в «Травиате», песенка Герцога в «Риголетто» Дж. Верди, песни в «Хованщине» М. Мусоргского). Внимание к стилю необходимо для понимания (и воспроизведения) национального колорита в таких операх, как «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини, «Мария Стюарт» С. Слонимского, для оценки полистилистики в опере «Похождение повесы» И. Стравинского.

Помимо теоретических тем, дисциплина подразумевает исторический ракурс изучения музыкального содержания. Для студентов инструментальных специальностей — пианистов, струнников и др.,

— ввиду их более высокой профессиональной подготовки до поступления в вуз, наиболее целесообразно прохождение «Теории музыкального содержания» по историческим эпохам, с рассмотрением эстетики каждой эпохи, с повышенным вниманием к многочисленным конкретным произведениям по специальности. Именно по историческим периодам — барокко, классика, романтизм и XX в. — был спланирован курс А. Ю. Кудряшова. По завершении каждой крупной темы им устраивался семинар с показом студентами самостоятельной работы. Однако для развития музыкального мышления студентов и других специальностей также немаловажно изучение проблем музыкального содержания по историческим эпохам, с повышенным вниманием к XX веку.

Следует особо оговорить, что получаемые на уроках знания о музыкальном содержании не вытесняют необходимые музыканту интуитивные догадки. Последние не подменяют научные постулаты, а объединяются с ними. Положительный в этом смысле опыт дало совместное — в одной группе — обучение музыковедов и пианистов в Астраханской консерватории, где более крепкие познания музыковедов дисциплинируют собою интуитивные «прозрения», к которым весьма склонны пианисты, и, наоборот, обогащаются более тонкой непосредственной реакцией на музыку исполнителей-практиков. Знания рассматриваются не как самоцель, а как методология, инструмент познания. Цель же занятий — подготовить обучающегося к самостоятельному общению с музыкальным феноменом, помочь постижению и интерпретации музыки.

Специфические для нового предмета материалы о музыкальном содержании теоретического и исторического характера всё же оказываются недостаточными для столь непростого феномена, как музыкальное произведение. Для постижения сути музыки необходимо подключение уже имеющихся знаний из *разных научных областей,* в том числе и получаемых на традиционных музыковедческих дисциплинах. Дополняющие друг друга, они становятся прочной базой размышлений о музыке, а предмет вместе с тем приобретает обобщающий, синтетический характер.

Изучению музыкального содержания присуща тесная *связанность со специальностью* обучающегося. Особенно показательно в этом отношении преподавание курса «Теория музыкального содержания» для студентов-исполнителей в вузе. Хотя в каждой сугубо профессиональной среде объём и глубина теоретического материала отличаются в зависимости от факультета (специальности студентов), объединяющим фактором становится важное условие: произведения для анализа берутся почти исключительно из репертуара по специальности. Так, для вокального факультета, студенты которого ещё не очень легко могут освоить полный нотный текст, оказываются необходимыми основные проблемы из оптимального рабочего плана, идущего от детских школ (план курса «Теория музыкального содержания» для вокалистов III курса Московской консерватории разработан О. В. Комарницкой). В первую очередь это касается интонационного содержания музыки. Находя в нотах те или иные типы интонаций (из указанной выше типологии), а не только тональности, тактовые размеры, кадансы, границы формы, студенты-вокалисты сразу начинают ориентироваться в выразительном содержании произведений, что позволяет им по-иному почувствовать свой исполнительский потенциал. В качестве иллюстраций педагог предлагает им также и прослушивание анализируемых произведений — романсов или оперных отрывков — в исполнении лучших певцов.

Курс по музыкальному содержанию у студентов инструментальных специальностей имеет два преимущества в сравнении с другими предметами: он рассматривает сочинения, абсолютно нужные студентам и не входящие ни в какие другие учебные программы; прибегает к всестороннему анализу произведений, учитывая и историю их создания, и эстетику эпохи, и композицию (форма, гармония и т.д.). У пианистов таковы, например, полные циклы «Этюдов-картин» Рахманинова, «Мимолётностей» Прокофьева, 24 прелюдий ор. 34 Шостаковича. Репертуар струнников в большинстве своём изучается лишь в разбираемом предмете: 15 мистерий-сонат Бибера, сонаты для скрипки и фортепиано Моцарта, Бетховена, Брамса, сонаты для виолончели и фортепиано Шопена и Брамса, сонаты для скрипки соло Изаи, концерты для скрипки Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, Бартока, для виолончели — Шостаковича, сонаты и концерты для скрипки и виолончели Шнитке, концерты для скрипки, альта Губайдулиной, квартеты Шнитке и Губайдулиной, различная музыка для струнных Денисова, Щедрина, Леденёва (программа «Теория музыкального содержания» для струнников II курса РАМ им. Гнесиных составлена И. Г. Соколовым и Н. О. Баркалая).

Особая мысль — о студентах-композиторах. Нередко будущие композиторы прежде всего стремятся овладеть видами новейшей техники со-

чинения, не строя при этом мировоззренческих, философских концепций музыки. Думается, смысловые, а не только технологические установки благотворно повлияют на мышление создателей музыки, которые будут развивать свою фантазию и в сфере содержательных открытий.

Принципиальная методологическая установка преподавания музыкального содержания — исследование не только композиторского опуса, на чём традиционно замыкаются все известные теоретические дисциплины, а *«живого» художественного феномена*. Последний становится «живым» прежде всего благодаря активной практике интерпретирования и восприятия, и — что немаловажно — множественности интерпретаций и восприятий. Их бесконечная вариантность делает объект изучения подвижным — таким, каким он и существует в реальной музыкальной жизни.

Кроме того, бытие музыкального произведения рассматривается в широчайших контекстах — в музыкальной культуре, позволяющей взглянуть на единичное явление сквозь призму жанра, стиля, формы-композиции, интертекстуальных связей с другими художественными феноменами; в художественной культуре, открывающей перспективы формирования художественного содержания на основе взаимодействия разных видов искусства. Эти контексты, существенно углубляющие представление о художественном мире музыкального произведения, разумеется, задаются весьма эскизно. Между тем сегодня, при вполне сформировавшемся самосознании человека как личности, вписанной в глобальный историко-культурный процесс, они требуют специального изучения. Поэтому ценным кажется опыт продления курса «Теория музыкального содержания» продолжающей его дисциплиной «Музыкальное содержание в контексте культуры», включённой в учебный план (благодаря пожеланиям студентов!) в Астраханской консерватории (составитель Л. П. Казанцева).

Изучение музыкального содержания сопряжено с развитием *самостоятельного* мышления обучающихся. Хорошо известно, что в рамках академических предметов, насыщенных теоретическим материалом и большим объёмом осваиваемой музыки, почти не удается выкроить время на ведение беседы, диалога. В условиях дефицита времени предпочтительнее оказывается авторитарный стиль общения, трансляция знаний от педагога к ученику. При анализе же музыкального содержания такой стиль оказывается мало приемлем, поскольку сам объект изначально вариативен в смысловом отношении. Навязывание единственного истинного знания — знания педагога, которое ученику только остаётся усвоить, уступает место обсуждению, дискуссии, размышлениям о музыке, порой выходящим за пределы собственно анализируемого произведения. Так незаметно, но вполне естественно пробуждаются личностные качества молодых музыкантов.

Наконец, занятия по музыкальному содержанию отличает установка на *творчество*, неординарные формы работы. С детьми — это известные по методике преподавания других дисциплин игры, рисунки, сочинение стихотворений и небольших музыкальных пьес (скажем, в теме «Музыкальный портрет» — «изображение» своих родных и самого себя). С более взрослыми — сравнительный анализ композиторских опусов или исполнительских интерпретаций, музицирование, то есть исполнение проанализированной музыки. Не удивительно, что в классе ученики играют на рояле, поют под собственный аккомпанемент, читают хоровые и оркестровые партитуры и нередко приходят с гитарой, баяном и другими — «своими» — инструментами.

В практике работы со студентами-исполнителями в столичных вузах сложилась одна показательная форма их активного выступления. Она имеет вид небольшой лекции-концерта, где теоретическую часть помогает составить педагог (он подсказывает литературу), а практическую берёт на себя студент. Слушательскую аудиторию составляют сокурсники. Такие выступления часто оказываются не только эффектными, но и достойными настоящего концертного показа. Студент тем самым ещё и обыгрывает свой репертуар на публике. Более того, когда таким образом выступает, допустим, виолончелист (к примеру, с Сонатой Бриттена), то он как бы копирует блестящие лекции о музыке Ростроповича, вспоминающего того же Бриттена, и — творит особый, наполненным диалогами, историко-культурный контекст.

ПЕРСПЕКТИВЫ ПРЕДМЕТА

Как известно, изучение предмета, особенно нового, невозможно без подготовки специалистов в этой области. Требования же к педагогу по музыкальному содержанию весьма высоки. Достаточно сказать, что обнаруживается одно немаловажное обстоятельство: московскому педагогу А. Ю. Кудряшову очень пригодились обе его специальности — не только музыковедческая, но и исполнительская (особенно в работе

с пианистами). А после его безвременной кончины эстафету подхватили приглашённые на этот курс два концертирующих пианиста: Н. О. Баркалая (она также и музыковед) и И. Г. Соколов (известный композитор), в настоящее время ведущие предмет у пианистов и струнников в Московской консерватории и РАМ им. Гнесиных.

Разумеется, неизбежен вопрос: где же получают образование по «Теории музыкального содержания» музыковеды, ведущие этот предмет? Скажем, в Московской консерватории для музыковедов III курса, а также композиторов I курса читается более широкий по тематике, хотя всего лишь полугодовой курс — «Музыка как вид искусства», куда теория содержания входит как большая составная часть. Вполне понятно, что для преподавания отдельного предмета этих знаний совершенно недостаточно. Поэтому используются возможности факультативных курсов, выбор соответствующей проблематики для дипломных и диссертационных работ.

Наиболее нацеленными оказываются курсы-экстернаты на Факультете повышения квалификации, куда входит практический анализ слушателей по нотам, игра примеров на фортепиано и составление письменной работы. Например, Н. В. Аблясова (Тольятти) побывала на ФПК Московской консерватории несколько раз, В. Н. Боголепова (Курган) осваивала этот курс и в Астрахани, и в Москве. Свой эффект дали и большие выездные курсы-экстернаты (по 10–12 дней). В Томске, Сыктывкаре, Петрозаводске преподавание «Теории музыкального содержания» началось после обучения на таких курсах у профессора В. Н. Холоповой, в Волгограде (в Институте искусств и культуры и в Институте искусств им. П. А. Серебрякова), Кургане, Чите, Майкопе, Махачкале, Брянске, Пензе, Знаменске (Астраханской области) — у профессора Л. П. Казанцевой. Сами же инициаторы «музыкально-содержательного движения» в России выпустили ряд исследовательских и методических книг и пособий[7].

Наряду с подготовкой специалистов, ждёт своего решения и вопрос о дальнейших путях становления самого предмета. Он, без сомнения, должен стать обязательным теоретическим курсом, занимающим достойное место рядом с традиционными музыковедческими дисциплинами. Курс необходимо встроить в современную музыкально-образовательную вертикаль как продолжающий собою предмет «Слушание музыки» в ДМШ (к сожалению, ведущийся далеко не везде), а далее переходящий в среднее звено и музыкальный вуз в виде лекций и практических занятий с аспирантами.

Продуктивным видится не только стабилизация нового предмета в профессиональном музыкальном образовании, но и его продвижение в сторону общего образования. Перспективную в этом плане новацию осуществляет педагог Московской консерватории Е. А. Доленко в Московском городском педагогическом университете, где её аудиторию составляют студенты IV курса, будущие преподаватели музыки в общеобразовательных школах и учреждениях дополнительного образования. Для педагогов в музыкально не специализированной сфере знания программы по музыкальному содержанию особенно значимы, и новый предмет сразу же вызвал большой энтузиазм у студентов. В том, что предмет будет востребован, сомневаться не приходится. Подтверждение тому дают, например, любопытные эксперименты преподавателя В. С. Ерёминой, использующей материалы по музыкальному содержанию в работе с учениками гимназии № 1 и воскресной школы при православном храме Воскресения Господня в Брянске, занятия педагога О. В. Шевченко с детьми младшего школьного возраста — воспитанниками детских садов № 85 и № 265 Кировского района Волгограда. На этот опыт следует обратить особое внимание, так как он открывает путь передачи богатейших знаний музыковедов множеству людей.

Но это, скорее, будущее. А пока же, сегодня, нам ещё нужно осознать, насколько важно и необходимо молодому музыканту то, что он в состоянии получить на курсе по музыкальному содержанию.

В том, что касается оценки значения нового предмета, весьма показательными являются занятия с аспирантами иностранного факультета Московской консерватории[8]. Для иностранцев с разных концов света весь привычный нам свод истин по музыкальному содержанию — совершенно нов и неслыхан. С огромным вниманием изучаются аффекты и фигуры Баха, проекция античной ораторской речи на сонаты Бетховена, влияние поэтической баллады на баллады Шопена, всевозможная символика в музыке XX столетия и т.д. По коллективному заявлению аспирантов курс «Теория музыкального содержания» был продлён с одного года до двух, а предмет был аттестован ими как «самый интересный в Московской консерватории», за который музыканты-иностранцы «благодарят Россию».

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Леонтьев Д. А. Психология смысла. — М., 2003. — С. 4.

[2] См. литературу в кн.: Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. — СПб., 2004, и в статьях: Холопова В. Н. Теория музыкального содержания как наука // Проблемы музыкальной науки. — 2007. — № 1; Казанцева Л. П. Теория музыкального содержания в Астраханской консерватории // Там же; Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста: о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики // Там же.

[3] В качестве одного из примеров разработки таких планов назовём действующий план для Областной специальной музыкальной школы Кургана, составленный педагогом В. Н. Боголеповой. Специальное пособие, соответствующее этому плану, было выпущено Научно-методическим центром по художественному образованию при Министерстве культуры РФ: Музыкальное содержание: методическое пособие для педагогов ДМШ и ДШИ / сост. В. Н. Холопова, Н. В. Бойцова, Е. М. Акишина. — М., 2005. — 67 с. Пособие с успехом используется и на более высоких ступенях образования, включая вуз. В настоящее время существуют две Программы-конспекта для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов — Л. П. Казанцевой (Астрахань, 2001) и В. Н. Холоповой (М., 2009).

[4] Казанцева Л. П. Теория музыкального содержания в Астраханской консерватории // Проблемы музыкальной науки. — 2007. — № 1.

[5] Структура курса по музыкальному содержанию для исполнителей много лет отрабатывалась доцентом Московской консерватории А. Ю. Кудряшовым — для всех специальностей в ГМПИ им. Ипполитова-Иванова, на фортепианных факультетах Московской консерватории и РАМ им. Гнесиных. Плодом его обширной педагогической деятельности и серьёзных научных штудий стало капитальное учебное пособие (а по сути, исследование) «Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.» (СПб.: Лань, 2006. — 430 с.). Н. В. Бойцова, одна из первых начавшая преподавание «Теории музыкального содержания» в среднем звене (Государственный музыкальный колледж им. Гнесиных) на теоретическом отделе (7-й семестр, 32 ч.), выработала план, включивший содержание жанра, стиля, музыкальной формы. В колледже им. Гнесиных ею создан учебный фильм по «Теории музыкального содержания». Несколько лент (дисков) отснято с показом преподавания Н. В. Аблясовой в Музыкальном училище Тольятти, Е. Б. Журовой — в Московской музыкальной школе им. Н. Г. Рубинштейна. Существует также фильм с преподаванием полного курса «Теории музыкального содержания» В. Н. Холоповой в Тольяттинском институте искусств для студентов-исполнителей всех специальностей (2001/2002 уч. год). К сказанному добавим, что на видеопленку также заснят цикл лекций Л. П. Казанцевой, прочитанных в Читинском музыкальном училище в ноябре 2005 года. Сохранилась запись открытого урока доцента Н. Н. Калиниченко в группе народников Астраханского музыкального училища им. М. П. Мусоргского.

[6] Теоретический материал по этой теме можно найти в книгах: Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. — СПб.: Лань, 2000. — Гл. 4. Музыкальные эмоции; Морозов В. П. Искусство резонансного пения. — М.: ИП РАН: МГК им. П. И. Чайковского, 2002, а также в статье: Холопова В. Н. «Эмоциональная форма» у Чайковского. Опыт постановки проблемы // П. И. Чайковский. Альманах. — М.: Гос. Дом-музей П. И. Чайковского. — 2003. — Вып. 2.

[7] Сведения о публикациях см. в статьях В. Н. Холоповой, Л. П. Казанцевой и Л. Н. Шаймухаметовой в журнале «Проблемы музыкальной науки», 2007, № 1.

[8] Вначале их вёл А. Ю. Кудряшов, затем О. В. Комарницкая и И. Г. Соколов.

Казанцева Людмила Павловна
доктор искусствоведения, профессор
кафедры теории и истории музыки
Астраханской государственной консерватории

Холопова Валентина Николаевна
доктор искусствоведения, профессор,
зав. кафедрой междисциплинарных
специализаций музыковедов
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского

УДК
781.65:786.2

Р. М. БАЙКИЕВА
Лаборатория музыкальной семантики
Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова

О СЕМИОТИЧЕСКИХ АСПЕКТАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Музыкознание и исполнительство давно решают проблему постижения тайны смысловой организации музыкального произведения, содержания художественного образа, авторского замысла. При этом аксиоматичным стало положение о вариативной множественности содержания, о его принципиальной субъективности, о широком диапазоне интерпретаций. Не случайно деятельность, направленная на выявление содержания музыки, определяется понятием интерпретации[1], однако первичный *композиторский* и вторичные *исполнительские* тексты не идентичны. На пути движения содержания от композитора к слушателю в процессе его многогранной интерпретации возникает множество проблем. Теория интерпретации по-прежнему среди них — одна из наиболее сложных, поскольку решение её напрямую зависит от определения закономерностей смысловой организации первоначального — *композиторского* — текста и методов его анализа.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ПРОБЛЕМА МУЗЫКОЗНАНИЯ

В оценке содержательной стороны теоретическая и исполнительская мысль единодушны в позиции, во многом детерминированной эмпирическим, чувственно-интуитивным опытом, субъективными факторами, определяемыми особенностями индивидуально-личностного порядка. В результате музыкознание и исполнительская практика неизбежно обнаруживают направленность на *крупную индивидуальность* (в данном случае интерпретация преподносится как искусство, как некое художественное достижение) и *фетишизацию врождённых способностей*, что, в свою очередь, приводит к нежелательным в условиях неуклонно расширяющегося процесса массового обучения музыке последствиям. Декларативно наделяя музыку как вид искусства, в числе прочих, гносеологической и коммуникативной функциями [30], музыкальная наука не обеспечивает в полной мере реализацию этих функций по отношению к человеку, постигающему «азы» музыкальной деятельности — отсутствует выход на уровень технологии взаимодействия с текстом музыкального произведения. Так, постулируемый в исполнительстве приоритет художественно-образного начала по сравнению с техническим (в связи с чем достаточно вспомнить известный нейгаузовский лозунг «догнать и перегнать Баха!») на деле, однако, оборачивается преобладанием *интуитивного*, когда глубинный имманентный смысл музыкального произведения подменяется «содержанием восприятия слушателя, либо служит ничему не обязывающим, часто безответственным поводом к свободным художественным ассоциациям из области общечеловеческой культуры и смежных искусств» [40, с. 85]. Есть много свидетельств того, как крупные исполнители, обладая богатым воображением и ярким даром ассоциативных представлений, в своей работе прибегали к образным сравнениям, а иногда и к сюжетному истолкованию музыкальных произведений. Причём, иные музыканты открыто и убежденно высказывали свою трактовку сочинений (А. Г. Рубинштейн, А. Корто, Г. Г. Нейгауз, М. В. Юдина), другие

избегали вербального декларирования своей интерпретации (В. В. Софроницкий, С. Т. Рихтер), ограничиваясь так называемой «рабочей гипотезой» (К. Н. Игумнов). Обычно в ней условно фиксировалось некое словесное содержание, возникшее в воображении артиста[2]. Более того, до сих пор считается, что художественное содержание, в отличие от исполнительской техники, доступной «сознательному анализу и категориальному описанию», «в огромной мере связано со сферой бессознательного психического и подвластно творческой интуиции, внезапному озарению, инсайту» [11, с. 33]. А поскольку отсутствуют чёткие представления о системе исполнительского анализа художественного содержания, преобладает ориентация на технологическую сторону исполнения[3], при которой, как отмечал Г. М. Коган, от ученика требуют «прежде всего „корректности", точности и лишь потом, во вторую очередь, выразительности исполнения; первое — обязательно, второе — только желательно» [18, с. 78]. Причём (парадокс!), несмотря на известные достижения в исполнительстве (особенно на международном уровне), «помогать ученикам»[4] до сих пор не научились, и «…музыканты-внуки работают, как работали их деды и прадеды, работают, как кустари, словно и не было опыта многих поколений, который должен повысить коэффициент полезного действия и сократить путь исканий» [31, с. 4]. Относительно педагогики, таким образом, можно утверждать, что, выдвигая проблему постижения содержания как основную для исполнителя, она на деле отсекает ученика от деятельности по выявлению этого содержания (ему остаётся полностью доверяться и подчиняться своему педагогу)[5]. В результате самый массовый участник музыкальной коммуникации устраняется от непосредственного контакта с музыкальным текстом — между ними всегда стоит фигура педагога, редактора, издателя[6]. Эмоционально-интуитивная сфера пока воспринимается как одна из определяющих основ исполнительского дарования [26, с. 24], поэтому приоритет отдаётся тем, кому «дано знать» [29, с. 34], музыкальные данные при этом представляются как некая изначальная «способность вкладывать: вкладывать в музыку собственное её понимание и чувство» при наличии «ключа понимания в сердце» [26, с. 26].

Обозначенная проблема затрагивает все звенья музыкальной коммуникации — как начинающих пианистов, так и профессионалов. В ряду актуальных на страницах печати регулярно обсуждается тема потери критериев художественной достоверности и завершённости музыкального образа[7]. И если в 70-е годы XX века музыканты только высказывали беспокойство по поводу большого количества малосодержательных трактовок исполняемых произведений (на фоне грандиозных конкурсных завоеваний), то к 90-м годам тон публикаций стал меняться — начали вести разговор о кризисе массового исполнительства и «о герметизации серьёзного исполнительства»[8].

В «тупиковую» ситуацию часто попадает и музыковед, который, оказавшись перед необходимостью дать вербализированную трактовку музыкального произведения, вынужден на свой лад толковать его содержание. При этом ему приходится опираться на детализированную[9], строго регламентированную систему формально-синтаксических структур, образующих некое единство дискретных компонентов, зачастую никак не связанных между собой и принадлежащих разным уровням текста — фонетическим, грамматическим, формально-композиционным. Они лишь косвенно указывают на глубинные содержательные слои текста, поэтому, в конечном итоге, не «работают» на выявление художественного образа[10]. Когда же речь заходит о содержании (предполагающем некую континуальность развёртывания художественного образа во времени), аналитик ограничивается обозначением отдельных содержательных элементов, причём, процесс изучения содержательной стороны носит стихийный характер. Часто это происходит потому, что понятийный аппарат и инструментарий содержательного анализа полностью отсутствуют. В итоге, исследователь произвольно отбирает для своего анализа только некоторые, существенные и необходимые, на его взгляд, свойства («в зависимости от интерпретации сочинения анализирующим»)[11].

Как известно, теоретик, занимающийся рассказыванием «обо всем понемногу» (выражение Ю. Н. Холопова)[12] не может претендовать на научный подход. Интерпретируя произведение, толкуя его содержание на свой лад, музыковед не застрахован ни от излишней детализации, ни от непродуктивной описательности, зачастую оторванной от истинного, адекватного смыслу, восприятия образного строя произведения (не говоря о метафоричности и «беллетристичности» (Г. Р. Тараева) словесного языка, которые также не вызывают доверия и оборачиваются обычным популяризатостовом)[13]. Теоретический анализ, который не отвечает своему назначению, обслуживает, в конечном итоге, только себя; тогда

как художественный образ, являющийся основной целью любого теоретического анализа, остаётся «вещью в себе» или обозначается частично (что также не может считаться достоверным).

Иногда история демонстрирует единичные выдающиеся примеры индивидуального творчества, основанного на сочетании «хорошего фортепианного исполнения с композиционным анализом произведения и его образными словесными характеристиками, близкими художественным» [35, с. 35]. В качестве высшего достижения мастерства, достигнутого в жанре «целостного», или «комплексного» анализа, называют опыт В. А. Цуккермана, который «канул в историю вместе с его создателем» [там же], оставшись фактом, представляющим несомненную историческую ценность[14]. Между тем, нельзя забывать и о том, что каждая интерпретация (заключающая в себе *свое*, личностное, не поддающееся копированию, своеобразное понимание) в условиях массовой практики неизбежно проигрывает в качестве.

В связи с этим, закономерными представляются, с одной стороны, наблюдаемая в отношении категорий музыкального содержания «терминологическая толерантность» (М. Г. Арановский) и «наукообразность формы изложения» (Е. В. Назайкинский). С другой стороны, — использование таких ключевых для анализа содержания категорий, как *герой, персонаж, образ, сюжет, автор,* — в качестве метафор.

Безусловно, обращение к терминам, заимствованным из смежных искусств, и, как правило, их субъективная интерпретация в рамках того или иного контекста можно объяснить ещё и известной «открытостью» музыковедческого языка. По-видимому, данный факт демонстрирует, с одной стороны, органическую потребность к включению музыки в общий комплекс культуры, к рассмотрению её многочисленных функций и связей в обществе; с другой стороны, — широкое бытование свободных литературных аналогий, зачастую не связанных с объективной сущностью музыкальной образности (равно как и плюрализм в толковании теоретических категорий и обращение к понятиям промежуточного свойства)[15]. Всё сказанное подтверждает факт *отсутствия в полной мере разработанной теории музыкальной интерпретации, предполагающей создание системы специальных аналитических процедур по выявлению обозначенных категорий как смысловых структур музыкального текста,* поскольку только «по степени употребления понятия, по удельному весу в нём метафорического значения можно судить об уровне состояния теории данного предмета, научно-теоретической разработанности представления об объекте»[16].

Становится очевидным, что ни музыкознание, ни исполнительство не в состоянии автономно найти адекватное решение проблем, связанных с постижением содержания первоначального авторского текста и выработкой его категориального аппарата. Педагоги, теоретики и практики исполнительства единогласно признают, что «методы традиционного музыкознания исчерпали себя; нужны новые точки отсчёта, новый инструментарий, чтобы понять и объяснить сам феномен [музыкального содержания. — *Р. Б.*]»[17]. Необходимой точкой отсчёта стала интонационная теория Б. В. Асафьева, актуализированная сформировавшимся к концу XX века новым взглядом на музыку как часть коммуникативной системы мировой культуры и закономерным усилением внимания музыковедов к сравнительному изучению средств музыки и речи[18]. Интонационная теория Асафьева провозгласила музыку «искусством интонируемого смысла» [5, с. 260], а музыкальную интонацию феноменом невербального мышления[19], в связи с чем, к изучению музыки стали применять систему уровней, аналогичную вербальному языку: фонетика, грамматика, синтаксис, семантика. Причём семиотическая составляющая теоретического знания оказалась тем звеном, которое осуществило необходимую связь теории и практики (музыкознания и исполнительской деятельности)[20] и «подняло» отношения «текст — исполнитель» на качественно иной уровень понимания музыкального смысла, приближающий к авторскому замыслу.

Новые подходы к музыке как части коммуникативной системы мировой культуры, как «вторичной моделирующей системе» (Ю. М. Лотман), организованной по универсальным текстообразующим законам (действующим во всех видах искусства и, в конечном счете, обеспечивающим бытование любого художественного явления)[21], потребовали интегрированного взаимодействия музыкальной науки с целым комплексом гуманитарных дисциплин (семиотикой, лингвистикой, аксиологией, эстетикой, культурологией, социологией, психологией) и выработки научного мышления, отличного от прежнего и по масштабу, и по качеству[22].

На сегодняшний день в вопросах постижения смысловой организации художественного текста наиболее разработан *семиотический подход*, конкретизированный в фундаментальных работах

крупнейших лингвистов XX века (В. Я. Пропп, А. А. Потебня, М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман) и вызвавший к жизни тенденцию рассмотрения музыки через триаду «язык — речь — мышление» (которая и ныне до конца не исчерпала своих теоретических и практических возможностей и требует дальнейшей конкретизации). Семиотический подход рассматривает музыкальное произведение как сложное семиотическое образование — *смысловую партитуру*[23] (Л. Н. Шаймухаметова), а музыку — как своеобразную речь, имеющую тенденцию к образованию устойчивых интонационных оборотов с конкретной предметной и ситуативной этимологией, круг которых постоянно обновляется и пополняется. Устойчивые интонационные обороты с конкретной предметной и ситуативной этимологией (семантические фигуры), играя роль «интонационного словаря эпохи» (Б. В. Асафьев), несут в музыке понятийное начало, сообщают ассоциативным связям необходимые предметность и достоверность. Данные стереотипные образования приобретают статус смысловых структур (обрастают значениями и начинают обнаруживать свойства межтекстовой миграции) только в условиях осуществления контекстных связей, когда начинают включаться в механизм текстопорождения [3, с. 45, 66].

На этой объективно действующей закономерности музыкального языка базируется концепция *мигрирующей интонационной формулы* (практической семантики), выдвинутой руководителем проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики, профессором Л. Н. Шаймухаметовой. На базе Лаборатории с 2001 года осуществляется деятельность, направленная на формирование традиций творческого взаимодействия исполнителя с музыкальным текстом на основе технологии семантического анализа, что позволяет говорить о создании научной школы[24].

«МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕКСТ И ИСПОЛНИТЕЛЬ» В РАЗРАБОТКАХ ПРОБЛЕМНОЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ

В монографиях Л. Н. Шаймухаметовой «Семантический анализ музыкальной темы» (1998) и «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» (1999) [38; 40], послуживших обоснованием концепции и началом её дальнейшей разработки внутри научной школы, были выявлены и систематизированы постоянные источники формирования значений (образующие слой общераспространённой лексики), обозначены механизмы контекстных преобразований *прямых* и *переносных* значений (первичных и вторичных) и разработана *технология семантического анализа*. Они обеспечивают расшифровку *смысловых структур* музыкального текста и раскрывают многие тайны смысловой организации музыкального произведения. В число описанных Л. Н. Шаймухаметовой интонационных образований, квалифицируемых М. Г. Арановским как формулы с естественно-конвенциональной и символической семантикой [3, с. 68—69], вошли звуковые сигналы, речь, движения и пластика в элементах музыкальной речи, музыкальные инструменты, бытовая музыка и музыкально-риторические фигуры.

Однако методология семантического анализа не только «вооружает» знанием первичных языковых единиц (типовых лексем), семантический анализ обеспечивает видение музыкального текста как сложного политекстового структурного образования, целостного высказывания на музыкальном языке, располагающем собственной лексикографией[25], каркас которой во многом создается *семантическими фигурами*. Техника семантического анализа, таким образом, демонстрирует своего рода «разрешающую способность» объективного (а, следовательно, и научного, не только метафорического) видения содержания музыкального произведения, связи художественного образа с действительностью, и сообщает процессу художественного восприятия произведения искусства необходимую целостность.

Анализ интонационно-лексического состава темы (именно в теме протекают семантические процессы) позволяет освободиться от субъективной трактовки и стихийно возникающих ассоциаций в интерпретации произведения, обеспечивает расшифровку знаковой этимологии адекватно авторскому замыслу. Иначе говоря, смысловые составляющие музыкального текста объективно структурны. Они формализуются так же, как и наполняющие текст грамматические элементы, а, следовательно, могут подвергаться специальному анализу и расшифровке свёрнутой в знаки информации. В этом случае ставится конкретная задача объяснения связи темы с музыкальным образом путём определения: 1) интонационно-лексического состава музыкальной темы; 2) сюжетно-ситуативных знаков в музыкальной теме. За этой процедурой следует объяснение художественного результата взаимодействия интонаций с закреплёнными значениями в контексте музы-

кальной темы. Подобным образом включённая в интерпретирующую деятельность информация даёт возможность в короткое время овладеть интонационным словарём большинства классических стилей[26].

Итак, согласно концепции, принятой в Лаборатории музыкальной семантики, музыкальное произведение обладает сложной структурой, в которой нотная запись лишь отчасти регламентирует смысловую интерпретацию, поэтому необходимо уметь расшифровывать *лексикографию музыкального текста*[27]. Причём музыкальный текст является воплощением известной политекстовой ситуации — «текст в тексте»[28]. Данное обстоятельство даёт возможность выявлять и учитывать в музыкальном тексте *авторский* композиторский текст (*urtext*) и множество *исполнительских* текстов, поскольку каждый акт интерпретации и особенно — её акустического воплощения, как известно, неповторимо вариативен. По замечанию М. Г. Арановского, «… бесконечность интерпретаций свидетельствует о бесконечности процесса познания музыкального текста» [3, с. 8]. Семантический анализ позволяет выявлять в музыкальном тексте также «письменную» и «устную» модификации исполнительского текста, какими являются, соответственно, «редакторский текст»[29], «исполнительский сценарий» и «акустический текст».

Указанная разрешающая способность семантического анализа к исследованию текстообразующих процессов в музыке открывает перед исследователем безграничные возможности также для творческого взаимодействия с исторически сложившимися типами клавирного музыкального текста — барочным, классическим, романтическим (вплоть до XX века). Расшифровка текста с точки зрения семантики, таким образом, развивает альтернативную традицию работы с текстом, принятую на основе фонетики, грамматики и синтаксиса.

Образную систему композитора нельзя интерпретировать только на основе грамматики и формальных структур — последние не составляют существа интертекстуальности как семантической категории, демонстрирующей способность каждой эпохи «говорить от своего имени». На композиционном уровне семантическую функцию выполняют более крупные сегменты текста — *смысловые структуры* (синтагмы), ориентирующие восприятие на определение границ и смысловых рамок в развёртывании содержания. В связи с этим актуальность получает расшифровка таких смыслообразующих структур, как *герой, персонаж, образ, сюжет, диалог (музыкальный диалог), монолог, сцена (танцевальная сцена), ситуативные знаки, картина, пластика, жест, орнамент*. В то же время благодаря семантическому анализу многие смысловые структуры, считавшиеся ранее нейтральными, «безликими» — общие формы движения или бассо-остинатные темы — обнаружили сложные и разнообразные семантические процессы. Так, в диссертации И. В. Алексеевой «Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке барокко» (2002) и одноимённой монографии [1], а также в докторской диссертации того же автора (2006), выполненных в Лаборатории музыкальной семантики, были опровергнуты устоявшиеся представления о «застылости» и «неподвижности» бассо-остинатной темы, показана неоднородность её лексического состава и превращение в орнамент и клише общих форм движения. В ещё более ранней статье Л. Н. Шаймухаметовой «Некоторые способы организации напряжения в музыкальном тексте (на примере сочинений И.-С. Баха)» и в главе 2 книги Л. Н. Шаймухаметовой и Н. Г. Селиванец «Семантические процессы в тематизме сонат Д. Скарлатти» показана роль общих форм движения (ОФД) в образно-предметном воплощении физического мира и в изображении различных видов механических движений.

В клавирных барочных и классических текстах (по существу чисто клавирными не являющихся) широко распространены образы музыкальных инструментов — органа, лютни, флейты, а также многие другие *quasi*-оркестровые и *quasi*-импровизационные семантические ситуации, позволяющие обнаруживать «музыку в музыке» («жанр в жанре»). Более того, клавирная музыка барокко наполнена смысловыми структурами, репрезентирующими «реплики» оркестровых инструментов в их диалоге с ансамблем (*continuo*) или общей оркестровой массой (*tutti*), причём, диалогические структуры репрезентируются двумя устойчивыми грамматико-синтаксическими модификациями — вертикальной и горизонтальной оппозициями. В статье Л. Н. Шаймухаметовой «Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII–XVIII вв.» [32, с. 16–54], в диссертациях А. И. Асфандьяровой [6], П. В. Кириченко [17], Н. М. Кузнецовой [22] были исследованы и описаны (помимо лексикографии наиболее часто встречающихся «ключевых» интонаций барокко) ситуативные знаки неклавирного происхождения,

репрезентирующие разнообразные диалогические модели. В статье Е. В. Гордеевой «Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах „Французских сюит“ И.-С. Баха» показаны «кочующие» сюжетно-ситуативные знаки *музыкального диалога*, встречающиеся в трёхголосной фактуре старинных танцевальных сюит (кстати, трёхголосная фактура сюит является таковой лишь с точки зрения линейной графики) [13].

Семантические наблюдения за классическими текстами XVIII века, осуществлённые в исследованиях А. И. Асфандьяровой [6], П. В. Кириченко помогли выявить новые возможности модификаций сюжетов-образов музицирования эпохи — не только диалогические структуры (воспроизводящие сцены музицирования), но и свёрнутые в знаки — *театральный* и *пластический* — диалоги. Такие основания для анализа дают, например, многие сонаты и концерты Моцарта, которые демонстрируют театральный принцип построения текста. Границами развёртывания действия здесь служат диалоги персонажей комических опер XVIII века (в том числе, и самого Моцарта), а смысловыми рамками развёртывания сюжета — сцены и мизансцены с их участием [10; 36].

Семантический анализ мигрирующих интонационных формул позволил А. И. Асфандьяровой на основе метода семантического анализа исследовать *образы пасторали* в инструментальной теме классической сонаты, представленные в сонатах Й. Гайдна целым комплексом семантических структур различной этимологии: *галантная фигура* (знак пластического происхождения), *знак пасторали* (параллелизм секст и терций) — символ дуэта двух свирелей (пастух и пастушка), различные смысловые и структурные модификации *роговых сигналов*, *фигура томления* (нисходящее хроматическое украшение каданса), бурдонный бас. Их сочетания рождают эффекты различного рода пасторалей — *сельской, меланхолической, созерцательной, драматической* и др., эквивалентных пасторали из области литературы, живописи [6].

Семиотический подход, рассматривая содержательную сферу музыкального произведения как особым образом организованное пространственно-временное структурное образование, позволяет вплотную подойти к исследованию категорий, репрезентирующих *человека в музыкальном содержании*. Одним из первых эту проблему поставил В. В. Медушевский в статье «Человек в зеркале интонационной формы» (1980) [25]. О способах изображения Человека в музыке писал М. Г. Арановский [2; 4], образу Автора в музыкальном содержании посвятила свои исследования Л. П. Казанцева [15; 16]. И несмотря на то, что человека удалось обозначить интонационно не только как «биологически конкретное существо», но и как «социально-конкретную личность» [25, с. 43], до сих пор эта художественная категория в музыкальном тексте не исследована и нуждается в структурном описании и определении. *Автор, герой (персонаж), лирический герой* конститутивно принадлежат структуре содержания любого произведения, вполне конкретные, лексически и структурно различаемые; при этом, конечно, являются не только субъектами переживания (как традиционно представляется), но и субъектами действия (речевого высказывания в том числе). Автора и Героя нельзя обнаружить и учесть в результате формально-синтаксического анализа (музыкальное содержание «сокрыто» для традиционных средств анализа), но они определённо выявляются в ходе семантического анализа и обнаруживают себя как смысловые структуры музыкального текста. Как и предметный мир, Герой репрезентируется в тексте интонационными формулами с устойчивым значением (*ключевыми интонациями*)[30], вызывающими конкретные предметно-образные семантические представления и образующими в интонационной лексике музыкального произведения слой первичных значений. Они выполняют в тексте изобразительную либо предметно-информирующую функцию (как уже говорилось выше, обозначают какое-то явление, действие, предмет, состояние, образ искусства). И поскольку данные смысловые структуры несут в себе исходные, устойчивые и постоянно действующие (коренные) значения означаемого[31], их можно использовать в качестве атрибутивных характеристик в анализе героя и персонажа в музыкальном тексте, сравнимого, к примеру, с ролевой лирикой в поэзии [19].

Отдельная группа работ Лаборатории посвящена разработке содержания пьес детского фортепианного репертуара. Музыкальный текст детского репертуара наглядно демонстрирует семантические свойства особого рода: с одной стороны, он обладает повышенной плотностью общераспространённой лексики, что позволяет говорить об определённой семантической стабильности музыки. С другой стороны, наряду с типовой лексикой, осуществляется активное расширение индивидуальной композиторской лексики. Одновременно наблюдается сознательная ориентация на реконструкцию эле-

ментов стиля прошлой эпохи, когда лексема воспринимается как «стилевой знак» (явление полистилистики), обслуживающий метафорическое мышление автора. При этом конкретизирующую (уточняющую, наводящую) функцию выполняет заголовок [10]). Помимо этого, значительно расширяется образный строй пьес детского фортепианного репертуара (главным образом, за счёт субъектной организации текста, предполагающей целую систему разных голосов), начиная с альтернативных автору героев, воплощающих человека (включая все основные возрастные категории) и заканчивая известными сказочными (и не только) персонажами, репрезентирующими антропоморфные существа.

Практически все пьесы детского фортепианного репертуара поддаются семантической расшифровке, поскольку «„насыщенный раствор“ мигрирующей интонационной лексики только уплотняет семантический слой музыки и ещё больше делает его „говорящим“» [3, с. 335]. Описанию интонационной лексики в содержании произведений детского фортепианного репертуара посвятила свою диссертацию Д. И. Баязитова [9]. В статье Р. М. Байкиевой «Смысловые структуры музыкального текста в пьесах детского фортепианного репертуара» [7] в результате семантического анализа выявляются «скрытые» герои, сюжетно-ситуативные знаки, семантические фигуры и их структурные границы, что, в свою очередь, создало предпосылки для постановки конкретных режиссёрских задач осмысленного интонирования, лишенного стилистических искажений.

Особое внимание в Лаборатории уделяется исследованию смысловой организации старинного клавирного уртекста барокко, что открывает широкие возможности с точки зрения новых форм взаимодействия с ним исполнителя. Разработки в области *практической семантики* по созданию технологий интенсивного обучения и творческого взаимодействия исполнителя с барочным текстом показали, что специфика старинного уртекста организует предпосылки к возрождению традиций «устной» речи, которые, как известно, широко культивировались в бытовой музыке Германии XVII—XVIII вв. Специфика такого текста мало учитывается в исполнительстве и совсем не берётся во внимание в педагогическом процессе. Вместе с тем старинный уртекст представляет собой редуцированную, «свёрнутую» в знак партитуру и предполагает обязательное дальнейшее развёртывание на основе специальных, принятых в практике бытового музицирования приёмов преобразования. Композиционные приёмы, зафиксированные И.-С. Бахом в инструктивных сочинениях для клавира («Инвенции», «Нотные тетради», пьесы для клавира, предназначенные для домашнего музицирования), служат «школой свободного музицирования» для пианиста-исполнителя, работающего над переизложением текста в процессе вариантных преобразований. Последнее осуществляется путём развёртывания клавира в *quasi*-партитуру в условиях ансамблевого музицирования [22; 27, с. 584—593; 37; 42].

Возможно возрождение практики нетрадиционных форм ансамблевого музицирования, предполагающих развёртывание уртекста в смысловую партитуру, сделает реальной ситуацию, при которой, по словам Л. А. Баренбойма, — «„исполнительское“ и „композиторское“ начала в музыкальной педагогике», наконец, сольются «друг с другом в нерасторжимой целостности» [8, с. 226].

Лаборатория является и учебным центром, на базе которого преподаватели начального звена осуществляют переподготовку. Слушатели авторских курсов ФПК получили в своё распоряжение целую серию методических разработок, где каждая брошюра посвящена отдельной теме: например, методические разработки А. И. Асфандьяровой «Семантика и артикуляция образов пасторали в медленных частях фортепианных сонат Гайдна» (2001), «О способах воплощения менуэта в фортепианных сонатах Гайдна» (2002), П. В. Кириченко «Интонационные этюды в классе общего фортепиано» (2001), «Интонационная лексика и артикуляция пластических и риторических фигур в клавирных сочинениях барокко» (2002), Н. М. Кузнецовой «Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями И.-С. Баха в классе общего фортепиано» (2001) и многие другие.

Итак, семантический анализ представляет собой вполне конкретную аналитическую процедуру, включающую *технику семантического анализа, терминологический аппарат, системные описания семантических фигур и механизмы их преобразований*. Безусловно, настоящая статья не может дать полную картину деятельности Лаборатории музыкальной семантики и рассказать обо всех аспектах её работы. Однако, освещение даже некоторых, на наш взгляд, ключевых сторон, даёт возможность сделать вывод о том, что метод семантического анализа, активно разрабатываемый в Лаборатории, обнаруживает свойства универсального характера действия: он раскрывает

многие тайны смысловой организации музыкального произведения; обеспечивает режиссуру исполнительского текста, отвечающую стилистическим параметрам; открывает широкие возможности для творческого взаимодействия исполнителя любого ранга с различными типами музыкального текста (традиционные репертуарные подходы здесь не «работают»); позволяет подходить нетрадиционно к чтению и расшифровке смысловых структур музыкального текста, формировать у студентов и учащихся необходимые интонационно-образные представления, знание интонационной лексики, музыкального словаря разных эпох и стилей, навыки грамотной работы с музыкальным текстом, что, в свою очередь, даёт повод вести речь о создании новых технологий интенсивного обучения. Таким образом, семантический метод способен исследовать музыкальное произведение как художественный феномен, функционирующий в культуре, и показать морфологическое родство музыки и других видов искусства с такой степенью наглядности, какая пока недоступна никакому иному методу анализа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко: исследование. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2005.

2. Арановский М. Г. Заметки о творчестве // Советская музыка. — 1981. — № 9. — С. 16–22.

3. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. — М., 1998.

4. Арановский М. Г. Симфонические искания: исследовательские очерки. — Л., 1979.

5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 5. — М., 1957. — С. 163–276.

6. Асфандьярова А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: исследование. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2007.

7. Байкиева Р. М. Смысловые структуры музыкального текста в пьесах детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки. — 2008. — № 2. — С. 203–209.

8. Баренбойм Л. А. «Догнать и перегнать Баха?» // Баренбойм Л. А. За полвека. Очерки. Статьи. Материалы. — Л., 1989. — С. 223–228.

9. Баязитова Д. И. Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара: дис. … канд. искусствоведения. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2008.

10. Баязитова Д. И. О семантической связи заголовка и смысловых структур музыкального текста (на примерах пьес детского фортепианного репертуара) // Проблемы музыкальной науки. — 2008. — № 2. — С. 210–213.

11. Берлянчик М. М. К проблеме раскрытия художественно-образной содержательности музыки в исполнительстве // Художественный образ в исполнительском искусстве. Вопросы музыкального исполнительства и педагогики: межвуз. сб. ст. / ред.-сост. А. А. Глазунов. — Магнитогорск, 2004. — С. 22–36.

12. Вопросы музыкального содержания: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. — М., 1996. — Вып. 136.

13. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.-С. Баха // Проблемы музыкальной науки. — 2008. — № 2. — С. 198–202.

14. Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. — М., 1994. — Вып. 129.

15. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании: монография / РАМ им. Гнесиных. — М., 1998.

16. Казанцева Л. П. Музыкальный портрет. — М., 1995.

17. Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII—XVIII вв.): дис. … канд. искусствоведения. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2002.

18. Коган Г. М. О работе музыканта-педагога. Основные принципы // Вопросы музыкальной педагогики: сб. ст. / ред.-сост. В. А. Натансон. — М., 1979. — Вып. 1. — С. 71–85.

19. Корман Б. О. Лирика Некрасова. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — Ижевск, 1978.

20. Копчевский Н. А. «Музыка жива мыслью…» // Советская музыка. — 1972. — № 10. — С. 94–96.

21. Кузнецова Н. М. Нетрадиционные формы работы над полифоническими произведениями

И.-С. Баха в классе общего фортепиано: методическая разработка. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2001. — (В помощь слушателям ФПК).

22. Кузнецова Н. М. Творческое взаимодействие исполнителя с музыкальным текстом (на примере инструктивных сочинений И.-С. Баха для клавира): дис. … канд. искусствоведения. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2005.

23. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992). — СПб., 2004.

24. Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. — СПб., 2005. — С. 13–285.

25. Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. — 1980. — № 9. — С. 39–48.

26. Мельникова Н. И. Фортепианное исполнительство как культурологический феномен: автореф. дис. … канд. искусствоведения. — Новосибирск, 2002.

27. Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. III Всероссийской науч.-практ. конф. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. — Уфа, 2005.

28. Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004.

29. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. — Изд. 4-е. — М.: Музыка, 1982.

30. Раппопорт С. Х. Природа искусства и специфика музыки // Эстетические очерки. Избранное: сб. ст. / сост. И. А. Константинов, С. Х. Раппопорт. — М., 1980. — С. 63–102.

31. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. — М., 2004.

32. Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002.

33. Тараева Г. Р. Интерпретация как учебная дисциплина в вузе // Советская музыка. — 1982. — № 7. — С. 63–68.

34. Теплов Б. М. К. Н. Игумнов о творческом пути и исполнительском искусстве пианиста: из бесед с психологами // Психология и психофизиология индивидуальных различий. — М.; Воронеж, 2004. — С. 132–214.

35. Холопова В. Н. Музыкальное содержание: зов культуры — наука — педагогика // Музыкальная академия. — 2001. — № 2. — С. 34–41.

36. Шаймухаметова Л. Н. Диалоги-этюды в работе исполнителя с музыкальным текстом (на примере фортепианных произведений западноевропейских композиторов XVII–XVIII вв.). — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002. — (В помощь слушателям ФПК).

37. Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П. В. Интонационные этюды в классе фортепиано: учеб. пособие. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002.

38. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исследование. — М., 1999.

39. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонация как семантическая структура и её преобразование в контексте музыкальной темы // Вопросы поэтики и семантики: сб. тр. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. — М., 1998. — Вып. 144. — С. 53–75.

40. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. — М., 1998.

41. Шаймухаметова Л. Н. Смысловые структуры музыкального текста как проблема практической семантики // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. I Всероссийской науч.-практ. конф. / отв. ред.-сост. В. Н. Холопова / МГК им. П. И. Чайковского. — М.; Уфа, 2002. — С. 84–101.

42. Шаймухаметова Л. Н., Юсуфбаева Г. Р. Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. — Уфа, 1998.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Как отмечает В. В. Медушевский, «термины „интерпретация“, „интерпретировать“ и их латинские источники (interpretatio, interpretator) восходят к слову „interpres“, которое только во вторую очередь означает „толкователь“, „объяснитель“, „комментатор“, а в первую — „посредник“, „вестник“, „прорицатель“» [14, с. 3—16].

[2] Однако следует помнить, что музыкальный образ не может быть сведён только к вербализуемым незвуковым представлениям, так как незвуковое ассоциативное видение нецелостно, хотя определённым образом и даёт направление исполнительскому замыслу («Этим мы пытаемся немножко приблизить музыку к реальной жизни. Без таких представлений о реальной жизни мы ничего конкретного,

ясного в области искусства не создадим», — отмечал К. Н. Игумнов [34, с. 168]). Необходимую целостность обеспечивает чувственное переживание музыки, однако и оно недостаточно без логического обоснования, которое, тем не менее, также ограничивается техническими и формально-композиционными моментами.

[3] Хотя образ исполнителя, не отдающего себе никакого отчёта в художественных средствах и тем самым обрекающего себя, по словам В. А. Цуккермана, «на воспроизведение музыки „вслепую“», сегодня уже не актуален (см.: Цуккерман В. А. Теория музыки и воспитание исполнителя // Цуккерман В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М.: Сов. композитор, 1970. — С. 361).

[4] Еще К. Н. Игумнов в беседе с психологами сетовал на неспособность старой педагогики «помогать ученикам»: «Считали, что крупные пианисты выходят как-то чудом, а помогать ученикам не умели» [34, с. 154].

[5] Педагог же, опираясь на авторитарный метод (показ и эмоциональное «внушение» [20, с. 95]) заведомо ограничивает возможности ученика, что неизбежно приводит к «натаскиванию» („дрессировке“) или исполнению по принципу: „играю что выходит“ [29, с. 21]. Недостатки педагогики, однако, хорошо камуфлируются и находят своё оправдание в представлениях о том, что всякое исполнение обладает некоторыми чертами художественности, а значит, имеет право на существование, поскольку любой исполнитель способен продемонстрировать слушателям симультанный музыкальный исполнительский образ. В связи с этим возникает аналогия с распространённой трактовкой содержания в искусстве: «В искусстве содержание только художественно, а художественность всегда содержательна. И отделить одно от другого невозможно. По существу это равнозначные понятия» (см.: Рунин Б. М. Информация и художественность // Художественное восприятие / под ред. Б. С. Мейлаха. — Л.: Наука, 1971. — С. 128).

[6] Более того, сами авторы (они, как известно, далеко не всегда могут предвидеть будущую «самостоятельную жизнь» своих творений) исполнительскими указаниями превращали музыкальный текст «в подробнейший „путеводитель“ по произведению» (см.: Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. — М.: Музыка, 1988. — С. 27).

[7] К обсуждению данной проблемы, многогранно обнаруживающей себя, музыканты возвращаются с регулярным постоянством. Так, многими крупными педагогами высказывалась тревога по поводу так называемого «безобразья» на концертной эстраде. В связи с этим, достаточно вспомнить дискуссию, развернувшуюся на страницах «Советской музыки» в ответ на статью Г. М. Цыпина «Проблемы, от которых не уйти» (1979, № 8, 10). А. Г. Скавронский, в частности, обращал внимание на отсутствие в трактовках многих исполнителей серьёзного режиссёрского подхода к созданию концепции любого произведения и, тем более, значительного. «Выносить … на сцену полуфабрикат Сонаты *b moll*, — отмечал он, — неэтично и даже безнравственно» (№ 10, с. 60). Об отсутствии элементарной грамотности в овладении текстом, когда вместо «100 процентов себя» мы слышим у молодого исполнителя 40—50 процентов его педагога», заявлял И. М. Жуков (Жуков И. М. Продолжая разговор // Советская музыка. — 1972. — № 10. — С. 92—94).

[8] См., к примеру: Гаккель Л. Е. Миражи исполнительства // Музыкальная академия. — 1998. — № 3, 4. — С. 222—226.

[9] По замечанию Л. А. Мазеля, музыковедение выработало разветвлённую систему, превосходящую по детализованности теории все другие виды искусства (см.: Мазель Л. А. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ: статьи и исследования музыковедов Советского Союза и др. соц. стран / под общ. ред. Б. М. Ярустовского. — М., 1965. — С. 226).

[10] По словам В. В. Медушевского, накопленные в музыкознании сведения «являют собой продукт совершенно неусвояемый», что создает «избыток практически нереализуемого, „не работающего“ знания» (см.: Медушевский В. В. Потребности музыкальной культуры и воспитания // Советская музыка. — 1979. — № 5. — С. 17). В связи с этим, по-видимому, не оправдали себя и такие «наклонения» (А. В. Малинковская) анализа музыкального произведения, как «исполнительский» и «методический» («педагогический»), явившиеся попыткой синтезировать исполнительскую вербализированную трактовку содержания с «целостным» анализом выразительных средств, в котором исполнителю не легко ориентироваться — в них «тонет даже теоретик» (см.: Медушевский В. В. Потребности музыкальной культуры и воспитания...).

[11] Мазель Л. А. Концепция Асафьева и целостный анализ // Советская музыка. — 1987. — № 3. — С. 76–82.

[12] См.: Холопов Ю. Н. К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. — 1985. — Вып. 6. — С. 130–151.

[13] В. В. Медушевский обозначил данный жанр музыковедческого анализа как «художественная музыковедческая интерпретация» (см.: Медушевский В. В. Какая наука нужна музыкальной культуре // Советская музыка. — 1977. — № 12. — С. 84).

[14] В связи с этим достаточно вспомнить памятные для поколения музыковедов Московской консерватории лекции Виктора Абрамовича, посвящённые Сонате Листа *h moll* (см. об этом: Васина-Гроссман В. А. Артистизм анализа // Советская музыка. — 1985. — № 11. — С. 102—103). К сожалению, как отмечает В. Н. Холопова, «в учебниковой публикации образцы „целостного анализа“, увы, теряют свою прелесть, поскольку отсутствует живая личность автора» (см.: [27, с. 35]).

[15] Имеются в виду категории, не обеспеченные конкретными аналитическими технологиями, проверенными в условиях практической деятельности и подтвердившими свою продуктивность и жизнеспособность.

[16] Тараева Г. Р. Общие проблемы теории музыкального языка. Система музыкального языка // Музыка. Обзорная информация. — М., 1988. — Вып. 1. — С. 8.

[17] Тараева Г. Р. Интерпретация музыкального содержания: конвенции культуры и модификации // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. — Ростов н/Д: Ростовская гос. консерватория, 2006. — С. 46—71.

[18] См.: Тараева Г. Р. Проблемы теории музыкальной семантики // Музыка. Обзорная информация. — М., 1988. — Вып. 2.

[19] Как отмечает Л. Н. Шаймухаметова, «в работах Асафьева, в сущности, впервые понятие музыкальной речи лишилось метафорического оттенка и приблизилось к лингвистической интерпретации этого термина» [39, с. 53].

[20] Описанный выше опыт Цуккермана является, по-видимому, свидетельством неизбежности движения музыкознания к прикладному типу исследования — вербальная интерпретация должна иметь своей целью создание исполнительского сценария.

[21] Дьячкова Л. С. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. — М., 1994. — Вып. 129. — С. 7—40.

[22] О необходимости и возможности рассматривать музыкальное искусство в зеркале смежных наук, об освоения музыкознанием «высшего, синтетического стиля мышления» как наиболее рационального и продуктивного в современных условиях см., к примеру: Медушевский В. В. Какая наука нужна музыкальной культуре...; Он же. Потребности музыкальной культуры и воспитание музыковедов // Советская музыка. — 1979. — № 5. — С. 16—26; Назайкинский Е. В. Пути совершенствования музыкально-теоретических дисциплин // Советская музыка. — 1982. — № 2. — С. 64—72; Казанцева Л., Кадцын Л. [12]; Тараева Г. [33]; Холопова В. [35]; Шаймухаметова Л. [39].

[23] Здесь и далее курсивом выделены термины, принятые в Лаборатории музыкальной семантики.

[24] Работа Лаборатории достаточно целостно представлена в ряде изданий и диссертационных исследованиях. См., к примеру: Алексеева И. В. Тематизм бассо-остинантных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко. — Уфа, 2005; Асфандьярова А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна. — Уфа, 2007; «Музыкальный текст и исполнитель» (2004); «Музыкальное содержание: наука и педагогика» (2005) [1; 6; 9; 17; 22; 27; 28]. Полную информацию об изданиях Лаборатории с 2001 по 2004 годы можно получить в справочно-библиографическом указателе «Лаборатория музыкальной семантики» (2004), где аннотированы все издания, выпущенные за первые 5 лет.

[25] Понятие музыкальной лексики обосновано В. Н. Холоповой, М. Г. Арановским. Последний автор также обозначил проблему интертекстуальности и формирование музыкальной лексикологии как научной области [3, с. 66–69].

[26] О технологии семантического анализа подробно см.: Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы [40]; Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя [27, с. 3–16; 28, с. 229–242]; Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста и практическая работа исполнителя // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. — Ростов н/Д, 2006. — С. 319–332.

[27] М. Г. Арановский дифференцировал понятия «нотного» и «музыкального» текста и создал дефиниции музыкального текста. См.: [3].

[28] Любой художественный текст как самостоятельная структура является одновременно частью Текста культуры. См. об этом: [23; 24].

[29] Традиционно в редакторе, в первую очередь, видели интерпретатора, который помимо узкотехнических указаний предлагает и исполнительские, касающиеся темповых, динамических и артикуляционных характеристик. В этой связи достаточно вспомнить многочисленные редакции сонат Бетховена. Большая часть из них явилась воплощением опыта выдающихся исполнителей, интерпретаторов сонатного творчества великого композитора. Безусловно, редакции такого рода, как, впрочем, и редакции композиторов-инструменталистов создаются «с учётом собственных достижений как виртуоза» (С. Е. Фейнберг). Кроме того, представляя продукт своего времени, редакции неизбежно носят преходящий характер и нуждаются в пересмотре.

[30] Термин «ключевая интонация», обозначающий мигрирующие из текста в текст семантические фигуры — устойчивые обороты с закреплённым значением, принят в Лаборатории музыкальной семантики УГАИ как наиболее подходящий для адаптации семантических представлений начинающих исполнителей об интонационной лексике.

[31] В процессе моделирования мира художественного произведения автор специально отбирает только значимые для данной структуры элементы и признаки (другие, менее значимые элементы и признаки, не учитываются как «как бы» не существующие). Не следует забывать и о другом универсальном текстообразующем принципе — метонимии, основанном, как известно, на описании части вместо целого. Человек, помещённый в художественный мир, не может быть простым набором отдельных признаков.

Байкиева Римма Масгутовна
научный сотрудник, соискатель
Лаборатории музыкальной семантики,
старший преподаватель кафедры
специального фортепиано
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

С. Я. ВАРТАНОВ
Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова

УДК
781.65:786.2

КОНЦЕПЦИЯ В ФОРТЕПИАННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Воображение выше понимания.
А. Эйнштейн

Человечество живёт в мире интерпретаций. Истории целых государств переписываются заново, исходя из концепций новых правителей; в концепциях режиссёров разных стран по-своему интерпретируются пьесы классиков театра; концепция жизни каждого человека определяется его интерпретацией системы этических ценностей[1]. Концепцией интерпретации таких природных феноменов, как свойства пространства и протекания времени, является теория относительности Эйнштейна, 100-летие которой недавно отметил мир.

Феномен индивидуальной исполнительской интерпретации музыкального произведения был осознан в эпоху романтизма в связи с деятельностью крупнейших исполнителей[2]; сегодня требуется его теоретическое осмысление.

Свои взгляды на явление фортепианной интерпретации сформулировал Сергей Рахманинов: «Приступая к изучению нового сочинения, чрезвычайно важно понять его *общую концепцию*, необходимо попытаться проникнуть в основной замысел композитора, сформировать *верное представление о произведении как едином целом*. Естественно, существуют и чисто технические трудности, которые следует преодолевать постепенно. Но до тех пор, пока исполнитель не сможет воссоздать основную идею сочинения в крупных пропорциях, его игра будет напоминать своего рода музыкальную мешанину. В каждом сочинении есть определённый *структурный план*. Прежде всего, его необходимо обнаружить, а затем выстраивать композицию в *той художественной манере, которая свойственна её автору*… [курсив мой. — *С. В.*]»[3]. Рахманинов ставит во главу угла именно концепцию, в чём он солидарен с И.-В. Гёте, также утверждавшим: «Во всяком произведении искусства, великом или малом, вплоть до самого малого, всё сводится к концепции»[4]. Основные параметры *теоретической модели фортепианной интерпретации* указал великий композитор-исполнитель Рахманинов. К ним стоит добавить ещё только один, блестяще подмеченный Б. Асафьевым в его характеристике игры Рахманинова: «*Ум осязания!*». Это поможет осознать самое важное: импульсы к фортепианной интерпретации не столько задаются абстрактными теоретическими представлениями, сколько возникают под руками пианиста во время игры.

Формирование концепции интерпретации фортепианного сочинения, таким образом, предлагается рассматривать как результат единства и взаимодействия четырёх различных по онтологическому статусу уровней текста:

I. Авторский Нотный Текст (АНТ) — графическая фиксация сочинения в фактуре, в которой композитор апеллирует к *пониманию* исполнителя.

II. Пластический Текст Интерпретации (ПТИ) — инструментальный фактор; «*ум осязания*»: поиск концепции в красочно-звуковых импульсах, исходящих от соприкосновения с клавиатурой.

III. Ментальный Текст Интерпретации (МТИ) — становление развёрнутой театрально-сюжетной концепции сочинения в *воображении* исполнителя.

IV. Акустический Текст Интерпретации (АТИ) — один из конкретных вариантов звукового воплощения исполнительской концепции сочинения.

Ключевым моментом избирается специфика музыкального и инструментального мышления пианиста-исполнителя в диалоге с произведением и инструментом в целостной системе интерпретации.

О СЮЖЕТЕ, ПРОГРАММЕ И КОГНИТИВНОМ МЕТОДЕ

Процесс познания произведения искусства есть *длящийся диалог* между ним и познающей личностью[5]. Пианист-исполнитель вкладывает в интер-

претацию собственный *тезаурус*: личностные качества — ощущения, знания, и умения, а также дух времени и отражение реалий жизни, чтобы переплавить всё в синтез концепции — сформулировать новое, индивидуальное знание. «Воображение выше понимания!» — в этой мысли А. Эйнштейн акцентирует внимание на двух полюсах восприятия. С одной стороны, детерминированное аналитическое мышление учёного, тяготеющее к *пониманию*, стремлению выявить, проследить закономерности. С другой стороны, — художественное *воображение* пианиста-интерпретатора, учитывающее изменчивые импульсы контакта рук с клавиатурой, поиски более совершенных средств воплощения тонких оттенков смысла. Первый тип отстраняется от личностного опыта; второй склонен абсолютизировать его.

Материал для изучения проблемы концепции в интерпретации даёт анализ театрально-сюжетных отношений в текстах сочинений, обусловленных восприятием пианиста-исполнителя. Программность и сюжетность — две стороны одной и той же проблемы отражения потребности автора и интерпретатора в одновременном сочетании компонентов имманентно музыкальной и внемузыкальной логики сочинения.

Программа в Сонате Бетховена ор. 81a, посвящённой эрцгерцогу Рудольфу и его участию в военном походе, обозначена в названиях частей: «Прощание. Разлука. Возвращение»; композитор находит средства воплощения её «сюжета».

В отличие от программы, являющейся компонентом АНТ, *сюжетность* следует определить как совокупность способов внутренней организации текста. Выявление сюжетности — прерогатива исполнителя: таким образом он обретает целостность МТИ. Сюжетность редко становилась предметом музыковедческого анализа[6], хотя это — универсальный принцип организации текстов. Ещё Аристотель полагал, что сюжет, «фабула есть основа и как бы душа трагедии», саморазвёртывающееся органическое целое, а Томас Манн говорил, что это — «история, которая сама себя рассказывает».

Сюжетность изначально присуща сценическим искусствам, сравнение сюжетности в музыке с нарративом не должно заслонять сути: генезис её восходит к «ощущению театра как модели всякого искусства» (Б. Пастернак). Сюжетность как проявление универсального механизма кодирования театральности способствует яркой визуализации слуховых представлений в музыке. Об «абсолютной», «чистой» музыке говорить не приходится: любое движение музыкальной материи интерпретатор может наделить отражением собственных чувств и мыслей: их развитие, становление уже само по себе составляет сюжет.

Е. Назайкинский связывает сюжетность с драматической музыкой[7]. Универсальный характер сюжетности подчёркивает М. Арановский: «Феномен музыкальной сюжетности возникает тогда, когда элементы текста выстраиваются в определённую последовательность событий, ведущую к какой-то заранее намеченной цели... Подготовка, складывающаяся как постепенное накопление некоего качества, по сути, и обретает смысл музыкального сюжета. В принципе сюжетность может быть различной, но в любом варианте она способствует консолидации предложения как целостной единицы»[8].

Декодирование сюжетности АНТ является прерогативой интерпретатора, при этом реализуется лишь один из вариантов, тесно увязанный с личностью интерпретатора и неизбежно имеющий индивидуальный характер. Вероятностное её восприятие противоречит однозначности, жёсткости регламента, что соответствует импровизационной природе исполнительского творчества. Об этом свойстве сюжетности пишет Ю. Лотман[9]. Л. Мазель призывает учитывать эффект её «смыслового мерцания»[10]. М. Арановский оценивает образование смыслов в интерпретации как акт, сравнимый по значению с рождением композиции: «Смысл рождается именно из сопоставления значений и потому не принадлежит ни структурам, ни тексту, он не поддается локализации. Он целиком является достоянием духовного мира воспринимающего. Это его вывод, его реакция, его интерпретация»[11]. Вероятностная природа сюжетности также напоминает, что смысл интерпретации — плод индивидуального восприятия, как у Родена: «в искусстве важно не *что* делать или *как* делать, а *кто* делает».

Истинным поворотом в гуманитарном знании второй половины XX века стал *когнитивный метод*, представляющий общий подход к оценке явлений, предпосылки формирования единой методологической базы. Сердцевиной новых взглядов стало представление об универсальности понятия интерпретации, лежащего в основе разных форм познания и отражающего суть психологических механизмов, заложенных в структуре человеческого мышления. Было доказано,

что «проблема слухового восприятия — когнитивная, а не психо-акустическая»[12].

В исследование фортепианной интерпретации когнитивный подход вписывается очень естественно: органическое единство *интерпретатора* и *интерпретации* — постулат исполнителя. Рассмотрение интерпретации как феномена, связывающего в единый узел философские, семиотические, музыковедческие дискурсы, позволяет оценить процессы смыслообразования в восприятии музыканта-исполнителя. Когнитивный подход утверждает паритет вербализованных и невербализованных знаний в сознании человека. Интерпретатор исходит из ресурсов собственного тезауруса: использует всю информацию, доставляемую первой сигнальной системой — тактильными ощущениями рук, зрительно-образными ассоциациями, пространственными представлениями слуха[13].

Одним из центральных, основополагающих для когнитологии является понятие *концепта*. Концепт — это форма целостного «схватывания» смысла, «связывания высказываний в одну точку зрения на тот или иной предмет при определяющей роли ума»[14], идеи. Это «свёрнутые и структурированные процессы в системе смысла, для которой допустим спектр разных путей развития»[15]. Для интерпретации музыки особенно важно, что концепт, в отличие от аналогичного по функции русскоязычного термина «понятие», *«не столько „определяется“, сколько „переживается“* [курсив мой. — *С. В.*]»[16].

Поясним выдвинутые теоретические положения примером, лежащим в основе интерпретации одной из самых драматических сонат Бетховена — «Аппассионаты».

КОНЦЕПТ «ВТОРЖЕНИЕ» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ «АППАССИОНАТЫ» БЕТХОВЕНА

Рамки статьи не позволяют изложить все аспекты проблематики сюжетности[17] в Сонате ор. 57. О судьбоносном, трагическом характере событий здесь говорит прежде всего постоянное употребление ритмоформулы мотива судьбы, который символизирует вторжение в жизнь высших сил, является знаком испытаний, присутствия непреодолимых обстоятельств. Обратимся к анализу концепта «Вторжение» и его роли в интерпретации «Аппассионаты» Бетховена, где он играет роль важного художественного приёма, имеющего системообразующее значение в становлении сюжета инструментального произведения.

I. Авторский Нотный Текст (АНТ) — фактура

Бетховен, гений панорамного видения сочинения как вырастающего целого, заявлял: «Так как я сознаю, чего хочу, то основная идея не покидает меня никогда; она поднимается, она вырастает, и я вижу и слышу образ во всём его объёме, стоящим перед моим внутренним взором как бы в отлитом виде»[18]. Одна из самых драматичных сонат — «Аппассионата» поражает насыщенностью ремарок АНТ, свидетельствующих об импульсах, адресованных именно интерпретатору. «Я не пишу ничего необлигатного!» — любимое изречение композитора.

Особенно привлекает частое применение контраста: минимальная звучность *pp* вдруг сменяется максимальной — *ff*, при этом динамический приём постоянно сопровождается сменой фактуры, изменением ритмики. Нас интересует его концептуальное значение на уровне Сонаты в целом (единичные его проявления Л. Мазель оценивает как «взрыв»[19], А. Аронов — как «динамическое вторжение»[20]). Исключительная роль позволяет возвести его в ранг *концепта*, названного нами «*Вторжение*»: это способ, которым Бетховен достигает предельной выразительности[21], ощущения не просто контраста, но — грани двух миров.

II. Пластический Текст Интерпретации (ПТИ) — двигательное воплощение

Огромное значение пластики в фортепианной интерпретации — ещё одно свидетельство театрального генезиса. О взаимодействии музыки и пластики пишет Р. Биттнер: «Музыка говорит с нами так же, как жесты: не вопреки тому, что она не обращается к слову, а как раз благодаря отстранению от слов. Пантомима обнаруживает смысл слова. Музыка же основана на обнаружении того, что „высказывается“ в пантомиме. Пантомима — пластическое дополнение слову, музыка — звуковое дополнение жесту»[22].

Очевидно, в поисках соответствия между стихиями звука и жеста в интерпретации, нужно сопоставить два контекста: пластический ряд и соответствующий ему ряд музыкальный. *Концепт «Вторжение»* выступает в качестве модели всего комплекса двигательно-пианисти-

ческих приёмов; индивидуальные его проявления в каждом случае (секреты «пианистической кухни» заслуживают специальной статьи) подчинены общей идее. Эффект вторжения в психологическом плане требует от исполнителя умения подготовить мгновенную смену типа пианистического движения. Мелкая техника с типичным тончайшим ощущением кончиков пальцев в тихих звучностях при полной свободе руки сменяется крупной[23],— предусматривающей использование всех ресурсов «весовой игры» в звуковых максимумах.

III. Ментальный Текст Интерпретации (МТИ) — становление концепции

Сохранились свидетельства упоминания Бетховеном пьесы Шекспира «Буря» в связи с содержанием Сонаты ор. 31 № 2 (А. Шиндлер); К. Черни вспоминает высказывание автора — скорее об ассоциативном образе бури, нежели о пьесе — в ор. 57. Однако, например, С. Рихтер заявляет: «В творческом процессе ассоциация эта — у меня, во всяком случае — никогда не участвовала, и я думаю, что важна она скорее для слушателей, воспринимающих „Аппассионату“»[24]. И всё же тема Шекспир — Бетховен не исчерпывается представленными в этих фактах аналогиями. Невозможно отрицать несомненную соизмеримость, близость творчества этих художников по духу, грандиозным масштабам и конфликтности коллизий.

Поскольку предлагаемая концепция интерпретации сюжета «Аппассионаты» исходит из концепта «Вторжение», его смыслообразующие свойства как основной пружины в конфликте проявляются на всех уровнях, во всех частях произведения. Несмотря на стихийную энергию выражения, ор. 57 принадлежит к совершенным образцам классического сонатного цикла, развитие в котором идет «пятью концентрическими кругами быстро увеличивающегося радиуса»[25].

Обозначим проявления концепта «Вторжение» на уровне целостного текста Сонаты и каждой из её частей.

«Appassionata», Allegro assai, I часть

Первый круг (или концентр) — ядро темы главной партии.

На замирающие переклички «мотивов судьбы» в терцовом изложении внезапно обрушивается лавина пассажа шестнадцатых стихийной силы (т. 13): *pp ritardando / f a tempo.*

Второй круг — главная партия в целом.

В сумеречное по окраске унисонное изложение темы крупными длительностями в одноголосном изложении в диапазоне двух октав неожиданно врывается каскад неистовых аккордов, сгруппированных вместо триолей в двоичные ячейки (грани т. 16/17, 19/20): *pp legato / ff martellato.*

Третий круг — сонатная экспозиция.

В связующей теме «Вторжение» узнаваемо как динамический приём локального плана, *dinamica subita* (т. 26, 30): *sfp*. В побочной теме «Вторжение» напоминает о себе неожиданно резкими репликами «возражений» (грань т. 41/42): *p/f*, *sf*. Наиболее же показательно контрастное вторжение 2-й побочной: одноголосно изложенные плавные нисходящие триоли буквально сметаются бурей «клубящихся шестнадцатых» (грань т. 50/51): *pianissimo legato / forte*. В заключительной теме вновь используются динамические приёмы (т. 61—63): *sfp*.

Четвёртый круг — вся первая часть цикла.

Разработка, особенно богатая событиями, также открывается приёмом вторжения. Замирающие аккорды в тесном расположении истаивающего мотива длинных нот в окончании экспозиции вдруг подвергаются агрессии. На этот хрупкий мир обрушивается шквал 1-й волны разработки (т. 78—93): *piano / forte*. Трансформации мотивов главной темы здесь перебрасываются из низкого в высокий регистр, мрачным фоном, олицетворяющим устрашающий разгул стихий, служат тремолирующие волнообразные фигурации шестнадцатых в крайних регистрах. После колоссальных динамических уровней зоны кульминации (авторские ремарки: *f, sempre piu f, ff, sempre Pedal*) *pianissimo* (т. 135) доминантовый предикт наполняется тревожной пульсацией триольных репетиций барабанных басов. Реприза воспроизводит на новом витке все коллизии с участием приёма вторжения.

Новый, кульминационный уровень накала достигается при переходе от репризы к коде также с помощью приёма вторжения. В течение четырех тактов (235—238) угасание энергии мотивов ритмоформулы судьбы сопровождается почти полной остановкой движения. С начала коды (т. 239) те же мотивы судьбы в мощных аккордах буквально обрушиваются в ускоренном движении, яростно опровергая состояние рефлексии (грань т. 238/239): *piano, ritardando, diminuendo pp adagio*, *fermata / ff Piu allegro.*

Подобное «усиление» эффекта приёма вторжения за счёт добавочного темпового сдвига, увеличения скорости, многие пианисты проводят как сквозную идею интерпретации Сонаты. С. Павчинский пишет: «Представляется интересным упомянуть об истолковании первого Allegro С. Рихтером как о примере парадоксальнейшей интерпретации. У пианиста, в сущности, два темпа — очень умеренный в темах с более крупными метрическими единицами, что даёт образам налёт рефлексии, и весьма быстрый в движениях шестнадцатыми, звучащих с яростным натиском. Такой тип контрастности придает новое освещение всей концепции сонаты, конфликтное начало которой строится на сопоставлении скорбных размышлений с натиском стихийной бури»[26].

Пятый круг — циклическая форма в целом.

Уровень целого сочинения воспроизводит с участием приёма вторжения новые коллизии: если II часть — сфера отстранения от борьбы, то вторжение финала вновь переводит действие в драматическое русло; его венчает также вторжение неистовой коды — закономерный итог трагедийной концепции.

Andante con moto, II часть

Отметим особенности этой части цикла, резко контрастирующей с катастрофическими коллизиями крайних частей. Средняя часть — результат взаимодействия таких контрастных жанров, как строгий хорал, уводящий в сферы медитации, и арабески мелодических фигураций, постепенно расцветающие и исполненные чувства (авторские ремарки *piano e dolce* повторены трижды). С. Рихтер вспоминал слова Г. Нейгауза, сравнивавшего её с горным озером: «Это — очень точное и тонкое сравнение: действительно, я ощущаю в ней как бы таинственное мерцание звёзд, отражающихся в нём»[27].

Приём вторжения напоминает о себе в теме рядом признаков: внезапные превышения уровня активности динамическим акцентом, то есть, *forte*, относящимся к одному звуку (*sfp*, т. 5) или к краткой зоне (авторские ремарки *crescendo rinforzando*: т. 13–14). Такие динамические оживления рельефа есть в аналогичных зонах каждого из двух предложений в последующих четырёх вариациях.

Очень характерно завершение II части: в сферу созерцания, индивидуального мироощущения вновь вторгаются неостановимые стихийные силы, требующие активных действий, участия в глобальных процессах. На затаённое окончание части в последнем такте снова обрушивается неожиданное (и столь ожидаемое!) вторжение «нервного» аккорда (грань т. 97/98): *piano — diminuendo — pp — fermata / ff secco, arpeggio fermata, attacca l'Allegro*, — открывающее путь финалу, его грозным, властным начальным аккордам *ff*.

Allegro ma non troppo, III часть

В отличие от I части здесь доминирует один вид фактуры — равномерные пассажи шестнадцатых. Фактурные формулы токкаты или этюда, присущие единому моторному движению, сплачивают музыку в монолит, сообщают постоянный высокий тонус энергии. Приём вторжения в таких условиях осуществить непросто. Его проекция, однако, узнаётся в рассыпанных на всём протяжении приёмах *dinamica subita* (*sf, sf/p*), которые часто используют и добавочную энергию пунктиров. Вторжение здесь всё же присутствует (грани т. 95/96, 145/146, 287/288): *diminuendo / subito forte.*

На пике напряжения, при переходе к коде — главной кульминации всей Сонаты — автор снова прибегает к приёму вторжения (грани т. 315/316, 325/326): *piano/ff, sf,* который сопровождается последним, предельным увеличением скорости движения до *Presto*. После такой титанической мощи, невероятного накала стихийных вихрей коды, когда всё летит в бездну, вспоминается знаменитое высказывание: «Мысли Бетховена разрастаются далеко за пределы фортепианного выражения. Со звоном рвутся струны, и кажется, будто под руками демонического виртуоза рушится инструмент, который способен дать лишь отдалённый намёк на то, чего добивается от него звукотворческая воля. Сердито захлопывает Бетховен крышку рояля: „Он всё-таки остается несовершенным инструментом“»[28].

КОНЦЕПТ «ВТОРЖЕНИЕ» КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ УНИВЕРСАЛИЯ

Но концепт «Вторжение» — драматического столкновения человека с судьбой — не замыкается в области одного вида искусства. Он обладает ещё более широким, поистине универсальным спектром действия. Радиус его «вибрации» распространяется через конкрет-

ные произведения (трагедии, поэмы, стихи, музыкальные произведения), проецируясь на судьбу автора через его героя, сюжет и ряд сменяющих друг друга событий. «Концепты — это центры вибрации, каждый в себе самом и по отношению друг к другу. Поэтому в них всё перекликается, вместо того чтобы следовать или соответствовать друг другу. Концептам незачем быть последовательными. В качестве фрагментарных целых концепты не являются даже деталями мозаики, так как их неправильные очертания не соответствуют друг другу»[29].

Концепт «Вторжение», к примеру, присутствует в интерпретации судьбы Гамлета Шекспиром, «тень» Гамлета присутствует в различных сложносоставных композициях романа Пастернака, одного из самых блестящих переводчиков трагедии Шекспира.

Трагедия «Гамлет». Концепт «Вторжение»

Сюжет, построенный на проведении концепта «Вторжение» в нескольких *концентрических кругах быстро увеличивающегося радиуса*, мы находим не только в развёртывании трагедии Шекспира «Гамлет», но и в произведении автора, принадлежащего совсем другой эпохе, — в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Однако и здесь обнаруживается присущий концепту универсализм.

Шекспир. Принц Гамлет, наследник короны, свободный человек, его частная жизнь заполнена различными интересами: театром, Офелией. Автор не дает никаких поводов заподозрить его в интригах, связанных со стремлением к власти. Но происходит событие, поделившее его жизнь на две части — «до» и «после».

Высшие силы, волю которых олицетворяет тень отца, раскрывают принцу глаза на тайну убийства, обнажают преступные отношения самых близких людей. Его душа раскалывается надвое: безвозвратно утраченный мир прежней беззаботной жизни и — всё яснее осознаваемая идея долга, верность клятве отмщения за отца: *«А теперь девиз мой: / Прощай, прощай и помни обо мне. / Я в том клянусь»*. Эта трансцендентная идея в жизни Гамлета постепенно вытесняет всё остальное. Неожиданными вторжениями, сменой состояний обрисованы резкие переходы между настроениями мрачной рефлексии частного человека, с одной стороны, и яростной активности орудия мщения, — с другой, отражающие столкновения двух сторон в душе Гамлета.

В обнажённом виде проблема выбора между двумя противоположными стратегиями жизни пронизывает монолог Гамлета: *«Быть или не быть, вот в чем вопрос. Достойно ль / Смиряться под ударами судьбы, / Иль надо оказать сопротивленье / И в смертной схватке с целым морем бед / Покончить с ними?»*

Гамлет сделал свой выбор в пользу действия, схватки с судьбой. С этого момента темп развития трагедии стремительно нарастает — вплоть до гибели героя, осуществившего идею мести, гибели врагов ценой собственной жизни.

Новая структура того же концепта встречается у Пастернака.

Пастернак, великий поэт, осуществивший лучший русский перевод трагедии «Гамлет», в последней, 17-й части своего романа «Доктор Живаго» («Стихотворения Юрия Живаго») под № 1 поместил программное стихотворение. Оно написано как бы от лица актера, готовящегося к выходу на сцену в роли Гамлета и испытывающего сходное состояние борьбы двух начал в душе: желания повременить и необходимости действовать.

ГАМЛЕТ

Гул затих. Я вышел на подмостки.
Прислонясь к дверному косяку,
Я ловлю в далеком отголоске
Что случится на моём веку.
На меня наставлен сумрак ночи
Тысячью биноклей на оси.
Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси.
Я люблю твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идёт другая драма,
И на этот раз меня уволь.
Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, всё тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.

Концепт «Вторжение» как борьба двух состояний, составляющий суть этого образа, гораздо шире личной трагедии. Его можно узнать также в знаменитом библейском сюжете «Моления о чаше» Иисуса Христа. Богочеловек взывает к Богу-отцу: «Да минует меня чаша сия!» Ибо, как человек он слаб, страшится боли, но как Бог, сын Бога он должен по-

нять, принять и исполнить замысел высшей воли: взойти на Голгофу с крестом и быть распятым, чтобы искупить своими страданиями грехи всего человечества.

Тот же сюжет — в судьбе самого Пастернака, не отложившего только что написанный роман «Доктор Живаго» «в стол», но отдавшего его для публикации за рубежом (после многих безуспешных попыток напечатать в своей стране). Поэт, вероятно, не предполагал, не мог представить всех последствий этого гибельного шага, принесшего ему международное признание, Нобелевскую премию, и — травлю на родине, стоившую жизни.

Каждому, наверное, знакомы в жизни моменты, когда, подобно Гамлету, человек мечется между выбором: рефлексия или действие? «Быть или не быть»? Остаться честным человеком, но уклониться от вызова судьбы? Не ответить на вторжение высших сил, но судить себя потом судом совести? Или же принять вызов судьбы, смертельно рискуя жизнью, — оказаться под лучами прожекторов, под взглядами «биноклей на оси», стать достоянием публичного скандала и быть растоптанным?

Концепт «Вторжение», несомненно, относится к числу универсалий, он напоминает: великие творения — «Аппассионата» и «Гамлет» — становятся знаковыми символами человечества, ибо обращены ко всем и каждому. В этом — великая сила большого искусства, сочетающего космический уровень обобщения с предельной человечностью: каждый видит себя в нём словно в зеркале.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Трёх рабочих спросили: «Чем вы занимаетесь»? 1-й ответил: «Камни таскаю»; 2-й: «зарабатываю на существование для себя и семьи»; 3-й: «строю Шартрский собор»! Эта притча — иллюстрация к теории установки.

[2] Некто слышал исполнение «Konzertstük» Мошелесом (было сыграно прекрасно), но вскоре был ошеломлён: под руками Листа произведение совершенно изменилось: «Ваша трактовка перенесла меня в совершенно иные сферы!» Лист внимательно выслушал и ответил: «Мошелес — прекрасный артист, но то, что я делаю с этой пьесой — это совсем иное дело».

«Воспроизведение — это второе творение. Обладающий этой способностью... даже в творении великого композитора... найдёт эффекты, на которые тот или забыл указать, или о которых не думал», — писал Антон Рубинштейн (Рубинштейн А. О музыке в России // Век. —1861. — № 1. — С. 36. Цит. по: Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. — Л., 1967. — С. 338).

[3] Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры («The Etudes», Philadelphia, 1910, Marz #3). Цит. по: Литературное наследие. В 3 т. Т. 3. — М., 1980. — С. 232.

[4] Гёте И.-В. Собрание сочинений в 10 т. Т. 10. — М., 1980. — С. 427.

[5] Бахтин М.: «Это всегда стенограмма диалога особого вида: сложное взаимоотношение текста (предмет изучения и обдумывания) и контекста (вопрошающего, возражающего и т.п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль… Это встреча двух текстов — готового и создаваемого, реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов» (Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Эстетика словесного творчества. — М., 1970. — С. 281).

[6] Одна из работ: Рыжкин И. Сюжетная драматургия бетховенского симфонизма (Пятая и Девятая симфонии) // Бетховен: сб. ст. Вып. 2. — М., 1972. Существенное влияние на формирование нашей концепции оказала также монография И. Барсовой (Барсова И. Симфонии Густава Малера. — М., 1975), посвящённая становлению интонационной фабулы.

[7] Назайкинский Е.: «…сюжетности соответствует такой тип установки, когда инструментальное произведение предстаёт перед слушателем как обобщённая драма, развёртывающаяся вне его сознания, как театр идеальных действующих сил. Для драмы необходим определённый сюжет — относительно замкнутая последовательность жизненных событий, рассказ о которых создаётся композитором и воспринимается слушателем. Мир музыкального произведения воспринимается слушателем как становящийся, развёртывающийся у него на глазах, насыщенный событиями и действиями, вовлекающими в сопереживание. Сам слушатель может отождествлять себя при этом с действующими силами, с теми, кто „живёт“ и „движется“ в музыкальном космосе произведения … он осознает себя зрителем, заинтересованным наблюдателем, перед взором которого чудесный мир произведения простирается в особом музыкальном пространстве и меняется в музыкальном времени. Слушатель чувствует себя в некоем музыкальном театре, на сцене которого разыгрывается правдиво-фантастическая пьеса» (Логика музыкальной композиции. — М., 1982. — С. 60).

[8] Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М., 1998. — С. 326—327.

[9] Лотман Ю.: «Это придаёт сюжетной структуре характер смыслового мерцания: одни и те же эпизоды оказываются композиционно не равными сами себе, то выступая в качестве сюжетных событий с определённым значением, то приобретая иную семантику, то вообще теряя качество события» (Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллин, 1973. — С. 86).

Лотман Ю.: «Определённые исходные ситуации, их сцепление с последующими эпизодами, образующее данный конкретный сюжет — всё это будет для слушателя лишь осуществляемым с известной вероятностью выбором из некоторого

множества возможных в пределах ситуации» (Статьи о типологии культуры. Вып. 1. — Тарту, 1970. — С. 80—81).

[10] Мазель Л.: «Произведения, подобные Полонезу-фантазии, позволяют поставить вопрос об особого рода сюжетности образно-музыкального развития, не связанной обязательно с программностью». Учёный выдвигает понятие: «обобщённый образно-музыкальный сюжет, допускающий „постановку“ многочисленных конкретных литературно-программных сюжетов, ни один из которых не окажется обязательным» (Исследования о Шопене. — М., 1971. — С. 172).

[11] Арановский М. Указ. соч. С. 337.

[12] Бергер Л. Эпистемология искусства. — М.: Русский мир, 1997. — С. 338.

[13] Серебренников Б. А.: «Органы чувств дают нам более богатую информацию о мире по сравнению с тем, что даёт нам язык. Ведь каждое понятие возникает из восприятия, а восприятие есть результат познания человеком предмета или явления в целостности, во всей совокупности конкретных свойств» (О материалистическом подходе к явлениям языка. — М.: Наука, 1983. — С. 135).

[14] Неретина С. Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абеляра. — М.: Гнозис, 1995. — С. 141.

[15] Делёз Ж., Гваттари Ф.: «Мы всюду обнаруживаем один и тот же педагогический статус концепта — это множественность, абсолютная автореференциальная поверхность или объём, составленные из некоторого числа интенсивных вариаций, неразделимо связанных между собой в порядке соседства и пробегаемых некоторой точкой, находящейся в состоянии парящего полета. Концепт — это контур, конфигурация, констелляция некоторого будущего события. В этом смысле концепты по праву принадлежат философии, так как именно она их вновь и вновь творит. Концепт — это, разумеется, познание, но только самопознание, и познаётся в нём чистое событие, не совпадающее с тем состоянием вещей, в котором оно воплощается. Всякий раз выделять событие из вещей и живых существ — такова задача философии, когда она создает концепты и целостности. Строить из вещей и живых существ новое событие, придавать им всё новые и новые события — пространство, время, материю, мышление» (Что такое философия? — СПб.: Алтейя, 1998. — С. 46).

[16] Степанов Ю. Концепты. Тонкая плёнка цивилизации. — М.: Языки славянских культур, 2007. — С. 20.

[17] Вартанов С. Феномен сюжетности, театральность и пластика в фортепианной интерпретации // Памяти М. А. Этингера: сб. ст. Вып. 3. — Астрахань, 2008.

[18] Thayer A. W. Ludwig van Beethovens Leben. — Leipzig, 1907. — Bd. 4. — S. 420. Из беседы с Людвигом Шлоссером, 1823 г. Цит. по: Проблемы бетховенского стиля. — М., 1932. — С. 315.

[19] Мазель Л. Заметки о тематизме и форме в произведениях Бетховена раннего и среднего периода творчества // Бетховен: сб. ст. Вып. 1. — М., 1971. — С. 105.

[20] Аронов А. Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена // Об исполнении фортепианной музыки: сб. ст. / ред. Л. Баренбойм и К. Южак. — М.; Л., 1965. — С. 46.

[21] Мазель Л.: «Важный выразительный эффект (более общий или более частный, но именно эффект, а не оттенок) достигается в произведении с помощью не какого-либо одного средства, а нескольких или многих (часто даже всех возможных в данных условиях), направленных к той же цели и таким образом осуществляющих множественное и концентрированное воздействие» (Строение музыкальных произведений. — М., 1979. — С. 41).

[22] Bittner R. Ein Versuch zur Sprachartigkeit der Musik / BzmH. — Regensburg, 1975. — S. 173–174.

[23] Вартанов С. Я. Аппликатура, движение и позиция в фортепианной игре // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1976. — Вып. 24; Он же. Аппликатура и позиционность в пианистических стилях конца XIX — первой половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1980.

[24] Рихтер С. Три ответа на вопросы о Сонате Бетховена ор. 57 // Пианисты рассказывают: сб. ст. — М., 1979. — С. 138.

[25] Мазель Л. Заметки о тематизме... С. 79. Здесь и далее в описании структуры сонатной формы «Аппассионаты» в её соответствии концентрическим «кругам» мы будем опираться на анализ, предложенный Л. Мазелем.

[26] Павчинский С. Образное содержание и темповая интерпретация некоторых сонат Бетховена // Бетховен: сб. ст. Вып. 2. — М., 1972. — С. 60.

[27] Рихтер С. Указ. соч. С. 138.

[28] Беккер П. Бетховен. Ч. 2. — М., 1913. — С. 3.

[29] Делёз Ж., Гваттари Ф. Указ. соч. С. 35.

Вартанов Сергей Яковлевич
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры специального фортепиано
Саратовской государственной
консерватории им. Л. В. Собинова

Реконструкция партитуры
и комментарии

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

УДК
781.63:785.034

ЛЮДВИГ БУСЛЕР. ОРКЕСТРОВАЯ ТРАНСКРИПЦИЯ КЛАВИРНОЙ ФУГИ И.-С. БАХА

Эпоха западноевропейского барокко богата достижениями и открытиями. Среди них — появление симфонического оркестра, во многом по-новому осветившего пути музыки: музыкального языка, принципов формообразования и судеб жанров. Однако появление оркестра породило проблему, которая остаётся актуальной и поныне. Суть её — в определённом несоответствии требований музыки с фактурой полифонической (главная особенность которой заключается в жёсткой регламентации количества голосов) *возможностям* оркестра — «продукта» законов гомофонии. Последний призван с наибольшим художественным успехом воспроизводить музыку именно гомофонную по складу и со свободно переменчивым количеством голосов в фактуре.

Однако художественная практика ищет и находит такие решения, которые сохраняют и особенности фуги, и неповторимую красоту и выразительность оркестровых звучаний.

ПОЛИФОНИЯ И ГОМОФОНИЯ: ПРОБЛЕМЫ ИНСТРУМЕНТОВКИ

Современный смысл термина «инструментовка» подразумевает определённые действия, связанные с *приспособлением* нотного текста и фактуры оригинала к возможностям оркестра. Многолетняя и богатая оркестровая практика, а также и синхронно следующее за ней теоретическое осмысление вопроса делают очевидным: наиболее приемлемыми для приспособления будут те музыкальные тексты, которые организованы по законам гомофонного склада и фактуры. В этом отношении отметим удивительно точную (хотя и брошенную «вскользь») мысль Н. А. Римского-Корсакова. Говоря о процессе сочинения и инструментовки «Млады», он отмечал, что работа шла быстро и что одним из факторов, ускоряющих эту работу, было «значительное отсутствие контрапунктического письма». И далее добавляет: «Зато мои оркестровые намерения были новы и затейливы по-вагнеровски»[1].

Итак, если любая, исключительно гомофонная по фактуре пьеса (к примеру, фортепианные пьесы, инструментованные А. К. Глазуновым и образовавшие сюиту «Шопениана») «вынуждает … добавлять педали, пересочинять фигурации, заполнять акустические пустоты»[2], то что же тогда говорить о полифонической музыке, которая с ещё большим трудом поддаётся указанному приспособлению. Причём среди полифонических форм наибольшее «сопротивление» процессу приспособления к оркестровому звучанию оказывает фуга. Указанное «сопротивление» обусловлено противоречием, о сущности которого было сказано ранее. Таким образом, приспособление фуги зачастую просто невозможно без обращения к помощи ряда индивидуальных (особенных) приёмов[3], сообщающих полифонической музыке (её фактуре) признаки гомофонных звучаний.

Художественная практика за последние два с половиной столетия накопила достаточный опыт как в *сочинении* оркестровых фуг (количество которых, однако, сильно уступает количеству фуг ансамблевых), так и в деле *инструментовки* для оркестра фуг, в оригинале сочинённых для какого-либо одного инструмента. Пожалуй, наиболее поучительны в этом отношении инструментовки некоторых фуг И.-С. Баха, выполненные многими великими музыкантами разных эпох и школ. Особенности индивидуального стиля этих музыкантов, конечно же, сказываются на приоритетах формирования набора средств, позволяющих приспосабливать фактуру оригинала к оркестровому звучанию. Сказывается и от-

ношение к принципам музыки И.-С. Баха и его эпохи. Оно может быть (и часто бывает) различным. Но при всех различиях демонстрируется некая общая тенденция в выборе средств из большого круга возможных. При этом подчеркнём, что указанная общность не является следствием стилевого единства фуг, определяемого принадлежностью перу одного автора (в данном случае — Баха). Эта общность обусловлена «над-авторскими» причинами — единством законов гомофонии, действующих во всех случаях реализации музыки полифонической (вне зависимости от авторства) в гомофонном по происхождению и сути оркестре. Результат, таким образом, зависит не только от того, кто создаёт инструментовку, но и от того, какими законами руководствуется тот или иной инструментовщик.

Можно не без оснований утверждать, что оркестровые версии фуг XVIII века и фуг, созданных или инструментованных уже после XVIII века, опираются на принципы, сформулированные практикой именно XVIII — начала XIX веков. При этом стремительное развитие оркестра в сторону выявления его колористических и концертных возможностей, синхронное столь же стремительной (на протяжении более чем двух столетий) эволюции многих норм музыкального языка, не уменьшило остроту рассматриваемого противоречия и в наше время всё так же, как и в XVIII веке, «чрезвычайно трудно писать полифонически для этого гармонического организма»[4], — по словам И. Стравинского.

Следует отметить, что постоянное стремление художественной практики к поискам новых механизмов и усовершенствованию уже апробированных способов решения указанного противоречия, закономерно. Длительная история этих поисков богата многими поучительными находками, в частности, появлением оркестрового типа фугированной полифонии и её своеобразного антипода — ансамблевого типа фугированной полифонии, характеризующегося стремлением к совпадению количества инструментов с количеством голосов в фуге.

Как пример сказанному представляем оркестровую транскрипцию фуги И.-С. Баха *G dur* № 15 из II тома «Хорошо темперированного клавира», выполненную Людвигом Буслером.

ЛЮДВИГ БУСЛЕР И ЕГО ТРАНСКРИПЦИЯ

Людвиг Буслер (*Bussler, Ludwig,* 1838—1900) — крупнейший музыкальный теоретик Европы своего времени. В поле его зрения попали практически все «отрасли» музыковедения: история, контрапункт, гармония, форма, композиция, оркестр. Ему потребовалось чуть более двух десятилетий, чтобы создать и опубликовать в период с 1867 по 1889 годы одиннадцать фундаментальных трудов. Среди них — «Instrumentation und Orchestersatz» (1879). Важный раздел этого труда посвящён фуге (Die Fuge)[5]. Четвёртый урок (Vierte Aufgabe) как раз и содержит фугу Баха, являющуюся объектом рассмотрения в настоящей публикации. Однако в своей книге Л. Буслер не даёт инструментовку *всей* фуги. Учебные цели работы этого и не требовали. Он демонстрирует лишь фрагменты: т. 1–31, 46–64, 56–72 (таким образом, т. 56–64 показаны в двух вариантах). Фрагмент свободного раздела с экспозиционной парой в т. 32–45 оказывается пропущенным, но прокомментированным в тексте[6]. Суть реконструкции, предпринятой автором настоящей статьи, заключена в создании партитуры т. 32–45, а также первой и второй вольт для повторения фуги (см. нотное приложение).

СОСТАВ ОРКЕСТРА, ЕГО ОСОБЕННОСТИ И КРАТКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Для показа техники инструментовки-транскрипции Л. Буслер избрал следующий состав симфонического оркестра: 2 fl., 2 ob., 2 kl. in A, 2 fag., 4 cor. in F, 2 trp. in D, Timp. (D, G), Str.

Оркестр, как видим, для времени создания этой партитуры невелик (парный), но для времени написания самой фуги, никак не предполагающей оркестрового звучания, просто огромен. В нём с достаточной откровенностью отражены все давно уже оформившиеся требования гомофонии к оркестру, среди которых — обязательная возможность исполнения музыки с большим количеством голосов, питающих линии мелодии, баса и пласт гармонический. Обращает на себя внимание количество медных инструментов, способное усилить среднюю тесситурную зону, что в высшей степени характерно именно для гомофонной фактуры. А «парное дерево» свидетельствует о готовности выполнять не только мелодические функции в любой тесситурной зоне, но и любые (унисонные и октавные) дублирования.

Итак, с одной стороны, трёхголосная, рафинированная по голосоведению и с повышен-

ной ценностью каждого голоса и даже звука клавирная фуга, а с другой — оркестр, своим составом (и соотношением инструментов в нём) демонстрирующий готовность выполнять любые «гомофонные работы». Такая «расстановка сил» Л. Буслером осознана и свидетельствует об изначальном стремлении создать некий сильно гомофонизированный вариант звучания фуги. Всё это увеличивает интерес к работе учёного.

Что же нам предлагает известный теоретик-контрапунктист и практик оркестра, лично проведший немало времени за дирижёрским пультом? А предлагает он то, что в конкретный историко-стилистический момент (вторая половина XIX века) является актуальным: гомофонизацию фуги, и не какой-либо, а баховской, с изначально строго (очень строго) регламентированным количеством голосов и превалированием линеарности в их развёртывании. Он предлагает трансформировать скромное клавирное звучание фуги в оркестровое путём отказа от наиболее естественной для фактуры фуги ансамблевой полифонии в пользу оркестровой.

ИНСТРУМЕНТОВКА ЭКСПОЗИЦИИ ФУГИ: ТРАДИЦИИ И ИХ ОБНОВЛЕНИЕ

Экспозиция (т. 1–22) выполнена нормативно. То есть так, как того требует сама фуга и многолетняя практика её оркестрового претворения (с использованием, однако, принципов ансамблевой фугированной полифонии): в одном тембре, с накоплением голосов от одного до трёх, без каких-либо дублирований. Однако для трёх голосов привлечены четыре оркестровые партии. В этом Буслер нов: он, в отличие от многих предшественников и теоретиков, решает проблему звучания темы — её динамической и акустической «выпуклости» — за счёт массы оркестра.

Так, первое проведение темы (*G dur*) дано в унисоне первых и вторых скрипок. Ответ (*D dur*) — в унисоне вторых скрипок и альтов, а третье экспозиционное проведение темы (*G dur*) — в унисоне альтов и виолончелей (см. нотное приложение). Здесь удивительным образом сочетаются и оркестровые принципы (упомянутые унисоны), и динамика экспозиции фуги: с каждым последующим вступлением (ответ, тема) подключается ранее не звучавшая инструментальная партия (альты, виолончели). Противосложения отданы голосам, по оркестровой массе уступающим тематической линии приблизительно в два раза, что также говорит об опоре на оркестровые принципы мышления. Но и во всех прочих, уже за пределами экспозиции, проведениях темы Буслер (судя по последнему в т. 65—70 проведению) придерживается того же принципа.

Здесь от лица автора транскрипции в первую очередь «говорит» теоретик. Видимо, графическая хрупкость звучания этой фуги в оригинале не даёт ему права на риск «потерять» тему в общем звучании. Но главная причина в том, что он, прибегая к помощи ансамблевой фугированной полифонии в инструментовке экспозиции, уже знает, что впереди (в свободной части) при звучании всего оркестра возможно несоответствие динамик. Он знает, что при использованной им гомофонизации тема, порученная какому-либо одному голосу (партии), не сможет достойно превалировать. Поэтому дублирование унисоном, и только унисоном (рипиенисты в этом случае усиливают не только динамику, но и плотность), использовано с самого начала как гомофонизирующий фактуру принцип. В экспозиции, таким образом, главным способом является гомофонизация *изнутри*.

Совершенная каденция в *D dur* (т. 23), по Буслеру, отделяет экспозицию (erste Durchfuhrung) от первой интермедии, принадлежащей уже сфере свободной части. Такая трактовка формы обосновывается давно сформировавшимся (ещё в эпоху тонально устойчивой фуги) принципом тонального плана: первая реперкуссия, как правило, появлялась после раздела, наполненного доминантовостью. У Буслера этот переход от экспозиционности к свободной части «подтверждён» ещё и решительным переходом от ансамблевого типа фугированной полифонии к оркестровому.

ОСОБЕННОСТИ ИНСТРУМЕНТОВКИ СВОБОДНОЙ ЧАСТИ

Для инструментовки свободной части он объединяет оба способа гомофонизации (*извне и изнутри*)[7]. Но при этом Буслер не стремится к решительным вторжениям в фактуру оригинала. Он усиливает его линии октавными дублированиями любых голосов (как сверху, так и снизу), а также добавленными звуками.

Два звена баховской квазиканонической секвенции (т. 23—32 при Iv = -19) охватывают большую тесситуру. В оригинале разрыв между пропостой и риспостой — ундецима. У Баха

двухголосие этой канонической секвенции занимает крайние голоса. Буслер же фактически опустил её в нижнюю пару голосов. Происходит это потому, что он делает дублирование противосложения сверху в два «этажа» и присочиняет ещё и имитацию фигуры правой руки такта 24 оригинала. То же и в такте 30. Причём общее дублирование с точки зрения гармонии точно, но неточно с мелодической точки зрения. Буслера, как видим, интересует в первую очередь вертикаль. Всё во имя вертикали, во имя её гармонической плотности. Начиная с 24-го такта, всё заполнено, а средний регистр (в особенности между пропостой и риспостой) уплотнён фаготами, двумя или одним кларнетом. В такте 30 он даже добавляет в вертикаль звук *fis*, заимствованный от баса. А появление *gis* в партиях первых и вторых скрипок (т. 27) заставляет их поменять свою функцию с риспосты на функцию дублирования баса. При сравнении клавирного оригинала с буслеровской транскрипцией всё сказанное отчетливо прослушивается.

Продолжение свободной части (т. 32–45), как уже отмечалось, Буслером не инструментовано, но в тексте даны рекомендации, которые в высшей степени точно характеризуют принципы гомофонизации с учётом специфики оркестрового звучания[8]. Таким образом, экспозиционная пара в *e moll* и *h moll* (по Буслеру — zweite Durchfuhrung) отдана деревянным духовым. Здесь Буслер использует традиционный приём тембрового контраста: экспозиция — у струнных, тематическая пара (*e, h*) в свободной части — у деревянных духовых. Двухголосие деревянных духовых по фактуре близко ансамблевому типу полифонии. Струнным же предлагается играть в это время гармонию. Их широко расположенные аккорды должны приходиться на первую и третью доли тактов. Этот пласт в тембре струнных откровенно выполняет функцию сопровождения (гомофонизация *извне*), превращая совместную с духовыми «сумму» пластов в фактуру полифонизированную. Но интересно ещё и то, что предлагаемая гармония не во всём совпадает со скрытой гармонией оригинала. В тактах 35–37 секвенция из трёх септаккордов (VII_7; VI_7; V_7) с задержаниями в верхнем голосе очевидна. Однако Буслер трактует эти задержания как звуки аккордовые, и поэтому его гармонии похожи на расшифровку цифрованного баса, что делает гармоническую последовательность следующей: IV_7–VII; III_7–VI; II_7–V.

Огромная вторая интермедия (т. 46–64) выполняет функцию длительной модуляции и состоит в свою очередь из нескольких разделов. Границы между ними подчёркнуты контрастной инструментовкой. Но тотальная гомофонизация в тактах 56–61 объединяет все эти разделы между собой и с заключительной частью. Эта гомофонизация выражена «этажными» наслоениями гармонии у деревянных духовых, октавными дублированиями, гармонией *pizzicato* — у струнных. А включение в такте 56 литавр в сложную микстуру органного пункта (валторны, трубы, альты и контрабасы) завершает общую гомофонную картину этой инструментовки.

Итак, чем же интересна эта инструментовка, которая из-за рассмотренных выше мер её гомофонизации в большей степени соответствует сущности транскрипции? Какую научную и практическую информацию несёт эта буслеровская транскрипция?

Важна и интересна она прежде всего тем, что являет удивительно совершенный образец того понимания *соответствия* фуги (шире — полифонии) и оркестрового звучания, которого требовала музыка высокого романтизма. Эта буслеровская работа как бы собирает воедино все тенденции своего времени. Более того, она учит, как практически реализовать эти тенденции.

Особенность (и даже пикантность) ситуации состоит в том, что Буслер одновременно — и полифонист, и дирижёр оркестра. Но проблема соответствия между возможностями оркестра и требованиями фактуры фуги и поиска этого соответствия, судя по всему, не приобрела форму конфликта между Буслером-контрапунктистом и Буслером-инструментовщиком.

Принципы музыкального романтизма приоритетно ориентированы на гомофонные нормы, а оркестр, опиравшийся на явную или скрытую, но всегда мощную гармоническую платформу, лишь отражал (ярко, красиво, самобытно) эти принципы.

ОРКЕСТР И ФУГА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС

В третьей четверти XVIII века при поиске соответствия *возможностей* оркестра *требованиям* фактуры фуги и фугато интересы фуги подчинялись интересам оркестра, то есть компози-

торы прибегали к помощи оркестровой фугированной полифонии. Для этого фуга гомофонизировалась всеми доступными для того времени способами: *изнутри* и *извне*. Одновременно даже возникала возможность трансформировать фугу на структурном уровне, соотнося её развёртывание со стандартами гомофонных форм.

Именно это (первичность интересов оркестра) мы и видим в фугах многих композиторов анализируемого периода[9]. В тех же случаях, когда для композитора интересы звучания фуги были на первом месте — он отказывался от полного оркестра и привлекал только струнные (чаще «a 4»)[10], то есть обращался к услугам ансамблевой фугированной полифонии.

Однако к концу XVIII века всё весомей становилась тенденция, при которой решение проблемы было связано с поиском форм соответствия, позволяющих максимально учитывать интересы и фуги, и оркестра. Оркестровые фуги и фугато в поздних симфониях Михаэля Гайдна (финал симфонии *C dur,* февраль 1788) и Вольфганга Моцарта (финал симфонии *C dur* «Jupiter», август 1788) как раз и демонстрируют высочайший уровень соответствия интересов фуги и оркестра. Они демонстрируют тот уровень, при котором в конце XVIII века произошло взаимообогащение и самой фуги, и принципов трактовки оркестра.

Но проблема, возникшая в XVIII веке, испытав различные способы разрешения и совершив по спирали столетний виток, вернулась к первоначальным принципам своего решения, но на более высоком, определяемом законами усложнившейся гомофонии, уровне. Вновь, как и в «домоцартовские» времена, в причинно-следственной паре (оркестровое звучание — гомофонизация фуги) выбор качнулся в пользу оркестра. И поэтому *что* и *как* сделал Л. Буслер, оказалось в соответствии со всеми критериями развития оркестра на период 70-х и 80-х годов XIX столетия, когда уже звучали вагнеровские глубоко реформаторские оперы и начинала восходить «оркестровая звезда» симфоний Антона Брукнера.

Оркестр романтизма — огромная и интереснейшая, но во многом отдельная и самостоятельная тема. Магистральной линией его развития было мощнейшее стремление к колористичности. С высоты начала третьего тысячелетия уже известно: оркестр романтизма в своём стремлении ввысь шел к Рихарду Вагнеру. Прямые пути поиска тембров и эффектов, замысловатые тропки поиска соответствия развития гармонии (как фонически-вертикальных её качеств, так и горизонтально-функциональных) с её оркестровой реализацией вели к одному — к необходимости быть сфокусированными его гением. Р. Вагнер ничего не делал вполовину. Он всё доводил до логического конца. Гармонию — до «кризиса», и не только в «Тристане». Значение тембра — до предельной, уже тематически окрашенной «выпуклости». Оперу — до циклопического накала страстей, ставящего эту dramma per musica на порог уже какого-то иного жанра. Суть и глубину театра — до Байрета, а мелодию соразмерил с бесконечностью.

Оркестр же, проделав стремительный полёт от начала XIX века через оперные оркестровые звучания Джакомо Мейербера и блистательные партитуры Гектора Берлиоза к Рихарду Вагнеру, действительно стал у последнего «...укротителем бесконечных волн гармонии»[11]. Но волны эти на страницах его партитур превратились уже в гигантские звуковые цунами, захлестывающие «поле эмоциональности», а оркестр в поисках форм соответствия своему статусу «укротителя» неминуемо шёл к сверхоркестру. Ведь Р. Вагнер ничего не делал вполовину!

Строго говоря, сверхоркестр как таковой — с предельным количеством различных инструментов и богатством тембров — дело продолжателей гения: Рихарда Штрауса, Густава Малера, раннего Арнольда Шёнберга, Александра Николаевича Скрябина. Но сверхоркестр и в этом случае — детище вагнеровских идей, доведённых до логического конца — до божественного тупика, соотносимого с «кризисом» гармонии. Грандиозные идеи Р. Вагнера были доведены им для себя и своего времени до конца, но для будущего оказались не исчерпанными. И это будущее показало, что можно идти дальше другим путём и в новом темпе, помня, однако, от какого пункта этот путь начат.

Это справедливо, и Н. А. Римский-Корсаков напишет: «Наше послевагнеровское время — время яркого и живописного колорита в оркестре»[12]. Вот эта — колористическая — идея Р. Вагнера оказалась наиболее развиваемой. Возможно потому, что генетически это и не его идея, а идея романтизма. Она и привела к сверхоркестру с насыщенной тембральной палитрой. Но его развитие зашло в тупик и приве-

ло к появлению иных принципов в поисках путей развития. Колористичность же стала нормой и одним из главных элементов содержания оркестра Будущего.

Итак, Л. Буслер своей транскрипцией подытожил то, что в творческой практике стало нормой и на некоторое время (вплоть до начала XX века) казалось вечным и незыблемым. Однако подытожил он не только бесспорные достижения своего времени, но и противоречия и заблуждения.

Фуга, гомофонизированная и трансформированная эпохой конца XVIII — начала XIX века, настолько естественна для второй половины XIX века, что и для Л. Буслера в процессе работы (показа будущим ученикам, «как надо делать») в качестве оригинала мыслилась уже не фактура, И.-С. Бахом созданная, а фактура, откорректированная требованиями нового времени. Получилось так, что противоречий, которые должны быть решаемыми в процессе поисков соответствия полифонической фактуры требованиям оркестрового звучания, по сути дела, и не оказалось. Они были устранены Буслером ещё на промежуточном этапе без всякого сомнения[13]. Этой инструментовкой Л. Буслер, оказавшись сыном своего времени, безапелляционно подтвердил, что изучаемая нами проблема не может исчезнуть, ибо нет и быть не может некоего единственного и универсального способа её решения. Сильно изменяющиеся условия музыкально-языковой среды требовали и всегда будут требовать (пока существует идея оркестра и идея фуги) поисков всё новых, адекватных условиям музыкального стиля каждого последующего времени, способов решения этой проблемы.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. — 9-е изд. — М.: Музыка, 1982. — С. 211.

[2] Музыкальная энциклопедия: в 6 т. — М., 1974. — Т. 2. — Стб. 539.

[3] Подробнее об этих приёмах в моих работах: Теория инструментовки (Петрозаводск, 1996); Методические комментарии к инструментовке для симфонического оркестра Прелюдии и Фуги («Рассказ о герое») Д. Б. Кабалевского (Петрозаводск, 2001); Фуга и симфонический оркестр // Музыка и время. — 2004. — № 6. — С. 50—53; Инструментовка для симфонического оркестра фуги in B op. 34 М. К. Чюрлёниса и методические комментарии (Петрозаводск, 2007); Оркестр и фуга (Петрозаводск, 2008).

[4] Стравинский И. Диалоги. — Л.: Музыка, 1971. — С. 235.

[5] Bussler L. Praktische musikalische Kompositionslehre. V. 3. Instrumentation und Orchestersatz. — Berlin, 1878—1880. — P. 134—153.

[6] Об этом речь пойдет ниже.

[7] Под гомофонизацией *изнутри* подразумеваются некие действия, связанные с различным дублированием многих голосов (а не только верхний — сверху и нижний — снизу), с дублированием вертикалей «результирующих». Гомофонизация извне связана с появлением сверхнормативных голосов, гармонических фигураций, педалей и даже достаточно развитого гомофонного по фактуре сопровождения.

[8] Так, тему в *e moll* Буслер поручает первому фаготу, второе противосложение — первому гобою, удвоенному октавой первой флейты, а первое противосложение — унисону двух кларнетов. Проведение темы в *h moll* предлагается инструментовать так: тему поручить первому кларнету, первое противосложение — первому фаготу, а второе противосложение дать унисону альтов и виолончелей.

[9] К примеру, оркестровые фуги в симфониях: Арвида Хёпкина (*Höpkin, Arvid Niclas fricher von* 1710—1778) *Es dur* (1750), Франца Ксавера Рихтера (*Richter, Franz Xaver* 1709—1789) *g moll* (1760—65), Венцеслава Пихля (*Pichl, Wenzel* 1741—1807) *Es dur* (1765), Теодора Шахта (*Schacht, Theodor* 1748—1823) *A dur* (1771), Яна Кртителя Ванхаля (*Vanhal, Jan Krtitel* 1739—1813) *C dur* (1773), Иозефа Крауза (*Kraus, Joseph Martin* 1756—1792) *c moll* (1781) и других композиторов.

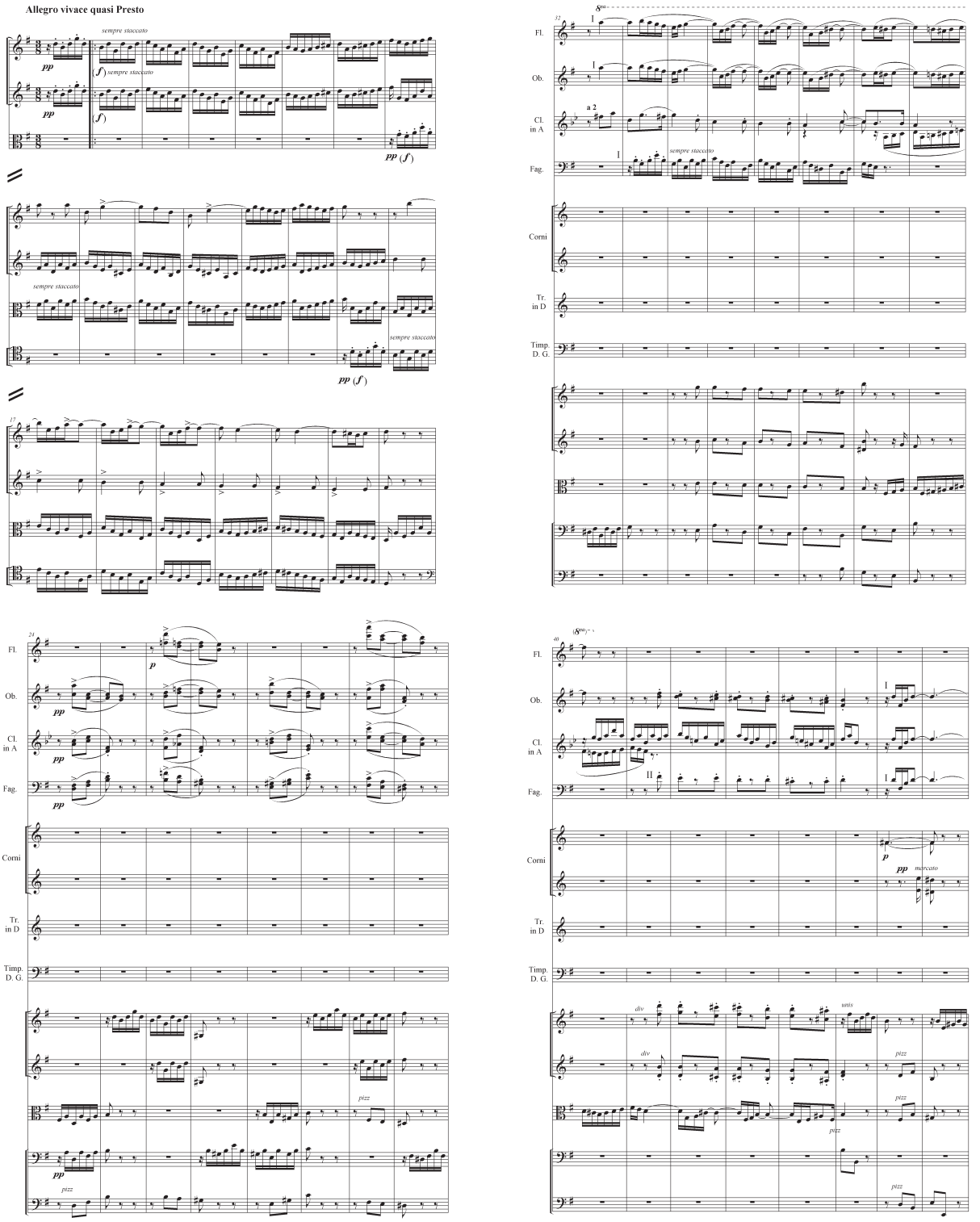
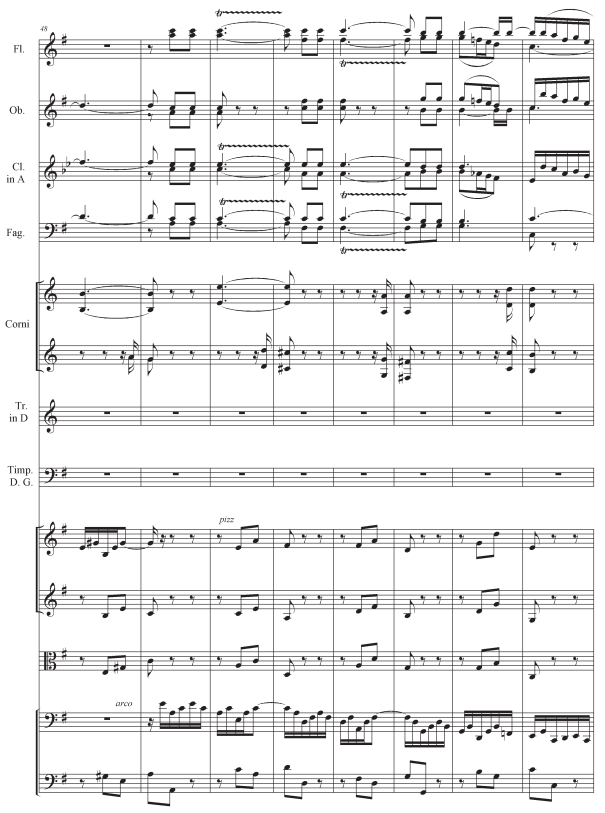
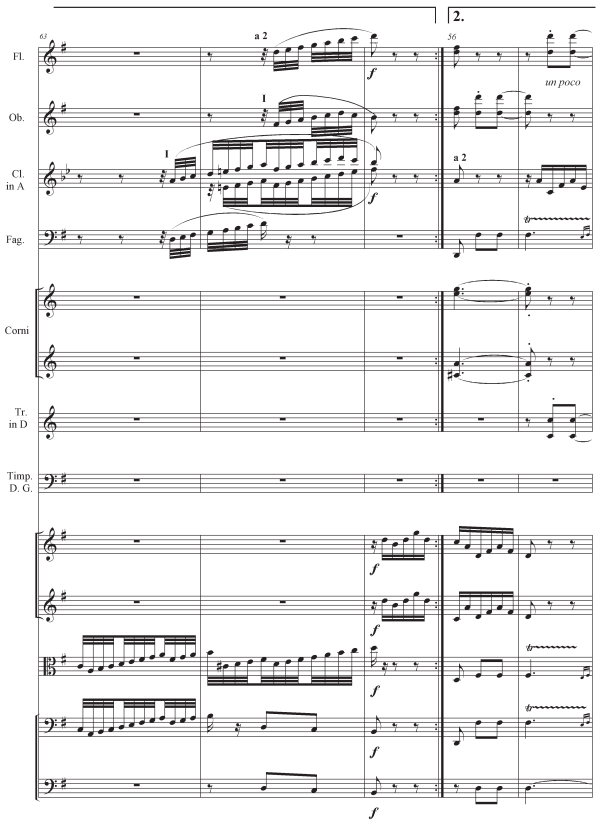
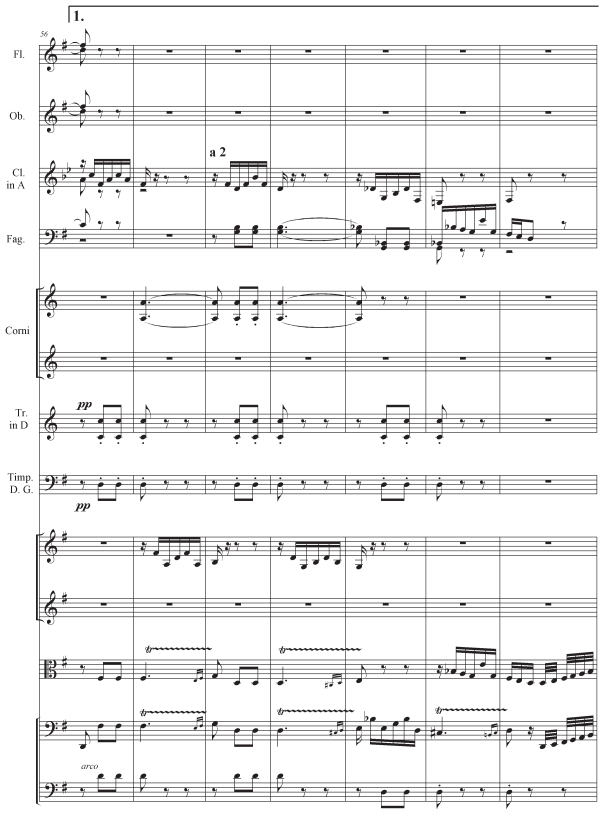
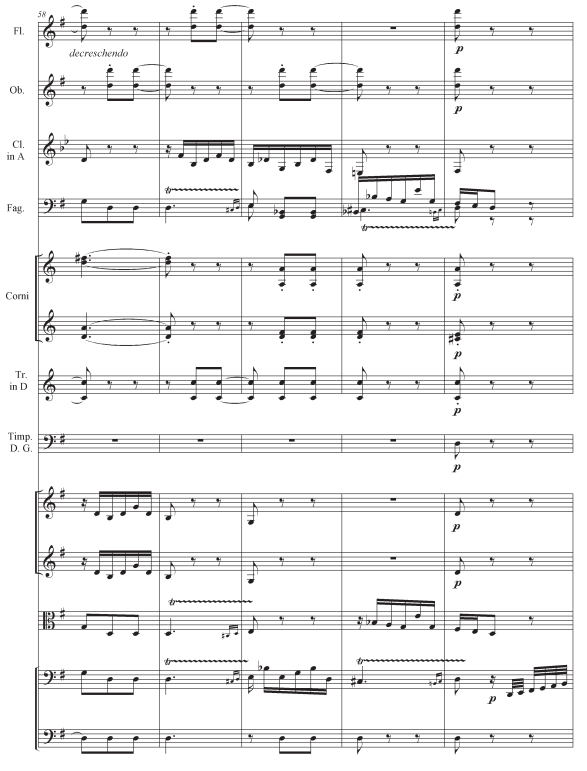
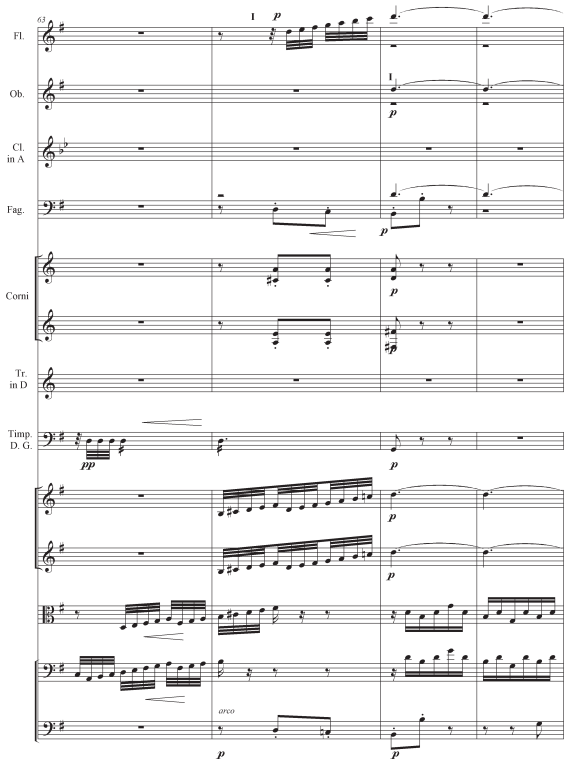
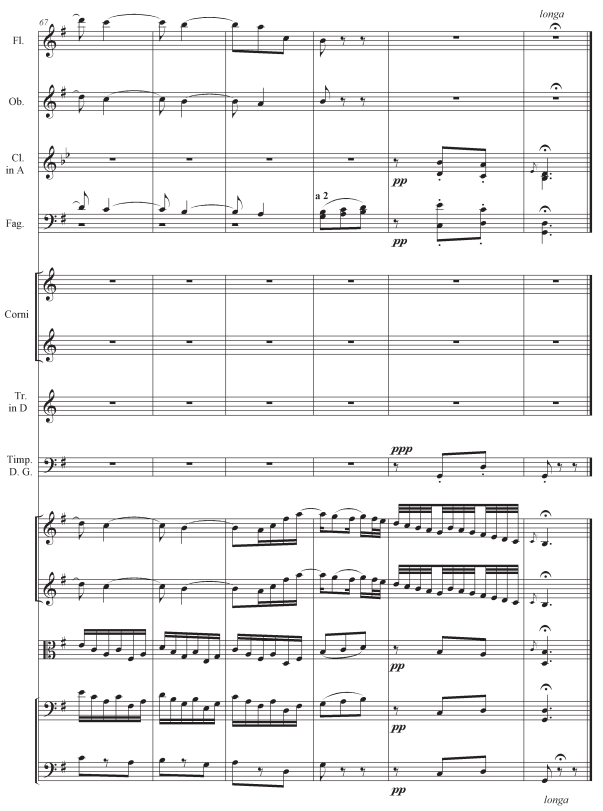
[10] К примеру, фугато в симфонии *D dur* (1765—66) Кристиана Каннабиха (*Cannabich, Christian* 1731—1798); фуги в симфониях Франца Ксавера Покорни (*Pokorny, Franz Xaver* 1728—1794) C dur (1760), Игнаца Хольцбауера (*Holzbauer, Ignaz* 1711—1783) *d moll* (1749), Вильгельма Фридемана Баха (*Bach, Wilhelm Friedemann* 1710—1784) *d moll* (1758), Франсуа Госсека (*Gossec, François-Joseph* 1734—1829) *B dur* (1762) и ряда других композиторов.

[11] Вагнер Р. Избранные работы. — М.: Искусство, 1978. — С. 448.

[12] Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки // Литературные произведения и переписка. Т. 3. — М.: Музыка, 1959. — С. 3.

[13] Однако его тонкое музыкантское чутьё подсказало возможную опасность появления несоответствия между инерционно-громоздким развёртыванием звучания оркестра и чрезвычайным лаконизмом фуги. Выходом из этого положения стал повтор фуги, обеспечивший вариантность инструментовки в т. 56—64.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

И.-С. Бах. Фуга G dur (XTK-II).
Оркестровая транскрипция Л. Буслера.
Реконструкция партитуры Б. Д. Напреева

48
Fl.
Ob.
Cl. in A
Fag.
Corni
Tr. in D
Timp. D. G.
pizz
arco

63
2.
56
a 2
un poco
Fl.
Ob.
Cl. in A
Fag.
Corni
Tr. in D
Timp. D. G.
f

1.
56
a 2
Fl.
Ob.
Cl. in A
Fag.
Corni
Tr. in D
Timp. D. G.
pp
arco

58
decreschendo
Fl.
Ob.
Cl. in A
Fag.
Corni
Tr. in D
Timp. D. G.
p

Напреев Борис Дмитриевич
профессор кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводской государственной консерватории
им. А. К. Глазунова

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ОТДЕЛ

INTERNATIONAL DIVISION

Уважаемые читатели!

Международный отдел нашего журнала намерен постоянно знакомить вас с научными работами российских и западных учёных, публиковать статьи на двух языках — русском и английском. Как и в третьем выпуске, сегодня мы представляем работы ведущих западных специалистов в переводе на русский язык и в оригинале. На этот раз предлагаются две статьи: Д-ра Дамьена Сагрилло из Люксембургского университета и Д-ра Луиса Кастелоеса из Бостонского университета. Темы, выбранные для четвёртого выпуска, актуальны и представляют большой интерес: в год Гайдна мы публикуем новые сведения об использовании композитором-классиком шотландской народной музыки, а также концептуальный проект музыкальной ономатопеи, то есть учения о музыке, подражающей звукам окружающей среды. Кроме того, мы предлагаем вам фрагмент исследования профессора Уфимской академии искусств, кандидата искусствоведения Амины Асфандьяровой, представленный в оригинале и в переводе на английский язык. Статья посвящена анализу пасторальных образов в клавирных сонатах Йозефа Гайдна. Автор опирается на известный в России, разработанный Лабораторией музыкальной семантики метод семантического анализа интонационной лексики.

В течение 2009-го года редакция планирует разместить журнал «Проблемы музыкальной науки» в ведущих библиотеках Европы и США. Будем ждать рецензий наших зарубежных коллег.

В разделе АНОНС Международный отдел публикует рецензию на книгу ведущего специалиста в области когнитивного музыковедения профессора Дэвида Хюрона «Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation» (Boston, 2006) — «Приятные предчувствия. Музыка и психология ожидания».

Д-р Ильдар Ханнанов
Зав. Международным отделом журнала «Проблемы музыкальной науки»

Dear Reader of Music Scholarship / Problemy Muzikal'noi Nauki!

We are glad to inform you that our journal continues to publish the materials in two languages. Like in Issue 3, we present the articles of western scholars in Russian translation and in original language. This time, we offer two short texts, by Dr. Damien Sagrillo and by Dr. Luiz Casteloes. The topics are of great interest: Joseph Haydn's involvement with Scottish Music and the concept of musical onomatopoeia. As a counter initiative, we offer to your attention a chapter from the book by Professor Amina Asfan-diarova of Ufa State Academy of Arts which is dedicated to the analysis of pastoral images in keyboard sonatas of Joseph Haydn. This study is based upon the method of semantic analysis of musical lexics developed at the Laboratory of Musical Semantic of the Ufa Academy of Arts. This article is also published in two languages simultaneously. We do this for many reasons, one of which is to build the bridges connecting great western tradition with its indigenous Russian counterpart. In addition, we are proud to offer a short review on a newly published book Sweet Anticipations by the world-famous scholar, one of the leaders of cognitive musicology, Dr. David Huron.

Best wishes,

Dr. Ildar Khannanov
The Chief of the International Division
Music Scholarship / Probelmy Muzikal'noi Nauki

2009 — год Й. Гайдна

Haydn Year 2009

ДАМЬЕН САГРИЛЛО
Университет Люксембурга

«MY NANNY O». ГАЙДН И ШОТЛАНДСКИЕ ПЕСНИ*

УДК
78.083.631

ПРЕАМБУЛА

С начала 1790-х годов и вплоть до 1804-го года Йозеф Гайдн сделал транскрипции 429 шотландских народных песен для различных шотландских музыкальных редакторов. Во время двух его поездок в Лондон он хорошо узнал культуру и народную музыку Британских островов. Композитор пользовался большим успехом в лондонском обществе, и его отдельные представители часто просили сочинить музыку по различным случаям. Помимо крупных работ, он инструментовал сотни популярных шотландских мелодий, а также некоторые уэльские песни.

Шотландский музыкальный редактор Джордж Томсон (1757—1851) обратился с просьбой к нескольким знаменитым и менее известным венским композиторам, — из которых Гайдн и Бетховен были самыми известными, — аранжировать (в большей мере шотландские) народные песни, которые затем опубликовал во многих изданиях. Публикация шотландских песен оставалась главным занятием Джорджа Томсона, состоявшего в «Совете попечителей для поддержки искусства и производства в Шотландии» в течение всей своей долгой жизни[1].

Образцом стандартной аранжировки для Томсона являлась следующая инструментовка (за несколькими исключениями): вокальная партия (два голоса) даётся в сопровождении фортепианного трио — типичного жанра, приведённого к своей первой кульминационной точке Гайдном. Сам факт соединения фольклора Британских островов с классической музыкальной манерой венской школы является уникальным в истории музыки и подчёркивает социальную значимость аранжировок для ценителей искусства из «высших слоёв общества», стремящихся к синтезу жанра камерной музыки с собственной шотландской музыкальной идиомой. Даже Британское посольство в Вене указывает на своей интернет-странице[2] на эту уникальную культурную взаимосвязь между Великобританией и Австрией. Сочетание мира шотландских мелодий с музыкальной традицией классицизма представляет собой не только неординарный, но также и весьма привлекательный симбиоз между двумя различными музыкальными культурами. В области музыкального исследования оно соединяет этномузыковедение с историческим музыкознанием.

Во время своего первого пребывания в Лондоне с 1791 по 1792 год Гайдн аранжировал поначалу группу из ста песен для обанкротившегося Уильяма Непира (около 1740–1812). Его альтруистической целью было помочь шотландскому музыкальному торговцу преодолеть материальные трудности. Эта публикация оказалась настолько успешной, что Непир смог запланировать вторую подборку из пятидесяти песен, которые Гайдн аранжировал во время своего следующего посещения Лондона между 1794 и 1795 годом. За эту аранжировку Непир уже смог предложить Гайдну солидный гонорар[3]. Перед тем, как начать работу над транскрипцией первой из двух подборок для Непира, Гайдн уже

* Статья публикуется в переводе Д-ра Антона Ровнера.

обладал некоторым опытом создания песен для одного голоса, написав в свое время 24 немецкие песни (1780–1781) и Двенадцать английских канцонетт (1794–1795). Последние были сочинены во время второй поездки Гайдна в Лондон. Помимо этих сочинений в трёх подборках из двенадцати песен в каждой, Гайдн в дальнейшем написал ещё 15 отдельных песен.

После возвращения Гайдна в Вену и колоссального успеха издания Непира, в 1799 году к нему впервые обратился Джордж Томсон с просьбой о создании аранжировок. До этого, с 1793 года Томсон уже сотрудничал с Плейелем (1757–1831) и с Коцелюхом (1747–1818). Гайдн писал обработки для Томсона вплоть до 1804 года. По согласованию с Томсоном, он также сотрудничал с Уильямом Уайтом (около 1771 — около 1858), третьим известным редактором шотландских народных песен. В то время как существует много документальных свидетельств о совместной работе Гайдна и Томсона[4], об отношениях между Гайдном и Уайтом известно очень мало.

На сегодня все 429 обработок народных песен опубликованы в «Haydn-Gesamtausgabe, XXXII» Институтом Гайдна в Кёльне (см. таблицу на с. 65).

«СЫРОЙ МАТЕРИАЛ» ГАЙДНА. ПЕСНЯ «MY NANNY O»

В данном разделе статьи мы представим шотландскую песню «My Nanny O» и сравним её с типичными песнями родины Гайдна. После анализа инструментовки рассмотрим некоторые аранжировки этой песни. Четыре обработки «My Nanny O», осуществлённые Гайдном, прекрасно демонстрируют внедрение этого нового жанра, к которому композитор обратился довольно поздно на своем долгом творческом пути. Песня находится в первом томе издания «Scots Musical Museum» («SMM»), самом главном сборнике шотландских песен, опубликованном в шести томах между 1787 и 1803 гг. Песня «My Nanny O» была опубликована, по крайней мере, в трёх более ранних сборниках: в первый раз, скорее всего, около 1726 года. Текст варианта, представленного в примере № 1, написал известный шотландский поэт и автор песен Роберт Бёрнс (1759–1796). Он обеспечил основную часть текстов песен для «SMM», поскольку оригинальные тексты часто считались слишком простыми и непригодными для публикации (пример № 1 — структура мелодии «My Nanny O»[5] — см. на с. 65).

Когда речь заходит о музыке шотландских песен, некоторые черты раскрываются на примере песни «My Nanny O». Песни, как правило, продолжительны по времени звучания и обладают симметричной структурой (8 фраз)! Общее число фраз в песне «My Nanny O» — 6 и охватывает обширный диапазон терцдециимы. Мелодическую линию песни «My Nanny O» отличают широкие интервальные ходы, как восходящие, так и нисходящие, с типичной восходящей малой секстой в конце фраз C_1 и F и в тактах 9–10 и 13, и, более того, нисходящими квинтами и октавами в конце фраз B, D и F. Помимо широких интервалов, отметим обширный диапазон терцдециимы, который, как правило, не может осилить певец-любитель. В шотландских песнях очень часто есть переход в высокий регистр во втором разделе (в начале фразы F). В песнях Центральной Европы этот феномен носит название «метатип»[6]. Характерные «инципиты» в песнях проявляются, когда фраза начинается с оборота $V–I^7$, в котором пятая ступень приходится на затакт. Эта модель очень часто встречается в песнях Центральной Европы, в особенности в быстрых мелодиях. Менее распространёнными, то есть специфически шотландскими, являются начала песен в медленном темпе с тремя поступенными ходами вверх или вниз, после которых следует скачок на большой интервал, либо изменение мелодического рисунка. Эти примеры также можно найти в песнях[8]. Многие из песен Шотландии весьма развиты и изобретательны, в большинстве из них полностью сохраняется диатоника из семи или более ступеней. В шотландских мелодиях используются звукоряды от пентатоники до модальных ладов[9]. Типичные шотландские песни включают параллельные тональности, что мы можем пронаблюдать на примере песни «My Nanny O». Фразы A/D и F находятся в *c moll*'е (*c moll* может считаться основной тональностью песни), в то время как фразы $B/C_1/E$ и C_2 модулируют в тональность *Es dur*. Дополнительной отличительной чертой шотландских песен являются пунктирные ритмы. В этой песне они встречаются в довольно ограниченном количестве. «Шотландское прищёлкивание», эта «самая сущность шотландского музыкального

ритма»[10], представляет собой обращённый пунктирный ритм, то есть фигуру с короткой шестнадцатой нотой, стоящей вначале (см. такт 13). С другой стороны, песни, среди которых вырос Гайдн на своей восточно-австрийской родине, весьма сильно отличались от шотландских. В его музыке мы ощущаем «привкус» центрально-европейской традиции народной музыки. Песня «Das Sauschneiderlied» является типичной для Центральной Европы, с её шестью короткими, асимметричными фразами, в том числе с тремя различными фразами в диапазоне септимы. Без затакта диапазон охватывал бы только кварту. Эта вполне стандартная песня из Центральной Европы начинается с типичного затакта с интервалом *d-g* и базируется на диатонической гамме из пяти тонов (ступени I — V в *G dur'*е), которая не является пентатоникой благодаря присутствию полутона *h-c*. Здесь также отсутствуют VI и VII ступени. «Sauschneiderlied» была впоследствии аранжирована Гайдном в Каприччио с вариациями для фортепиано[11] (пример № 2 см. на с. 66).

Песенные образцы, которые Гайдн аранжировал для шотландских издателей, отличались от того, с чем он был знаком, не только мелодически, но также и по форме. Гайдну часто приходилось изменять модальную организацию на тональную. После того, как он обработал сотни песен, он чувствовал себя изможденным и упоминал в письме Томсону, что устал от аранжировки такого обширного количества песен, которые ему не нравились и оставались чуждыми для его музыкального чутья[12]; однако спустя некоторое время он снова соглашался на дальнейшее сотрудничество. Работа с Томсоном придавала ему авторитет в Шотландии и, к тому же, оказалась весьма прибыльным занятием. Несмотря на шаткое здоровье и семидесятилетний возраст, деловое чутье Гайдна оставалось безупречным, поэтому композитор несколько раз обращался к своему подмастерью Сигизмунду Нейкомму (1778—1858) с просьбой о помощи[13].

ИНСТРУМЕНТОВКА

В то время как аранжировки, сделанные по заказу Непира, представляли аккомпанемент для скрипки и цифрованного баса, те, что композитор осуществлял для Томсона и Уайта, были дополнительно усилены виолончелью. При этом основным инструментом всегда оставалось фортепиано, но никогда не указывалось, что партии струнных инструментов можно было опускать. Они не только дублировали партии правой и левой руки, но также могли включать некоторые независимые от голоса и фортепиано пассажи. По сути, эта инструментовка эквивалентна фортепианному трио — типичному жанру венского классицизма. Композитор сочинил 20 трио с конца 1760-х годов вплоть до 1797-го года. Однако достоинство обработок народных песен для фортепианного трио оказалось неоценённым: в конце XVIII века традиции исполнения музыки в Шотландии весьма отличались от традиций нашего времени. На духовых инструментах, за исключением блокфлейты и флейты, а также на ударных инструментах играли в основном профессиональные музыканты, в то время как к струнным инструментам и клавиру обращались преимущественно музыканты-любители. Более того, мужчины предпочитали игру на блокфлейте, флейте, шотландской скрипке (fiddle), которая стала очень популярной в Шотландии в то время[14], и на виолончели. Исполнительницы женского пола тяготели к игре на фортепиано. Эта традиция отчасти отражала типичный уклад жизни общества, при котором мужчины уходили из дома утром и собирались для совместного музицирования вечером, а женщины оставались дома и играли на фортепиано. Таким образом, они исполняли музыку, воспроизводящую многоголосие, в то время как мужчины, встречаясь группами музыкантов-любителей, играли на одноголосных инструментах[15].

Аранжировка фольклорных мелодий изначально предназначена для фортепианных трио; тем не менее, этот феномен должен быть рассмотрен в своём региональном и социологическом ракурсе, а не только с точки зрения музыкального жанра. Фортепианное трио здесь играет роль своеобразного инструментального «трафарета» для аранжировок. Вместе с волынкой, скрипка (более известная своим простонародным в Британии названием fiddle) может рассматриваться как основной инструмент в народной музыке. Действительно, поскольку на фортепиано и виолончели также в большинстве случаев играли музыканты-любители, казалось наиболее очевидным для издателей просить Гайдна перекладывать народные песни для этих распространённых в шотланд-

ской музыкальной жизни инструментов. Что же касается состава инструментов, то судить о нём можно, к примеру, на основании заказа, сделанного Томсоном Гуммелю, более позднему сотруднику шотландского издателя, аранжировать для скрипки или флейты, виолончели и фортепиано[16]. Однако, у нас нет никаких доказательств того, заказывал ли Томсон аранжировки для подобного состава Гайдну.

АРАНЖИРОВКИ ГАЙДНА

Из 429 мелодий, написанных Гайдном для шотландских издателей, не менее 73 были аранжированы два или более раза. Песня «My Nanny O» была в действительности обработана четыре раза. Ниже приводятся сведения об издателях-заказчиках и первых её публикациях:

JHW XXXII/	Издатель	Первое издание
1:37	Уильям Непир	1792
3:199	Джордж Томсон	1805
4:317	Джордж Томсон	1803 год соч., не опубл.
5:381	Уильям Уайт	1806 (см. на с. 69–70)

Когда речь заходит о музыке аранжировок, то мы должны выделить пример, который в наибольшей степени демонстрирует типичный стиль Гайдна. Это аранжировка, выполненная для Уильяма Уайта. Манера записи суммирует практику Гайдна: скрипка рассматривается как дополнение к голосу и партитура приобретает некоторые преимущества благодаря независимости партии правой руки. Её можно было бы опустить, но в таком случае, сочинение потеряет нечто по своей музыкальной сути. Клавир сохраняет свои функции основного аккомпанирующего инструмента и помещён, как обычно, прямо под партией голоса. Виолончель берёт на себя роль дублирующего голоса: звучание басов клавишных инструментов во времена Гайдна было гораздо менее массивным, чем басовый регистр сегодняшних роялей. Мы можем пронаблюдать здесь, как виолончель дублирует самые низкие звуки партии левой руки. Однако в некоторых переложениях Гайдн поручил виолончели более независимую партию. Бетховен, который также аранжировал примерно 150 песен для Томсона, выбрал другое расположение струнных инструментов относительно вокальной партии (или нескольких вокальных партий) и партии фортепиано. В отличие от Гайдна, он поместил струнные инструменты как противовес клавишному, с автономной партией виолончели[17].

Обычно фортепианное изложение у Гайдна не превышает трёх голосов, за исключением пассажей, а также аккордов или их выдержанных последовательностей, как видно в последних нескольких тактах. Партия голоса, как это обычно происходит, дублируется, будь то фортепиано (правая рука), или скрипка, или и то, и другое. В песне «My Nanny O» Гайдн придерживается своего выработанного приёма дублировать голос крупными длительностями в партии правой руки и в заключении противопоставлять его партии скрипки. Он предельно скуп на динамические оттенки, про которые в этом случае, кажется, полностью забывает. Тем не менее, по сути, они читаются между строк и часто соотносятся по смыслу с изложением поэтических текстов. Своеобразная информация о песенных текстах и инструментальных партиях, так называемых «симфониях»[18], была получена из письма Томсона Гуммелю: Гайдн и другие аранжировщики не имели малейшего понятия о текстах, потому что мелодии высылались им без текстов, за исключением некоторых объяснений содержания. «Симфонии» должны были быть длиной от шести до восьми тактов, — в действительности, ритурнели Гайдна несколько короче[19].

Заметим, однако, что отнюдь не Томсон стоит у истоков практики музицирования на основе песен с инструментальными партиями. Незадолго до того родившийся в Италии музыкант Доменико Корри (1746–1825) также опубликовал сборник песен для голоса и цифрованного баса с вступлениями и ритурнелями[20]. Пример песни «My Nanny O» действительно даёт ясное понимание этой требуемой формальной структуры: вступление содержит восемь тактов, а ритурнель длится четыре такта. «Инципит» песни предвосхищается в течение двух тактов в самом начале аранжировки (в правой руке), что представляет собой распространённую черту большинства обработок. Скрипка дублирует его в верхней октаве. Ниже приводится сравнительная таблица:

Продолжительность звучания и структура тактов «симфоний» в четырех аранжировках песни «My Nanny O»

JHW XXXII	Вступление	Ритурнель
1:37	Без вступления и ритурнелей	
3:199 Для двух голосов	4 такта	2 такта
4:317	8 тактов	6 тактов
5:381	8 тактов	4 такта

В основе перехода к вокальной партии, который длится четыре такта, лежит пунктирный ритм — это семантическое свойство шотландских песен; он заимствован из затакта песни, и после него, вслед за четвертной паузой, следует финальный каданс. Мотивная аллюзия мелодии принципиально более значима во вступлениях. Одна из основных стилистических особенностей музыки Гайдна состоит в том, что ритурнели редко включают мотивные элементы предыдущей мелодии. В ритурнели песни JHW XXXII/5:381 для сборника Уайта, мы вновь замечаем присутствие пунктирного ритма. Общим свойством в сравнении с аранжировками для Томсона является двухтактное предвосхищение главного мелодического «инципита». В обработке, выполненной для Уайта, Гайдн придаёт не меньшее значение другому отличительному элементу — мотиву нисходящей октавы, за которым следует пунктирный ритм и завершающая четверть[21] (пример № 3 см. на с. 68).

Гайдн обращается к этому характерному моменту песни «My Nanny O», поместив его в самом конце вступительного раздела инструментальной партии. В обработках «игра» с мотивами и имитационными короткими клише заменяет развитие тематического материала, свойственное большим и более структурированным музыкальным произведениям. В отличие от аранжировок для Томсона и Уайта, «гармонизации»[22] для Непира не скреплены «симфониями» и включают свои — менее мастерские — подготавливающие элементы, имеющиеся, среди прочего, в «SMM», но здесь без партии скрипки.

Развитие и инструментовка также подразумевают иное обращение с инструментами. Наиболее важным здесь представляется голос, выступающий один, без дублировки (он может также быть исполнен пианистом). Партия скрипки совмещает функции неброского аккомпанемента с функцией второго голоса. И скрипка, и партия цифрованного баса, со своей тонкой фактурой, уступают первенство вокалу (примеры № 4[23] и № 5[24] см. на с. 68–70)[23].

РЕЗЮМЕ

В начале сотрудничества с шотландским издателем Томсоном, как мы смогли наблюдать, Гайдн энергично включился в новый опыт, который, казалось, сильно его заинтересовал. Переносы мотивов оригинальных мелодий песен в инструментальные партии доказывают интенсивность внедрения Гайдна в музыку шотландских песен. Это наблюдается на первом этапе работы мастера с Томсоном. Однако спустя некоторое время, его интерес, вероятно, ослаб. Мотивная работа исчезает, и аранжировки становятся более однообразными. Дальнейшие обработки для Томсона и Уайта демонстрируют более сдержанного и, в то же время, более опытного и уверенного в себе Гайдна, талант которого проявляется в привлекательных миниатюрах. Они с воодушевлением принимались издателями и шотландскими музыкантами-любителями, для которых, в конечном счёте, и были предназначены. Большинство его аранжировок имеют более высокий уровень, чем у Плейеля и Кожелуха, и даже чем у Гуммеля и Вебера, но не более, чем у Бетховена; к последнему, однако, часто предъявлялись претензии, что они слишком сложны для музыкантов-любителей.

В заключение мы позволим себе заметить, что музыковедческая литература мало обращала внимания на этот необычайно обширный раздел творчества Гайдна вплоть до 1961 года. В 2001 году аранжировки опубликованы Институтом Гайдна в Кёльне в составе Полного собрания сочинений Гайдна. Аудиозаписи всех шотландских песен Гайдна скоро будут доступны — в Год Гайдна, 2009-й — в записи Haydn Trio Eisenstadt[25].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Из-за наличия множества переизданий и специальных публикаций, полный обзор издательской работы Томсона становится проблематичным. См.: Kirsteen McCue. George Thomson (1757—1851): His Collections of National Airs in their Scottish Cultural Context. Dissertation. — University of Oxford, 1993.

[2] См.: http://www.britishembassy.gov.uk/servlet/Front?pagename=OpenMarket/Xcelerate/ShowPage&c=Page&cid=1089129278588 (5/2008).

[3] См.: Georg August Griesinger. Biographische Notizen über Joseph Haydn [Перепечатка лейпцигского издания 1810 года] / Peter Krause (Ed.). — Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1979. P. 56 & Albert Christoph Dies. Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Mit Anmerkungen und einem Nachwort / Horst Seeger (Ed.). — Berlin: Henschel, 1959. — P. 158.

[4] О дальнейшем взаимодействии между Гайдном и Томсоном, см.=> Bartha, JHW XXXII, 3–4.

[5] James Johnson. The Scots Musical Museum (SMM). Vol. 1. — Edinburgh 1887. — P. 89. Песню «My Nanny O», однако, впервые опубликовал Александр Стюарт (Alexander Stuart) в своём музыкальном сборнике: Music for Allan Ramsay's Collection of Scots Songs. — Edinburgh, 1725 ca. — P. 86. В дальнейшем она появлялась в других сборниках: William Thomson. Orpheus Caledonius or a Collection of the best Scotch Songs set to Musick (sic). — London, 1726. — P. 38, — и, в конечном итоге, во втором издании «SMM»: Vol. 6. — Edinburgh, 1803. — P. 600.

[6] Wiegand Stief: Der Metatyp der deutschen Liedmelodien und die Handschrift Hoppe. — Bern: Peter Lang, 1995.

[7] Цифры означают ступени тонов по отношению к основному тону. Цифра I будет представлять тон *c* в *C dur*'е или *c moll*'е, а цифра — V — пятую ступень ниже *c*.

[8] Примеры восходящих «инципитов»: 345121, 12321, 123-5-61; Примеры нисходящих «инципитов»: 32135, 321543.

[9] Francis Collinson. The traditional and national music of Scotland. Routledge and Kegan Paul. — London, 1966. — P. 4—10.

[10] Collinson. — P. 29.

[11] Каприччио на тему «Acht Sauschneider müssen sein», Hob. XVII/1.

[12] Dénes Bartha, (Ed.). Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Unter Benützung der Quellensammlung, H. C. Robbins Landon. — Kassel: Bärenreiter, 1965. — P. 390. Письмо от 2/01/1802.

[13] Rudolph Angermüller. Neukomms schottische Liedbearbeitungen für Joseph Haydn // Haydn-Studien III/1 (1974). — P. 151—154.

[14] Cf. David Johnson. Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century. — London: Oxford University Press, 1972. — P. 101.

[15] Ibid. P. 23.

[16] James Cuthbert Hadden. George Thomson, the friend of Burns. His life and correspondence. — London: Nimmo, 1898. — P. 350.

[17] Petra Weber-Bockholdt: Beethoven Werke. Abteilung XI, том 1. Schottische und walisische Lieder und Kritischer Bericht. — Munich; Henle, 1999.

[18] Термин «симфония» также встречается в названии коллекции. См., например: George Thomson. A Select Collection of Original Scottish Airs, for the Voice with introductory & concluding Symphonies & Accompaniments for the Piano Forte, Violin & Violoncello, by Haydn. Vol. 4. — London; Edinburgh, 1805.

[19] Hadden, p. 350 (см. таблицу на с. 62).

[20] Domenico Corri: New and complete collection of the most favourite Scots songs, 3 v. — Edinburgh, 1783–1788ca.

[21] … фразы D и частично также F (пример песни см. на с. 65).

[22] Термин «гармонизация» хорошо применим к песням, аранжированным для Непира, и встречается в субтитрах этого сборника.

[23] JHW XXXII/1:37, s. 39, первая часть, с более ранним текстом Бернса (см. с. 68).

[24] JHW XXXII/5:381, p. 45.

[25] См.: http://www.haydntrioeisenstadt.at/ (10/2008).

Дамьен Сагрилло
доктор этномузыкологии,
профессор музыки
факультета литературы, наук о человеке,
искусств и педагогических наук
Университета Люксембурга

DAMIEN SAGRILLO
Université du Luxembourg

UDC 78.083.631

MY NANNY O. HAYDN AND SCOTTISH SONGS

INTRODUCTION

From the beginning of the 1790s to 1804 Haydn arranged 429 Scottish folksongs for various Scottish music editors. During his two stays in London he became acquainted with the culture and the folk music of the British Isles. He was very popular to the London society and was asked for composing for diverse people and occasions. In addition to his greater works he wrote instrumentations to hundreds of popular Scottish and also some Welsh airs.

The Scottish music editor George Thomson (1757—1851) asked several famous and less famous Viennese composers — Haydn and Beethoven were the best-known — to arrange (mainly) Scottish folksongs, which he published in numerous editions. The edition of Scottish folksong occupied George Thomson, who was a clerk at *Board of Trustees for the Encouragement of Art and Manufacture in Scotland*, during his whole long life. Multiple re-editions and special editions make an accurate overview problematical.[1]

The common standard of the arrangement for Thomson is the instrumentation (with some exceptions): the vocal part (exceptionally two voices) is (are) accompanied by a keyboard trio, i. e. a typical Viennese genre brought to a first culminating point by Haydn. The fact of integrating folklore of the British Isles with classical music of the Viennese School is unique in history of music and underlines the social affiliation of the arrangements for the music appreciating "upper class" which aims to unify chamber music with their own Scottish music idiom. Even the British Embassy in Vienna points out this interrelationship between Great Britain and Austria on its webpage.[2]

Bringing together Scottish folk melodies with the art of the classical period is not only a strange, but also an attractive symbiosis between two different musical cultures. In musical scholarship it combines ethnomusicology with historical musicoloy.

During his first stay in London from 1791 to 1792 Haydn arranged a first set of one hundred songs for the bankrupt William Napier (ca1740—1812). His altruist aim was to help this Scottish music seller out of his private misery. The edition was so successful that Napier could plan a second set of fifty songs which was arranged by Haydn during his second sojourn in London from 1794 to 1795. For this set Napier could offer adequate wages to Haydn.[3] Before arranging the first two sets for Napier, Haydn already had some experience with songs for one voice, his *24 German songs* (1780–1781) and his *Twelve English Canzonettas* (1794–1795). The latter were composed during Haydn's second sojourn in London. In addition to these compositions in three sets of twelve songs each, Haydn wrote further 15 single songs.

Back in Vienna and not ignoring the enormous success of Napier's edition, Haydn was first contacted by George Thomson in 1799 to provide him with arrangements. Before, from 1793 on, Thomson collaborated already with Pleyel (1757—1831) and with Kozeluch (1747—1818). Haydn wrote arrangements for Thomson until 1804. In concurrence to Thomson, he also cooperated with William Whyte (ca 1771— ca 1858), a third editor of Scottish folksongs. While the contact between Haydn and Thomson is well documented,[4] there is little known about the relationship between Haydn and Whyte.

Today all the 429 folksong arrangements are published in the "Haydn-Gesamtausgabe, XXXII" of the Cologne Haydn Institute.

vol. XXXII/1:1-100	*Schottische Lieder fur William Napier,* Karl Geiringer (Ed.), Henle, Munich 1961

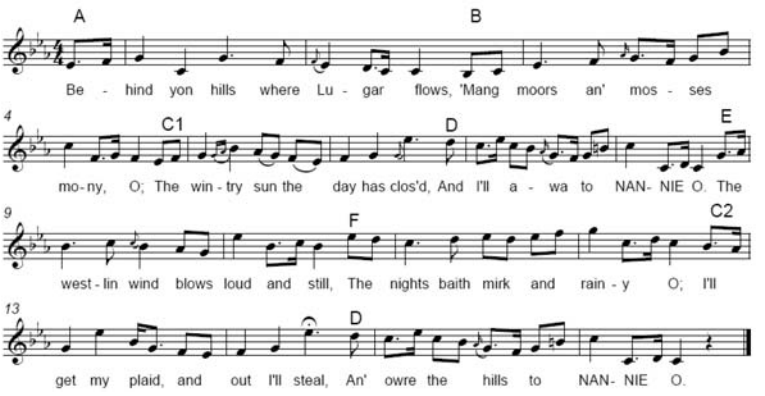
All the other arrangements have been published between 2000 and 2005.

vol. XXXII/2:101-150	*Schottische Lieder für William Napier,* Andreas Friesenhagen (Ed.), Henle, Munich 2001
vol. XXXII/3:151-268	*Schottische Lieder für George Thomson,* Marjorie Rycroft [и др.] (Ed.), Henle, Munich 2001
vol. XXXII/4:269-364	*Schottische Lieder für George Thomson,* Marjorie Rycroft [и др.] (Ed.), Henle, Munich 2004
vol. XXXII/5:365-429	*Schottische Lieder für William Napier,* Andreas Friesenhagen, Egbert Hiller (Ed.), Henle, Munich 2005

HAYDN'S «RAW MATERIAL». *NANNY O*

In the following lines we will introduce the Scottish song *My Nanny O* and compare it with a typical song of Haydn's native country. After the description of Haydn's instrumentation we will look at some arrangements of *My Nanny O*. Haydn's four arrangements of *My Nanny O* are ideally suited for introducing this new genre that he was confronted to late in his career. The original song has been published in the first volume of the *Scots Musical Museum (SMM)*, the most important collection of Scottish songs, edited in six volumes between 1787 and 1803. *My Nanny O* was published at least in three earlier collections and probably for the first time ca1726. The text of the variant below was written by the famous Scottish poet and song writer Robert Burns (1759—1796). He provided the major part of the song texts for the *SMM*, as the original texts often were considered to be too unsophisticated for publication.

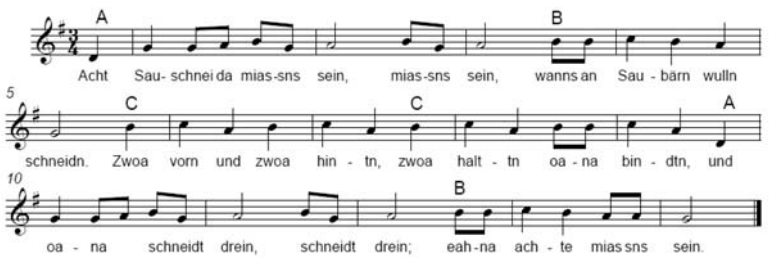
Example 1 *My Nanny O* with melodic structure[5]



When it comes to the music of the Scottish songs, the following characteristics can be emphasized with the help of the example of *My Nanny O*: The songs are long and have symmetrical structures (8 phrases)! The number of different phrases of *My Nanny O* is 6, and it has an immense range of a 13th. Large intervals, both ascending and descending mark the melodic line of *My Nanny O* with a typical ascending minor sixth at the end of phrases C1 and F and in the bars 9/10 and 13 and furthermore the descending 5th and octaves at the end of the phrases B, D and F. In addition to the large intervals comes an considerable range of a thirteenth that cannot be mastered by an amateur singer. Scottish songs very often change to the high register during the second part (at the beginning of phrase F). In the songs of Central Europe this phenomenon is called "Metatyp".[6] Typical song incipits: a part of songs are beginning with a -5/1[7] pattern, with the fifth degree as upbeat. This model is also very common to central European songs and occurs especially in faster melodies. Less common, i. e. more distinctive Scottish, are beginnings of songs in slow movement with three steps up or down, followed by a larger skip or a change of the melodic line, whether by step or by skip. These figures can be found inside the songs as well.[8] A lot of the songs of Scotland are more developed and sophisticated with a majority being completely diatonic with scales of seven and more tones. Scottish tunes have diverse tonalities from pentatonic to modal scales[9]. Typical Scottish songs are those with pending tonalities between major and minor, respectively between other scales, as we can see here in the example of *My Nanny O*. The phrases A/D & F are in c-minor (c-minor can be considered as the main tonality of the song), whereas the phrases B/C1/E & C2 tend to Eb-major. Another attribute of Scottish songs are dotted rhythms. In this song they occur more sparsely. The scots snap, this "very life-blood of Scots musical rhythm"[10] consists in an inverted dotted rhythm with the shorter semiquaver first. It appears in bar 13.

On the other hand the songs Haydn grew up with in his east Austrian homeland were quiet

different. In his music we often can hear this Central European folksong tradition. *Das Sauschneiderlied* is a typical song of Central Europe and has six short asymmetric phrases. The number of different phrases is 3 with a range of a 7th. Without this upbeat, the range would be only a 4th. This typical song from Central Europe begins with an archetypal upbeat D-G and has a diatonic five tone scale (degrees 1-5 in G-Major), without being a pentatonic song because of the occurrence of the semitone step b-c. The sixth and seventh degrees are missing. The *Sauschneiderlied* has been arranged to a *Capriccio* with variations for piano by Haydn.[11]

Example 2 *Das Sauschneiderlied*

The song models that Haydn arranged for the Scottish publishers differed not only melodically but also formally from what he was familiar with. Haydn often had to transfer modal songs into tonal compositions. After having arranged hundreds of songs, he got exhausted and mentioned in a letter to Thomson that he was tired of arranging further songs he didn't like and which always remained strange to his musical feeling,[12] although after a while he accepted to pursue his collaboration with Thomson, which in addition not only brought him honour within the Scottish population, but also was a quite lucrative affair for him. Despite his precarious health at the age of seventy, his sense of business was unbroken and so he asked several times his apprentice Sigismund Neukomm (1778—1858) for assistance.[13]

THE INSTRUMENTATION

While the arrangements for Napier were accompanied by a violin and a basso continuo, those for Thomson and Whyte were additionally enforced by a violoncello; but the main instrument remained always the piano. However it was never stated that the string parts could be leaved out. They not only doubled the right and the left hand, but also could play some independent traits. The instrumentation is equivalent to the keyboard trio, a typical genre of the Viennese classical period that Haydn rised to a first zenith. He composed 29 trios from the late 1760 years to 1797. However the denomination folksong arrangements with keyboard trio would be inadequate: At the end of the 18th century music playing in Scotland was quiet different to the traditions of today. Wind instrument with the exception of recorder and flute and percussion were performed generally by professional musicians, while string and keyboard instruments were played by amateur musicians. Furthermore men preferred recorder, flute, the Scottish fiddle, which became very popular in Scotland during this time,[14] or the violoncello. Female players tended to the piano. This tradition reflects perfectly a societal situation with men leaving their home in the morning and coming together for making music collectively in the evening and women staying alone at home and playing piano. In this sense and because of playing music alone, women played instruments able to produce harmonies and men, meeting in groups of amateur musicians, played monodic instruments.[15] The instrumentation of the folksong arrangements is indeed equal to the keyboard trio; however it must be seen under a regional and sociological viewpoint and not under the perspective of genre. The keyboard trio should be considered only as an instrumental "template" for the arrangements. In addition to the bagpipe the violin (better known as fiddle) can be considered as a fundamental instrument in folk music. As a matter of fact piano and cello being also played by amateurs, it seemed obvious for the publishers to ask Haydn to arrange for these popular instruments in the Scotland music life. Concerning the composition of the instruments we know from a query from Thomson to Hummel, a later collaborator of the Scottish publisher to arrange for violin or flute, cello and pianoforte.[16] Yet we have no proofs if Thomson solicited Haydn also to arrange for this instrumental combination.

THE MUSIC OF HAYDN'S ARRANGEMENTS

Among the 429 melodies Haydn wrote for Scottish publishers as many as 73 were arranged twice or more. *My Nanny O* actually was arranged four times.

Publishers and First Publications of *My Nanny O*

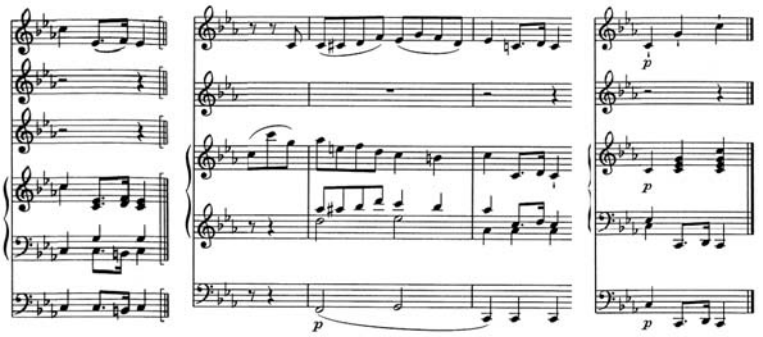
JHW XXXII/	Ordered by	1st Publication
1:37	William Napier	1792
3:199	George Thomson	1805
4:317	George Thomson	1803 composed, but not published by Thomson
5:381	William Whyte	1806 (cf at the end of the article)

When it comes to music, we will opt for an example that exemplifies the typical style of Haydn, i. e. the arrangement for William Whyte. The notation of the score sums up Haydn's practice: The violin is conceived as a counterpart to the voice and benefits from a certain independence of the right hand. It could be leaved out; but in this case the composition would loose musical substance, but would still remain playable. The keyboard is the main accompanying instrument and is positioned as usual directly under the voice part. The violoncello assumes the role of an amplifier of the left hand — the sound of keyboard basses of the time of Haydn being less voluminous than those of a concert grand of today. We can observe that the violoncello doubles the lowest part of the left hand. In some arrangements however Haydn bestows on the cello a more independent part. Beethoven, who also arranged about 150 songs for Thomson, chooses a different order with the string instruments above the vocal part(s) and the piano below. Compared to Haydn he conceives the strings as a counterbalance to the keyboard with an autonomous cello part.[17] Usually Haydn's piano score does not exceed three parts, except in homophone passages, i. e. in chords or in slower progressions as seen in the last few measures. The voice is always doubled, be it by the right hand, as usual, or the violin, or by both. In *My Nanny O* Haydn maintains his acquired habit in doubling it in large passages by the right hand and in juxtaposing the violin at the end of the vocal part. He economizes on dynamics, which in this example seem to be forgotten completely. But dynamics are performed between the lines and often in relation to the textual statements. The information about the song text and instrumental parts, the so-called "symphonies"[18] also arise from Thomson's letter to Hummel: Haydn and the other arrangers had no idea of the text, because melodies were sent without text, except some explications about its content. The "symphonies" should be six to eight bars long — in reality Haydn's ritornellos are somewhat shorter.[19] However Thomson was not at the origin to bring out songs with instrumental parts. Shortly before, the Italian-born musician Domenico Corri (1746—1825) had also published a song collection for voice and continuo with introductions and ritornellos.[20] The example of *My Nanny O* gives indeed a comprehensible insight to this requested formal structure: The introduction has eight bars, and the ritornello is four bars long. The song incipit is anticipated during two bars at the very beginning of the arrangement in the right hand — this is a common attribute of most arrangements. The violin doubles it in the upper octave.

The Lengths of the "Symphonies" of the Four Arrangements of *My Nanny O*

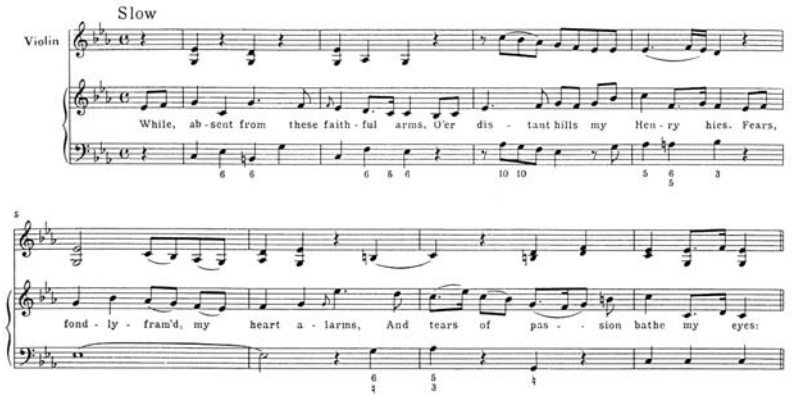
JHW XXXII	Introduction	Ritornello
1:37	no introduction and ritornello	
3:199 for two vocal parts	4 bars	2 bars
4:317	8 bars	6 bars
5:381	8 bars	4 bars

The transition to the vocal part is four bars long and is realised mainly by the dotted rhythm — a semantic trait of Scottish songs — in reference to the song upbeat, followed, after a crotchet rest, by a final cadenza. The motivic allusion to the song melody is principally more important in the introductions. As a basic principle of Haydn the ritornello relates seldomly to motivic elements of the precedent melody. In the ritornello JHW XXXII/5:381 for Whyte's collection we notice again the occurrence of the dotted rhythm. The common trait with the arrangements for Thomson is the two bar anticipation of the melody incipit. In the Whyte arrangement Haydn ascribes less importance to another distinctive element, the motive of a descending octave followed by a dotted rhythm and a crotchet at the end of the song.[21]

Example 3

JHW XXXII/3:199, p. 114 — End of the indroduction

JHW XXXII/4:317, p. 137 — End of the indroduction

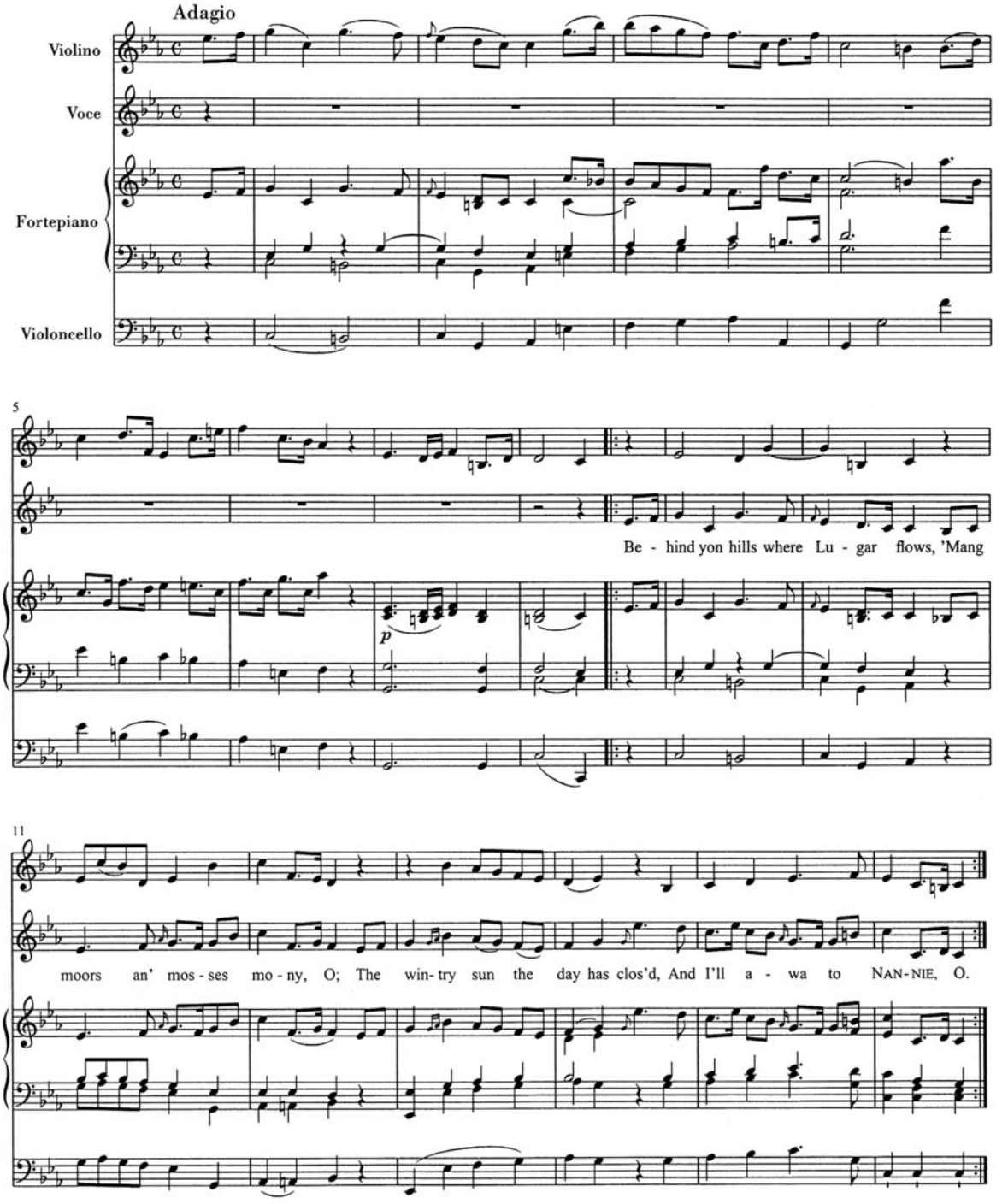
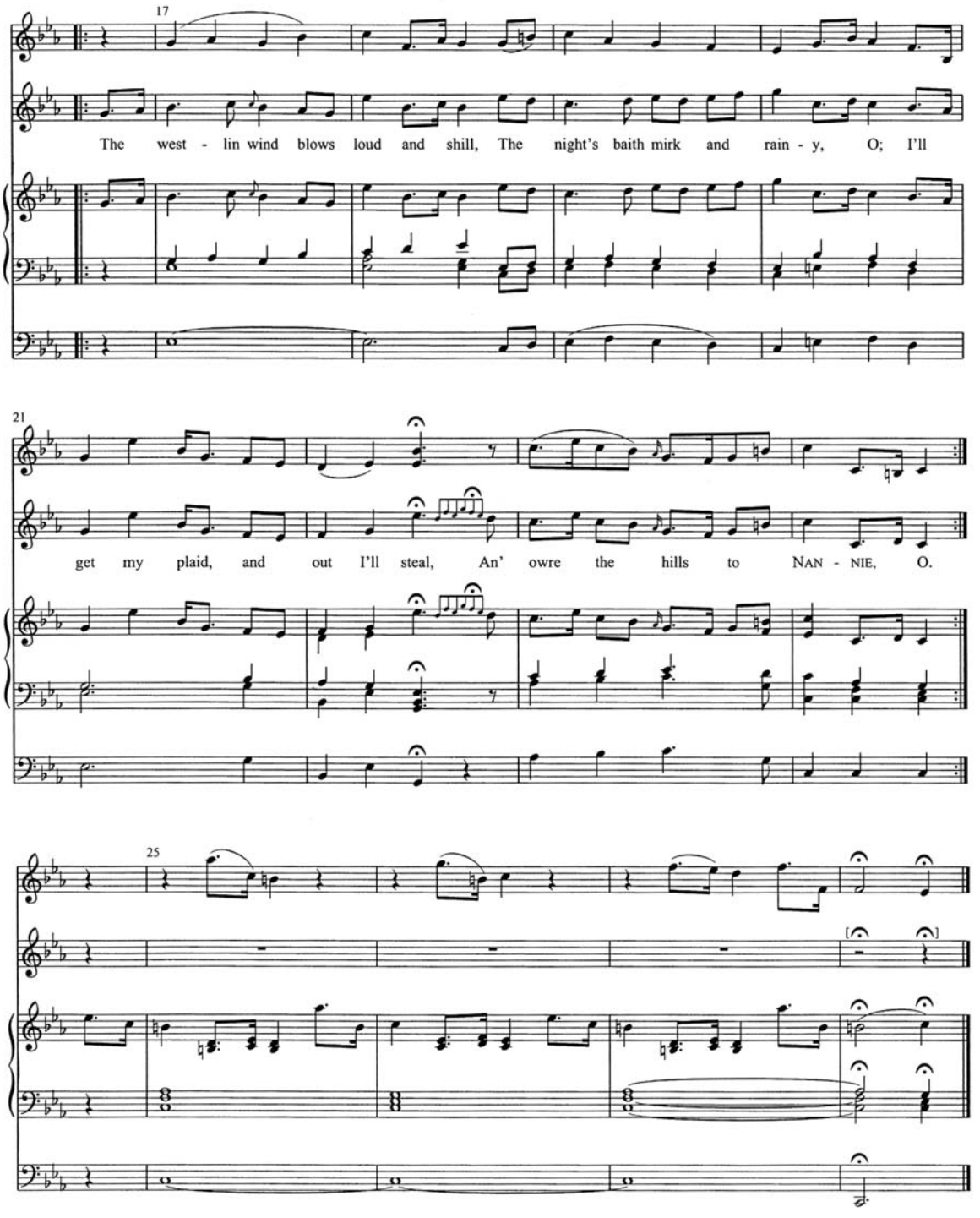
JHW XXXII/4:317, p. 139 — End of the ritornello

Example 4[24]

Haydn refers to this characteristic element of *My Nanny O* in placing it at the end, i. e. at exposed positions in the instrumental parts. In the arrangements "playing" with motives and the imitating short melodic cliches replaces the development of thematic material in larger and more structured musical artefacts. In contrast to the arrangements for Thomson and Whyte the "harmonisations"[22] for Napier are not bounded with "symphonies" and has its — less skilful — antecedent inter alia in the *SMM*, but here without violin part. The divergent structure and instrumentation also implicates a different treatment of the instruments. Most obvious is the voice standing alone, without being doubled. — It can however be played by the piano player. The violin part is a mixture of a discreet accompaniment and of a second voice. Both, the violin and the thinly conceived basso continuo part,[23] cede the primacy to the voice (see example 4).

SUMMARY

At the beginning of his collaboration with the Scottish editor Thomson we can see Haydn energetically involved in a new experience which seemed to interest him strongly. Transferring motives of the original song melody into the instrumental parts is a proof for a more intensive identification of Haydn with the music of Scottish songs. This can be observed during the first period of the master's relationship with Thomson. After a while however his interest seems to degenerate. Motivic work evaporates and arrangements become more uniform. Later arrangements for Thomson and for Whyte point up a more reserved, but a seasoned and self-confident Haydn, who economises on his talents, but still realises pleasing little compositions which were accepted generously by the editors and by Scottish amateur performers, for whom they where finally planned. Most arrangements remain at a higher artistic level than those of Pleyel and of Kozeluch, or even those of Hummel and Weber, but not than those of Beethoven, which however were often confronted with the objection to be too difficult for amateur musicians.

We finally observe that musicology has taken little notice of this immensely vast corpus of Haydn's oeuvre since 1961 and especially after 2001, when the first arrangements were published by the Haydn Institute of Cologne in the context of the Complete Haydn Edition. Audio records of all Scottish songs of Haydn will be available in the *Haydn Year 2009*, recorded by the *Haydn Trio Eisenstadt*.[25]

Example 5[26] *My Nanny O*

NOTES

[1] Cf. Kirsteen Mc Cue: *George Thomson (1757—1851): His Collections of National Airs in their Scottish Cultural Context.* Dissertation. — University of Oxford, 1993.

[2] See: Susan Doering: Haydn's Scottish Songs. — URL: http://ukinaustria.fco.gov.uk/en/working-with-austria/working-together-past-present/austro-british-links/haydns-scottish-songs (2/2009).

[3] Cf. Georg August Griesinger *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Reprint oft the edition of Leipzig 1810. — Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1979; Peter Krause (Ed.), p. 56 & Albert Christoph Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Mit Anmerkungen und einem Nachwort.* — Berlin: Henschel, 1959, Horst Seeger (Ed.), p. 158.

[4] See letter contact between Haydn and Thomson => Bartha, JHW XXXII, 3—4.

[5] James Johnson: *The Scots Musical Museum (SMM).* Vol. 1. — Edinburgh, 1887, p. 89. Nanny O however was published first by Alexander Stuart in his collection Music for Allan Ramsay's *Collection of Scots Songs*, Edinburgh 1725 ca., p. 86 and appeared in further collections; William Thomson, *Orpheus Caledonius or a Collection of the best Scotch Songs set to Musick* (sic). — London 1726, p. 38; finally a second edition in the SMM. Vol. 6. — Edinburgh, 1803, p. 600.

[6] Cf. Wiegand Stief: *Der Metatyp der deutschen Liedmelodien und die Handschrift Hoppe*. — Bern: Peter Lang, 1995.

[7] The digits mark the tone degrees in relation to the fundamental. 1 would represent the tone C in C-Major or in c-minor and -5 the fifth degree below middle C.

[8] Examples of ascending incipits are: 345121, 12321, 123-5-61; Examples of descending incipits are: 32135, 321543.

[9] Cf. Francis Collinson: *The traditional and national music of Scotland. Routledge and Kegan Paul.* — London, 1966, pp. 4—10.

[10] Collinson, p. 29.

[11] Capriccio on *Acht Sauschneider müssen sein*, Hob. XVII/1.

[12] Cf. Dénes Bartha, (Ed.): *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Unter Benützung der Quellensammlung*, H. C. Robbins Landon. — Kassel: Bärenreiter, 1965, p. 390, letter of 2/01/1802.

[13] Cf. Rudolph Angermuller: *Neukomms schottische Liedbearbeitungen für Joseph Haydn.* In: Haydn-Studien III/1 (1974), p. 151—154.

[14] Cf. David Johnson: *Music and Society in Lowland Scotland in the Eighteenth Century*. — London: Oxford University Press, 1972, p. 101.

[15] Cf. Ibid, p. 23.

[16] Cf. James Cuthbert Hadden: *George Thomson, the friend of Burns. His life and correspondence*. — London: Nimmo, 1898, p. 350.

[17] Cf. Petra Weber-Bockholdt: Beethoven Werke. Abteilung XI, volume 1. Schottische und walisische Lieder und Kritischer Bericht, Munich, Henle, 1999.

[18] The term "symphony" appears also in the collection title; cf. for instance, George Thomson: *A Select Collection of Original Scottish Airs, for the Voice with introductory & concluding Symphonies & Accompaniments for the Piano Forte, Violin & Violoncello, by Haydn*, vol. 4. — London, Edinburgh, 1805.

[19] Cf. Hadden, p. 350 (see above).

[20] Cf. Domenico Corri: *New and complete collection of the most favourite Scots songs*, 3 vol., Edinburgh 1783—1788, ca.

[21] … i. e. the phrases D and partially also F (cf. song example above).

[22] The term "harmonisation" sorts well with the songs arranged for Napier and is applied in the subtitle of the collection.

[23] The numbers of the figured bass may possibly not have been added by Haydn!

[24] JHW XXXII/1:37, s. 39, first part, with an earlier text to Burns (cf. above).

[25] Cf. http://www.haydntrioeisenstadt.at/ (10/2008).

[26] *My Nanny O*, JHW XXXII/5:381, p. 45.

Damien Sagrillo
Doctorate in ethnomusicology,
Professor of music Université du Luxembourg
Faculté des Lettres des Sciences Humaines,
des Arts et des Sciences de l'Education,
Unité de recherche IPSE

А. И. АСФАНДЬЯРОВА
Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова

УДК
781.62:786.2

ПАСТОРАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ В МЕНУЭТЕ КЛАВИРНЫХ СОНАТ ГАЙДНА

Клавирные сонаты Гайдна при всей их популярности и обманчивой простоте представляют особый и неповторимый художественный мир. Для теоретиков и практиков исполнительства это особая непознанная тайна. Отсутствие внешних эффектных динамических и эмоциональных контрастов, звуковой насыщенности часто становится препятствием для включения произведений Гайдна в концертные программы и, в то же время, составляет определённую трудность интерпретации его сочинений современными исполнителями. Произведения Гайдна часто прочитываются с позиций «романтического пианизма», что сказывается в преувеличенной динамике, а также в пристрастии музыкантов к излишне «выразительному и певучему», иногда и бравурно-аффектированному исполнению.

В этом отношении важными представляются результаты семиотической разработки проблемы «музыкальный текст и исполнитель» и, в частности, проблемы музыкальной лексикографии и исследования этимологии музыкальных значений[1]. В отечественной науке в последнее время распространились и утвердились понятия *интонационная лексика, семантическая фигура, лексема*, которые приобрели в ряде исследований статус терминов[2].

В результате использования семантического анализа содержательные константы музыки Гайдна становятся воспринимаемыми не только на чувственно-интуитивном уровне, но и на уровне конкретных приёмов и способов воплощения.

Менуэт в клавирных сонатах Гайдна выступает, прежде всего, как часть цикла с вынесенным в заголовок названием танца, то есть пьеса, написанная в стиле и в жанре менуэта. В музыкальном тексте сонат танцевальные движения представлены соответствующими грамматическими элементами: серединный и заключительный каданс, предъём, задержания, мелизмы. С их помощью организуется восприятие интонационной лексики пластического происхождения: элементы «шагов», «приседаний», «поклонов». Причём, очевидно, что сложившаяся в процессе бытования танца вопросно-ответная схема музыкального сопровождения изначально ассимилировала пластический диалог.

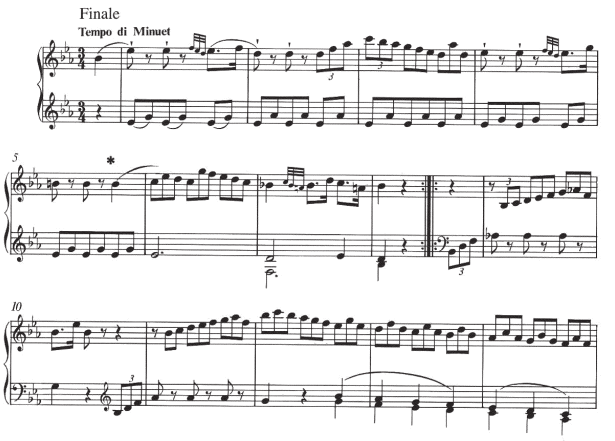
Диалог мог состояться между «дамой и кавалером», между «двумя дамами» или «двумя кавалерами» и т.д. В этих случаях танец выступает как знак определённых ситуаций, характерных для образной системы пасторали, и значит, изображает героев этих «событий» — сцен знакомства, обольщения, любовной ссоры и нежного примирения персонажей, обменивающихся репликами и взглядами. Основанием для такого «пластического диалога» служит интонационная лексика самого менуэта: 1) ритм степенного «шага», 2) ритмоформула «шаг с приседанием» (сочетание половинной и четвертной нот, так называемая формула дактилического шага), 3) «этикетные» кадансы («женский» и «мужской» реверансы)[3]. В них ассимилировалась типичная пластика старинного церемонного танца: равномерный ритм изображает шаги и поклоны «учтивого кавалера», октавные ходы баса — его глубокие реверансы, в интонациях «женских задержаний» — пластические движения «дамы», её грациозные приседания и поклоны.

Большую роль в создании пасторали играют в клавирной сонате *образы музыкальных инструментов*. Совместное музицирование и танец были нераздельны. Они — обязательные атрибуты амурных отношений людей «галантного века», поэтому в «менуэтных» частях воплощение пасторали неосуществимо без образов музыкальных инструментов. Причём, это может быть как музыка аристократического салона, где звучат изящные интонации клавесина или флейты, так и квартет, и оркестр «на пленэре» с присутствием «сельского» бурдона и перекличек различных групп инструментов. В присутствии таких «сцен музицирования» та-

нец не является основной, доминирующей составляющей в определении образной ситуации, в ней преобладает эффект quasi-тембрового звучания.

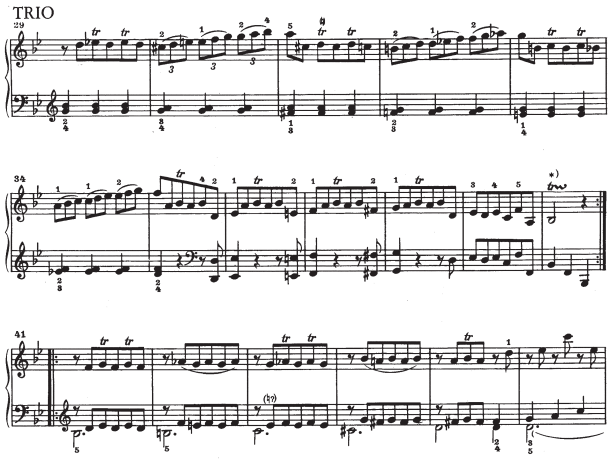
Эффекты quasi-тембровых звучаний в воспроизведении «сцен музицирования» являются атрибутами определённых сюжетов. Это может быть: 1) воплощение пасторали через изображение оркестрового, ансамблевого звучания («музыка в музыке»); 2) воплощение пасторали через ситуации «изображения танца» или «театральной сцены», участниками которых являются не только танцоры и театральные герои, но и музицирующие персонажи; 3) воплощение образов музыкальных инструментов как атрибутов пасторали.

Рассмотрим примеры. III часть Сонаты № 49 (59) *Es dur* обозначена Гайдном как менуэт (пример № 1)[4], но здесь нет прямого изображения танца и «танцующих персонажей». Анализ интонационной лексики позволяет предположить иную ситуацию, а именно — сцену совместного музицирования.

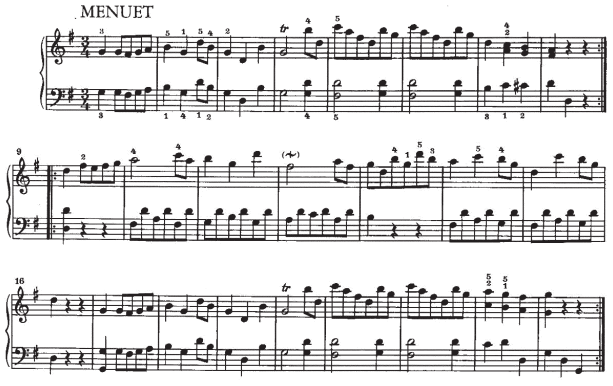
Пример № 1 Соната № 49 (59)
Es dur, III ч.

Сольная партия «флейты» и аккомпанемент клавесина (или его предшественницы — «звонкой цитры») — узнаваемые и вполне типичные атрибуты ситуации галантных музыкальных «бесед». Возникает парадокс: менуэт звучит, но в изображении нет танца, у него нет действующих лиц, партнеров. «Любовные терции» ленточного двухголосия (т. 12–13) и фиоритуры мелодического орнамента, воспроизводящие типичные флейтовые интонации, позволяют предполагать присутствие «инструментальных» участников пасторальных событий. Мерцание *знака corni* (повторяющийся звук *es*) — аллюзия рогового сигнала — подчёркивает присутствие прекрасной природы как символа гармонии и идеальной красоты. Для исполнителя важно увидеть и расшифровать смысл такой ситуации — интонации инструментальной природы воплощаются принципиально иным исполнительским приёмом, нежели пластические интонации танца. Уместно в данном случае воспроизвести quasi-тембровые звучания и имитировать штрих солирующей флейты и аккомпанирующего клавесина.

Присутствующая в данной теме интонационная лексика позволяет определить своего рода разные планы музыкально-танцевальной ситуации. Один из них — более определённый — «сцена музицирования» с набором типичных тембров инструментов, другой находится на периферии действия в виде аллюзии танца. И тот, и другой содержательные пласты в сочетании создают эффект «смысловой полифонии», когда артикуляция вправе внести свои корректуры в исполняемый фрагмент. При выполнении основной задачи в определяемой ситуации «сцены музицирования» — воплощения тембров инструментов — исполнитель не должен терять ощущения пластических интонаций в артикуляции. Такая сцена соответствует типичной картине «изящных увеселений» с их непременным антуражем мира Аркадии. На её фоне в изысканной светской беседе звучат поэтические новеллы о любви, после которых непременно исполняются танцы в сопровождении лютни и флейты.

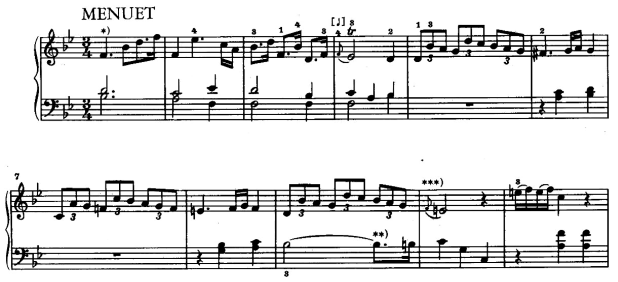
Другим примером смысловой ситуации «музыка в музыке» в менуэтах фортепианных сонат являются темы, где представлены развернутые *quasi-оркестровые звучания*. В подобных случаях легко обнаруживаются оркестровые эффекты — вступление разных групп оркестра и имитация звукоизвлечения различных инструментов — пассажей флейт, струнные отыгрыши, приёмы «скрипичной настройки». Смена групп изображаемого оркестра особенно колоритна в разделах менуэта, называемых трио. Пример такого инструментального трио, которое является ярким воплощением ситуации «музыка в музыке» — тема из второй части Сонаты № 6 (13) *G dur* (пример № 2).

Пример № 2 Соната № 6 (13) G dur

Трио представляет собой типичное «пасторальное действо» с обязательными образами «нежных» флейт — «пастушеских свирелей». Пластические интонации менуэта присутствуют только как предмет принадлежности стиля, особой нормы поведения, этикета и не являются основными для определения содержания.

Нередко динамически-контрастное сопоставление создаёт впечатление диалога между «оркестром» и «солистом», между отдельными оркестровыми группами (пример № 3). Хотя при наблюдении впечатление обусловлено не столько динамическим, сколько фактурным (тембровым) контрастом, но и в этом случае чрезвычайно велика роль испольнительской артикуляции и динамики, ощущения регистрового колорита.

Пример № 3 Соната № 6 (13) G dur

Очень часто в тексте фортепианных менуэтов музыкальное сопровождение танца предстаёт в виде реплик отдельных инструментов, «вклиниваясь» в сюжеты изображения танца или в реплики так называемой «театральной сцены», озвучиваемой менуэтом.

Примером может служить менуэт из Сонаты № 2 (11) *B dur*, где интонации начальных тактов могут принадлежать, по всей видимости, «доблестным кавалерам». Праздничные фанфары, «отважные» скачки на широкие интервалы, «твёрдый шаг» басового голоса создают эффект рыцарского придворного «entrée» (пример № 4). Последующие триольные пассажи представляют флейту — непременную участницу придворного «действа», инструмент, сопровождающий менуэт. В этом случае образы инструментов и образы танцев представлены как параллельные сюжетные линии одной общей сцены.

Пример № 4 Соната № 2 (11) B dur

Очевидно, что в особенностях включения в менуэтные части клавирных сонат музыкальных атрибутов, так же, как и разнообразных «сцен музицирования» и quasi-оркестровых звучностей, отразилось близкое знакомство Гайдна с разнообразными формами венского музыкального быта.

Ситуацию, представленную в этом случае, можно сравнить с живописными полотнами «сцен собеседования» художников XVIII века — Терборха, Гейнсборо, Хогарта, — где образы одних участников воплощают позы танца, другие воспроизводят сцены светской беседы. На втором плане, как правило, располагаются музыканты. В клавирных сонатах такого «дивертисментного» рода иногда трудно бывает разграничить интонации инструментальной, пластической или театрально-образной природы с должной степенью определённости. Возможно, потому, что часто они иносказательны, значения их завуалированы, они не диктуют, а только ненавязчиво указывают и намекают на возможное

многообразие «пониманий» и, соответственно, интерпретаций.

В «менуэтных» частях встречаются типичные интонационные обороты (семантические фигуры), которые воспроизводят те или иные инструментальные образы неклавирной природы. Один из них — устойчивый интонационный оборот «знака свирели», который существует в двух вариантах: так называемое флейтовое клише и ленточное терцово-секстовое двухголосие. Помимо этого, в пасторальных сценах гайдновского клавирного менуэта присутствуют и специфические для этого сюжета фактурные клише, основанные на интонационных формулах звучания струнных инструментов: сольные высказывания скрипки, имитация квартетной фактуры или подражания аккордам лиры (цитры, кифары, лютни, гитары). Воспроизводится и фактура клавесина — непременного участника ситуации галантного танца. Одним из атрибутов галантных музыкальных событий является также *знак corni* как знак выражения гармонии и красоты.

Расшифровка смысловых структур текста, в том числе, ситуаций «текст в тексте», «жанр в жанре», а также понимание значений семантических фигур позволяет найти «ключи» к постижению языка эпохи, которые, как известно, в большинстве своём были утеряны. Именно такое исполнительское прочтение раскодированных интонаций обеспечит грамотную и убедительную интерпретацию, определяя стилистику произведения, выразительность, дух музыки.

Конкретная ситуация, расшифрованная с помощью семантического анализа, регламентирует и делает более ответственными действия исполнителя, определяет стилевую исполнительскую установку, помогает пробудить художественное воображение.

Мерцание значений, среди которых — структуры пластической, живописной или театрально-образной природы, имитация звучания музыкальных инструментов — складываются в единую образно-смысловую картину. И именно богатство сочетаний и детальное их воплощение в исполнительской артикуляции создает ценность интерпретации, регламентированной авторским текстом.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Одним из первых в российском музыкознании исследование механизмов типизации «интонационных стереотипов» начал М. Г. Арановский. Он обосновал их как проблему лексической формы, а направление её изучения как музыкально-историческую лексикологию. См.: Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998. Техника семантического анализа музыкальной темы представлена в монографиях Л. Шаймухаметовой, см.: Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. — М., 1998; Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. — М., 1999.

[2] В настоящей статье автор опирался на семиотическую концепцию и терминологическую систему, принятую в Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова.

[3] О классификации см. литературу, указанную в примечаниях.

[4] Здесь и далее нумерация сонат дана: первая цифра — по каталогу А. ван Хобокена (Hoboken, A. van. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. — Mainz, 1957), вторая — по изданию: Haydn, Joseph. Samtliche Kleviersonaten / Ed. Christa Landon; Fingersätze von Oswald Jonas. — Wien: Urtext Edition; Budapest: Editio Musica, 1964.

Асфандьярова Амина Ибрагимовна
кандидат искусствоведения, профессор
кафедры специального фортепиано,
проректор по учебной и воспитательной работе
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

A. I. ASFANDIAROVA
Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov

PASTORAL IMAGES IN THE MINUETS OF HAYDN'S KEYBOARD SONATAS*

UDC
781.62:786.2

Despite their popularity and facility of performing, Haydn's piano sonatas present unique artistic world. They are a mystery for both music theorists and performers. The lacking of manifested emotional contrasts and sound density often creates the obstacles for interpretation and results in exclusion of Haydn's sonatas from the concert programs. Very often Haydn's music is played with Romantic sound, «expressive and songful», in a pompous and overly affective fashion.

In this respect, it seems important to apply semiotic methods, the study of relationship of musical text and its performer in general, and the musical lexicography and etymology of musical meanings in particular.[1] The Russian scholarship of the recent decades operates with the notions of intonational lexic, semantic figure, and lexeme.[2]

As a result of application of semantic analysis the content of Haydn's music becomes perceptible not only on the empirical and intuitive level, but on the level of concrete approaches and methods of realization.

Minuet in the keyboard sonatas of Haydn is, first of all, the part of a larger composition, the one with its own subtitle (the name of the dance), written in a certain style and genre. In the musical text of Haydn's sonatas the dance motions are represented by corresponding grammatical elements: the middle and concluding cadences, anticipation, suspension, and various melisma. These elements help organizing the intonational lexic of plastic character: the elements of «steps», «sinks», and «bows». It is obvious that the question-and-answer scheme was formed in the course of development of this dance and as such it has assimilated the structure of the «plastic» dialogue.

The dialogue may take place between the «lady» and the «gentleman», between «two gentlemen», or «two ladies». In these cases the dance plays the role of a sign of specific situation, characteristic of the system of images of the pastoral. Consequently, it displays the characters of such «events» (the scenes of introduction, seduction, dispute, and peaceful agreement of lovers, with the exchange of gazes and utterances). The basis of such «plastic dialogue» is the intonational lexic of the minuet, which includes 1) the rhythm of measured steps, 2) the rhythmic formula of the step and sink (the half and quarter note combination, socalled dactylic step), 3) etiquette cadences (masculine and feminine bows).[3] These elements assimilated the typical plastic of the ancient ceremonial dance: the measured rhythm depicts the steps and bows of a gallant gentleman, the octave leaps in the bass reflect his deep bows, while the intonations of feminine endings represent plastic motion of a dame, her gracious sinks and bows.

A significant role in creating the pastoral is played by the images of musical instruments. Collective music making and dance were inseparable. They were the obligatory attributes of love affairs of the people of the gallant era. Therefore, in the minuet movements of sonatas the realization of the pastoral is impossible without the images of musical instruments. It can be both the indoor music of the aristocratic saloon, with its graceful sounds of harpsichord and flute, and the string quartet or orchestra sounding in the plain air, with the presence of village drone and the imitations among different groups of instruments.

In such scenes of music making the dance is not the main component of the image, the prevalent component here is the effect of so-called quasitimbral sound. These effects of quasitimbral sound in the scene of music making are the attributes of certain plots. They can be: 1) the realization of the pastoral by means of depiction of orchestral and ensemble sound («music inside music»); 2) realization of the pastoral through the situations of the «image of dance» or «theatrical stage», on which the actors are not only dancers and theatrical characters, but the musicians as

* Translated from Russian by Dr. Ildar Khannanov.

well; 3) realization of the images of musical instruments as the attributes of the pastoral.

Our first example is the third movement of Haydn's Sonata HobXVI/49(59) in E flat major.[4] Haydn gives it the subtitle *Tempo di Minuet*. However, there is no depiction of either dance or dancing characters. The analysis of intonational lexic allows assuming that the situation is different here. It is the scene of collective music making (see example 1 on page 73).

The «flute» solo and the "harpsichord» accompaniment (or, one may say, the bright sound of cither) are quite recognizable and typical as the attributes of gallant musical «conversations». This is a paradox: there is the minuet, but neither dancing, nor dancing characters, partners, are in sight. The «love thirds» of the ribbon doubling (LH, mm. 12–13) and the *fioritura* of the melodic voice, the representation of typical flute intonations, allows to assume the presence of «instrumental participants» of the pastoral events. Glistening of the *sign of corni* (the repeated E flat) alludes to the posthorn signal. It underlines the presence of nature as a symbol of harmony and ideal beauty. This distinction is very important for the performer of this sonata. The intonations of musical instrumental imagery are realized by entirely different means than the intonations of plasticity of a dance. In this case it is appropriate to reproduce the quasitimbral sound and to imitate the approaches of the solo flute and harpsichord accompaniment. The intonational lexic, present in this theme, allows determining the layers and planes of this particular musical-choreographic situation. One plane which is quite distinct here is the «scene of music making», with the typical choice of instrumental timbre. Another plane is peripheral; it alludes to the dance. Both these planes interact and create the effect of polyphony of meanings, the situation in which one or another can be emphasized by articulation. The performer should keep in mind the plastic intonations while focus on the main task of creating the scene of music making. This combination corresponds with the typical picture of *les fêtes galantes,* inseparable from the entourage of Arcadia. On the background of an aristocratic conversation, the novels of poetic love yield their place to the dances accompanied by the sounds of lute and flute.

In other examples of the situation of «music inside music» in the minuets of the piano sonatas the themes present explicit quasi-orchestral sounds. In such cases it is easy to detect the orchestral effects: entrances of different groups of instruments, imitation of the sound production on different instruments, flute passages, string ritornelli, «tuning of violins», etc. The switch from one imaginary orchestral group to another is especially colorful in the trios of the minuets. One example of such trio, the powerful realization of the principle of «music inside music», is the theme from the second movement of the Sonata HobXVI/6(13) (see example 2 on page 74).

This trio represents a typical «pastoral action» with the indispensable images of «tender» flutes and shepherd's pipes. Plastic intonations of the minuet are present here only as an attribute of style, the norm of behavior, the aspects of etiquette. They do not determine the musical content.

Quite often the dynamic contrasting opposition creates an impression of a dialogue between the orchestra and the soloist, or among orchestral groups (as in the example 3). In fact, this contrast is created not by means of dynamics, but by purely textural (timbral) opposition. In this respect, the role of the articulation and the sense of registral contrast are difficult to overestimate (see example 3 on page 74).

Very often the accompaniment in the minuet presents the utterances of different instruments, the sudden inserts into the depictions of dance, or into the «theatrical scene». The example of such minuet comes from the Sonata HobXVI/2d (11) in B flat major, where the intonations of the opening measures belong, apparently, to the «brave gentlemen». Solemn fanfares, bold leaps on the wide intervals, firm steps of the bass create the effect of knightly «entrances» (see example 4 on page 74). The following triplets represent the sounds of flutes–an indispensable participant of event of the royal court, accompanying the minuet. In this case the images of instruments and images of dance form two parallel subject lines.

Evidently, the inclusion of musical aspects of the scenes of music making and quasi-timbral orchestral sounds reflect Haydn's first-hand experience in popular musical tradition of his time.

It is possible to compare the situation in the Example 4 to that in the paintings of the «conversation scenes» of the 18th century, namely, in the works of Terborch, Gainsborough, and Hogarth (see example 4 on page 74). There, some

characters present the poses of the dancers, while others participate in aristocratic conversations. One can always see the musicians on the background. In the keyboard sonatas of such «divertimento» character it is often difficult to categorize the intonations of instrumental, plastic and theatrical nature. This is happening because they are metaphoric, their meanings are veiled, they do not dictate, but hint at the possible multiplicity of interpretations.

The minuets commonly display the intonational formulae (semantic figures) which reproduce instrumental images of non-keyboard nature. One of them is a stable sign of the shepherd's pipe which exists in two versions: the so-called flute cliché and the ribbon doubling in thirds or sixths. Besides that, in the pastoral scenes of Haydn's minuets one can find very characteristic textural cliché of the stringed instruments, such as violin solo pronouncements, imitations of the quartet texture and the emulation of the chords of the lyre (or cither, kithara, lute, or guitar). The texture of the harpsichord is also present, since it is an irreplaceable participant of a gallant dance. The *sign of corni* is also important as the expression of harmony and beauty.

The deciphering the meaning bearing structures of the text, including the situations of «text inside text» and «genre inside genre», as well as the understanding of meanings of semantic figures allows finding the keys to the understanding of the language of the period, the keys which, as we know, have been lost. Such reading of the decoded intonations will ensure the intelligent and convincing interpretation based on the definitions of style, expressivity and the spirit of music.

The concrete situation, decoded by means of semantic analysis, provides additional constraints and makes the performer more responsible. Deciphering the key intonations defines the stylistic task for the performer and allows him or her to evoke artistic imagination.

Glistening meanings — the structures of plastic, visual, and theatrical character, the imitation of the sounds of instruments — form an integral picture. The rich combination of all these elements and their precise realization by the performer creates the true value of the interpretation within the author's text.

NOTES

[1] Mark Aranovsky pioneered the investigation of the mechanisms of «intonational stereotypes». He has also identified their status as the problem of lexic form and the field which studies them as musical-historic lexicography. See, Aranovsky, Mark, *Musical Text, Structure and Character*. Moscow: Composer, 1998. The technique of semantic analysis of the musical theme is presented in the books by Ljudmila Schaimukhametova, see her *Semantic Analysis of the Musical Theme,* Moscow, 1998, and *Migrant Intonational Formula and Semantic Context of Musical Theme*, Moscow, 1999.

[2] In this article, the author applied the semiotic concept and terminology used in the Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov.

[3] On classification, see the literature in the Notes.

[4] Here and further the numeration of sonatas follows Anthony van Hoboken's catalogue (Hoboken, A. van. *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, Mainz: 1957). The numbers in parentheses refer to the numeration in Haydn, Joseph. *Samtliche Kleviersonaten*. Ed. Christa Landon; Fingersätze von Oswald Jonas. — Wien: Urtext Edition; Budapest: Editio Musica, 1964.

Asfandiarova Amina Ibragimovna
Candidate of Arts
Professor of Piano
Dean of Student Affairs
Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov

ЛУИС Е. КАСТЕЛОЕС
Бостонский университет

МУЗЫКАЛЬНАЯ ОНОМАТОПЕЯ: ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМУ

УДК 781.22:801.422

Цель настоящей статьи* — дать представление о специальных исследованиях явления имитации музыкальными инструментами звуков окружающей среды, в дальнейшем именуемого «музыкальная ономатопея»[1].

Музыкальная практика, ассоциируемая с феноменом «музыкальной ономатопеи», описана в литературе и обозначена различными терминами, включая такие, как «прямая и (физическая) имитация» [3], «имитация естественных звуков» [6], «графическая репрезентация или имитация» [13], «воспроизведение звуков окружающей среды» [22, с. 40; 30], «имитация немузыкальных звуков» [9, с. 18; 20], «простая имитация акустических явлений внешнего мира» [9, с. 21], «использование звуков повседневности» [1, с. 109] и, наконец, «определённые репрезентативные аллюзии» [16, с. 8].

Для разъяснения термина «музыкальная ономатопея» необходимо начать с обсуждения двух противоположных по значению терминов лингвистики: 1) «произвольное» [8, с. 24–25] — то есть, относящееся к предмету, который обозначает это понятие в силу привычки или по традиции. Например, отношение слова «птица» к тому, что оно означает, — произвольно, конвенционально, немотивированно. В слове «птица» нет ничего, чтобы прямо отражало по звучанию (по форме, цвету) птицу; 2) «иконическое» [8, с. 25, 188] — то, что обозначает физические свойства предмета. К примеру, в ономатопее «кукушки» в том или ином виде присутствуют звуки слова, которое означает эту птицу.

Представляется неоспоримым фактом то, что в каждом образце музыкальной ономатопеи, так же, как и в явлениях вербальной ономатопеи существуют производные элементы. Вопрос может быть поставлен так: может ли быть музыкой звуковая среда как таковая? Или: определяется ли музыка составляющими её «объектами» (звуками, партитурой и так далее) или созидающими её «субъектами» (слушателем, композитором, исполнителем)? Ответы на эти извечные вопросы могут увести в сторону от нашего предмета, но они необходимы для определения критериев понятия ономатопеи.

Необходимо также признать, что некоторые явления музыкальной практики не были включены в узкое определение музыкальной ономатопеи. К таковым относится использование звуков окружающей среды в электроакустической музыке. Хотя эти звуки используются в данной практике очень широко, для их изучения требуется применение совершенно иной методологии, выходящей за рамки нашего определения музыкальной ономатопеи. Также за рамками данного исследования остаётся явление применения самих звуков окружающей среды на сцене (а не их имитации) — таких, как автомобильные сигналы в произведении «Американец в Париже» Джорджа Гершвина. Хотя такая практика широко распространена, особенно в музыке XX века, она всё же не вписывается в сферу «воспроизведения звуковой среды музыкальными инструментами» и, следовательно, для её изучения требуется специальная методология.

Одно из ранних обсуждений музыкальной ономатопеи можно найти в третьей книге диалогов Платона «О Государстве» [7, 396 в — 397 в]. Его взгляд на ономатопею и имитационные искусства является частью более широкой темы *мимесиса*, что традиционно переводится как персонификация (имперсонация), или подражание природе. Мимесис как персонификация (или косвенная речь) не является объектом данного исследования, но мимесис как имитация природы имеет самое непосредственное отношение к нашей теме, а также к литературе последних двух веков, в которой изучается явление музыкальной ономатопеи.

* Статья публикуется в переводе Д-ра Ильдара Ханнанова.

Тем не менее, следует проявлять осторожность в обращении к древнегреческим источникам. Как отмечал Станфорд [28], полисемия древнегреческих слов делает обсуждение литературного и музыкального мимесиса проблематичным. Также, по наблюдению Корнфорда [7], древнегреческая поэзия часто исполнялась с музыкальным распевом: «Платон поддерживал древнюю практику распевания лирической поэзии, а также музыки, сосуществующей со словом. Таким образом, он пишет о слове, музыкальном ладе и ритме как о неотделимых составляющих "песен"» [7, с. 84].

Неразрывная связь между музыкой и поэзией в диалогах Платона «О Государстве» позволила комментаторам причислить платоновскую критику ономатопеи в песенной поэзии к собственно музыкальной ономатопее. Например, в труде Корнфорда и Шори, как и в труде современного французского композитора Франсуа-Бернара Маша (р. 1935), приведены следующие комментарии (к абзацу 397в): «Позиция Платона становится ясной, когда ... он пишет, что уравновешенный человек ограничится персонификацией себе подобных. Для этого он будет использовать чистый повествовательный стиль. Вульгарный же человек постарается персонифицировать любые характеры и даже крики животных и шумы. Вначале Платон предлагал применение речитации в качестве компонента на раннем этапе образования личности, но далее он предложил исключить поэзию и музыку (второго вида) из идеального государства» [7, с. 84]. «Презрение Платона к такого рода музыке исходит из того, что подобные явления могут отвлечь слушателя от означающего в сторону внешнего означаемого, того, которое совершенно бесполезно, тогда как только подлинная вещь — музыкально означающее — может иметь либо ценность для человека, либо ценность саму по себе» [21, с. 41]. «Каждый раз в истории, когда среди композиторов становится популярным влечение к открытиям в области звука, возникает цензура против реализма, основанная на моральных, религиозных, философских и, реже, на эстетических предпосылках. Протест Платона против музыкантов, имитирующих ритмичные звуки машин, лошадей, быков, собак, птиц, звуки реки, волн, ветра, града, грома, вместо подражания благу, доказывают, что подобная практика играла существенную роль в стране гуманизма в IV веке до н.э.» [21, с. 47].

Связь между платоновскими эстетическими оценками и музыкальной критикой XIX века до сих пор недостаточно освещена в литературе. Но, по крайней мере, три автора, Станфорд, Маш и Левин, связывают мимесис с практикой музыкальной ономатопеи [19; 21; 28]. Левину даже принадлежит создание нового термина — «звуковой мимесис». Другие авторы заявляют, что платоновский идеализм был усилен в XIX веке представителями немецкого идеализма. Так, Стрит пишет, что «Гегель настаивал на концепции произведения искусства как манифестации абсолютной Идеи» [29, с. 86]. Шеллинг считал, что музыка есть «чистая форма, освобождённая от любого объекта или материи» [там же, с. 86]. Шори добавляет, что Шопенгауэр способствовал усилению влияния платоновской эстетики в XIX веке, а Хьюз раскрывает связи между идеалистической философией и немецкой теорией музыки XIX века, а также роли таких философов, как Краузе, в понимании музыки [25; 18].

Одним из проявлений идеалистической философии в музыке была идея «абсолютной музыки». Она стала очень популярна во времена Эдуарда Ганслика и недавно была переинтерпретирована Карлом Дальхаузом как «пустой ярлык», используемый в разговорной музыкальной эстетике [10, с. 35]. Харли, к примеру, описывает дискуссии между представителями абсолютной музыки и программной [16]. Последние препятствовали исследованию «модели» птичьего пения в Третьем фортепианном концерте Белы Бартока. В словаре Гроува читаем: «Интерес композитора (в последние годы жизни в Америке) к птичьему пению, его "расшифровка" были важной составляющей творчества Бартока. Так, в медленной части (раздел *Adagio religioso*) фортепианного Концерта № 3 можно обнаружить "концерт" птичьего пения. И хотя этот факт широко известен, до сих пор не была предпринята попытка выявить в этой музыке точные прообразы птичьего пения. Такое невнимание является результатом традиционного игнорирования определенных репрезентативных аллюзий в инструментальной музыке и отношения к ним как проявлениям "словесной живописности" или дешёвых поверхностных эффектов. Такое противопоставление этих явлений "содержанию" надуманно и порождает злоупотребление произвольным толкованием содержания, наложением воображаемых программ на произведение» [16, с. 8].

Дальхауз рассматривает музыкальную ономатопею как одну из первых форм имитации природы, однако сразу же подчёркивает её периферийный характер и, в целом, отрицает её значение. В книге «Реализм в музыке XIX века» он отмечает: «Простая имитация немузыкальных звуков, особенно в её наименее утончённых проявлениях, описывалась в XIX веке как "натуралистическая" или "реалистическая". Такой, к примеру, её представляли Гуго Риман и Герман Кречмар. И хотя её внутреннее значение никогда не признавалось, но к ней было обращено неоправданно высокое внимание, особенно в популярных эстетических дискуссиях. Это происходило, вероятно, отчасти из-за её очевидности, а отчасти и из-за того, что она помогала избежать трудностей, возникающих при обсуждении своеобразия музыкального произведения в подобающих ему терминах. Однако, периферийный характер имитации немузыкальных звуков делает её нерелевантной в обсуждении музыкального реализма» [9, с. 18].

Аргумент Дальхауза оказывается не таким сильным при сравнении его со взглядами композиторов середины XIX века — к примеру, с Гектором Берлиозом. В первом разделе труда Берлиоза «Об имитации в музыке» [24] композитор представляет противоположный Дальхаузу взгляд на ономатопею: «Давайте рассмотрим имитацию в музыке не в техническом смысле, как в фуге или в фугированном стиле, а в смысле воспроизведения неких шумов, которые описывают или представляют музыкальными способами предметы, которые мы можем только видеть … Этот важный элемент искусства, который ни один великий композитор не проигнорировал, никогда не был рассмотрен и полностью оценён. Эта тема, тем не менее, очень важна. Время от времени журналисты ставят этот вопрос как своего рода эксперимент, на который чаще всего нет ответа» [6, с. 36].

Так, в конце XIX века Эдуард Ганслик отрицал место ономатопеи в музыкальном пространстве. В одной из ссылок в книге «О музыкально прекрасном» (в конце шестой главы «Об отношении музыки к природе») Ганслик пишет: «Есть места, в которых композиторы не просто берут своё поэтическое вдохновение у природы, но прямо воспроизводят собственно слышимые явления природы: ворон в оратории «Времена года» Гайдна, кукушка, соловей и песня чибиса в «Посвящении Звуку» Шпора и в Пасторальной симфонии Бетховена. Однако когда мы слышим такие имитации, они имеют не музыкальное, а поэтическое значение. Мы слышим "каркающую" ворону не как прекрасную музыку и не как музыку вообще, а как ментальное впечатление, ассоциируемое с природным феноменом. Помимо такой чисто описательной интенции, ни один композитор не смог использовать природные звуки прямо в собственно музыкальных целях. Все природные звуки на земле, сложенные вместе, не могут создать музыкальную тему именно потому, что они не являются музыкой» [14, с. 75–76].

Действительно, критики последних двух столетий имели тенденцию связывать музыкальную ономатопею с юмористическим началом (особенно в этом преуспел Казден [4]) и относились к этому либо как к исключению, либо как к отрицательному воздействию на академическую музыку Запада. Характеризуя музыкальные ценности «эстетически утончённого немецкого народа» в 1800-х, Дальхауз отмечает отрицание музыкальной ономатопеи и пренебрежение музыкальным юмором в те годы. Он использует в данном случае понятие не ономатопеи, а «Tonmalerei» — исторически обусловленный термин, означающий «простую имитацию акустических явлений внешнего мира» [10, с. 21–22].

Бергер в книге «Музыка как имитация» пытается определить, что было бы приемлемым в отношении музыкальной ономатопеи в искусстве XX века и отмечает: «… Случаи такого внутреннего отношения между музыкальным символом и предметом, который он символизирует, при котором они почти или полностью неотличимы, как, например, в случае собственно птичьего пения, автомобильных сигналов, фабричных шумов. Если нет необходимости в различении оригинала и искусственной имитации, то можно спросить, зачем же оригинальные источники звука не были использованы изначально — так, как сделал Респиги с фонографом в «Пиниях Рима», Александр Мосолов с листом металла в его «Заводе» или Гершвин с настоящим шумом машин в оркестровой сюите «Американец в Париже». Логическим продолжением этого была бы симфония птиц и зверей, своего рода пьеса чудес Ноя, с дирижёрской палочкой в руке соревнующегося с дрессированным морским котиком. Если бы я написал это после того, как появились *musique concrete* и пение китов, я бы пояснил, что критиковал не использование повседневных звуков в художественных целях, но их использование для мимикрии духа

комической персонификации. Впрочем, и тогда, когда я писал это, я уже мог процитировать таких композиторов, как Антейль и Варез, представителей более достойного подхода. Также, если бы я был знаком с методом использования пения птиц Мессианом, я бы точно согласился, что помимо мимикрии эти явления выполняют роль вдохновителя композитора на формирование собственных образных тональных конфигураций» [1, с. 109]. Обращает на себя внимание тот факт, что у Бергера присутствует и признание вины в том, что он во время написания статьи не был хорошо знаком с направлениями и композиторами XX века. Неприятие юмора в академической музыке Запада ставит его в оппозицию ко многим более молодым композиторам, которые признают роль юмора даже у таких серьёзных композиторов, как Гайдн (Велок [31]), Моцарт (Листер [20], Чой [5]), Бетховен (Спицер [27]) и Брамс (Пападопулос [23]).

Что касается представлений композиторов XVIII и XIX веков, фрагменты их высказываний раскрывают противоречивые оценки одних и тех же произведений, и одних и тех же образцов ономатопеи. В биографии Гайдна А. С. Диес приводит факты недовольства Гайдна некоторыми образцами ономатопеи, которые он применил в оратории «Времена года»: «К тому же возникли некоторые неприятности между Гайдном и Бароном фон Свитеном по поводу текста. Гайдн был раздражён многими слишком откровенными репрезентациями и имитациями. Более всего его раздражало «кваканье лягушек». Он чувствовал, что это достаточно примитивно и постарался завуалировать. Свитен попытался доказать, что это не так и «раскопал» старую пьесу, написанную Гретри, в которой «кваканье лягушек» было выражено весьма явно. Гайдн решил, что больше не потерпит такой опеки и отвёл душу в письме к барону, где потребовал, чтобы всё это барахло лучше было оставлено в покое» [13, с. 186–187].

Тем не менее, всего тремя десятилетиями позже Берлиоз назвал «Времена года» Гайдна в числе наиболее удачных произведений, использующих имитацию: «Гайдн в своих по существу описательных произведениях «Сотворение мира» и «Времена года» не снизил уровень своего стиля в тех местах, где, следуя литературному тексту, использовал имитацию таких приятных звуков, как воркование голубей, — имитацию, кстати, довольно точную» [6, с. 39].

И хотя в том же тексте Берлиоз заявляет, что «ни один великий композитор не обошёл вниманием этот важный элемент выразительности», комментаторы XX века — такие, как Блакберн, Слобода и Левин, с великим сожалением отмечали, что в репертуаре академической музыки Запада не так уж много примеров ономатопеи. Блакберн описывает избегание музыкальной ономатопеи композиторами: «Музыка, в большей степени, чем литература, приспособлена к воспроизведению художественными средствами природных звуков нашего мира. И, тем не менее, очевидно, что по этой же причине музыканты отказывают себе в возможности имитации и ограждают себя от любого подозрения в подражании природе» [2, с. 165].

Такие же чувства были отражены позже в книге Слободы «Музыкальное мышление», где он признает редкость эксплицитных образцов музыкальной ономатопеи[2]: «К сожалению, очень редко музыка представляет эксплицитные экстрамузыкальные ссылки, и даже в тех случаях, когда она это делает, ссылки не всегда имеют ценность. Музыкальные ссылки особенны ещё и потому, что музыка «звучит осмысленно» даже тогда, когда слушатель не придаёт особого значения этим ссылкам» [26, с. 60].

Сравнительно недавно Ховард в своей книге «О репрезентирующей музыке» высказал идею о том, что имитационный подход не отрицает выразительных возможностей и поэтому не имеет смысла априорно осуждать эстетику имитации. Исследователь Маш также внес свою лепту в защиту «имитационных» подходов в музыкальной композиции, создав в 1983-м году новую область исследований — зоомузыковедение. Его главной задачей явилось изучение использования звуков животного мира в музыке — того, что является значительной составляющей ономатопоэтического репертуара. Более того, в оппозиции внутреннего и внешнего миров Маш оспаривает значения внешнего и вытекающую из этого обстоятельства недооценку музыкальной ономатопеи. Традиция ономатопеи установилась в теории и философии, ведущих от Дамона и Платона (с V века до н.э.) к таким композиторам, как Вагнер, Шёнберг и Булез. Приводя в пример имитирующего природу художника и романиста, Маш выражает своё несогласие с эстетическими принципами, выдвинутыми ещё в 10-й книге диалогов Платона «О Государстве». Одновременно с Машем развива-

ет свою критику идеалистического искусства и Умберто Эко. В статье «Открытие материи», являющейся своеобразным манифестом, Эко заявляет, что современное искусство заново раскрыло ценность материи в ответ на постулаты идеалистической эстетики. Он заключает, что мы мыслим не вопреки нашей материальной природе, но вместе с нею, при помощи неё. Эко подтверждает эстетическую связь между современным искусством и «правом материи»: «Современное искусство не может избежать возврата к осознанию права материи. Важно понимать, что не существует культурных ценностей, которые не произошли в результате исторического и земного развития, что не существует духовности, которая бы не проявляла себя в конкретных материальных ситуациях. Мы не мыслим вопреки телесности, мы мыслим с её помощью. Красота не есть бледная тень небесной вселенной, которую мы обнаруживаем с большими трудностями и осуществляем, как можем, в наших произведениях. Красота есть уровень формальной организации, которую мы черпаем из каждодневного опыта» [11, с. 213].

Хотя материалистическая критика Эко не направлена непосредственно на музыку, его взгляды, совместно с идеями Левина, Харли, Маша, Ховарда, Берлиоза и Карпани помогут выстроить аргументацию против чрезмерного влияния идеалистической философии на музыку, а также предоставить возможность для дальнейших исследований музыкальной ономатопеи.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ономатопея, ономатопейя (от греч. *onomatopoiia* — производство названий).

[2] Новаторский аспект аргумента Слободы, предположение связи между музыкальной ономатопеей и семантикой музыки, представлен в другом фрагменте: «Ясно, что многое в музыкальном поведении, что может быть объяснено посредством музыкальной репрезентации, будет закрытой субсистемой, не связанной с другими когнитивными областями. Эта система заслуживает изучения. Однако я считаю, что существующие свидетельства заставляют нас признать, что здесь возникают некоторые "проколы". Музыкальный опыт переводится в другие модусы репрезентации. Что делает музыку осмысленной для нас? Одной из возможностей является то, что она миметирует звуки, которые возникают в экстрамузыкальных контекстах. Существует много музыки, которая использует мимикрию, и достаточно эффективно (деревянные духовые воспроизводят пение птиц для представления пасторальной сцены, глиссандо скрипок предполагает завывание ветра в бурю, и так далее). Наше опознавание этих значений требует только лишь знания соответствующих экстрамузыкальных звуков» [26, с. 59].

ЛИТЕРАТУРА

1. Berger A. Music as imitation // Perspectives of new music. Vol. 24. — No. 1. (Autumn — Winter, 1985). — P. 108-118.

2. Blackburn V. Onomatopoeia in music // The Musical times. Vol. 44. — No. 721 (Mar. 1, 1903). — P. 164–166.

3. Carpani G. Le Haydine ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn. — Bologna; Forni, 1969.

4. Cazden N. Towards a theory of realism in music //The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 10. — No. 2 (Dec., 1951). — P. 135–151.

5. Choi Y.-S. Humor in the piano sonatas of Wolfgang Amadeus Mozart: DMA dissertation.- University of Washington, 2000. — 108 p.

6. Cone E. ed. Fantastic symphony by Hector Berlioz. An authoritative score; historical background; analysis; views and comments, 1st ed. — New York, W. W. Norton, [1971].

7. Conford F. trans. The Republic of Plato. — London; New York and Oxford, 1971.

8. Crystal D. A dictionary of linguistics and phonetics, 4th ed. — Oxford; UK and Cambridge, Mass., 1997.

9. Dahlhaus C. Realism in nineteeth-century music. — Cambridge, 1985.

10. Dahlhaus C. The idea of absolute music / translated by Roger Lustig. — Chicago, 1989.

11. Eco U. A Definição da arte. — São Paulo, 1968.

12. Eco U. La definizione dell'arte. — Milan, 1984.

13. Gotwals V. Haydn: Two contemporary portraits, a translation with introduction and notes of the «Biographische Notizen über Joseph Haydn», and the «Biographische Nach richten von Joseph Haydn» by A. C. Dies. — Madison, 1968.

14. Hanslick E. On the musically beautiful: a contribution towards the revision of the aesthetics of music [transl. by Geoffrey Payzant]. — Indianapolis, 1986.

15. Harley M.-A. Birds in Concert: North American Birdsong in Bartók's Piano Concerto No. 3 // Tempo, New Ser. — No. 189 (Jun., 1994). — P. 8–16.

16. Harley M.-A. Birdsong // Grove Music Online, Edited by L. Macy. — URL: http://www.grovemusic.com/ (Accessed May 26, 2006).

17. Howard V. A. On representational music // Noûs. — Vol. 6. — No. 1, (Mar., 1972). — P. 41–53.

18. Hughes J. Idealist thought and music theory in nineteenth-century Germany: K. C. F. Krause, Dissonance, and «coming-to-be»// International review of the aesthetics and sociology of music. — Vol. 2. — No. 1, (Jun., 1996). — P. 3–12.

19. Levin T. C. Where rivers and mountains sing : sound, music, and nomadism in Tuva and beyond / Theodore Levin with Valentina Süzükei. — Bloomington, 2006.

20. Lister L.-J. Humor as a concept in music. — Frankfurt, 1994.

21. Mâche F.-B. Music, myth, and nature, or, The Dolphins of Arion, translated from the French by Susan Delane. — Chur and Philadelphia, 1992.

22. Nyman M. Experimental music. — New York, 1981.

23. Papadopoulos G.-J. Johannes Brahms and nineteenth-century comic ideology: PhD dissertation.-University of Washington, 2003. — 374 p.

24. Pyee D. La Gazette musicale de Paris, 1834–1835; La Revue et gazette musicale de Paris, 1835–1880 / prepared by Doris Pyee-Cohen and Diane Cloutier; data processed and edited at the Center for Studies in Nineteenth-Century Music, University of Maryland, College Park. — Baltimore, 1999.

25. Shorey P. transl. Plato: The Republic. — Cambridge, 1963.

26. Sloboda J. A. The musical mind: the cognitive psychology of music. — Oxford, 1985.

27. Spitzer M. Ambiguity and paradox in Beethoven's late style: PhD dissertation. — University of Southampton, 1993. — 690 p.

28. Stanford W. B. Onomatopoeic Mimesis in Plato, Republic 396b–397c // The Journal of Hellenic Studies. Vol. 93. (1973). — P. 185–191.

29. Street A. Superior myths, dogmatic allegories: the resistance to musical Unity // Music Analysis. — Vol. 8. — No. 1/2 (Mar. — Jul., 1989). — P. 77–123.

30. Windsor W. L. Autonomy, mimesis and mechanical reproduction in contemporary music // Contemporary music review. — 1996. — Vol. 15, Part 1. — P. 139–150.

31. Wheelock G. A. Wit, humor, and the instrumental music of Joseph Haydn: PhD dissertation. — Yale University, 1979. — 322 p.

Луис Е. Кастелоес
доктор музыкальных искусств (Бостонский университет),
магистр и бакалавр музыки (Университет Рио де Жанейро)

LUIZ E. CASTELÕES
Boston University

AN INTRODUCTION TO MUSICAL ONOMATOPOEIA

UDC 781.22:801.422

The purpose of this article is to offer a model for the specialized study of the imitation of environmental sounds by musical instruments, here called «musical onomatopoeia». The musical practice associated with the term «musical onomatopoeia» has been given various names in the literature, including «direct [or 'physical'] imitation» [3][1] «imitation of natural sounds» [6], «graphic representations or imitations» [13], «reproduction of environmental sounds» [20, p. 40; 30], «imitation of non-musical sounds» [9, p. 18; 20], «simple imitation of acoustic phenomena of the external world» [9, p. 21], «use of everyday sounds» [1, p. 109], and «definite representative allusions» [16, p. 8].

In order to better understand the logic behind the expression «musical onomatopoeia», I begin with two contrasting terms borrowed from linguistics, namely: 1) *arbitrary* [8, p. 24–25] — related to the thing it denotes by means of convention or habit; e.g., the relation between the thing «bird» and the word that refers to it (in English the word «bird») is arbitrary (conventional, unmotivated). That is, there is nothing in the word «bird» that reflects the sound (the shape, the color) of a bird; 2) *iconic* [8, p. 25, 188] — related to the thing it denotes by means of common physical properties; e.g., onomatopoeia such as «cuckoo». In this second case, therefore, the relation between the thing «cuckoo» and the word that refers to it (in English the word «cuckoo») is largely based on common physical properties (i.e., their sound). That is, the sound of the thing referred to is to a large extent present in the sound of the word that refers to it.

It seems indisputable that there exist arbitrary elements to every example of musical onomatopoeia, just as there are arbitrary elements to every example of verbal onomatopoeia. Questions could be raised such as: «Can music itself be an environmental sound?» or «Is music defined by its Objects (sound, score, etc.) or by its Subjects (listener, composer, performer, etc.)?» While a thorough discussion of these issues would represent an unnecessary digression, it is necessary to list the criteria that satisfy the definition of musical onomatopoeia.

It is important to acknowledge that some related musical practices were not included in the narrow category here defined as musical onomatopoeia: (a) utilization of environmental sounds for electro-acoustic music; (b) the use of the sound itself rather than the imitation of it-which will necessarily require that the sound source be onstage (e.g., car horns used in George Gershwin's *An American in Paris*, 1928). Although these practices are common in twentieth-century music (perhaps even as common as musical onomatopoeia), they require different methodological approaches, since they could be more accurately described as the «utilization of sound sources other than musical instruments».

One of the earliest discussions of musical onomatopoeia can be found in the third book of Plato's *Republic* (7, 396в and 397в). Plato's view of onomatopoeia and the imitative arts forms part of his broader discussion of *mimesis*, which roughly translates as either «impersonation» or «imitation of nature» in both the third and tenth books. *Mimesis* as «impersonation» (i.e., indirect speech) is not directly related to the subject matter of this study, whereas the passages in which Plato refers to *Mimesis* as «imitation of nature» are occasionally relevant to the present investigation, given that their assumptions share similarities with the discourse adopted by critics of musical onomatopoeia over the past two centuries.

Musical studies must nevertheless proceed cautiously when including such ancient Greek sources as Plato. First, as Stanford [28] points out, due to the chronic ambiguity of some Greek words which makes discussion of literary and musical *mimesis* rather problematic. Second, because, as Cornford [7] remarks, Greek poetry was very often sung poetry: «Plato approves of the old practice of writing lyric poetry only to be sung to music, and music only as an accompaniment to song. Hence he speaks of words, musical mode, and rhythm as inseparable parts of 'song'» [7, p. 85].

The inextricable association between music and poetry in Plato's *Republic* has allowed commenta-

tors to extend some of Plato's critique of onomatopoeia in *sung* poetry to musical onomatopoeia. Consider, for example, Cornford's and Shorey's footnotes to 397b, as well as French contemporary composer François-Bernard Mâche's (b.1935) comments: «Plato's point being now sufficiently clear, the translation omits a passage in which he says that a man of well-regulated character will confine himself to impersonating men of a similar type and will consequently use pure narrative for the most part. A vulgar person, on the other hand, will impersonate any type and even give musical imitations of the cries of animals and inanimate noises. Plato began by speaking of recitation as a part of early education, but he now proposes to exclude poetry and music of the second kind from the state altogether» [7, p. 84]. «The scorn which weighs very heavily on this kind of music, *and which goes back to Plato*, rests on the idea that such an enterprise must for effect divert the listener from the signifier towards the externally signified which is perfectly useless, while the only authentic thing musically signified can only be either human values, or simply music itself. [italics are mine]» [24 p. 41]. «Each time in history that the infatuation of composers with the rediscovery of sound has been largely shared, a censure has soon arisen against this realism, for moral, religious, philosophical or, much more rarely, aesthetic reasons. Plato's protestations against musicians who imitated the rhythmic sounds of work or of machines, the sounds of the horse, bull, dog, cattle or birds, the sounds of the river or the waves, the wind, hail or thunder, instead of imitating virtue, prove that this practice was becoming very important in the country of humanism itself in the 4th century BC» [24, p. 47].

The ties between Platonic aesthetic values and nineteenth-century musical criticism (and, hence, criticism of musical onomatopoeia) are not yet well documented in the literature. But at least three authors expressly link Plato's mimesis to the practice of musical onomatopoeia, Stanford, Mâche [21], and Levin [19]. The latter even coins the term «sound mimesis», which includes musical onomatopoeia. Several other authors claim that Plato's idealism has been reinforced in nineteenth-century musical aesthetics by way of German idealism. According to Street, Hegel «was insistent on a conception of the artwork as a perceivable manifestation of the absolute Idea» [29, p. 86] and Schelling (1775–1854) believed in music as «pure form, liberated from any object or from matter» [ibid., p. 86]. Shorey [25] adds that Schopenhauer helped reinforce Platonic aesthetic values in the nineteenth century, and Hughes [18] reveals the ties between Idealist thought and Music Theory in nineteenth-century Germany through the work of philosophers who had deep technical understanding of music such as Krause (1781–1832).

One of the manifestations of the Idealist thought in music is the defense of the idea of 'absolute music,' very popular among such nineteenth-century commentators as Eduard Hanslick, and recently re-interpreted by Carl Dahlhaus as a «vacuous label» employed in «colloquial music aesthetics» [10, p. 35]. Harley [16] describes, for instance, how the dispute between absolute and program music has inhibited efforts to trace the birdsong models for Bela Bartok's representations in his Piano Concerto No. 3: «The composer's interest in birdsong and its transcription during the final years of his life spent in North America was not inconsequential for his music: a 'concert' of birdsong can be found in the middle section of the *Adagio religioso*, the slow movement of Piano Concerto No. 3. Even though this fact is well known and often commented upon, there has as yet been no effort to trace the exact birdsong models for Bartok's representations. This neglect seems to result from the traditional dismissal of definite representative allusions in instrumental music as being mere wordpainting, trifling surface details. Such contempt for 'content' is an exaggerated reaction to its opposite, the abuse of content — present, for instance, in the arbitrary superimposition of fanciful programs onto a musical work» [16, p. 8].

Dahlhaus is an example of a critic who, in spite of considering musical onomatopoeia as the first form of imitation of nature, prematurely underlines its peripheral character and dismisses its importance. In *Realism in Nineteenth-Century Music*, Dahlhaus observes: «The simple imitation of (non-musical) sounds, sometimes, especially in its less subtle manifestations, described as 'naturalistic' or 'realistic' in the late nineteenth century, for example by Hugo Riemann and Hermann Kretzschmar. Its intrinsic significance was never very great, but it has received disproportionate attention, especially at the popular level of aesthetic discussion, partly because of its conspicuousness in any musical context, and partly because it offers a little help in easing the difficulties or embarrassments of discussing autonomous instrumental music in appropriate yet comprehensible terms. But its peripheral character renders it almost entirely irrelevant to a discussion of musical realism» [9, p. 18].

Dahlhaus's argument is weakened as one looks into the views of a mid nineteenth-century composer such as Hector Berlioz. The opening paragraph of Berlioz's 1837 «On Imitation in Music» [24] opposes Dahlhaus's view of musical onomatopoeia as having a 'peripheral character' and little 'intrinsic significance': «Let us begin by discussing imitation in music, not in the technical

sense which refers to fugue and the fugal style, but in the sense of producing certain noises which describe or depict by musical means objects whose existence we are aware of only through our eyes. This notable element of art, which not a single great composer of any school has neglected to use <…> has seldom been treated with any fullness or examined with judgment. [The subject is one of great importance nevertheless; from time to time sentinels at the outposts of musical journalism put the question as a challenge, but there is never any response.]» [6, p. 36].

However, late nineteenth-century critics such as Eduard Hanslick have denied musical onomatopoeia «a place in the musical realm». In «On the Musically Beautiful» Hanslick dedicates one paragraph and a footnote to the discussion of musical onomatopoeia at the end of chapter six «The Relation of Music to Nature»: «There are cases where composers have not just derived poetic incentive from nature <...> but have directly reproduced actual audible manifestations from it: the cockcrow in Haydn's *The Seasons*; cuckoo nightingale and quail songs in Spohr's *Consecration of Sound* and in Beethoven's *Pastoral Symphony*. When we hear this imitation, however, and in a musical work at that, the imitation would have in that work not musical but poetical significance. We would hear the cockcrow displayed not as beautiful music, nor as music at all, but only as the mental impression associated with this natural phenomenon. <...> Apart from this merely descriptive intention, no composer has ever been able to use natural sounds directly for genuine musical purposes. Not all the natural sounds on earth put together can produce a musical theme, precisely because they are not music» [14, p. 75–76].

Indeed, nineteenth- and twentieth-century critics alike have tended to associate musical onomatopoeia with humor (see particularly Cazden: [4]), and regard humor as either an exception or a negative influence on Western art music. In characterizing the musical values of German 'aesthetic cultivated people' around 1800, Dahlhaus remarks on the repudiation of musical onomatopoeia alongside a devaluation of humor in art music. Note that he employs the word 'Tonmalerei' instead of musical onomatopoeia, a historically pertinent term he defines as the 'simple imitation of acoustic phenomena of the external world'» [10, p. 21–22].

Berger in his «Music as Imitation» attempts to define what would be acceptable regarding musical onomatopoeia in the context of twentieth-century art music: «… those instances when the intrinsic relationship between the musical symbol and the thing symbolized is such that they are entirely or scarcely indistinguishable--e.g., literal bird calls, automobile horns, factory noises. If there is to be no difference between the original and the artificial stimulation it may be pertinent to ask why the original sources were not used in the first place-as Respighi did via the phonograph in the *Pines of Rome*, Alexander Mossolov with a steel sheet in [an at one time often played Soviet work] *The Iron Foundry* (for factory noises), or Gershwin with actual automobile noises in *An American in Paris*. The logical extremity is a symphony of birds and beasts, a kind of miracle play with Noah, baton in hand, competing with the act of the trained seal. [Had this been written after the time when *musique concrète* and the song of the whale entered into the picture I think I would have made it clearer that I was berating not the use of everyday sounds in the service of artistic ends but their use for mimicry in the spirit of a comedian's impersonation, though even then I could have cited composers like Antheil and Varese as representatives of the more dignified approach. Also, had it been known what Messiaen could do with bird calls I would certainly have granted that beyond mimicry there was a role for them as inspiration for a composer in shaping his own imaginative tonal configurations]» [1, p. 109]. Note that Berger's assessment concludes with a sort of *mea culpa* in brackets-resulting from his lack of familiarity with certain twentieth-century trends and composers at the time he had written the article. His contempt for humor in Western art music places him in opposition to several more recent writers who acknowledge the role of humor even among such 'serious' composers as Haydn (Wheelock [31]), Mozart (Lister [20]; Choi [5]), Beethoven (Spitzer [27]), and Brahms (Papadopoulos [23]).

As regards the views of eighteenth- and nineteenth-century composers, excerpts from the literature show Haydn's discontent with some musical onomatopoeia he had employed in *The Seasons*: «To this were added several minor annoyances that arose between him [Haydn] and Baron van Swieten on account of the text. Haydn was often annoyed over the many graphic representations or imitations in *The Seasons*. Above all the croaking of the frogs displeased him. He sensed something base about it and tried to keep it from being heard. Swieten took him to task on this account, produced an old piece by [Gretry] in which the croaks were set with prominent display, and tried to talk Haydn into imitating it. He, at last provoked by this, resolved to be pestered no longer and gave vent to his indignation in a letter in which he wrote, «It would be better if all this trash were left out» [13, p. 186–187].

Yet, Berlioz, writing only three decades later, in 1837, lists Haydn's *The Seasons* among the most successful works to have employed imitation in music: «Haydn <…> in his essentially descriptive

works *The Creation* and *The Seasons*, does not seem to have lowered his style appreciably when, in order to follow the poem, he applied imitation to such agreeable noises as the warbling of turtledoves-an imitation that is, moreover, quite exact» [6, p. 39].

And even if, in the same essay, Berlioz claims that «not a single great composer of any school has neglected to use this notable element of art» [p. 36], Blackburn describes the avoidance of musical onomatopoeia on the part of composers in these terms: «… music, far more than literature, lends itself to the reproduction, through artistic means, of the natural noises of the world. And yet the fact is so obvious that it would appear that for this very reason musicians have, to a large extent, refused to avail themselves of their opportunities, and have secluded themselves from any suspicion of natural imitation» [2, p. 165].

Such sentiments were further echoed by Sloboda's «The Musical Mind», in which he acknowledges and regrets the scarcity of 'explicit' examples of musical onomatopoeia[2]: «Unfortunately, very little music has such explicit extra-musical reference, and even in that which does, its reference does not exhaust its significance. <...> Musical reference is special because the music 'makes sense' even if the reference is not appreciated by a listener» [26, p. 60].

More recently, Howard (in his 1972 «On Representational Music») argues that an imitative approach does not necessarily preclude an expressive outcome — hence, there would be no reason to condemn an imitative aesthetic a *priori*. Mâche has also played an important role in the defense of imitative approaches in musical composition by creating in 1983 the field of zoomusicology, whose main concerns include the use of animal sounds in human music — a practice that represents a considerable fraction of the onomatopoeic repertoire. Furthermore, Mâche has associated the opposition between inner world and external world, the contempt for the latter, and the subsequent devaluation of musical onomatopoeia, with a long line of musicians, theorists, and philosophers since Damon and Plato (5th c. BC), and whose main defenders in the last two centuries include Richard Wagner and a number of 20th-century composers from Arnold Schoenberg to Pierre Boulez. By mentioning the imitative «painter» and the «romancier», in addition to other passages from the same book where he criticizes Platonic aesthetic values, Mâche seems to be reacting to aesthetic principles derived from the tenth book of the *Republic*. A parallel to the questioning of the Idealist thought in music can be found in Umberto Eco's art criticism, which offers strong counterarguments to the «idealistic aesthetic» in the 1960s through the essay «La scoperta della material». In the closing paragraphs of this quasi-manifesto, Eco claims that contemporary art has rediscovered the value of matter («L'arte contemporanea ha scoperto il valore e la fecondita della materia») in response to the «idealistic aesthetic». He concludes that we do not think *in spite of* our body, but *with* our body («Noi non pensiamo *nonostante* il corpo ma col corpo»), and reaffirms the aesthetic ties between contemporary art and the rights of matter («diritti della materia») [11, c. 213]. Although Eco's materialistic criticism was not directed towards music, his views, along with those of Levin, Harley, Mâche, Howard, Russolo, Berlioz, and Carpani, can both help build arguments against the excesses of the Idealist thought in music, and provide support for further scholarly research on musical onomatopoeia.

NOTES

[1] See the literature on p. 83–84.

[2] The innovative aspect of Sloboda's argument, i.e., the supposed link between musical onomatopoeia and semantics in music, is, however, developed prior to the above excerpt: «Clearly, there is much in musical behavior which can be accounted for by considering musical representation to be a closed sub-system with no essential links to other cognitive domains. This system merits study, is the principal topic of discussion in this book, and is the subject of the most prominent research initiatives in the area. However, I believe that the available evidence forces us to accept that there is some 'leakage'. Musical experience is translated into other representational modes. <...> What is it that makes music have meaning for us? One possibility is that it mimics the sounds which occur in extra-musical contexts. There is a great deal of music which employs mimicry to considerable effect (woodwind 'birdsong' to suggest a pastoral scene, glissandi violins to suggest the howling wind of a storm, and so on). Our recognition of these meanings requires only the knowledge of the appropriate extra-musical sounds» [26, p. 59].

Luiz E. Castelões
DMA, Boston University
MM, BM, Universidade do Rio de Janeiro

В. А. ШВЕЦОВА
Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

УДК
781.7:781.62

О СТРУКТУРЕ СТИХА И МУЗЫКАЛЬНО-РИТМИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СВАДЕБНЫХ РУН БЕЛОМОРСКИХ КАРЕЛ

Знаменитый литературный свод «Калевала», опубликованный финским учёным и собирателем Э. Лённротом (первая редакция — 1835, вторая редакция — 1849), вызвал необычайный подъём интереса этнографов, филологов и просто любителей народной поэзии к богатейшей певческой традиции карел и финнов. Долгое время наиболее притягательным для фольклористов оставалось эпическое наследие этих народов, которое «заслонило» собой не менее развитую свадебную традицию, как, впрочем, и другие жанры (детские, колыбельные и прочие напевы). Причиной тому явилось безусловное количественное преобладание эпических рун среди всего массива рунических образцов, зафиксированных собирателями в деревнях Беломорской Карелии[1].

Со времени издания «Калевалы» в финской фольклористике появился внушительный ряд работ, так или иначе связанных с карельской рунической традицией (В. Салминен[2], М. Хаавио[3], М. Кууси[4] и др.). Среди них необходимо отметить и труд У. Холмберга-Харва «Свадебные руны Восточной Карелии»[5]. В исследовании подробно анализируются сюжеты свадебных рун, записанных финляндскими учёными (Э. Лённротом, А. Бореniусом, К. Карьялайненом и мн. др.) во второй половине XIX — начале XX вв. на территории Архангельской и Олонецкой губерний, и опубликованные в собрании «Старинные народные финские руны» (SKVR)[6]. Однако многие вопросы, связанные с бытованием и структурой музыкально-поэтических текстов свадебных рун беломорских карел, по-прежнему остаются открытыми.

На протяжении более чем 150-ти лет учёные Финляндии и Карелии исходили из позиции, что свадебный фольклор, за исключением причитаний, является *частью* единой рунической традиции, для которой характерна определённая структура стиха. Дело в том, что и музыкальные (эпические, колыбельные, свадебные руны и др.), и вербальные (заговоры, заклинания) жанры карельского фольклора объединяет стиховой размер поэтических текстов. После опубликования эпоса «Калевала» этот размер получил название «калевальская метрика» (от фин. *kalevalamitta* — калевальский размер).

С особенностями структуры рунического стиха тесно связана проблема понятийного аппарата, которая остаётся одной из наиболее актуальных. Так, например, не вполне очерчен круг значений термина «руна» (от фин. *runo* — стих, стихотворение). Термин известен ещё с середины XVI в., когда он применялся для обозначения стиха и вообще поэтического произведения. На дальнейшее употребление понятия *runo* повлияло широкое распространение самобытной восьмисложговой формы стиха народной поэзии прибалтийско-финских народов. В дошедших до нас рукописях и первых изданиях образцов поэзии второй половины XVII — начала XVIII вв. содержатся сведения о рунах различного содержания — восхвалениях шведского короля, своеобразных рунах-прошениях о мире, рунах, выполняющих функцию церковных песнопений и т.д.

Впоследствии в работах финских филологов и музыковедов термин *runo* стал обозначать как собственно стих (поэтический текст руны), так и музыкально-поэтическое целое (фин. *runolaulu* — рунопение). В настоящее время он применяется по отношению к разным музыкально-поэтическим жанрам: эпическим, свадебным, колыбельным, детским игровым песням. Финская этномузыкологическая наука (А. Лаунис[7], А. Вяйсянен[8], Т. Лейсио[9], Х. Лайтинен[10], П. Хутту-Хилтунен[11]) справедливо рассматривает руну и руническую форму вообще как некую универсалию, аргументируя эту точку зрения особенностями строения стиха.

В публикациях карельских филологов название руна, по утверждению В. Я. Евсеева, ещё в прошлом веке закрепилось за карело-финскими народными эпическими песнями [3, с. 9]. Русская транскрипция финского слова runo, вероятно, вошла в литературный обиход после первой публикации «Калевалы» на русском языке в переводе Л. П. Бельского в 1888 году. Под руной в самом широком смысле стали понимать определённый тип стихосложения, который может воплощаться в разных жанрах фольклора, в более узком значении термин руна стал использоваться как жанровое определение для эпоса.

Между тем, по мнению одного из самых авторитетных представителей карельской фольклористики, исследователя, собирателя и знатока карельской традиционной словесности А. С. Степановой, русскоязычное понятие «руна» не имеет статуса научного термина, не является оно и народным[12]. Как известно, для произведений фольклора народные исполнители применяют свои обозначения, маркирующие их культурную функцию.

Все рунические образцы в карельской литературе именуются песнями калевальской метрики: свадебная песня, колыбельная песня и т.д. При этом большинство исследователей рассматривают руническую поэзию как некий самодостаточный объект изучения, упуская, на наш взгляд, одну важную деталь: бытование рунических текстов в условиях *музыкального интонирования*.

Среди этномузыковедов Карелии в вопросе определения термина руна нет единогласия, но нет и дискуссии. Причиной тому — дефицит специальных работ, хотя исследованию напевов карельских (прежде всего, эпических) рун были посвящены отдельные статьи музыковедов Л. М. Кершнер[13], К. И. Южак[14], Т. В. Краснопольской[15], Р. Ф. Зелинского[16], И. Б. Семаковой[17] и др. Музыковеды вслед за филологами стали называть рунами преимущественно эпические образцы, перенеся этот термин и на напев. А позднее определение *рунический* закрепилось за всеми напевами, связанными со стихом калевальского размера.

Особенно хорошо это демонстрируют труды эстонских коллег. Так, в переведённых на русский язык работах Х. Тампере, И. Рюйтел, Ю. Тедре и др. руны различной функциональной принадлежности объединяются в единую руническую певческую культуру прибалтийско-финских народов. Для разделения поэтической и музыкальной составляющих были введены термины — рунический стих, рунический напев и руническая песня (как результат координации поэтического текста с напевом). Однако в данной работе вместо понятий руническая песня и песня калевальской метрики используется термин руна как наиболее адекватно отражающий музыкально-поэтическую стилистику данного вида традиционного певческого искусства беломорских карел[18].

Основным признаком рунического стиха является его особый размер. На протяжении более чем полутора столетий в карельской и финляндской фольклористике господствует устойчивое мнение о сходстве рунического размера с метрикой четырёхстопного хорея. Причиной такого представления о руническом стихе, вероятно, можно считать преобладание восьмислоговых стихов в поэтических текстах рун, в том числе и свадебных. Восьмислоговые стихи составляют, как минимум, две трети от всего объёма рунического текста, из-за чего эту стиховую форму музыковеды Карелии называют ещё калевальским восьмисложником. В связи с тем, что в прибалтийско-финских языках грамматическое ударение всегда приходится на первый слог, часто встречающаяся последовательность двух- и четырёхслоговых слов в поэтических текстах рун вызывает подобие стопности:

Lenti kokko koilta ilman, 8 (2+2+2+2)[19]
Koilta ilman, halki taivon… 8 (2+2+2+2)
[10, № 1492]

Нельзя не обратить внимание и на те стихи, в состав которых входят трёх- и/или пятислоговые слова и комплексы слов, образующие группировку 3+5, 3+2+3, 3+4, 3+2+2 и др. Они могут составлять от одной трети до половины всего количества стихов в руне, формируя как восьмислоговые, так и семи-десятислоговые стихи:

Jo sanon tämän sykysyn 8 (1+2+2+3)
Kierytin tämän kevähän 8 (3+2+3)
Loatiete, tytöt piilopirtti... 9 (3+2+4)
[10, № 1493]

Действительно, в восьмислоговых стихах с чётным количеством слогов в словах грамматическое ударение падает на первую/третью и пятую/седьмую позиции. Но при сохранении словесного ударения в трёх-пятислоговых словах стопность стиха нарушается. В финляндской науке эти два типа стиха получили название «бесперебойного» и «перебойного»[20].

На изменения ритма рунического стиха обращали внимание и представители эстонской фольклористической школы. «В хореическом ритме стиха [эстонского. — *В. Ш.*] нет сомнения, если стих состоит из слов, количество слогов в которых делится на два:

Neitsikesed, noorukesed…
Keelel vaesel olla vaita…

Но если встречаются стихи, в которых смешаны двух- и трёхсложные слова или комплексы слов … то здесь мнения расходятся» [6, с. 95].

Взгляды финских и эстонских учёных на проблему стихового размера руны различаются. Этномузыковеды финской школы (А. Вяйсянен, Т. Лейсио, Х. Лайтинен и мн. др.) единогласно придерживаются позиции, согласно которой руны «скандируются», то есть исполняются с ударениями, изменёнными в соответствии с требованиями размера стиха, который традиционно разделяется на четыре хореические стопы [там же]. Эстонские фольклористы, например, И. Рюйтел, напротив, в большинстве своём утверждают, что для многих северно- и южноэстонских свадебных рун характерно так называемое «нескандирование» — способ исполнения, при котором сохраняются нормативные грамматические ударения и тогда, когда в строке встречается трёхсложное слово, разрушающее регулярное чередование ударных и безударных слогов [5, с. 177].

Наблюдение И. Рюйтел справедливо и в отношении свадебных рун беломорских карел. Об этом свидетельствуют примеры произнесения (исполнения без напева) поэтических текстов свадебных рун носителями традиции в полевых условиях. При проговаривании стихов рун карельские исполнительницы не стремятся к акцентированию каждого нечётного слога, сохраняя естественные грамматические ударения в трёх- и пятислоговых словах[21].

Сходство с хореическим размером, вероятно, может быть вызвано особенностями языка. Возможно, именно структура древнего карельского языка с присущим ему обилием слов с чётным количеством слогов (в основном, двух- и четырёхслоговых), с одной стороны, и противопоставление чётнослоговых и нечётнослоговых слов, на большую роль которого в старофинском языке указывал Д. В. Бубрих [1, с. 42], — с другой, обусловили и самобытную форму рунического стиха, складывающегося из двух ритмических слогокомплексов (4+4). И хотя специальных языковедческих исследований по этой теме не проводилось, этномузыковед Т. Лейсио интуитивно почувствовал, что причиной широкого распространения рунической формы стала её метрическая структура, чрезвычайно удобная для финских [точнее, для прибалтийско-финских. — *В. Ш.*] языков. Исполнение рун при укачивании ребёнка, движении на лодке способствовало быстрому и лёгкому запоминанию рун даже детьми [9, с. 43].

Примечательно, что подобные наблюдения имеют место только в том случае, если руническая форма рассматривается с точки зрения единства поэтического текста и напева. Широчайшее распространение силлабо-тонического типа стихосложения во второй половине XIX века повлияло, вероятно, на возникновение в научной среде искусственного представления о стопности рунического стиха. Между тем, силлабическая природа руны предполагает ориентацию не на акцентуацию слогов, а на количество слогов в стихе, их упорядочивание в просодическом периоде.

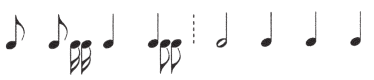
При координации с напевом восьмислоговому стиху руны соответствует ритмический период, который складывается из двух ритмоформул, отвечающих четырёхслоговым группам. Наиболее очевидно эта закономерность проступает в устойчивой ритмической форме так называемого напева «общего типа»[22], широко известного в музыкальной фольклористике как «эпического»:

Стих здесь ритмизован при помощи повтора базового элемента — пиррихия, и его аугментированной версии, завершающей второе построение, что связано с универсальным принципом торможения к концу просодического периода[23].

Многообразие ритмических версий свадебных рун демонстрируют наиболее ранние записи, помещённые в сборнике А. Лауниса[24], а также некоторые напевы, опубликованные в отечествен-

ных собраниях народных песен[25]. Ритмическая организация напевов рубежа веков (кон. XX — нач. XXI в.), в силу ограниченного количества записей, представлена одним-двумя вариантами.

Среди слоговых музыкально-ритмических формул свадебной руны, бесспорно, наибольшее распространение получила следующая:

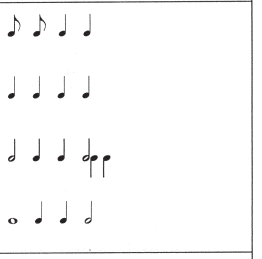
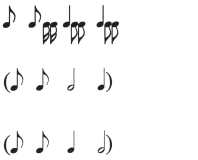
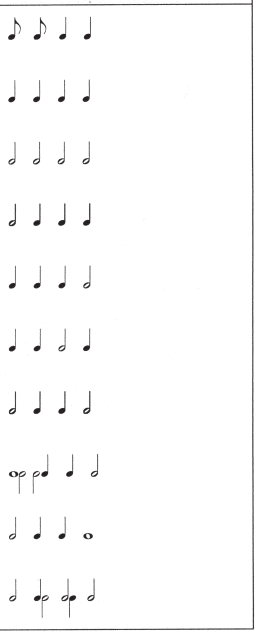
На «втором месте» по частоте употребления находится ритмическая форма с редуцированным окончанием:

Случаи исполнения свадебной руны на напев «общего типа» являются редкими. Тем не менее, ритмическая формула этого напева, ставшая символом карельской эпической культуры, рассматривалась как одно из воплощений свадебного рунического напева.

В роли ритмического периода свадебной руны выступает восьмислоговой (реже семи — десятислоговой) стих, который складывается из двух ритмических формул, или малых ритмических единиц (МРЕ)[26] разной временной нормы. В большинстве случаев — в чётнослоговых стихах — МРЕ соответствуют четырёхслоговым группам (в примерах они разделены пунктиром). Устойчивые виды ритмических формул обладают функциональной закреплённостью, подразделяясь на начальные и заключительные. Более мелкие ритмические построения (двухслоговые сегменты) соединяются в ритмоформулах согласно принципу комбинаторики. Сам лексический набор ритмических формул выглядит довольно ограниченным (см. таблицу).

Начальные ритмические формулы представляют собой разновидности базовой МРЕ ♪ ♪ ♪ ♪, состоящей из двух пиррихических построений. Начальная МРЕ вида ♪ ♪ ♩ ♩, основанная на последовательности пиррихия и его вдвое увеличенной версии, представляет собой самостоятельную версию базовой ритмоформулы.

Способы модификации начальной ритмической формулы заключаются, как правило, в дроблении нормативных музыкальных времён при увеличении количества слогов, реже, в аугментации отдельных слоговых времён в связи с появлением внутрислоговых распевов (в *таблице* эти ритмоформулы даны в скобках). В этих случаях может аугментироваться как ударный слог, так и заключительный слог ритмоформулы, подчёркивающий внутристиховую цезуру.

Виды ритмизации слоговых групп стиха свадебной руны

Начальные ритмические формулы	Заключительные ритмические формулы
	
	

В сравнении с начальной МРЕ, наименьшей единицей музыкально-слогового времени которой выступает ♪, мора заключительной МРЕ вдвое увеличена (♩). Её временная протяжённость превышает объём начальной МРЕ и колеблется от трёх до восьми мор. Кроме того, заключительная структурная единица обладает более высокой степенью вариативности. В её состав, кроме разновидностей пиррихия (♩ ♩., ♩ 𝅗𝅥), входят сегменты в виде хорея (𝅗𝅥 ♩) и ямба (♩ 𝅗𝅥), являя собой ответ на появление внутрислоговых распевов. Как и в начальной МРЕ, в заключительной ритмоформуле аугментируется чаще всего ударный слог и finalis как завершение всего просодического периода. Аугментация, чаще всего связанная с внутрислоговыми распевами, вообще является важным отличительным признаком свадебной руны, не свойственным другим руническим жанрам беломорских карел.

Таким образом, реестр мельчайших построений, образующих ритмоформулы свадебных напевов, относительно невелик и состоит из трёх основных — пиррихия, ямба и хорея. Разнообразие же рунических форм достигается за счёт комбинаторики базовых элементов и их ритмических версий, которые являются следствием изменений слоговой величины стиха:

Пример № 1 Зап. от Ф. В. Петровой (р. 1919), пос. Калевала, 2005 г.

Kokko len -ti koil -li -ses -ta… 8 (4+4)

Пример № 2

Kempä tämän on to-ven va-le… 9 (5+4) [4, № 18]

Пример № 3

Nouse pois, ko - ri - ja, korjas -ta… 9 (3+3+3) [4, № 21]

Как видно из последнего образца, появление в стихе слов с нечётным количеством слогов нивелирует цезуру, хорошо заметную в стихах с группировкой слогов 4+4. Однако гибкий стих не препятствует развёртыванию ритмической канвы напева и не претендует на акцентуацию каждого нечётного слога. Наличие динамических акцентов как единственно возможное средство выразительности, скорее, свойственно ритмической структуре напева «общего типа», имеющего речитативный склад.

Очевидно, что ритмоформулы сложились в ориентации на четырёхслоговые группы, преобладающие в стихах рун, и приобрели статус типизированных структурных единиц, составляющих так называемый «грамматический фонд традиции» [2, с. 42]. Важным показателем эмансипированности откристаллизовавшихся ритмоформул, изначально соответствующих четырёхслоговым группам, выступает, на наш взгляд, их присутствие (в большей или меньшей степени) в напевах разных, в том числе и нерунических, жанров карельского певческого фольклора — эпических, колыбельных, свадебных рунах, причитаниях и т.д. Однако лишь свадебная руна выделилась в отдельную жанровую разновидность благодаря сочетанию двух составляющих категории жанра: функциональной закреплённости и самобытному *способу ритмизации* рунического стиха.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Под Беломорской Карелией (*Vienan Karjala*) в финляндской и карельской фольклористике понимают довольно обширные территории Северной Карелии, прилегающие к побережью Белого моря. До 1917 г. они входили в состав Архангельской губернии. Ареал собственно беломорокарельской традиции охватывает территории современных Калевальского, Лоухского, частично Беломорского, Кемского и Муезерского районов.

[2] Salminen V. Suomalaisten muinaisrunojen historia. — Helsinki, 1934.

[3] Haavio M. Viimeiset runonlaulajat. — Porvoo-Helsinki, 1948.

[4] Kuusi M. Kirjoittamattomasta kirjallisuudesta. Esisuomalainen runous. Varhaiskalevalainen runous. Sydänkalevalainen epikka ja lyrikka. Keskiajankalevalainen runous. Myöhäiskalevalainen runous // Suomen kirjallisuus. — Helsinki, 1963.

[5] Holmberg-Harva U. Kauko-Karjalan Häärunot //Annales universitatis Aboensis, s. B, osa IX. — Turku, 1929.

[6] См.: [10].

[7] Launis A. Über Art, Entstehung und Verbreitung der Estnisch-Finnischen runenmelodien. Helsinki: SKS, 1910; Runosavelmia. Karjalan runosavelmat / Julkasi Armas Launis. — Helsinki, 1930.

[8] Väisänen A. O. Kalevalan sävelmä //Erkki Pekkilä (toim.) Hiljainen Haltioituminen. A. O. Väisänen tutkielmia kansanmisiikista. — Helsinki: SKS, 1990.

[9] Leisiö T. Kalevalaisen kansanlaulun ulottuvuuksia // Erkki Salmenhaara (toim.): Juhlakirja Erik Tawaststjernalle. — 10. X. 1976. — Acta Musicologica Fennica, 9. — Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura ja Otava, 1976. — S. 237–300.

[10] См.: [8].

[11] См.: [7].

[12] А. С. Степанова широко известна своими работами по изучению языка карельских причитаний. См.: Карельские причитания / изд. подгот. А. С. Степанова, Т. А. Коски. — Петрозаводск: Карелия, 1976; Степанова А. С. Метафорический мир карельских причитаний. — Л.: Наука, 1985; Она же. Карельские плачи: специфика жанра. — Петрозаводск: Периодика, 2003 и др. Свою точку зрения Александра Степановна высказала в личной беседе.

[13] Кершнер Л. М. О мелодике карельских народных песен // Карельские народные песни / сост. сб. и вступит. ст. Л. М. Кершнер; ред., предисл. и коммент. Е. В. Гиппиуса и В. Я. Евсеева. — М.: Музгиз, 1962. — С. 9–33.

[14] Южак К. И. О ладовом и мелодическом строении рунических напевов // Русская и финская музыкальная культуры: проблемы национальной традиции и межкультурных

взаимодействий / сост. В. И. Нилова. — Петрозаводск: Карелия, 1989. — С. 30–48 и др.

[15] Краснопольская Т. В. Напевы эпических песен и проблемы изучения жанрово-стилевой природы певческого фольклора карелов // Краснопольская Т. В. Певческая культура народов Карелии: очерки и статьи. — Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 2007. — С. 8–27 и др.

[16] Зелинский Р. Ф. Некоторые наблюдения о песенной рунической традиции северных карел // Музыкальное финно-угроведение. Актуальные проблемы национального музыкального образования: матер. Всерос. науч. этномузыковедческой конф., посвящ. 10-летию кафедры музыки финно-угорских народов Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова. — Петрозаводск, 2005. — С. 35–37.

[17] Семакова И. Б. Мелодические модели рунических напевов Беломорской Карелии (по материалам сборника А. Лауниса «Напевы карельских рун») // Бубриховские чтения: проблемы прибалтийско-финской филологии и культуры. — Петрозаводск, 2002. — С.187–197.

[18] Именно термин «руна» позволяет отделить архаичные образцы музыкально-поэтического фольклора, основанные на «калевальском» стихе, от более позднего стиля так называемых «новых» песен куплетной формы с рифмованными поэтическими текстами.

[19] Здесь и далее в приведённых формулах знак «+» обозначает словораздел.

[20] Впервые термин «перебойный стих» (фин. *murrelmasäe*) использовал Э. Лённрот [8, с. 32]. Термин употребляется в отношении стихов, стопное ударение в которых не совпадает со словесным. См. об этом также: Рахимова Э. Г. Изобразительность метафорических уподоблений в рунах калевальской метрики // Народные культуры Русского Севера: матер. российско-финского симпозиума (3–4 июня 2001 г.) / отв. ред. Н. В. Дранникова. — Архангельск: Помор. гос. ун-т, 2002.

[21] Подобное наблюдение возникло у автора и при прослушивании аудиозаписей поэтических текстов рун «Калевалы» Э. Лённрота на разных языках (финском, латинском, английском, венгерском, русском и др.). Записи принадлежат Фольклорному Архиву «Juminkeko» (г. Кухмо, Финляндия).

[22] Финляндские исследователи выделяют два ритмических типа рунических напевов: напев «общего типа» и напев «свадебнопесенного типа». См.: [10; 8].

[23] О ритмическом строе эпической руны см.: Краснопольская Т. В. Напевы эпических песен... С. 9–12.

[24] Runosavelmia. Karjalan runosavelmat / Julkasi Armas Launis. — Helsinki, 1930.

[25] Карельские народные песни...; Кондратьева С. Карельская народная песня. — М.: Сов. композитор, 1977; Краснопольская Т. В. Песни Карельского края. — Петрозаводск: Карелия, 1977; Песенный фольклор кестеньгских карел / изд. подг. Н. А. Лавонен. — Петрозаводск: Карелия, 1989.

[26] Здесь и далее принимается сокращение МРЕ — малые ритмические единицы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бубрих Д. В. Историческая фонетика финского-суоми языка. — Петрозаводск: Госиздат Карело-Финской ССР, 1948.

2. Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. — М.: Композитор, 2001.

3. Карело-финский народный эпос. В 2 кн. Кн. 1. — М.: Восточная литература, 1994.

4. Песенный фольклор кестеньгских карел / изд. подг. Н. А. Лавонен. — Петрозаводск: Карелия, 1989.

5. Рюйтел И. Типология, структура и развитие эстонских однострочных свадебных напевов // Музыка в обрядах и трудовой деятельности финно-угров. — Таллин, 1986. — С. 153–187.

6. Тампере Х. О проблеме ритма старой эстонской народной песни // Тампере Х. Эстонская народная песня: статьи и материалы [пер. с эст.] / ред И. Рюйтел. — Л.: Музыка, 1983. — С. 94–103.

7. Huttu-Hiltunen P. Länsivienalainen runolaulu 1900-luvulla — kuuden runolaulajan laulutyylin kulttuurisensitiivinen musiikkianalyysi. — Kuhmo: Juminkeko — Sibelius-Akatemia, 2008.

8. Laitinen H. Runolaulu // Suomen musiikin historia. Kansanmusiikki. — Porvoo: WS Bookwell Oy, 2006. — S. 14–79.

9. Leisio T. The runo code. The finnish epic folk song tradition in Finland // Inspired by tradition. Kalevala poetry in Finnish music / Writers, translation and Finnish Music Information centre Finnic, 2004. — Jyväskylä: Printed in Finland by Gummerus Kirjapaino Oy, 2005. — P. 41–56.

10. Suomen Kansan Vanhat Runot. T.1. Vienan läänin runot. Osa 3. Lyyrilliset opettavaiset-, miete-, iva-, leikki-, y.m.runot. — Helsinki, 1919.

Швецова Вера Анатольевна
преподаватель кафедры музыки финно-угорских народов
Петрозаводской государственной
консерватории им. А. К. Глазунова,
соискатель Государственного института искусствознания

Н. Г. БУРКОВА
Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

НОВАЯ РИТУАЛЬНОСТЬ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ОПУС-МУЗЫКИ И ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА

УДК
781.68:781.7

Встречное движение опусной музыки и традиционного искусства, модерна и архаики характеризуют одно из ярких и малоизученных направлений современного творчества.

Многие исследователи пытаются обнаружить связующее звено между этими сферами. Так, М. Катунян считает, что устремление «… композиции эпохи постмодерна к типу творчества, который может быть назван каноническим», обусловливает единую сущность между древнейшими и нынешней музыкальными практиками [2, с. 162]. Она обозначает названное явление понятием «новый сакральный канон»[1]. Близкие к этому понятия встречаются в работах Н. Васильевой («новая сакральность», «неоканонизм», культура «sacra nova» и «sacra art»), Н. Ефимовой («неоархаика»), О. Деревянченко («неофольклоризм»), Т. Чередниченко («новейший фольклоризм»), Н. Велижевой («новая устность») и многих других авторов.

Поле практического взаимодействия профессионального (авторского) и традиционного, канонического в рамках современных музыкальных опусов разнообразно. Но в нём существует два самостоятельных генеральных направления. Одно из них связано с преломлением *литургической, «церковной» ритуальности,* другое — обращено к её более ранним, *языческим моделям*. Поэтому интонационное наполнение опусов различно: в первом случае оно исходит из *кантусовой* (вокальной) природы интонирования, во втором — из *ритмической* (ударной).

Произведения, находящиеся в центре нашего внимания, принадлежат перу как отечественных, так и зарубежных авторов и предназначены для различных инструментальных составов с преобладанием ударных. Среди них: «Языческий рок» для хора басов, ударных и рок-группы А. Кнайфеля; «Да, ритуал» для трёх певцов, камерного ансамбля и магнитофонной пленки Н. Корндорфа; кантата для хора, солистов и шаманского бубна «Заклятие железа» В. Тормиса; «Ритуал — ночь» для хора и ударных, «Языческая сюита» М. Чекалина; «Тотем», «Заклинания» В. Артёмова; «Сидур-мистерия» А. Бакши; «Звуки японских барабанов» Л. Альберта; «Богам ритма» Н. Живковича и др.

Все эти произведения объединяет некая ритуально-архаическая основа, связанная со стремлением авторов воссоздать магический, заклинательный образно-звуковой строй. Нелитургическая основа этой ветви современной музыки отсылает к *фольклорным* истокам профессионального творчества.

Как известно, XX век открывает свой путь взаимодействия с традиционной музыкальной культурой, отличный от фольклоризма XIX века. Если суть последнего заключалась в заимствовании и обработке народных мелодий по правилам общеевропейского композиторского письма, то «неофольклоризм» XX века дает художественную реконструкцию базовых норм «подлинного» фольклора. Т. Чередниченко понимает этот новый тип контакта с традиционной культурой как «… способ выдвинуть "авторскую" систему норм, претендующих на «народную» всеобщность» [5, с. 311].

Е. Деревянченко определяет неофольклоризм в музыке первой половины XX века как тип музыкального мышления, основанного на *внутреннем* контакте композитора с фольклорной традицией. Результатом такого диалога становится «взаимодействие профессионально-академических и природно-этнологических принципов отбора и организации звукового материала …» [1, с. 18] и *моделирование «натургенетического» типа интонации, свойственного фольклорному мышлению.* Представителями первой неофольклорной волны в начале XX века, как известно, являются И. Стравинский и Б. Барток.

Вторая волна неофольклоризма начинается с 1970-х годов и включает в себя интересующий

нас круг произведений. Как правило, это разнообразные по своему составу инструментальные сочинения (пьесы или циклы). Рождаются и новые жанры инструментального театра[2], перфомансы и т.д., в которых композиторы пытаются воспроизвести атмосферу архаического ритуала.

Если Стравинский, обладавший мощным даром художественного предвидения, впервые «эстетизировал автохтонные "варваризмы" и стал интернациональным *классиком модерна* [курсив мой. — *Н. Б.]*» (Т. Чередниченко), то музыка конца столетия всё чаще базируется на универсальных имманентных принципах традиционного мышления. Среди них: многоцентричность и вариантность, феномен открытой формы и ладовая многоплановость, детемперация и сонорность, свободное применение диссонансов и феномен модальности. Не менее важно и другое: «… новейший фольклоризм 1970-х годов … контаминируется с увлечениями рок-музыкой, минимализмом и неевропейскими культово-церемониальными традициями. Интересны уже не почвенные варваризмы, не экзотические угловатости и терпкости, а … объективность и магичность звучания, экстатическая отстранённость, "белая", бесстрастная интенсивность, медитативно-спокойный восторг» [6, с. 312].

Для обозначения последней волны неофольклоризма пока не существует общепринятого понятия. Т. Чередниченко называет этот этап «новейшим фольклоризмом», характеризуя его, скорее, с хронологической стороны. Понятие, используемое Т. Сидоровой — «новая ритуальность» [4, с. 75] — имеет качественное наполнение, объединяя в то же время достаточно разнообразный круг явлений современной музыкальной практики, воспроизводящих в музыке медитативно-мистическую атмосферу обряда.

В книге «Конец времени композиторов» В. Мартынов [3] предлагает свой опыт классификации различных типов музицирования, в котором «композиции» (как авторскому, новаторскому и направленному на разрушение канона типу музицирования) предшествуют два более ранних: бриколаж и богослужебное пение. «Новый ритуал» в нашей интерпретации обращён исключительно к *бриколажу*, который Мартынов толкует как оперирование некоторым ограниченным набором неизменных элементов (попевок, ритмических формул, музыкальных форм и т.д.).

В связи с отсутствием иных, наиболее приемлемых определений, мы используем термин «новая ритуальность» для обозначения группы произведений заклинательно-экстатического типа, появившихся в последней трети XX столетия. Заимствуя его, мы сохраняем за ним главный смысл, который вкладывает в него Т. Сидорова. Это — моделирование посредством музыки некоего обобщённо понимаемого ритуального действа, его *звуковой образ*. Вместе с тем мы ограничиваем для себя это определение: а) нелитургическим типом ритуальности, б) не традиционной культурой вообще, а преимущественно архаическим фольклором (по В. Мартынову — бриколажем), в котором доминируют магические жанры и единый попевочно-ритмический фонд, в) экстатикой, достигаемой не путём медитативного погружения, а посредством ритмической пульсации и энергии кинетических нагнетаний, г) опорой на ритмическую основу формообразования.

Остановимся на важнейших *принципах тембро-ритмической организации* новейших композиций, в которых моделируется ритуальный хронотоп: 1) символическая трактовка тембра ударных, 2) неклассические способы претворения метроритмической пульсации, 3) специфические формы вариантно-остинатной повторности.

1. *Ударность, лишённый высотности ритмотембр как мнемонические знаки архаических ритуалов в целом.* Использование ударных в качестве носителей ритуального смысла соотносится с их древнейшей функцией магического упорядочивания мироздания[3]: в архаических обрядах Сибири, Дальнего Востока, Азии, Африки звучание мембранофонов символизирует «смыкание миров» и сопровождается целым комплексом признаков изменённого сознания его участников.

Одним из первых в XX веке возродил символическую трактовку музыкальных тембров И. Стравинский в своем балете «Весна священная». Это проявилось не только в отборе таких драматургически важных инструментов, как большой барабан, литавры, там-там, но и в ударной трактовке всего симфонического оркестра. Авторам конца столетия комбинации ударных звучаний позволяют особенно наглядно «раскрыть ритмическую природу музыки, обнажить символическое значение конкретных ритмов, их ритуальный и даже космический смысл» [5, с. 163].

Так, в «Заклятии железа» В. Тормиса шаманский бубен непрерывно сопровождает все этапы мифологического творения железа. Специфические тембровые краски (бубен, гортанно-грудной

регистр голоса рассказчика), жёсткий ритмический каркас всех звучащих голосов отражают агрессивно-символический подтекст свершающегося обряда — железо в руках человека из природного элемента (части природы) превращается в орудие уничтожения, в инструмент Зла.

В пятой части «Сидур-мистерии» А. Бакши абстрактная звучащая металлическая конструкция символизирует Высшее божество, тотем Искусства, которому поклоняются и приносят жертву участники спектакля. В кульминационный момент пляски-оргии ударные в руках исполнителей становятся магическими проводниками, аккумуляторами энергии взывания к сакральному Иному.

2. *Специфическая ритмическая организация как символ ритуальности.* Взаимодействие нововременной ритмики с универсальными принципами традиционного мышления (устность, континуальность, вариантность) приводит к смешению двух типов ритмических конфликтов и возникновению на этой основе *неклассических* способов метроритмической пульсации.

Например, за внешне равномерной, акцентно-упорядоченной пульсацией, типичной для «экстатических» разделов формы, как правило, кроется глубокое изменение соотношения ритма и метра, которое приводит к трансформации функций такта. Прообраз такой организации содержат архаические ритуалы, где этап экстатической одержимости нередко связан с непрерывной пульсацией и шумовым нагнетанием звучания.

Этот вариант нового ритма ярче всего представлен в пьесе «Звуки японских барабанов» Л. Альберта. Залогом мощнейшего энергетического роста звучности в ней является неуклонное, равномерное движение во всех темброритмических пластах, результатом которого становится единая ритмическая вертикаль с заключительными выкриками исполнителей. Благодаря комплементарному характеру ритмики образуется темброритмическая «масса» с разной ритмофактурной плотностью. «Весовое» соотношение долей, типичное для метра в его классическом понимании, сохраняется за счёт собственно ритмической структуры: ритмотембр становится источником временных «зон притяжения», зачастую не соответствующих метрическим. Непрерывная повторность, наращивание вариантов пульса по вертикали, темброритмическая неиндивидуализированность, — всё это рождает новые пульсовые волны, которые выносятся за пределы такта, охватывая значительные участки формы и определяя изменение ритмической и фактурной плотности. Фактически, мы наблюдаем совмещение двух видов тяготений (метрического и ритмического) в акустическом пласте, а пульс из внутреннего «остова» музыкальной ткани становится её звучащей «плотью».

Отказ от новоевропейских ритмических способов организации времени обостряет изначально заклинательные артикуляционные свойства ритмотембра: мерная повторяемость пульса и изохронных ему ритмических фигур рождает ощущение неделимости, непрерывного ритмического движения (объединяющее, а не разделяющее действие повтора).

3. *Главный грамматический принцип — варьируемый повтор.* Ключевые разделы пьес организованы посредством *ритмической полиостинатности*. Вариантное родство остинатных формул позволяет выявить в их основе *простейшие* ритмические микроструктуры, универсальный характер которых и предопределяет общность остинато в произведениях разных авторов. При одновременном звучании всех пластов накопление микроизменений происходит как по вертикали (появление новых вариантов), так и по горизонтали (изменение протяжённости остинато). В зависимости от преобладания мотивно-вариантного либо структурно-вариантного вектора развитие приводит к различным эффектам: к росту ударности и ритмофактурной плотности либо к постепенному расшатыванию метра и высвобождению энергии ритма.

В обоих случаях вариантный повтор ритмоформул вызывает ощущение заклинательности общего звучания и имеет сходство с принципами организации различных суггестивных текстов: как народных (древние заговоры, заклинания), литературных (канонические тексты стиля «плетения словес» XIV-XV вв.), так и современных (формулы гипноза и аутотренинга). В музыкальной практике такая остинатность также имеет прообразы: с одной стороны, это формульный характер мелодики и ритма обрядовой музыки, с другой, — полиостинатные формы неофольклорных опусов И. Стравинского.

Итак, взаимодействие современного музыкального языка с важнейшими свойствами ритуального хронотопа (континуальность, повторность, вариантность) определяет специфические особенности структуры и артикуляции новоритуальных пьес. Микстовое состояние пространства-времени отличает анализируемые опусы (оно, безусловно, художественное, однако с мощными ритуальны-

ми импульсами) и обусловливает своеобразие их ритмической организации:

1) ритм становится независимым от звуковысотного и других параметров организации в процессе формообразования, а сознательное ограничение в выборе выразительных средств с целью воссоздания ритуального звукообраза приводит к сосредоточению в ритме *смысло- и формообразующих функций;*

2) иным оказывается соотношение метра и ритма, нежели в музыке классико-романтической традиции. В кульминационных зонах налицо «натурализация» метрической пульсации, выведение её в ранг акустических явлений, создание эффекта метрической переменности при отсутствующем метре, порождение с помощью ритмических фигур самостоятельной, не зависящей от выписанного метра *импульсно-гравитационной структуры.* В связи с объединяющей ролью повтора, пронизывающего все уровни ритмической организации, трансформируется функциональная характеристика такта, который становится весьма формальным.

Взаимопроникновение традиционной и опусной музыки в анализируемом феномене возрождает обрядово-мифологические корни музыкального искусства. В сочетании с яркой ритуально-символической нагрузкой тембра ударных, специфические способы использования метроритма и остинатности создают искомый комплекс «неоархаизмов», интуитивно, но безошибочно «считываемый» слушателем. Всё это подтверждает мысль Т. Чередниченко о том, что в XX веке миксты не только «систематичны и целенаправленны, но … верховное в Европе искусство опусной музыки в этих микстах *стремится изменить себя не на свой собственный лад (новаторский), но на чужой (новаторству альтернативный) лад ... и указывает на это фольклористическими, ритуализирующими и развлекательными мутациями* [курсив мой. — *Н. Б.*]» [6, с. 422].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] «Новое сакральное пространство» — название сборника, выпущенного МГК им. П. И. Чайковского (2004), и термин, неоднократно используемый в работах В. Мартынова.

[2] Например, «Полифония мира», «Сидур-мистерия» А. Бакши, театрализованное действо «Когда умирают кони» В. Николаева, «Ночь в Галиции» В. Мартынова.

[3] В. Мартынов создал в 70-х гг. целый ряд произведений, в которых звучание ударных ассоциируется с ритуально-символическим контекстом. В композициях В. Артёмова того же периода обрядовая, магическая символика также воссоздаётся посредством ударных звучаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Деревянченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX століття: автореф. дис. … канд. искусствоведения / пер. с укр. Г. А. Демешко. — Киев, 2005.

2. Катунян М. Сакрально-обрядовые архетипы в современной композиции: новый синкретизм // Новое сакральное пространство: духовные традиции и современный духовный контекст: матер. науч. конф. / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — М., 2004. — Сб. 47. — С. 162–180.

3. Мартынов В. Конец времени композитора / послесл. Т. Чередниченко. — М.: Русский путь. — 2003.

4. Сидорова Т. В поисках новой ритуальности // Музыкальная академия. — 2004. — № 3. — С. 75–77.

5. Тараканов М. Вячеслав Артёмов: в поисках художественной истины // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. — М.: Композитор, 1994. — Вып. 1. — С. 155–172.

6. Чередниченко Т. Музыкальный запас: 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. — М.: Новое литературное обозрение, 2002.

Буркова Нина Геннадьевна
аспирантка кафедры теории музыки
Новосибирской государственной
консерватории (академии) им. М. И. Глинки

А. Г. АЛЯБЬЕВА
Краснодарский государственный университет культуры и искусств

УДК 781.22:782

О РОЛИ ТЕМБРА В ГЕТЕРОФОНИИ ИНДОНЕЗИЙСКОГО ТРАНСОВОГО ДЕЙСТВА РЕЙОГ ПОНОРОГО

Уникальная культура традиционного инструментального музицирования, воплощённая в индонезийском гамелане, вдохновляла многих композиторов (К. Дебюсси, Дж. Кейджа, Л. Харрисона) и вызывала к себе большой интерес со стороны зарубежных учёных (К. Закса, Я. Кунста, М. Худа, К. Макфи, Дж. Беккера и др)[1]. Тем не менее, несмотря на достаточно широкий круг проблем, выносимых на обсуждение, исследование гамеланного музицирования нельзя считать исчерпанным, поскольку ещё предстоит рассмотреть многие вопросы, касающиеся особенностей функционирования различных элементов музыкального языка, их специфики и типологии. Одним из важных, на наш взгляд, является вопрос о роли тембра в условиях гетерофонии гамелана, поскольку он находится в русле актуальной для современного музыкознания проблемы проявленности в музыкальном мышлении оппозиции «мифологическое — внемифологическое»[2].

Следует отметить, что в некоторых работах отечественных авторов содержатся принципиальные наблюдения, касающиеся феномена тембра и его роли в построении звуковысотного пространства. Например, К. И. Южак указывает на то, что в условиях определённого типа культуры музыкальные лексемы могут интерпретироваться не только в звуковысотном, но и во временном, темброво-артикуляционном, громкостном аспектах, поскольку «не только высота, но и другие специфические свойства музыкального звука могут служить основой для образования функциональных структур»[3]. Внимание к тембровой составляющей характеризует труды С. П. Галицкой. Так, рассматривая проблемы фактурного строения монодии, исследователь предлагает учитывать не только «звуковысотный аспект (как это имеет место быть в академической музыке, ориентированной, прежде всего, на композиторское многоголосие), но также — и это крайне важно — аспекты *тембровый* [курсив мой. — *А. А.*] и ритмический»[4].

Важно отметить, что С. П. Галицкая в своих работах, посвящённых исследованию феномена монодии, утверждает представление о монодии именно как о принципе музыкального мышления в её генетической связи с гетерофонией. Особое значение в контексте обозначенной проблемы «мифологическое/внемифологическое в музыке» приобретает идея автора о диффузности монодии — «особом качестве традиционной музыкальной культуры в целом и монодии, как одной из её составляющих». Именно диффузность обусловливает крайнюю сложность изучения ладо-, ритмо- и формообразования, функционирующих в «научно-монодийном поле»: аналитическое разграничение обозначенных аспектов в рассматриваемом контексте весьма затруднительно, поскольку «ладо-, ритмо- и формообразование как бы отождествляются, перетекают друг в друга, *выражают себя только через друг друга* [курсив мой. — *А. А.*]»[5].

Не имея в виду дать развёрнутое и целостное представление о природе тембра (эта тема заслуживает отдельного исследования), следует обратить внимание на существующую в этномузыкознании точку зрения о правомерности выделения тембра «в качестве главной характеристики обществ с первобытным укладом и ранними формами государственности»[6] и понимание его преобладающего значения по отношению к высоте[7]. Кроме того, в современном музыкознании наблюдается тенденция включения тембра в систему отношений элементов глубинной структуры и

внимание к его семантическим аспектам[8]. Таким образом, учитывая высказанные соображения, вполне логично рассматривать тембр в качестве интонационной единицы, образующей, в свою очередь, определённую функциональную структуру. В связи с чем, как один из этапов изучения феномена тембра в условиях музыкального мышления мифологического типа, отличающегося «особой значимостью континуальности и специфическими формами её выражения»[9], в настоящей статье предлагается использовать понятие «темброформа». Являясь качественной характеристикой звука, оно включает в себя следующие параметры: тембр, артикуляцию, динамику, регистр, высоту и во многом зависит от органологии инструмента. Темброформа обладает коммуникативными свойствами и может быть рассмотрена в качестве «информационного кода безграничного мира» (определение Ю. М. Лотмана).

Думается, что особую роль тембр будет играть в гамеланном музицировании в условиях гетерофонии, поскольку именно «гетерофония монодийной природы» (С. П. Галицкая) является одним из показателей музыкального мышления мифологического типа[10].

Высказанные положения дают основание утверждать, что значение тембра для музыкальной культуры мифологического типа не подлежит сомнению. Однако учитывая, что функционирование темброформы в условиях диффузности не предполагает её изолированности от других параметров музыкального языка, в дальнейшем анализе будет обращаться внимание на ладообразование и ритмическую составляющую трансового действа. Кроме того, характерный для ритуала «парад всех знаковых систем» (В. Н. Топоров) даёт возможность обратить внимание и на цветовую символику представления, что в определённой степени будет способствовать подтверждению или опровержению сделанных выводов.

Трансовое действо Рейог Понорого до сих пор бытует в современной культуре Индонезии (район восточной оконечности о. Ява). Единственная из известных нам работ, посвящённых изучению подобной формы трансового действа, — статья авторитетного ученого М. Картоми, многие годы прожившего в данном регионе[11]. В этой работе подробно и тщательно описано одно из представлений Рейог Понорого, свидетелем которого был сам автор, а также даётся определение роли и значения данного действа для индонезийской культуры. Хотя анализ средств музыкальной выразительности трансового действа не входил в задачи М. Картоми, тем не менее, в статье содержится уникальный музыкальный материал в европейской системе нотации с использованием партитурного принципа, что позволило, в свою очередь, рассмотреть музыкальную составляющую Рейог Понорого сквозь призму методологии, разработанной отечественными учёными и посвящённой феномену тембра и его роли в гетерофонии, и прийти к определённым выводам.

На Яве до сих пор существуют древнейшие формы искусства, связанные с состоянием коллективного транса, которое позволяет каждому из его участников путём вхождения в состояние аффекта получить своего рода эмоциональный мистический опыт, необходимый для психологической разгрузки. Такой формой является трансовое действо. Как отмечают многие зарубежные исследователи, принимавшие непосредственное участие в трансовых действах, подобным формам ритуальной практики в жизни индонезийского традиционного общества отводится огромная роль, поскольку в них становится возможным, согласно высказыванию Д. Пиджеода, сделать что-то выходящее за рамки обычного поведения, но при этом вполне приемлемое (не являющееся антинормой в традиционном обществе), и это делается именно в художественной форме[12].

Необходимо отметить, что в основе содержательного аспекта некоторых индонезийских трансовых действ лежит древнейшая религиозно-философская концепция сакрального единства противоположных сущностей (трансвестизм), которая является отражением священного символа многообразия и целостности космоса. Эта идея находит проявление во многих формах художественной практики индонезийцев: скульптуре, танце, драме и ритуалах, а также и в этических концепциях королевского статуса и власти. Отметим, что данная религиозно-философская концепция воплощается в мифах о близнецах брате и сестре, близнецах-андрогинах, характерных для Юго-Восточной Азии, поскольку особенностью близнечной мифологии «является совмещение обоих рядов мифологичесикх противоположностей в одном мифологическом образе, который включает в себя оба члена (близнечные существа — двуполые существа)»[13].

Как отмечает М. Картоми, современное представление Рейог Понорого — это своеобразная комбинация нескольких отдельных элементов традиционной индонезийской культуры, состоящая из семи сцен. Сразу стоит пояснить, что понятие «зрители» применительно к трансовому действу весьма относительно — в подобного рода представлениях аудитория всегда является ак-

тивным участником действа, «творчески отдаваясь происходящему на сцене». Как сообщают участники трансового действа Рейог Понорого, в данном представлении отсутствует сюжет (в обычном понимании), тем не менее символическое значение многих элементов трансовой драмы хорошо известно участникам[14].

Открывается представление танцем *jaran kepang*, который исполняется юношами в возрасте от двенадцати до шестнадцати лет на бамбуковых лошадках. Они будут, меняясь попарно, появляться на протяжении трансового действа трижды (в первой, второй и четвёртой сцене). В третьей сцене («Sontoloyo») на смену юношам с бамбуковыми лошадками приходят клоуны. Их также две пары. Первая пара — упитанный Потроджойо и худощавый Тледек, которые пародируют серьезный танец, подпрыгивая и натыкаясь друг на друга. Плотный медлительный Тутул и гибкий маленький Гембионг, исполняющие акробатические номера, представляют собой вторую пару. Их выход составляет интермедию между танцами юношей на лошадках. Согласно представлениям индонезийцев, клоуны когда-то сами были богами. Но однажды они прогневали небеса и были изгнаны с божественных высот и обречены на жизнь среди смертных. Таким образом, клоуны могут рассматриваться в качестве посредников между миром людей и миром божеств.

В пятой сцене («Pujangganom Nylamur Dadi Pental» — «Паджангганом исполняет роль клоуна Пентала») появляется новое лицо — Паджангганом, который, согласно легенде, является карликом. Он носит яркую красную маску, символизирующую его бесстрашие и грубый (*kasar*) характер. Нельзя не упомянуть о цветовом оформлении трансового действа Реог Понорого, очень значимом и символичном в любой традиционной культуре. Например, бамбуковые лошадки выполнены в комбинациях чёрного, жёлтого и красного на белом фоне. Эти цвета всегда имели сакральное значение на Яве. По мнению Клер Холт, они связаны с четырьмя сторонами света. Согласно индонезийскому исследователю С. Картохадикусумо, названные цвета имеют следующее значение: чёрный — символ отрицательных эмоций (опасение, застенчивость, ревность, потеря); красный олицетворяет гнев и скрытый эгоистический импульс; жёлтый — взаимоотношения полов, удачу и похвалу; белый — чистоту, ясность и невинность. Согласно другим исследователям, чёрно-синяя цветовая гамма является прерогативой демонической сферы и может быть связана с семантикой смерти[15].

Величественный выход главной фигуры театрализованного представления — Баронга — является кульминационным моментом драмы (сцена шестая «Barongan»). Баронг — известное мифическое животное в яванской и балийской мифопоэтической традиции. Жители Понорого верят, что Баронг олицетворяет Божество Джунглей и объединяет в себе черты трёх королевских животных — павлина, мифического льва (*singa*) и тигра. Исполнитель роли Баронга носит высокий роскошный головной убор, который представляет собой маску тигра в натуральную величину с оскаленной пастью. В свою очередь, голова тигра увенчана сотнями перьев павлина[16]. Как правило, в представлении присутствует только один Баронг, но в рассматриваемом трансовом действе введение второго, меньшего по размеру Баронга можно объяснить особым статусом Реог Понорого, а именно, принадлежностью к близнечным мифам.

В этой же сцене представлен не менее впечатляющий по пышности выход главного противника Баронга — Короля Клана Сейондана. Исполнитель держит в руке маленькую палку, украшенную красными и белыми бумажными розетками, символизирующую легендарный кнут, который король получил от мудреца-отшельника. Благодаря этому кнуту становится возможной победа над врагом. Учитывая приведенные сведения, можно трактовать цветовую символику следующим образом: сочетание красного и белого ассоциируется с гневом и яростью, с одной стороны, и праведностью и чистотой, — с другой. Следовательно, для участников действа вполне объяснимо, какая из противоборствующих сторон претендует на победу.

Маска короля выполнена в красной цветовой гамме, а форма его короны напоминает маску Баронга, которая, в свою очередь, вызывает ассоциации с *kayon* — символом вселенной (мирового древа) в театре ваянг. Поединок двух масок — главная сцена Рейог. На стороне Клана сражаются и его воины — танцоры джаран кепанг (*jaran kepang*). Противоборство, по сути, происходит между волшебной властью короля — касеткен (*kasekténn*), которая достигается лишь благодаря глубокой медитации, с одной стороны, и хтонической мощью Баронга, короля подземного мира, — с другой. Победа в такой борьбе одной из сторон изначально вызывает сомнение, поскольку противники в своём единстве наглядно иллюстрируют яванскую концепцию космического дуализма: в подобных ритуальных со-

ревнованиях ни одна из сторон не может одержать окончательную, решающую победу.

Интересно отметить трансформацию действующих лиц в последней, седьмой сцене Рейог: «*Kucing-kucingan*» («Кошки-мышки»). В этой сцене Баронг, изображающий теперь кота, борется с Клана Сейондана-человеком — Паджангганомом. Носителям культуры вполне понятен аллегорический сюжет сцены: потеряв свою силу (мощь Баронга была временно уменьшена и низведена до мощи тигра, а затем и кота), побеждённый, тем не менее, способен её возвратить и тогда всё вернётся на круги своя. Седьмая сцена, представляющая собой ритуальную игру в кошки-мышки, вполне может рассматриваться в качестве эпилога, поскольку Баронг, снимая маску, тем самым демонстрирует своё поражение, но при этом одновременно начинает свой новый жизненный цикл.

В этой связи можно прийти к следующему выводу. Антитеза высшего порядка: Баронг — Король Клана (борьба космических сил) — проигрывается неоднократно, распространяясь на уровень профанный (тигр — карлик), и даже зооморфный (кот — мышь). Таким образом, в рассматриваемом трансовом действе конфликт представлен сразу на трёх уровнях, но не решён окончательно.

Основополагающей фактурной организацией гамелана, сопровождающего трансовое действо Рейог Понорого, является именно гетерофония. В состав гамелана входят инструменты трёх групп (согласно классификации Хорнбостеля — Закса). К группе аэрофонов относится *сломпрет* (его конусовидная труба имеет на конце съёмный колокольчик). Группу идиофонов представляет семейство бронзовых гонгов. Сюда входят *кенонги* (маленькие бронзовые гонги), *кемпул* (большой висячий гонг) и *ангклунг* (четыре бамбуковые трубки, настроенные в октаву и раскрашенные в красный и белый цвета). Пара барабанов — малый (*типунг/кетипунг*) и большой (*кенданг Понорого*) составляют группу мембранофонов. Обычно для звукоизвлечения используются барабанные палочки, но по барабану, звучащему во время театральных или танцевальных представлений, ударяют только руками. Разнообразие звуков достигается за счёт ударов по мембране различными частями рук и пальцев по краю или центру мембраны. Кроме того, необходимо отметить наличие различных видов темброформ, которые обусловлены особым способом звукоизвлечения на кенданге и кетипунге и имеют следующие обозначения[17]:

Удары левой руки

t	Tak	Сильный удар четырьмя пальцами левой руки, заглушённый с правой стороны, с опорой на большой палец
o	Tong	Удар по краю, звук не глушится
l	Ket	Удар по центру, звук не глушится

Удары правой руки

b	Dang	Очень сильный удар ладонью по центру, звук не глушится
p	Tung	Очень сильный удар по краю, звук не глушится

Удары двумя руками

dl	Dlang	dang и tak одновременно, звук не глушится
pl	Tlung	tung и lung (лёгкий удар пальцем), звук не глушится

Результаты проделанного нами анализа параметров темброформы, ритма и ладообразования уникального действа Рейог Понорого позволяют подтвердить высказанное ранее предположение об определённой взаимосвязи различных элементов представления (включая цветовую символику) в условиях гетерофонной фактуры (явление диффузности, согласно С. П. Галицкой). Учитывая рамки статьи, ограничимся только основными выводами.

В области взаимодействия ритма и темброформы наблюдается следующая закономерность: для каждого композиционного раздела (*гендинга*) характерна собственная ритмическая линия, причём в некоторых *гендингах* используются не все темброформы ударных инструментов, то есть каждый *гендинг* отличается не только ритмической спецификой, но и определённой системой темброформ. Кроме того, взаимоотношения этих двух параметров выстраиваются в виде обратно пропорциональной зависимости. В № 1–4 присутствует всё многообразие темброформ, при этом в области ритма наблюдается достаточно устойчивая модель, представленная только в виде восьмых и четвертных длительностей. В тех номерах, где темброформа, как уже отмечалось, соответствует красному цвету и ограничивается определенной моделью o-p-t, ритмическая составляющая демонстрирует всё многообразие возможных вариантов — паузирование, триоли, синкопированный ритм, шестнадцатые и т.п.

В качестве основной ладовой модели трансового действа выделена симметричная составная структура — fis^1-g^1-c^2-des^2 (центром симметрии яв-

ляется кварта), образованная двумя взаимопроникающими (термин А.Г. Юсфина) трихордами в объеме тритона: *fis*^{1}-*g*^{1}-*c*^{2}, *g*^{1}-*c*^{1}-*des*^{2}. Она присутствует в первой и второй частях трансового действа. В третьей части (выход клоунов) происходит трансформация ладовой модели за счёт «сжатия» её звуковысотного объёма — вместо кварты (*g*^{1}-*c*^{2}) центром симметрии становится большая терция (*g*^{1}-*h*^{1}). Возможно, что наличие меньшей составной ладовой модели объясняется семантикой этой части. Появление клоунов, их весьма экстравагантное поведение явно снижают пафос ситуации. В последней части в качестве основной ладоинтонационной формулы выступает трихорд в тритоне *fis*^{1}-*g*^{1}-*c*^{2}. Кроме того, наблюдается составная симметричная ладовая структура *fis*^{1}-*g*^{1}-*h*^{1}-*c*^{2} как результат взаимодействия ассиметричных трихордов в кварте: *fis*^{1}-*g*^{1}-*h*^{1} и *g*^{1}-*h*^{1}-*c*^{2}.

Итак, можно сделать вывод, что в качестве основной структуры следует рассматривать тритон, который представлен несколькими вариантами — ассиметричными трихордами в объёме тритона и собственно симметричной составной структурой — также в рамках тритона.

Если говорить о достижении определённого результата всеми участниками трансового действа, в том числе и музыкантами, то этот результат формируется именно на уровне структурирования звуковысотного пространства: в симметричной составной тритоновой ладовой модели происходит своеобразная трансформация — наблюдается сужение внутреннего объёма от кварты до терции, при этом «внешние» границы ладовой модели остаются без изменений. Выскажем предположение, что таким образом одна из целей ритуала — моделирование специфического времени-пространства и корректирование космоса — на уровне звуковысотного пространства достигнута.

Наиболее показательным примером единораздельности составляющих Рейог Понорого параметров является выявленное соотношение темброформы и цветовой символики. Напомним, что характеристика действующих лиц представления, благодаря цветовой символике костюма, может быть весьма определённой. Так, цветовая символика, присущая юношам с бамбуковыми лошадками, объединяет всё разнообразие цветовой палитры трансового действа: жёлтый, чёрный, белый и красный цвета. Семантика названных цветов отражает разнообразие эмоционально-чувственной, этической и религиозно-философской картины мира индонезийцев. При этом разделы Рейог Понорого, в которых принимают участие юноши, включают в себя также весь спектр темброформ, задействованных в представлении. Следует отметить, что подобным образом характеризуются разделы с клоунами: в них также содержится вся цветовая и тембровая палитра. На наш взгляд, это вполне объяснимо с точки зрения специфики индонезийской традиционной модели мира: молодые люди, будучи представителями срединного мира, отождествляются с его многообразным наполнением; в свою очередь, клоуны, являясь изначально представителями верхнего мира, парадоксальным образом также отражают его безграничность, поскольку их функция — посредничество между мирами. Таким образом, эти группы действующих лиц олицетворяют идею многомерности и многообразия космоса.

Другая закономерность обнаруживается в тех номерах, где преобладает символика красного цвета — в качестве ведущей темброформы выявляется модель o-p-t, что позволяет говорить о соответствии данной модели темброформы указанному цвету (№ 5, 6). Семантика красного цвета, как уже отмечалось, связана с эмоциями гнева, ярости и, кроме того, «несёт эгоистический импульс»[19]. Отметим, что в трансовом действе Рейог Понорого именно в этих сценах участвуют герои (индивидуальное/субъективное начало), имеющие легендарных прототипов, в отличие от других сцен, где преобладает коллективное/объективное начало. Удивительным образом в данном случае семантика цвета способствует проявлению оппозиции «коллективное/индивидуальное».

Таким образом, в трансовом действе Рейог Понорого темброформа (o-p-t), ладовая модель (тритон), ритмическая модель (две восьмые — четверть) и цвет (красный, красный на белом фоне) носят константный характер. Учитывая сформулированный Ф. Х. Кессиди принцип «всё во всём»[20], характерный для мифологического мышления, каждый из названных параметров может быть отождествлён с другим и выражать себя друг через друга.

Необходимо отметить, что выявленные взаимосвязи цвета и темброформы явно указывают на глубинную основу действа, в качестве которой может выступать именно близнечный миф. Так, в различных обрядах, связанных с культом близнецов, было распространено раскрашивание тела и лица в разные цвета, но, как правило, это были чёрный и белый, причём имя героя-близнеца обозначало цветовую двойственность[21]. В данном контексте разноцветье олицетворяло сверхсилу (в нашем случае, номера, связанные с выходом мальчиков) и обладало андрогинной семантикой —

«божественная сила — радуга описывается и как андрогинное божество, и как близнечная пара»[22]. Именно данная цветовая символика является преобладающей в действе Рейог Понорого, что позволяет также отнести эту форму к феноменам, в основе которых лежит близнечный миф.

Таким образом, представленные результаты анализа подтверждают наличие своеобразной единораздельности «знаковых систем» в трансовом действе. Отмеченная диффузная взаимосвязь параметров темброформы и цвета указывает на глубинную основу Рейог Понорого, в качестве которой выступает близнечный миф.

Особая роль темброформы в условиях гетерофонии в основе своей заключается в образовании определённой функциональности, функциональной структуры, которая предполагает взаимодействие темброформы с различными элементами трансового действа, выводит на уровень глубинной мифопоэтической основы произведения и способствует раскрытию информационного кода «безграничного мира».

Возможно, что дальнейшая разработка обозначенной проблематики будет способствовать выявлению и обоснованию сути типологических параметров темброформы в контексте изучения специфики музыкального мышления мифологического типа.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Необходимо отметить несомненные преимущества, которыми обладают большинство исследований зарубежных учёных: они явились результатом полевых работ, проводимых авторами. По-видимому, отсутствием последних обусловлен круг проблем, разрабатываемых в отечественном музыкознании: специфика музыкальной терминологии (Е. В. Васильченко), особенности культурно-исторического развития региона (Е. В. Васильченко, А. С. Алпатова).

[2] Более подробно о континуальных свойствах различных уровней текстовых и стилевых функциональностей, характерных для музыкального мышления мифологического типа в контексте проблемы сходства и различия исходных структурных принципов в музыкальном мышлении Востока и Запада, см.: Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. — Владивосток, 2002.

[3] Южак К. И. Лад: тип порядка, динамическая и эволюционирующая система // Традиции музыкальной науки. — Л., 1989. — С. 53.

[4] Галицкая С. П. Актуальные проблемы изучения монодии // Музыкальное искусство сегодня. Новые взгляды и наблюдения: матер. науч. конф. «Музыкознание на рубеже веков: проблемы, функции, перспективы» / сост. и ред. В. В. Задерацкий. — М., 2004. — С. 156.

[5] Там же. С. 157.

[6] Сисаури В. Об исторической типологии систем музыкального мышления // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. — Л., 1980. — С. 12.

[7] См. подробнее: Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. — М., 1986.

[8] Более подробно о понятии глубинной структуры см. в исследовании: Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. — М., 1996. — С. 138. См. также: Алябьева А. Г. К проблеме семантических возможностей тембра // Культурная жизнь Юга России. — 2008. — № 1. — С. 5–10.

[9] Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада... С. 39.

[10] Там же. С. 35.

[11] Kartomi M. Performance, music and meaning of Reyong Ponorogo // Indonesia. — 1976. — № 22. — P. 85–130.

[12] Цит. по: Kartomi M. Performance, music and meaning… P. 86, 87.

[13] Иванов В. В. Близнечные мифы // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. — М., 1994. — Т. 1. — С. 175.

[14] Kartomi M. Performance, music and meaning… P. 89.

[15] Сведения приводятся в работе М. Картоми: Kartomi M. Op. cit. P. 87.

[16] Ibid. P. 102.

[17] Информация представлена на основе данных, содержащихся в работе М. Картоми.

[18] Юсфин А. Г. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки // Проблемы лада / сост. К. И. Южак. — М., 1972. — С. 115.

[19] Kartomi M. Op. cit. P. 100.

[20] Кессиди Ф. Х. От мифа к логосу (становление греческой философии). — М., 1972. — С. 43.

[21] См. подробнее: Иванов В. В. Близнечные мифы… С. 175.

[22] Там же.

Алябьева Анна Геннадьевна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного университета культуры и искусств,
докторант Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Ф. А. АЗИЗИ
Таджикская национальная консерватория им. Талабхуджи Сатторова

СТРУКТУРНЫЕ И ЛАДОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ ГОРНЫХ ТАДЖИКОВ ФАЛАКИ КУЛОБИ

УДК
781.22:781.7

Традиционная таджикская музыка испокон веков развивалась в условиях устной традиции. На пути своей эволюции традиционное устное музыкальное творчество тесно взаимодействовало с классической персидско-таджикской поэзией[1]. Следы такого взаимного влияния отчётливо просматриваются в формах и жанрах традиционной таджикской музыки и сегодня. В силу этого структурные параметры жанров традиционной музыки во многом предопределены формоструктурой их текстовых основ. Множество поэтических форм имеет свою музыкальную ипостась в таджикской музыкальной культуре. На основе двух ведущих жанров персидско-таджикской поэзии — рубаи и газели — в музыкальной практике сформировались доминирующие в таджикском традиционном песнетворчестве *рубоихони* и *газалхони*. Эти типы музицирования устойчиво сохраняются на протяжении многих веков.

Фольклорная ветвь таджикской музыки главным образом связана с рубоихони. В жанрах профессионального устного творчества преимущество — за газалхони, но рубоихони также встречается в конкретных случаях. Так, многовековая таджикская классическая музыка, ныне представленная *макомами,* почти целиком основывается на типе газалхони. И только малую часть в них — *тарона* частично составляет рубоихони. В другом жанре профессиональной традиционной музыки таджиков — *фалаке* — активно используются оба типа музицирования. При этом если в макомах поэтическая форма газели имела место изначально, то в фалаке газель — явление позднее. Весьма интересно, что на пути своего развития (отчасти под влиянием классической газели) сформировалась новая разновидность жанра фалака. Более того, вполне правомерно предположить, что форма музицирования газалхони послужила своего рода мостиком на пути влияния классического Шашмакома на жанр фалака. Вышесказанное и определило задачу данной статьи — рассмотреть специфику *фалаки кулоби* с точки зрения его структурных и ладовых параметров.

Фалак — ведущий жанр и система музыкальной культуры горных таджиков. Здесь его роль по своей значимости аналогична роли макома в музыке таджиков долинных[2].

В музыкальной практике феномен фалака сконцентрирован главным образом вокруг двух определений: *фалаки кулоби* (кулябский фалак) и *фалаки помири* (памирский фалак). Эти музыкальные термины, однако, отсылают не просто к географическим (Куляб, Памир) разновидностям этого феномена, а подразумевают некий общекультурный комплекс свойств и представляются многочисленными жанровыми и ладовыми разветвлениями. Таким образом, в среде горных таджиков фалак обретает некоторую универсальную значимость: он бытует самостоятельно и как составная часть циклического произведения, имеет как циклическую, так и одночастную формоструктуру, вокальную и инструментальную разновидности.

А если учесть, что жители Куляба и Бадахшана издревле, обвиняя небеса в своей обездоленности, обращаясь к небу, пели рубаи, которые назывались *фалаки*[3], то можно предположить, что испокон веков посредством фалака выражалось их миропонимание. Таким образом, фалак — это мироощущение, сложившееся в культурной среде горных таджиков, олицетворяющее их музыкальный диалект, это принцип их музыкального мышления.

Пройдя длительный путь исторического развития в русле фольклора, на лоне городской культуры зародилась другая — профессиональная его форма. Она в свою очередь упрочила правомерность понимания фалака как формы музыкального мышления в культуре горных таджиков.

И если на Памире фалак генетически восходит к похоронному обряду, а жанровые прояв-

ления фалаки помири и поныне устойчиво сохраняют в себе фольклорные свойства, то в традициях фалаки кулоби достаточно полно развита и конкретизирована наряду с фольклорной и профессиональная разновидность фалака. Следовательно, данный жанр не только сформировался, но и одинаково устойчиво функционирует на фольклорном и профессиональном поприще.

В традициях фалаки кулоби феномен фалака концентрируется вокруг двух понятий — *фалаки дашти* и *фалаки роги*. Отличаются они друг от друга прежде всего своей семантикой, своим предназначением. Каждый из них имеет свою «эстетику состояния» (термин Н. Г. Шахназаровой).

Фалаки дашти передаётся сольным исполнением в высоком регистре, особым родом начальной кульминации, свободной метроритмикой, словно выражающими «крик», «вопль души». Здесь нет третьего лица, нет зрителя. Есть только сам исполнитель и Всемогущий, предрешивший его судьбу. Это пение предназначено только для Всевышнего, оно — откровение, обращение ко Всевышнему, своего рода исповедь, молитва. Не случайно форма исполнения фалаки дашти исключительно сольная: как в вокальном, так и в инструментальном (преимущественно *думбра, тутик* или *гижжак*)[5] вариантах.

Весьма интересен формообразующий процесс: каждый «возглас» — одно музыкальное предложение — одно дыхание. Структура фалаки дашти всегда одночастна, состоит из нескольких предложений — *банди оханг* — основной структурной единицы музыкальной композиции. Фалаки дашти воспринимается эмоционально как единое целое. Мелодико-интонационная линия всегда нисходящая. На уровне каждого банди оханг можно говорить о наличии кульминации типа «вершины-источника» (термин Л. А. Мазеля).

Фалаки дашти очень сложный для исполнения вид фалака, требующий широкого диапазона голоса и глубинного ладоинтонационного ощущения. Мелодия его насыщена оборотами *нола* (досл. — плач), имеющими важное ладо-интонационное предназначение, функционально конкретизированное.

Следует обратить внимание и на то, что текст фалаки дашти всегда основан на рубаи. Форма рубаи, его внутренняя композиция накладывает явный отпечаток на музыкальное формообразование. Четыре строки рубаи вмещаются в один банди оханг музыкальной композиции.

Другая разновидность фалаки кулоби — *фалаки роги* — плод городской музыкальной культуры. Фалаки роги, в особенности его разновидность *фалаки равона* (досл. с тадж. — идущий) преимущественно основывается на классической газели. Следовательно каждый из разновидностей фалаки кулоби базируется на двух основных вышеназванных формах таджикского традиционного вокального музицирования — *рубоихони* и *газалхони*. Остальные поэтические формы так или иначе соотносятся с этими двумя основными. Структурные единицы рубаи — рубаи, и газели — байт соответствуют основной структурной единице музыкальной композиции — банди оханг.

Отметим, что поэтическая «жанровая модуляция» во многом обусловила становление этой новой формы — фалаки роги и способствовала стабилизации его канонов. С её формированием искусство исполнения фалака устойчиво развивается в недрах профессиональной традиции изустной передачи в соответствии с закономерностями системы обучения *устод-шогирд* (знанием поэзии, ритмической согласованности музыки и стиха, видов их преобразований и пр.), подразумевающей осознанное функционирование первичной данности — *асл* и её разветвлений — *фар*' в формообразующем, ладовом и ритмическом процессе.

Фалаки роги не характерны большие мелодические кульминации. Наличествующая основная ритмоформула — асл — посредством *гардиш* (досл. тадж. — вращение, кружение, оборот) порождает свои производные формы — фар'. Так, на протяжении всего фалака варьируется ритм, образуя новые ритмоформулы — *зарб*, при этом темп постепенно к концу ускоряется. И каждый новый зарб, в свою очередь, становится основополагающей ритмоформулой для последующей части. Известно, что на аналогичных закономерностях ритмической организации базируются циклические образования в макомах. Следует также заметить, что в фалаке, как и в макомах, «распевающими» разделами, где вводятся отдельные слова (не имеющие места в поэтических оригиналах), являются каденционные — *фаровард* (досл. с тадж. — спуск).

Форма бытования фалаки роги — это форма камерного музицирования, предназначенная для небольшого круга слушателей, сведущих в поэзии и музыке. Пение начинается в умеренном темпе, в котором один и тот же зарб поочерёдно поют несколько певцов. Каждый исполнитель интонирует свою мелодию в одном и том же ладу. Основным условием в данной традиции, помимо соблюдения канонов ритмической и ладовой организации, является использование каждый раз новой га-

зели, умение всё собрать в единое согласие. Поэзии и музыке отводится равнозначное место. Основной городской формой культивирования фалаки роги стали своего рода музыкально-поэтические *базмы* (вечеринки), устраиваемые в частных домах, где собирались поклонники музыки и стиха[6]. К концу XVIII — началу XIX века этот вид формотворчества и музицирования стал самым популярным в кругах городской интеллигенции Куляба. А к началу XIX века традиции газалхони были уже достаточно устойчивыми в искусстве фалака. Таким образом, правомерно определить этот период в истории жанра фалака как принципиально новый — период появления профессионального вида фалаки кулоби.

В советский период традиция базмов не прервалась. Местом проведения оставались так же, как и раньше, частные дома. Приглашались исполнители и устраивались базмы. Поводом служили либо свадьбы, либо просто дружеские беседы-посиделки — *сухбат*.

Ярким примером искусства сочинения фалака (сочетающего в себе сочинительство и исполнительство с доминированием в его канонах классической газели) явилась деятельность выдающегося певца прошлого столетия Одины Хошима (1937–1993)[7]. Не случайно сегодня фалаки роги не только в Таджикистане, но и в Иране и Афганистане ассоциируется с его именем. Одина Хошим открыл новую страницу в истории фалака, стал реформатором в продвижении и упрочении искусства фалака на пути к профессионализации. Сам Устод был склонен рассматривать фалак в тесной связи с классической поэзией.

Но не только классической поэтической основой определяется профессиональная принадлежность этого искусства. Ещё одним существенным признаком профессионализма является развитая ладовая система фалака — *чормуком*[8]. Среди традиционных музыкантов данная система известна не только под этим названием (досл. чормуком — четыре мукома), но и своим другим названием — *чормодарон* (досл. — четыре матери). Последнее услышал автор статьи впервые от Муродали Холова — известного исполнителя фалака семейства Холовых[9]. Этим термином пользовались предки фалакхона. Для системы фалака названные мукомы фактически являются такими же данностями, которые известны в системе Шашмакома как *намуды* (досл. с тадж. — вид, явление), в индийской раге традиции хиндустани обозначены термином *пакар* (досл. с санскрит. — схватывание, от глагола схватить), а в традиции карнатак — термином *сакал* (досл. с санскрит. — лицо). В сознании фалакхона, чья деятельность целиком и полностью основана на устной традиции, чормуком закрепляется через термин *модар* (тадж. — мать). С целью анализа и более глубокого осмысления места системы чормуком (чормодарон) были рассмотрены образцы других школ фалака — Одины Хошима, Гулчехры Содиковой, Акаи Булбула, Мухаммадсафара Муродова, относящихся к искусству фалаки кулоби. Результаты обнаруживают достаточно устойчивое функционирование системы чормуком (чормодарон). Рассмотрим записанные нами от Муродали Холова и расшифрованные четыре мукома (см. нотные примеры).

В этих мукомах сконцентрированы наиболее яркие нюансы внутренней организации ладовой системы, характерные обороты мелодико-интонационного базиса и ритмической организации, специфика музыкальной речи и языка региона Куляба, проявляющиеся во всех жанрах и формах музыкальной культуры данной местности. Правомерно поэтому на их основе вычислить звукоряд как фалаки кулоби, так и, вероятно, характерный для музыкальной культуры региона в целом. Автором статьи предпринята подобная попытка. Исходными становятся характерные для таджикской традиционной музыки принципы организации ладов через соединение нескольких тетрахордов. Обнаруживается, что в основе чормукома лежат тетрахорды следующих структур: $^1/_2$-$^1/_2$-$^1/_2$ (в первом и во втором мукомах), $^1/_2$-$^1/_2$-1 (в третьем мукоме) и, наконец, в четвёртом мукоме первые два предложения базируются на тетрахорде *b-cis-d-e* со структурой $1^1/_2$-$^1/_2$-1, третье предложение — на пентахорде *a-b-cis-d-e* со структурой $^1/_2$-$1^1/_2$-$^1/_2$-1. В четвёртом, дважды повторенном предложении, звукоряд более широко экспонируется: *gis-a-b-cis-d-e-f*, — имея структуру $^1/_2$-$^1/_2$-$1^1/_2$-$^1/_2$-1-$^1/_2$. Можно заметить, что всё же основу третьего и четвёртого мукомов составляет тетрахорд структуры $1^1/_2$-$^1/_2$-1, обрастающий снизу и сверху ступенями, характеризующими его ладовую и мелодическую специфику. Ладозвукоряд мукомов экспонируется постепенно. Таким образом, общий звукоряд имеет структуру $^1/_2$-$^1/_2$-$^1/_2$-$^1/_2$-$^1/_2$-$^1/_2$-$^1/_2$-1-$^1/_2$ по записанному нами варианту: *gis-a-в-h-c-cis-d-e-f*, где основным ладовым устоем — *шохпарда* (досл. с таджик. — царская ступень лада) является звук *a*. На первый взгляд, в общем звукоряде затушёвывается полуторатоновый мелодический ход, тогда как при отдельно взятых мукомах и их соответствующих

звукорядах — тетрахордной основы — он весьма характерен. Это ещё раз доказывает правомерность определения ладовых звукорядных структур через тетрахорды, а не иначе. Поэтому, вместо вышеизложенного представляется правомерным следующее определение его структуры: $^1/_2$-$^1/_2$-$^1/_2$+$^1/_2$-$^1/_2$-1+1$^1/_2$-$^1/_2$-1+1$^1/_2$-$^1/_2$-1-$^1/_2$, — с соответствующим толкованием: тетрахорд+тетрахорд+тетрахорд+пентахорд, с наличием различных типов соединения ладозвукорядных единиц. Именно это и подчёркивает автономность каждого мукома как структурно-ладовой единицы. В музыкальной практике, наряду с самостоятельным бытованием каждого мукома, основой произведения могут быть сразу все четыре, когда становится необходимым соблюдение их строгой последовательности.

Следует заметить, что банди оханг каждого из четырёх мукомов в записанном нами варианте основан на построении, соответствующем в большей мере структуре рубаи, нежели байту. Следовательно, можно предположить, что сама система чормуком (чормодарон) сформировалась гораздо раньше проникновения классической газели в фалак, то есть до XVIII столетия.

Согласно проведённому автором статьи (совместно с фалакхоном Саъдулло Каримовым) анализу бытующих фалаков, на втором, третьем и четвёртом мукомах базируется множество образцов так называемого *фалаки каландари* (досл. — дервишеский), на основе которого, в свою очередь, созданы произведения в жанре *кисса*[10]. На втором и третьем мукомах основываются и произведения в жанре *на'т*[11]. При этом в на'тах используются второй и третий мукомы, не имеющие интонаций фалаки каландари. Следовательно, для жанра на'т основой — асл — является чормуком, а для кисса — фалаки каландари. Это значит, что лады произведений жанра на'т являются ладообразованиями второго порядка, а жанра кисса — третьего. Таким образом, происходит бесконечный процесс новых ладовых образований, так или иначе берущих начало от чормукома. Аналогичный принцип ладообразования, таким же образом основанный на явлении асл-фар', присущ, как известно, макамату в целом, а в таджикской музыке — её средневековой системе Дувоздахмаком (XII–XVIII вв.) и, с конца XVIII в. и поныне бытующей, — Шашмакому. Подобная функционирующая цепочка в практике фалака позволяет сделать вывод о наличии в последнем принципа макомности.

Заметим ещё одну общность: ладовые переходы как в фалаке, так и в Шашмакоме, относятся к роду постепенных. И, если условно пользоваться терминологией академической композиторской музыки (письменной традиции), эти ладовые переходы можно определить как модуляции I степени родства, так как каждый раз соотношение ладов в них сохраняется в пределах норм подобного рода модуляции.

Безусловно, системой чормодарон (чормуком) не исчерпывается проблема ладовой организации фалака. Но эта система — важный ключ для понимания его сущности. С выявлением в фалаке функций системы чормуком (чормодарон) можно сделать следующие выводы:

1. Слово *модар* — мать используется здесь в значении «прародительницы ладов», поскольку:

- на их основе создаётся множество других произведений;
- они составляют основу системы ладовой организации.

2. Организация системы ладов близка системе макомов:

- так же, как и в макомах, это — система, а не единичный лад;
- каждый лад представлен не только звукорядом, но и ладовой, мелодико-интонационной основой, которая узнаваема в произведении.

Конечно же, эти выводы являются лишь первым шагом на пути освоения проблемы ладовой и структурной организации таджикского фалака. И хотя на сегодняшний день в изучении фалака больше вопросов, чем ответов, не подлежит сомнению, что все стороны этого интересного явления, сохраняющего многовековые ценности музыкального мышления таджикского народа, дождутся своих исследователей.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Появление выдвинутого в науке востоковедения и общепринятого в официальных государственных документах СССР с конца 20-х годов прошлого столетия определение «персидско-таджикский» обусловлено целью подчеркнуть однозначность языков фарси (персидский) и таджикского после принятия Советским Таджикистаном кириллицы.

[2] Не исключая правомерности бытующих прежде классификаций «географического» характера (по местностям), ав-

тором данных строк предложен новый вариант классификации таджикской музыки, основанный на антропологическом подходе: *музыка горных таджиков* и *музыка долинных таджиков*. Она может быть применима в исследовании более широкого масштаба, когда речь идёт о целостной культуре. Конечно же, «горы» и «долина» понятия также в определённой степени географические. Но в данной классификации они акцентируют внимание скорее на «образе жизнедеятельности», чем на месте проживания. Понятия «горные таджики» или «долинные таджики» в сегодняшней среде таджиков давно не подразумевают места их проживания. Под ними понимается вся культура, начиная от одежды и кухни, и кончая самыми различными видами художественного творчества. Подобный подход подразумевает то обстоятельство, что в результате некоторой изолированности проживания друг от друга возникают расхождения в эстетических идеалах, этических нормах и пр. А внутри каждой из названных групп проявляются и своеобразие культуры, диалекта (при наличии многообразия ветвей), и общие традиции. В музыке эти различия отражены в богатстве жанров, в формообразовании, структурах, мелодико-интонационной основе. Всё это и даёт нам право предлагать представленную выше классификацию.

[3] См.: Амонов Р. Лирикаи халкии точик [Таджикская народная лирика]. — Душанбе, 1968. — С. 61.

[4] Эти определения, как музыкальные термины, разумеется, указывают на специфику жанра. Исследователями принято толковать их происхождение в аспекте географическом: *даштӣ* от дашт — широкая равнинная земля (Фарханги забони точики. Аз асрхои X то ибтидои асри XX [Толковый словарь таджикского языка. X — начало XX в.] / под ред. М. Шукурова, В. Капранова, Р. Хошима, Н. Маъсуми. — М., 1969. — Т. 20. — С. 354); *роги* — рог — зелёный луг у подножия горы; роща (Фарханги... С. 146). Так, общим моментом их обозначения послужила некая *природная* особенность. Нынешний *фалак* — явление философского толка со сложной концептуальной сущностью. По мнению автора статьи в отмеченном контексте термин *фалаки даштӣ* правомерно понимать в философском смысле, который заложен в фразеологизме *ин дашт*, — в переносном значении, *от этого (белого) света, от мира сего* (Фарханги... Т. 20. С. 354) [в противоположность «потустороннему миру». — *Ф. А.*]. С этим согласуется и словесный текст *фалаки даштӣ*, содержание которого не выходит за рамки «преднаписанной» горькой земной участи — «горечи судьбы», «несчастья, посланного с небес», «мольбы и просьбы о пощаде» и пр. Термин фалаки роги, опять же, по мнению автора статьи, скорее свидетельствует о зарождении данной разновидности фалака в заселённой, благоустроенной местности, иначе — городе. Следовательно, фалаки роги — плод городского типа культуры.

[5] Таджикские народные инструменты: думбра, иначе дутар — струнно-щипковый; тутик — деревянный духовой; гиджак — струнно-смычковый.

[6] К середине XVIII столетия в культурном быту Бухары, Самарканда и других центральных городов особенно престижными считались базмы макомистов, на которых демонстрировалось умение соединить воедино газель с макомами-ладами и арузной метрикой. Этот сложный творческий процесс требовал высокого уровня профессионализма и мастерства. В культивировании музицирования типа газалхони главную роль сыграли именно базмы. В конце XVIII века на вершине художественного синтеза классической поэзии и музыки в Бухаре окончательно сформировался Шашмаком. Куляб, являвшийся составной частью Бухарского эмирата, имел тесные связи с культурными центрами — Бухарой и Самаркандом. Развитие газалхони в песенном искусстве Куляба и, в частности, внедрение классической газели в фалак, было закономерным проявлением той большой волны художественного творчества таджикского народа в конце XVIII — начала XIX вв. Интересным является и следующий факт. В конце XVIII века именно в таджикской музыкальной культуре, в её центре — Бухаре, произошла смена системы макамата: средневековая система *Дувоздахмаком* сменилась новой — *Шашмакомом*. Аналогичную ситуацию наблюдаем и в развитии фалака: ни в Иране, ни в Афганистане фалак не обретает нового профессионального статуса. Ни в этот период, ни впоследствии в названных музыкальных культурах не формируются новые формы фалака. В таджикской же музыкальной культуре, более того, именно в Кулябе, регионе, входившем в состав Бухарского эмирата, как раз в это же время — в XVIII веке — происходит становление того вида фалака, который представляет сегодня профессиональную разновидность данного жанра.

[7] Учителем Одины Хошима был его отец. С огромной отцовской любовью и большой ответственностью перед своим древним родом передавал он сыну секреты искусства. Так, пройдя свои «первые университеты», Одина Хошим начал поиск собственного пути на поприще музыкальных традиций фалака. В начале 60–70-х годов прошлого столетия, когда о фалаке мало кто говорил официально, когда не было и речи о профессионализме таджикской традиционной музыки в отечественном музыковедении (пожалуй, разве кроме Шашмакома), Одина Хошим сумел не только сохранить местные традиции городской интеллигенции, но и во многом развить их. Ему удалось сохранить школу фалака, ту школу, которую прошёл он сам. Он воспитал плеяду фалакхонов — исполнителей молодого поколения. И всё это он делал по зову души. Лишь короткое время (1991–1993) он успел поработать в вузе на кафедре таджикского традиционного исполнительства в Таджикском государственном институте искусств на правах педагога.

Творчество этого замечательного исполнителя и знатока фалака, хотя и неоднократно было избрано в качестве темы публикаций, всё ещё ждёт своего исследователя. См. о нём: Одина фалак мезад… [Одина испонял фалак…: сб. воспоминаний]. — Душанбе, 1994; Навои шодиву гам. Сурудхо аз эчодиёти устод Одина Хошим [Мелодии радости и печали. Песни из репертуара устода Одины Хошима / сост. и нот. расшифровка Т. Саттора]. — Душанбе, 1998; Сохиб Табаров. Ёде аз Одина Хошим [Воспоминания об Одине Хошиме]. — Душанбе, 2004; Азизова Ф. Встреча, которую мне не забыть... (Об Одине Хошиме) // Фарханг ва хунар [Культура и искусство]. — 2007. — № 2. — С. 2–4.

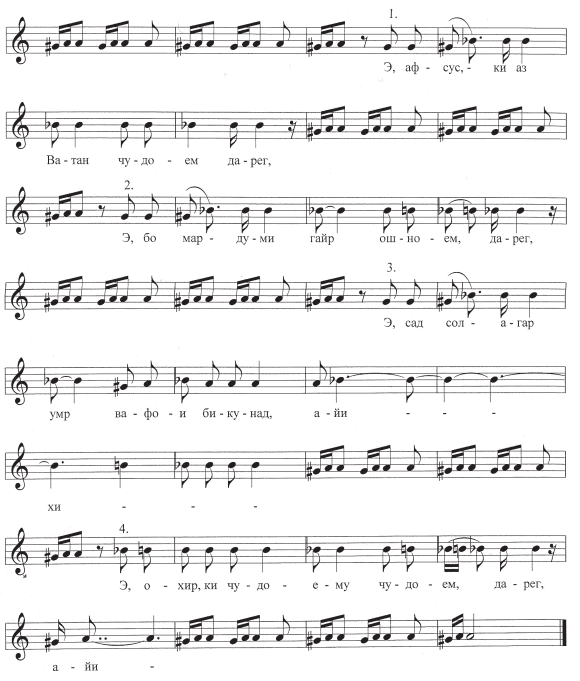
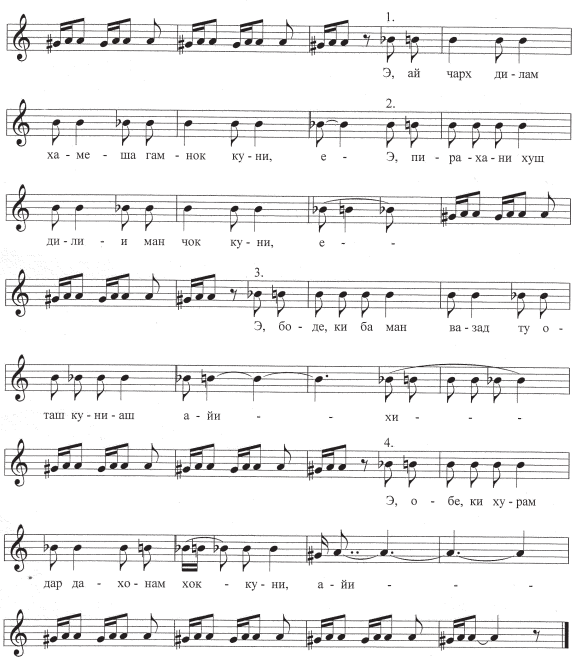
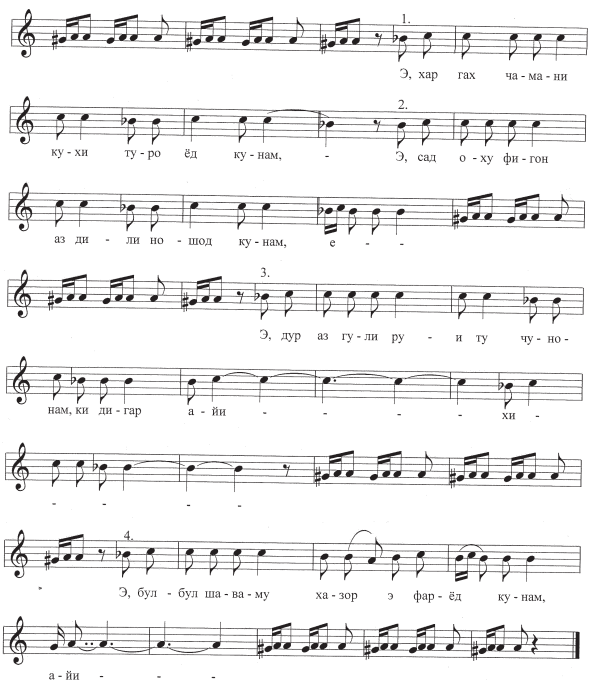
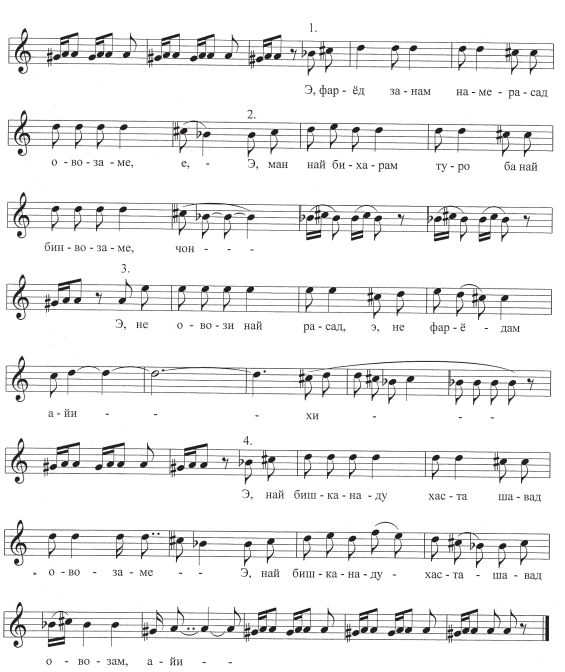
[8] См.: Азизова Ф. А. Фалак // Кулоб [Энциклопедия]. — Душанбе, 2006. — С. 520–523; Каримов С. Мафхуми *чормодарон* дар суннатхои фалаки кулоби [Термин *чормодарон* в традициях кулябского фалака] // Накши муассисахои фарханг дар густариши тамаддуни ориёи [Роль институтов культуры в развитии арийской цивилизации]. — Душанбе, 2006. — С. 76–89.

[9] Семейная преемственность доминирует и поныне в традициях фалака. Семья Холовых — одна из ныне успешно функционирующих семейных школ фалака в Таджикистане. См.: Азизи Ф. Беседа с М. Холовым. — Душанбе, 2005. — Рукопись хранится в личном архиве Ф. Азизи.

[10] *Кисса* (qissa) — музыкально-поэтический жанр.

[11] *На't* (na't) — музыкальный жанр религиозного содержания (темы из жизни пророка и его сподвижников).

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1 Первый муком

Пример № 2 Второй муком

Пример № 3 Третий муком

Пример № 4 Четвёртый муком

Азизи Фарогат Абдукаххорзаде
кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Таджикской национальной консерватории им. Талабхуджи Сатторова, докторант Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки

Н. В. ЧАХВАДЗЕ
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

УДК 781.1.035
(47+57)

ОБЛИК ПРОСТРАНСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Когда русская национальная музыкальная школа, усвоив и переработав европейский опыт, вышла на мировую арену, ярко обозначились характерные тенденции в восприятии-отражении пространства-времени. Эти тенденции, отличные от тех, что репрезентирует западноевропейское искусство, откристаллизовавшись в национальную традицию, живут и в XX веке. Настоящая статья посвящается исследованию пространственной координаты — одной из основополагающих в русской картине мира.

«Музыкальное пространство» подразумевает здесь асафьевское: «мыслимое пространство между исходным и конечным звуком»[1]. Определение Асафьева представляется наиболее ёмким, поскольку включает в себя и *образ пространства* — как запечатлеваемый авторами, так и возникающий в воображении слушателей, и процесс «музыкального формования», подразумевающий творение музыкальной формы, воспринимаемой в качестве пространственного объекта.

О «бессознательном соотнесении музыкального формообразования с материальным», его отражении в словесных определениях — «архитектоника», «построение», наконец, «музыкальная *форма*», — говорил ещё Э. Курт, описавший «психологический процесс, который лучше всего определить как *объективацию* или *материализацию* воспринимаемых слухом впечатлений»[2]. «К нематериальному мы присоединяем в нашем ощущении — ощущение массы и вещественности: там, где отсутствует пространственное становление, мы создаём себе пространство. *Форма в музыке есть перенесённое на пространство ощущение движения* [курсив автора. — *Н. Ч.*] … Тон представляется нам как нечто осязаемое, пробегающее определённое пространство»[3].

Вследствие природы музыки в русских опусах слух схватывает и осмысляет в первую очередь иное, сравнительно с западноевропейским, ощущение времени. Своеобразие пространства поначалу остаётся как бы за кадром. М. Г. Арановский объясняет: «… механизм пространственных представлений остаётся где-то за порогом музыкального сознания, действуя скрыто, подспудно. Но именно он, на наш взгляд, является одним из краеугольных камней в психологическом фундаменте, на котором возникает сложное здание музыкально-архитектонического мышления»[4].

Пространство, воссоздаваемое русскими авторами сначала спонтанно, а затем всё более целенаправленно, позволяет говорить о модификации пространственно-временной структуры, экспонируемой европейскими жанрами и формами.

Своеобычность пространства ранее всего открывается слушателю в лирических опусах и фрагментах. Проявляющая способность лирики объяснима: она — наиболее непосредственное выражение авторского «я» и национального мировосприятия. Большинство лирических образов явно вызваны к жизни неискоренимым пристрастием авторов к *воздушному* и *открытому*, *уходящему в бесконечность пространству,* что явно указывает на особенность, названную М. М. Бахтиным «географической реальностью образа»[5].

Часто уже первые звуки даются как плывущие или парящие, расходящиеся над землей. Эффект возникает вследствие применения разнообразнейших приёмов, позволяющих «обыграть»

(как по горизонтали, так и по вертикали) «пустое» звучание квинты, благодаря намеренно незаполненным пустотам между пространственно-регистрово «раздвинутыми» мелодией и фоном (в разных вариантах); длительно выдержанным квинтовым либо октавным органным пунктам в сопровождении, и т.п. Средствам, действующим как по отдельности, так и в совокупности, но всегда — и не случайно — воссоздающим не плотное, но разрежённое пространство: предпосылки к появлению именно такого образа были заложены уже в характере русской протяжной с её «воздушностью», «прозрачностью» (в ней пусть пунктирно, но был уже намечен объём).

Представления же о бесконечности и безграничности неизбежно рождаются по мере развёртывания лирического образа: в результате медленной смены музыкальных событий — неконтрастных, вытекающих одно из другого или перетекающих одно в другое, оцениваемых как незначительные изменения исходного и потому ассоциирующихся не с границами, чёткими контурами, а с известной монохромностью и непрерывным *длением*[6]. То есть, воссоздаётся образ пространства воздушного, открывающего во времени свою протяжённость (событийный ряд) и обнаруживающего тенденцию к бесконечности (тип событий потенциально допускает появление всё новых вариантов).

Пространство русской музыки вообще, а лирики в особенности, воспринимается как *созерцаемое*, вызывающее ассоциации с чем-то «видимым» или образно-конкретным вследствие того типа развития, который описывал Асафьев: «… развитие по методу Глинки являлось не интеллектуально-аналитической «разработкой» образно-отвлечённых тем-тезисов, а развитием-ростом, своего рода «опеванием», попевочно-подголосочным окружением, варьированием, орнаментированием и восполнением основного интонационного зерна вариантами»[7]. Пространство это в целом качественно разнородное (в чём убеждает и почти обязательное присутствие звукоизобразительных моментов), чувственно воспринимаемое (становящееся) во времени, а не гомогенное, абстрактное, пустое. Перечисленное заставляет вспомнить мифопоэтический хронотоп (нерасчленимое единство пространства и времени). Хронотопичное «пространство оживотворено, одухотворено и качественно разнородно … не является идеальным, абстрактным, пустым, не предшествует вещам его заполняющим, а наоборот, конституируется ими»[8].

Думается, и интерес к старинной полифонии позднего Глинки и, в наши уже дни, нелюбовь к её инструментальной разновидности Свиридова, и владевшая воображением Танеева идея создания полифонии русской — явления одного порядка: следствие переживания отечественными композиторами пространства-времени как мифопоэтического хронотопа и интуитивного неприятия рационализированного пространства Нового времени.

Создаётся впечатление, что русские композиторы словно изначально «видят» внутренним взором некое пространственно-откристаллизованное архитектоническое целое и, лишь подчиняясь природе музыки, развёртывают его во времени. Формуя музыкальный материал, намеренно *обнажают конструкцию*, дистанцируя воспринимающего от воспринимаемого. Автор, стоящий как бы *над* произведением, побуждает слушателя занять ту же позицию.

Уже в тех условиях, когда выбор в большой мере был предопределён исторической ситуацией (необходимостью освоения инонационального опыта, набором гомофонных форм-схем, предлагаемых эпохой), русские композиторы обнаружили пристрастие к определённому типу музыкального формования, такому, где архитектоническое преобладало бы над процессуальным (речь идёт о тенденции к экспозиционному изложению материала, вариационному, полифоническому, а не разработочному типу развития, тяге к «связям плотным без немецких подходов»)[9]. Национальное начало воплощалось и, что примечательно, осмыслялось авторами не столько на уровне содержания, сколько на уровне формы, точнее, процессов формообразования.

Вспомним Глинку: «… я не мог продолжать 2-ой части, она меня не удовлетворяла. Сообразив, я нашел, что *развитие* Allegro … было начато на немецкий лад, между тем как общий характер пьесы был малороссийский …»[10], — затем Мусоргского: «… симфоническое развитие, технически понимаемое, выработано немцем как его философия. … Немец, когда мыслит прежде разведёт, а потом докажет, наш брат прежде докажет, а потом уж тешит себя разведением»[11]. Нельзя не упомянуть и соображения Глазунова, переданные Асафьевым: «Музыкально-тектонические проблемы были для него решающими. … Похвалив меня за выдвижение понятия симфонизма, Глазунов заметил, что я, выдвигая в нём на первый план драматургический импульс, оставляю в тени вопросы конструктивные»[12], — и вывод самого исследователя: «Характерный для русского

симфонизма путь всё-таки от увертюры «Руслана» к «Экстазу» и «Прометею» Скрябина ...»[13].

Позже, когда западноевропейский опыт был уже освоен, национальное лицо определилось настолько явно, что о нём можно было как бы уже забыть, тенденция осталась неизменной: и выбор ориентира — откристаллизовавшейся схемы, и процесс его материальной реализации в конкретном произведении свидетельствовали о стремлении к структурной рельефности, чёткости, обнажению граней формы, в конечном итоге, к архитектонической ясности. Об этом позволяют говорить творчество Лядова, Рахманинова, Стравинского, Мясковского, Прокофьева, Свиридова и др.

В 1939 году Стравинский в «Музыкальной поэтике» философски обосновал своё пристрастие к созданию музыки, не подразумевающей, по выражению С. Савенко, «излишнего культивирования процессуальности»[14], вызывающей в душе слушателя «ощущение эйфории» и «динамического спокойствия», и противопоставил её музыке, «в которой доминирует воля к экспрессии»[15].

Свиридов, словно обобщая всё сказанное предшественниками, рассмотрел сходные феномены в том же ракурсе, что и Стравинский, но охарактеризовал их, подобно Мусоргскому, сквозь призму национального и шире — конфессионального: «Симфоническая культура, фуга, Германия (немецкая, католическая) — *музыка движения, становления в борьбе. Музыка пребывания, созерцания, состояния* [курсив автора. — *Н. Ч.*] — Греция, Православие, гимн, песня»[16]. А. С. Белоненко свидетельствует, что Свиридов «не любил пространные формы, как он говорил, "музыку с подводами"», — и отмечает: «Его большие композиции, как правило, составные, построены из простых форм»[17].

Все приведённые высказывания (их можно было бы умножить) интересны как выражение эмоционального отношения к «идеям» музыкальных форм и способам их реализации на русской почве. Согласно основоположнику этнопсихологии Г. Г. Шпету, «как бы индивидуально ни были люди различны, есть типически общее в их переживаниях как "откликах" на происходящее перед их глазами, умом и сердцем … такие отклики ... раздаются не только на голоса и раздражения, идущие из объективной природной среды коллектива и из его социальной и исторической обстановки, но они выражают также его душевное отношение к понятиям и идеям — "идеальным предметам", — предстоящим индивиду и коллективу как, равным образом, объективное, от них не зависящее состояние … нигде так ярко не сказывается психология народа, *как в его отношении* к им же "созданным" духовным ценностям»[18]. Два момента не могут не остановить внимание: упорное (на протяжении почти двухсот лет) противопоставление «своего» «чужому» (русского — немецкому, статичного — процессуальному, созерцательного — действенному и проч.) и осознание пристрастия к архитектоничности «в ущерб» процессуальности как проявление *своего, русского,* в сфере формообразования. (Именно так оно и было осмыслено в своё время Мусоргским.)

Думается, в этой связи, что опусы Шумана, Берлиоза, Листа особо любимы были кучкистами не потому, что представлялись менее «чужими», чем опусы венских классиков, или были «современнее» их, а потому, что способ формования музыкального пространства у названных романтиков по ряду внешних примет больше отвечал внутренним склонностям русских авторов. Композиторы-почвенники подмечали родственное — тенденцию к оперированию темой как пространно-развёрнутым целым, обнажение граней, настойчиво выраженное стремление к единству. То, что это стремление (вполне осознанное, особенно у Листа) вызвано было скорее необходимостью упорядочить поток льющихся импровизаций, череду мелькающих картинок-образов или театральных сцен, чем желанием воплотить конкретную конструктивную идею, как бы и не принималось во внимание.

Русские авторы сам процесс формообразования воспринимали как национально-окрашенный потому, что интуитивно схватывали различие видения музыкальной формы как пространственного объекта у «своих» и у «чужих», *видения*, находящегося во взаимообусловленной связи с позицией автора по отношению к создаваемому. Различие явственно проступает, например, при сравнении русских программных фортепианных циклов, таких, как «Картинки с выставки» Мусоргского или «Бирюльки» Лядова, с вдохновившим их романтическим прототипом — «Карнавалом» Шумана.

Так, в любимом кучкистами «Карнавале» различимы отдельные черты двух разных пространственных моделей — хронотопичной и рационализированной. Согласно первой, в круговом времени (остинатно повторяющаяся вальсовая формула), из центра, интонационного и пространственного ядра цикла «Сфинксы»[19], через развёртывание-распространение вовне возникает вещное, замкнутое в круг посредством тематических арок

(перекидываются от «Преамбулы» через «Паузу» к «Маршу Давидсбюндлеров») пространство. В этой ситуации авторское «я» пребывает как бы *над* формуемым произведением.

Однако описанное пространство обнаруживает и приметы рационализированной модели: однородность (интонационное единство) и тенденцию к бесконечности (количество мелькающих сценок или масок может быть умножено). Названные приметы противоречиво сочетаются со свойствами, не совсем рационализированной модели отвечающими, — загадочностью и непостижимостью: принцип организации целого в «Карнавале» скрыт, даже авторская подсказка «Сфинксы» — символ загадки. Объяснение противоречия — персонификация авторского «я» в образах Флорестана и Эвсебия, порождающая эффект «растворения» этого «я» в потоке становящегося целого, точнее, в потоке времени, подчиняющем себе пространство. Именно поэтому арочные скрепы «Карнавала» воспринимаются скорее как средство создания оптической иллюзии строгой формы (наподобие возникающей в калейдоскопе), чем как опорные части конструкции.

Пространство же «Картинок с выставки» или «Бирюлек» — результат реализации архитектонического замысла автора, находящегося и *над* пространством отдельных миниатюр, и *над* произведением в целом. Оно обнаруживает явное сходство с мифопоэтическим хронотопом. И у Мусоргского, и у Лядова *образно* выделен скрепляющий, связанный со становлением музыкальной формы как пространственного объекта, архитектонически-организующий цикл момент. У Мусоргского это «Прогулка» (рефрен) — аналог векторного в круге «пути» эпического или сказочного героя. Путь — освоение пространства (в описываемой ситуации «чужого», гартмановского, приобщение его организованному космосу). У Лядова такой момент — подчёркнуто кукольная музыка вступления и заключения. Намеренно стилизованная, контрастная всему остальному, она во времени чётко отграничивает пространство, заключает его в рамки, неизбежно вызывая ассоциации с чем-то вроде игрушечного ящика (куда можно заглянуть, но в чём «раствориться» никак нельзя). У Лядова, к тому же, все возникающие части пространства (отдельные пьесы) имеют единый источник происхождения — особенность, отличающая «идеальный» мифопоэтический аналог.

Позиция автора по отношению к создаваемому, как и отражённый в лирике образ «созерцаемого» пространства, — результат *переживания-ощущения* пространства как мифопоэтического хронотопа. Закодированное на уровне подсознания, оно спонтанно реализовывалось (и реализуется) в момент творческого акта, «в обход» действующих на уровне сознания научных представлений. С ним и связано тяготение к архитектоничности в процессе создания музыкальной формы. За неоднократно оговариваемой нелюбовью к «разводам» и «подводам», за тенденцией оперировать темой или мотивом как однородно-нерасчленённой *строительной единицей* («кирпичиком» формы) стоит, на наш взгляд, всё то же мифопоэтическое восприятие пространства: как «не предшествующего вещам, его заполняющим, а наоборот, конституируемого ими»; предполагающего «две противоположные по смыслу операции, удостоверяющие, однако, единое содержание — составность пространства»[20]. В пристрастии к блочному (кучкисты, Рахманинов, Свиридов, отчасти Скрябин, Мясковский и др.), кадровому (Лядов, Прокофьев, поздний Рахманинов, Стравинский и проч.) принципу сложения музыкальной формы видится след восприятия объективного пространства как чего-то вещного (снова невольно вспоминается картинность русской музыки) и обязательно составного. Процесс формования у русских композиторов удивительно напоминает процесс становления мифопоэтического пространства, возникающего «не только и не столько через отделение от чего-то, выделение из хаоса, сколько через развёртывание, распространение его вовне по отношению к некоему центру … или безотносительно к этому центру …»[21]. Здесь уместно напомнить уже цитировавшееся асафьевское описание «развития по методу Глинки». Конечно, преобладание такого типа развития может быть объяснено природой исходного национально-определённого материала. Но необходимо учитывать и другое — тенденцию строить музыкально-пространственный объект как пространство мифа или сказки, в которых идея становления отождествляется с идеей «пути» в горизонтальном пространстве. В процессе пути происходит освоение «остатков "непространственного" хаоса», «приобщение его космизованному и организованному "культурному" пространству»[22]. С этих позиций откристаллизовавшаяся форма предстаёт как «космос» — «целостная, упорядоченная, организованная в соответствии с определённым законом … вселенная»[23]. Объясняется и логика развёртывания музыкальной формы в подавляющем большинстве русских опусов, логика, на-

правленная на утверждение целостности картины мира, обнаруживающей себя как бы сразу, или открываемой через последовательное и напряжённое «выявление подобия»[24], таящегося за контрастностью составляющих её элементов.

С точки зрения данной логики, представляющей живую мифопоэтическую традицию, обнажение конструкции, держащей форму, — следствие стремления выявить и показать единый принцип, организующий макрокосм и микрокосм. Подчиняясь ей, слушатель, постигающий структуру опуса, постигает и художественную модель мира[25], предполагающую «тождество (или, по крайней мере, особую связанность, зависимость) макрокосма и микрокосма…»[26]. Модель, отличную от европейской и близкую к мифопоэтической настолько, насколько это возможно в условиях господства централизованной мажоро-минорной системы и связанных с нею гомофонно-гармонических жанров.

Вероятнее всего, большинство русских композиторов следуют здесь интуиции, реализуя тип мышления, прорывающийся сквозь чужеродные наслоения и сохраняющий отчётливую связь с мифопоэтическим аналогом. Установлено, что «миф как тотальный или доминирующий способ мышления специфичен для культур архаических, но в качестве некоего "уровня" … может присутствовать в самых различных культурах, особенно в литературе и искусстве …»[27]. Всё дело в *оценке* данного факта самой культурой. Применительно к западной отечественными и зарубежными исследователями он трактуется как художественный приём (у Дж. Джойса, Ф. Кафки, М. Пруста, Т. Манна и др.), мифотворчество (у Р. Вагнера в музыке, К. Льюиса, Р. Толкина в литературе), то есть сознательная реконструкция мифопоэтической модели или отдельных её составляющих, предпринятая каждым из авторов с индивидуально-конкретной целью. В русской музыке XIX и начала XX века всякое проявление (сознательное или бессознательное) описанного типа мышления в сферах содержательной и формальной и художниками, и воспринимающей аудиторией, связывается с обретением и утверждением национального[28], — а это уже позволяет определить его как *национальный тип мышления.*

Стоящее за последним непосредственное ощущение пространства-времени обусловливает неприятие этих категорий в виде чистых абстракций. Пространство и время в русском варианте не столько «осмыслены», сколько «прочувствованы»[29], чем и объясняется «живучесть» мифопоэтического их переживания. Обыденная практическая деятельность, убедившая европейца в перспективности рационального рассуждения, заставившая поверить в «опыт как критерий истины» и способствовавшая утверждению механистически-материалистических представлений о природе (что повлекло за собой весьма энергичное её покорение), в климатически-географических условиях России, даже пережившей промышленную революцию, мало что изменила в восприятии пространства и времени.

Ещё в начале XX века С. Франк, посвятивший одну из работ рассмотрению особенностей русского мировоззрения, отметил симптоматичную особенность: «Своеобразие русского типа мышления именно в том, что оно изначально основывается на интуиции. Систематическое и понятийное в познании представляется ему хотя и не как нечто второстепенное, но всё же как нечто схематическое, неравнозначное полной и жизненной истине»[30]. «Опыт означает для русского в конечном счёте то, что понимается под жизненным опытом. Что-то "узнать" — означает приобщиться к чему-то посредством внутреннего осознания и сопереживания, либо постичь что-либо внутренне и обладать этим во всей полноте его жизненных проявлений»[31].

Если соотнести национальный тип мышления, определяемый мифопоэтическим мировосприятием и миросозерцанием, с явлением эпического симфонизма, с отчётливо обнаруживаемой авторами тенденцией к превращению сценических и симфонических форм в синтетические «действа», с многочисленными и многообразными вариантами воссоздания обрядов (даже в жанре инструментальной миниатюры)[32], наконец, с фактом сакрализации светской музыки в воображении Римского-Корсакова и Скрябина, окажется, что всё, прежде ассоциировавшееся с воплощением идеи народности или отражением мессианской идеи — суть проявления этого мышления на уровне содержания[33]. На уровне языка и формы результат его действия видится в новациях в сфере гармонии, интересе к ладам народной музыки и старинной полифонии, в предложенном Скрябиным в «Прометее» пространственно-временном принципе организации музыкальной материи. Всё же в целом предстаёт как последовательное и целенаправленное стремление утвердить в качестве национального *образ мира, близкий репрезентируемому мифопоэтической моделью.*

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Асафьев Б. (Игорь Глебов) Музыкальная форма как процесс. — Л.: Музыка, 1971. — С. 224.

[2] Курт Э. Основы линеарного контрапункта — М.: Музгиз, 1931. — С. 56–57.

[3] Там же. С. 56.

[4] Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. — М.: Музыка, 1974. — С. 271.

[5] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М.: Искусство, 1986. — С. 242.

[6] См. напр.: вступительный раздел «Похвалы пустыне» Римского-Корсакова, главную партию Третьей симфонии Рахманинова, «Волшебное озеро» Лядова, первую часть Четвёртой сонаты Скрябина, начальный раздел Пятой симфонии Мясковского, главную партию первой части Седьмой симфонии Прокофьева, побочную партию первой части Пятой симфонии Шостаковича и проч.

[7] Асафьев Б. М. И. Глинка. — Л.: Музыка, 1978. — С. 139.

[8] Топоров В. Н. Пространство // Мифы народов мира: в 2 т. — М., 1997. — Т. 2. — С. 340.

[9] Мусоргский М. П. Письма. — М.: Музыка, 1981. — С. 56.

[10] Цит. по: Асафьев Б. М. И. Глинка. С. 270.

[11] Мусоргский М. П. Указ. соч. С. 74–75.

[12] Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5 т. — М.: Изд-во Академии наук, 1954. — Т. 2. — С. 209.

[13] Асафьев Б. М. И. Глинка. С. 52.

[14] Савенко С. Миры Стравинского // Русская музыка и XX век. — М., 1997. — С. 175.

[15] И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. — М.: Сов. композитор, 1973. — С. 27.

[16] Свиридов Г. Музыка как судьба. — М.: Молодая гвардия, 2002. — С. 185.

[17] Белоненко А. С. Предисловие // Свиридов Г. Указ. соч. С. 8.

[18] Шпет Г. Г. Введение в этническую психологию // Шпет Г. Г. Сочинения. — М.: Правда, 1989. — С. 546.

[19] С этой точки зрения становится понятным местоположение этих загадочных миниатюр.

[20] Топоров В. Н. Пространство... С. 341.

[21] Там же.

[22] Там же.

[23] Топоров В. Н. Космос // Мифы народов мира. Т. 2. С. 9.

[24] Обосновывая свой творческий метод, И. Ф. Стравинский пишет: «… не следует забывать, что единое предшествует множественному … Разнообразие имеет ценность только как продолжение подобия … Контраст везде …. Подобие же скрыто, нужно его открыть, а это удаётся сделать только крайним напряжением сил … подобие требует от меня более сложных решений и результаты его более значительны и более для меня ценны…» (И. Ф. Стравинский. Указ. соч. С. 28).

[25] Слушатель оказывается не в ситуации «зрителя-слушателя», наблюдающего за происходящим как бы со стороны, а в ситуации, близкой той, в которой находился участник ритуала «освоения пространства», космизующий внепространственный хаос. Это — скрытая причина, определяющая отличия архитектоники опусов «кучкистов» и их последователей от обусловленной законами театральной драматургии Нового времени архитектоники сочинений венских классиков — Гайдна и, особенно, Моцарта.

[26] Топоров В. Н. Модель мира // Мифы народов мира. Т. 2. С. 162.

[27] Токарев С. А., Мелетинский Е. М. Мифология // Мифы народов мира. Т. 1. С. 19.

[28] Как и в случае с Н. Гоголем, Ф. Достоевским и Л. Толстым: литературоведение (напр. М. Бахтин, Е. Мелетинский, В. Топоров и др.) говорит не о «приёмах», мифотворчестве или реконструкции мифопоэтического образа мира, но о *проявлении* мифопоэтического сознания.

[29] По этой причине Б. Р. Виппер, рассматривавшему исторически менявшиеся трактовки времени и пространства в живописи, приходится выделить среди характерных тенденций их отражения в XIX веке особый «путь или метод», избранный русским изобразительным искусством для передачи «эмоционального тона» времени, его «специфического содержания». См.: Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. — М.: Изд-во В. Шевчук, 2004. — С. 255.

[30] Франк С. Л. Русское мировоззрение. — СПб.: Наука, 1996. — С. 163–166.

[31] Там же. С. 165.

[32] Например, у Лядова в пьесе «На лужайке» в специфической для композитора манере воссоздан обряд встречи солнца.

[33] Здесь просматривается след древнего синкретического восприятия действительности, выражением которого был первобытный обряд.

Чахвадзе Натэлла Владимировна
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории музыки
Магнитогорской государственной
консерватории им. М. И. Глинки

Е. Н. МИХАЙЛОВА
Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

СЕМИОСФЕРА БАЛЕТА РОДИОНА ЩЕДРИНА «ЧАЙКА»

УДК
781.085.5:782.9

Балетный театр Родиона Щедрина — состоявшееся, признанное явление. Балет-сказка «Конёк-горбунок», легендарная «Кармен-сюита», экспрессивный балет-трагедия «Анна Каренина», драматическая «Чайка» и поэтическая «Дама с собачкой», — премьеры всех этих разноплановых спектаклей стали событиями в театральном мире, получили признание на русской и зарубежной сцене. При всей художественной и исторической значимости балетов в искусствоведческой литературе почти не затронут аспект их бытия в культурно-семиотическом пространстве, несмотря на актуальность вопроса в условиях постмодернистских, постструктуралистских тенденций конца XX века.

Широчайшая семиосфера балетов Щедрина, характеризующаяся многотекстовостью, полисюжетностью, метафоричностью повествования, уникальным языком символов, организующим составляющие синтетического театрального действа, требует особого методологического подхода. При рассмотрении проблемы необходимо учитывать происходящие в культуре и искусстве процессы, определяющие особые свойства художественных произведений современности.

Культурно-историческое пространство формируется в процессе чередования, смены различных форм эволюционного движения, среди которых основными являются две противоположные: *линейная* (векторной направленности, основана на принципе детерминизма) и *циклическая* (связана с мифологическим мышлением). Развитие культуры обусловлено, как известно, принципом диалогического взаимодействия субкультур, разных видов искусства, отдельных произведений в процессе их столкновения и взаимодействия в едином художественном пространстве. Подобное движение определено также ходом внутреннего саморазвития культуры, включающего стадии зарождения, расцвета и разрушения и, таким образом, отвечающего циклическому типу. О внутренних этапах развития культуры говорил Гумилёв, выделяя в истории функционирования каждого этноса несколько этапов, в том числе фазу расцвета (акматическую) и фазу увядания (мемуарную), когда деятельная, событийная история остаётся позади, и этносу остаются лишь воспоминания о той фазе истории, в которой имела место цветущая сложность [см.: 10, с. 382].

О. Шпенглер также различает культуры «становящиеся» — зародившиеся и претерпевающие изменения, находящиеся на различных стадиях развития (он ассоциирует их с живыми, действующими организмами), и культуры «ставшие» — завершившие свой круг развития, ушедшие в прошлое и ставшие памятью [11, с. 31]. Он трактует виды искусства как «*организмы*», «*пра-феномены*», занимающие определённое место в семиосфере культуры, которые «родятся, зреют, старятся и *навсегда* [курсив автора. — *Е. М.*] умирают» [там же, с. 405]. Видение культуры как развивающегося организма соотносится с принципами синергетики, изучающей процессы саморазвития нелинейных систем[1]. Логика этого развития, основанная на движении от хаоса к порядку (достижение устойчивого состояния — «аттрактор»), корреспондирует принципам развития культурных процессов цивилизации[2].

Согласно синергетической теории, развитие нелинейной системы совершается через случайность выбора пути в момент бифуркации (взрыва старой системы), а сама случайность обычно не повторяется вновь. В связи с этим, возникают «идея многовариантности, альтернативности … путей эволюции; идея выбора из данных альтернатив, идея необратимости эволюции». Кроме того, в саморазвивающейся системе заложена некая программа возможного развития: «Будущее состояние системы (среды) … организует, формирует, изменяет наличное её состояние» [3, с. 11].

Идея необратимости в развитии нелинейной системы соотносится с мыслями о культуре Шпенглера, утверждающего, что «всё происходящее совершается *один раз* и никогда не повторяется. Оно подчинено принципу направления («времени»), *необратимости* [курсив автора. — *Е. М.*]» [11, с. 150]. Предопределённость и случайность, по Шпенглеру, касаются не только характера развития культуры, но и её места в общем историческом процессе[3]. Говоря о некоем инварианте (прафеномене) культуры, являющемся первообразом для развития всех последующих культур, учёный определяет её развитие как внешнее проявление этого прафеномена, «которого мы не можем запечатлеть, не можем понять, осознать до конца» [там же, с. 271].

Об инвариантности и вариативности текстов (осмысленных как культуры и отдельные произведения) размышлял Ю. М. Лотман, рассматривая всё культурное пространство как некую саморазвивающуюся систему, содержащую в себе взаимо-

действующие, постоянно развивающиеся тексты-миры. При этом он выделяет две системы функционирования текста: цикличность, которую учёный соотносит с принципом строения мифа, определяя последний как прообраз некоего сюжета-инварианта, и линейность, которая, по его мнению, воссоздаётся лишь в авторском тексте, отражающем событие, случай.

Принцип работы семиотической системы, определённый диалогичностью текстов, основан на «импульсе извне, от другой мыслящей структуры» [4, с. 70], что соотносится с приёмами развития нелинейной системы, флуктуирующей и изменяющейся вследствие попадания в неё чужеродных структур. В результате взаимодействия двух систем, по Лотману, — циклического (мифологического) и авторского (линейного) текстов — происходит генерирование новых сообщений, смыслов, возникают оригинальные новаторские произведения, обновляется культурное пространство.

В исторически-переходные, динамические этапы развития, сопровождаемые культурным «взрывом», «бифуркацией», возрастает роль случайности, активизируется циклический принцип, выраженный в обращении к мифологическому сознанию, в усилении творческого начала, иррационального мышления. Художественному тексту, выступающему (на основе принципа фрактальности)[4] единицей семиотического пространства культуры, также свойственен нелинейный характер строения, воплощающийся в множественности (интертекстовость, гипертекстовость, структура «текст в тексте»), диалогичности, полифоничности текстов, составляющих одно произведение, в чертах недосказанности и потенциале дальнейших раскрытий.

Художественный текст соотносим с палимпсестом, черты структуры которого исследователи находят в строении современной культуры[5]. Многосоставная структура транскультурного пространства современности, вбирающая множество контрастных стилей и направлений предшествующих эпох и настоящего времени, а также потенциал будущих (неожиданных) явлений, образуют слоистую структуру, каждый из элементов которой, выходя на поверхность, обретает значение аттрактора (ведущего — на определённое время — явления). По такому принципу строится современный художественный текст, иерархия субтекстов которого носит нелинейный характер, так как в определённый момент развития произведения центральным элементом может стать любой из его элементов (инвариант, одна из авторских предшествующих трактовок, какой-либо микросюжет и т.д.). Наглядным примером тому может служить балетный театр Родиона Щедрина.

Соотнесённость семиосферы культуры с принципами строения художественного текста даёт возможность рассмотрения балетов композитора в качестве метасистем, художественное пространство текстов которых соотносимо с нелинейной саморазвивающейся системой (выстроенной по принципу палимпсеста). Подобный тип слоистой структуры являет собой пространство текста балета Р. Щедрина «Чайка». Загадочность своеобразной, во многом автобиографичной пьесы Чехова с её «подводной драматургией», определение жанра как «комедии», многогеройность при всей интимности повествования, — все эти черты на первый взгляд как бы противоречат законам традиционной драмы. К тому же, недансантность сюжетного ряда, внешняя непластичность образов усложняли процесс перевода пьесы в балетный текст, определяя градус его креативности.

Широкий круг идей, заложенных в сюжете: нераскрытый потенциал творчества (трагедия художника), непонимание окружающего общества (провал пьес Чехова и Треплева), трагическая неразделённая любовь практически всех героев пьесы[6], конфликт поколений (времён), выраженный в разногласиях Треплева и Аркадиной, — всё это обусловливает смысловую сложность балета и многоуровневость его структуры. Полифоническое выстраивание содержания, циклическое строение (два схожих по строению акта), структура «текст в тексте» (театр Треплева в авторском чеховском пространстве пьесы) — те характерные черты балета, которые определяются поэтикой пьесы.

Текстовая многозначность литературного произведения[7], расширенная в балете введением сюжета из жизни автора (изображение провала чеховской «Чайки» в Александринском театре в 1889 году), дополняется новыми смыслами, раскрывающимися музыкальным видением Р. Щедрина, сценографическим решением Б. Левенталя[8], особенностями хореографического прочтения М. Плисецкой. В результате, семиосфера балета отличается полисюжетностью, многослойностью смысловых уровней.

Как следствие интертекстуальной природы балета, определённой множеством сюжетных источников, образуется многосоставная драматургия спектакля, в которой происходит взаимовлияние разных драматургических пластов фабулы, развёртывается метасюжет, охватывающий своеобразную, корреспондирующую полифоническим барочным формам структуру произведения (24 прелюдии, постлюдия и 3 интерлюдии). В драматургический контекст входят не только основной сюжет пьесы, но органично вписанные сценографически — план летнего театра усадьбы с постановкой треплевской пьесы (и глубоко символичным Монологом Мировой души), план с «врезками» чеховской публики, план полёта Чайки над сценой.

Сложность, многомерность семиосферы балета раскрывается в различных параметрах. Так, сюжетно-смысловая многозначность решена в сценографии приёмами зеркальности, симметричности построения сцены (в центре — «колдовское озеро»), отличающейся многослойностью уровней (совмеще-

ние театра Щедрина, Чехова, Треплева, линии полёта Чайки).

В хореографии сочетаются архаика древнегреческой вазописи (монолог Мировой души в исполнении Нины Заречной) и экспрессия современной хореографии (в драматических высказываниях Треплева); неестественно замедленные движения обитателей усадьбы (отражение «мучительно тянущегося времени») противопоставляются пластике свободного полёта чайки (Рапид — танец Плисецкой над сценой). Значимость символа Чайки (как некоего сюжетного аттрактора) выявляется в присущей каждому герою полётной хореографии, поразному реализованной. Так, Л. Генина проводит следующие ассоциации в трактовке таких движений применительно к персонажам: «Жесты Аркадиной напоминают пластику горделивой птицы в прелюдиях № 7 и 17; Маша трепещет «перьями» заломленных пальцев в прелюдии № 4. Треплев в своих монологах как бы пытается взлететь (прелюдии № 10, ц. 54 и № 23), но не может — здесь возникают ассоциации с пластикой «раненой птицы». Причудливы ритм и пластика сцены игры в лото (прелюдия № 24): равномерно и плавно поднимаются фигуры героев в разных точках очерченной старинной лампой площадки — будто огромная ночная птица, медленно поворачиваясь, взмахивает крылами» [2, с. 30].

Музыкальное решение балета вследствие многоплановой драматургии определяется несколькими контрастными звуковыми пластами, что отражает идею пространственности звучания, в целом присущую музыке Щедрина. Один из ведущих в балете — образ Чайки, лейтмотив загадочного полёта которой, пронизывающий всю его партитуру, основан на сложных гармонических комплексах (скандируемые звуки сочетаются с диссонирующими интервалами — «щемящими» б. 7, м. 2). Поиски адекватного крику птицы аналога в оркестре привели Щедрина к уникальной находке — «симфонизации крика Чайки». Из высказывания композитора: «Я специально слушал голоса чаек, пытался их нотировать. Вообще, крик ночной птицы всегда очень тревожен и недаром считается предвестником несчастья … Я сделал во втором акте крик ночной птицы с помощью звукозаписи, помноженной на общее развитие материала. Эта идея оказалась осуществима средствами симфонического оркестра. Это не просто крик чайки, возглас тревожной ночной птицы, но драматургический ход …» [цит. по: 9, с. 135]. По восприятию М. Плисецкой (исполнительницы главной роли в балете), «крик чайки в музыке — это почти стон …» [7, с. 340].

Иной — более зыбкой, прозрачной, аритмичной звучностью, по сравнению с рассмотренной выше образно-музыкальной сферой, характеризуется «мучительно тянущееся время» жизни безразличных, равнодушных обитателей усадьбы. Для создания образа аморфного «неэмоционального» общества используются особые темброво-фонические, гармонические приёмы, определённые типы звукоизвлечения: арпеджио арфы, тремолирующие струнные (прелюдия № 2), остинатные звучания при ритмическом замедлении (прелюдия № 4, 5–6 такты).

Контрастными этой сфере выступают представители иного мирочувствования, к которым относятся молодые герои — Константин Треплев, Нина Заречная, отчасти Маша, образ Мировой души (в исполнении Заречной). Свойственные им выходы из статики, эмоциональные вспышки характеризуются особыми музыкальными средствами: ревность Маши — восходящим хроматизированным пассажем фагота (прелюдия № 4); «отчаяние, самоуничижение» Треплева — звучащими на *fff* квартовыми аккордами (*tutti*) в сочетании с краткими хроматизированными нисходящими фразами (прелюдия № 10), страдания Нины — нисходящими малосекундовыми мотивами *lamento* в исполнении флейты (прелюдия № 12, ц. 147).

Гротесковая образно-музыкальная сфера, связанная со сценическим воплощением безликой, бездуховной чеховской публики, изображает премьерный провал его пьесы. Её характеризует «глумливый вальсок» (три интерлюдии в балете), «подпрыгивающие» интонации которого в исполнении кричащего тембра флейты пикколо становятся точными средствами раскрытия сущности образа.

Отличительная черта музыки «Чайки» — в её танцевальности. По словам В. Н. Холоповой, усматривающей в музыкально-хореографических характеристиках героев аллюзии на вальс (прелюдии № 3, 17), скерцо (в интерлюдиях), музыка «не говорит на языке разных стилей и только очень тонко следует языку каких-то жанров» [9, с. 48].

Следствием многозначности хореографического произведения становится сложность его хронотопа, вбирающего и как бы сталкивающего различные временные пласты из разных сюжетных линий и типов модусов (реальное — нереальное, прошлое — настоящее — будущее, миг — вечность, годовой календарный цикл с символикой весны и осени). Пространственные координаты спектакля расширяются до пределов Вселенной. Категории Мига и Вечности, Вселенной, Бесконечности апеллируют к мифологическому, надбытийственному.

При всей разнице в пульсации «темпо-миров» структур[9], составляющих балет, и возможной несочетаемости микротекстов на разных уровнях, произведение представляет собой гармонично выстроенную метасистему, как бы универсальный метатекст. Взаимодействие с прошлыми трактовками сюжета, дополняемость сопутствующими фактами (из жизни писателя), открытость последующим интерпретациям, — все эти качества дают возможность представить спектакль как открытую нелинейную систему, в качестве аттракторов которой выступают и основной текст (источника балета), и

дополнительные планы, исходящие из самого источника (линия Чайки) или извне (провал чеховской пьесы).

Структура балета корреспондирует со строением палимпсеста, что подтверждает многослойность пространства текста, в котором (на диахроническом и синхроническом уровнях) активизируются в сценическом хронотопе те или иные сюжетно-образные уровни. На особое свойство целостности такого уникального многосоставного слоистого текста, в котором все элементы при удивительной спаянности, гармоничности, являют собой автономные микросистемы со своим хронотопом (будь то сюжетно-образный уровень, символ, сценографический план и т.д.), повлияло тесное сотрудничество создателей балета.

Общеизвестность основного сюжета, вкрапление дополнительных сюжетных уровней (рассчитанных на посвящённых — чеховедов, литературоведов) приводят к особому типу высказывания намёками, символами, знаками, в чём проявляется игровая логика, черты интеллектуального театра «для посвящённых». Обусловленная пьесой Чехова ритуальность, принципиальная незавершённость балета, его открытость общекультурному пространству, текстовая полифоничность, ориентация на деиерархическое соотношение всех составляющих, идея раздвижения границ пространства и времени, — все эти явления отвечают принципам построения современного художественного текста в русле постмодернисткого искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Основатели теории синергетики — И. Пригожин и И. Стенгерс. См.: [8].

[2] Этой проблеме в русле синергетической парадигмы посвящены работы Ю. Кирбабы, А. Волошинова, И. Евина и др.

[3] «Она (современность) явилась типом *исторического* действия, которое внутри большого исторического организма … занимает известное, биографически *предопределённое в течение веков место* [курсив автора. — *Е. М.*]» [цит. по: 11, с. 214].

[4] Фрактальность понимается как особый синергетический принцип, в основе которого лежит идея подобия микро- и макромиров, существующих в едином алгоритме нелинейного развития. Он применим и в сфере искусства. Логика этой концепции работает на разных уровнях: в качестве системы могут выступать отдельная культура, вся культурно-историческая эволюция, представленная сменяющими друг друга культурами, процессами, происходящими внутри отдельной культуры (создание новых стилей, новых текстов в искусстве и т.д.).

[5] Палимпсест [от гр. *palimpseston (biblion)* — вновь соскобленная (книга)] — рукопись на пергаменте поверх смытого или соскобленного текста [11, с. 357]. Сквозь слоистую структуру такого многократно нанесённого текста проступали более древние, образуя диалог эпох в сочетании с более современными слоями. Соотнесение пространства постмодернистской культуры со структурой палимпсеста даёт возможность рассматривать культуру как единый метатекст, где разные уровни текста (миф, авторские трактовки) могут выходить на поверхность, обретая значимость в интертекстуальном пространстве произведения.

[6] Прообразом треплевской любви (как некий подтекст) являются события личной жизни Чехова.

[7] Кроме многогеройности в пьесе, где каждый персонаж становится на время центральным (отсюда многоаспектная драматургия), исследователь поэтики Чехова Паперный усматривает в трактовке образов Треплева и Аркадиной аналогии с шекспировским «Гамлетом» (во взаимоотношениях Гамлета и его матери). См.: [6].

[8] Костюмы премьерного спектакля с участием М. Плисецкой и А. Богатырёва в главных ролях были выполнены П. Карденом.

[9] В качестве составляющей балет структуры можно расценивать как виды искусства (пластика, музыка, сценография), так и уровни метасюжета (сюжет пьесы, сюжет балета и т.д.), развивающиеся в своём хронотопе, имеющие свою драматургическую линию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. К эстетике слова // Контекст-1973. — М., 1974.

2. Генина Л. Бытие над бытом // Советская музыка. — 1986. — № 3.

3. Кирбаба Ю. Генезис синергетической парадигмы: культурологические аспекты: автореф. дис. ... канд. культурологии. — Саратов, 2004.

4. Князева Е., Курдюмов С. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. — 1992. — № 12.

5. Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: статьи, исследования, заметки. — СПб.: Искусство-СПб, 2004.

6. Паперный З. «Чайка» А. П. Чехова. — М., 1980.

7. Плисецкая М. Я — Майя Плисецкая. — М., 1994.

8. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. — М., 1986.

9. Холопова В. Путь к центру. Родион Щедрин. — М.: Композитор, 2000.

10. Хренов Н. Социальная психология искусства: переходная эпоха. — М., 2005.

11. Шпенглер О. Закат Европы: очерки морфологии истории. В 2 т. Т. 1. Образ и действительность. — Минск, 1998.

Михайлова Екатерина Николаевна
аспирантка кафедры истории музыки
Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова

О. В. ШМАКОВА
Волгоградский институт искусств им. П. А. Серебрякова

УДК
785.082.086

ФИНАЛ В СИМФОНИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ

Перед исследователем, который пытается обобщить наблюдения за эволюцией симфонического цикла, охватывающей более двухсот лет (от формирования классического инварианта до его радикальной трансформации к середине XX века), возникает множество вопросов. Одним из наиболее сложных, на наш взгляд, остаётся вопрос о художественно-образном мире симфонического цикла. Поскольку «последним словом» цикла является его финал, постольку именно на него ложится функция достраивания событийной концепции симфонии. В данной статье предполагается в общетеоретическом плане изложить жанровые (функциональные и смысловые) характеристики симфонического финала[1].

Финал в симфоническом цикле выполняет двойственную функцию. С одной стороны, финал сопряжён с содержанием каждой из предыдущих частей, поскольку в нём продолжает своё развитие некий «сверхобраз» симфонии. В то же время, финал завершает многочастное целое: обладая семантикой «последней части», он маркирует окончание произведения. Подобная двойственность присуща так называемым составным жанрам[2]. В симфоническом цикле, — как и в опере, балете, сюите, полифоническом цикле, — части с различными жанровыми свойствами объединяются некоей художественной идеей.

На жанровый облик каждой из частей симфонии обращает внимание В. Цуккерман: «Симфония есть жанр, но её обычная первая часть — "*сонатное allegro*" — есть не только определённая конструкция, но и *жанр со своими типичными образами и их контрастами*; это ещё более ясно в отношении медленной части симфонии, как *лирического жанра*, и скерцо, как *жанра движения, игры*. Более того, внутри такой части симфонии… в духе определённого жанра часто выдерживаются даже отдельные темы. Вывод отсюда таков: *жанрами именуют не только целые произведения, но и части произведений* [курсив мой. — *О.Ш.*], если они достаточно закончены по форме и обладают вполне определёнными "приметами" жанра» [8, с. 64-65]. К «приметам жанра», основываясь на целом ряде определений последнего (М. Арановского, Е. Назайкинского, О. Соколова, А. Сохора), следует отнести следующие: 1) бытие в социальной среде, 2) родовое музыкально-художественное содержание, 3) участие в плане становления целостного содержания. Если попытаться их объединить, то можно сказать, что жанр — это обусловленный социальной средой план развёртывания родового музыкально-художественного содержания. Рассмотрим, как проявляются в финале симфонического цикла обозначенные свойства жанра.

Бытие финала симфонического цикла в *социальной среде* определяется аналогичной ролью всего произведения: симфония в социальной жизни, как некогда месса, выполняет роль, созвучную, по словам П. Беккера, «конечным целям религии» [3, с. 28]. Изучая родовые свойства симфонии «от Бетховена до Малера», этот немецкий музыковед утверждает, что симфонический цикл обладает некоей «обобществляющей силой» («gesellschaftbildene Kraft»), которая является проводником «общественного сознания» («Gemeinschaftbewuβtsein») [3, с. 23]. Созвучна данной мысли и точка зрения М. Арановского, который к жанровым характеристикам симфонического цикла относит «обращение к массовой аудитории», наличие крупной формы и большой исполнительский состав [см. подробнее: 1, с. 16–17].

Думается, что в инварианте жанра «обобществляющая сила» наиболее ярко заявляет о себе именно в финале, когда раскрывается концептуальный ракурс «homo communis» (М. Арановский). «Овеществление», то есть бытие симфонического финала в социальной среде, прежде всего, отражается в условиях исполнения. По справедливому замечанию П. Беккера, композитор «создаёт в своём воображении идеальную *картину долженствующего быть заполненным звучащего пространства и воспринимающей массы* [курсив мой. — *О. Ш.*]» [3, с. 18–19]. Звучание оркестра, исполняющего симфонию в большом концертном зале, зачастую акустически усиливается именно в завершающей части цикла благодаря включению *дополнительных ресурсов* — хора (в финалах 9-й симфонии Бетховена,

1-й — Скрябина, 6-й — Мясковского, поздних симфоний Шостаковича), яркого тембра (трубы во 2-й симфонии Онеггера), театрализованной жестикуляции дирижёра (в «Книге для оркестра» Лютославского). В финале, как правило, используются звуковые средства, направленные на создание у слушательской аудитории чувства единения, масштабности и высокой социальной значимости «обсуждаемых» тем[3]. *Родовое музыкально-художественное содержание* симфонических финалов характеризуется наличием коллективного (общезначимого) образа, синтеза образов, взятых из предыдущих частей цикла, а также органично связанного с семантикой последних частей Образа движения. Очевидно, что коллективное, общезначимое начало в содержании произведения по-разному отражается в различных частях симфонического цикла. В драматических — это может быть образ массового празднично-танцевального движения (как в теме главной партии I части 1-й симфонии Бетховена) или траурного шествия (заключённого, например, во вступлении к I части 5-й симфонии Малера). В лирических частях близкое многим людям наслаждение гармонией и красотой отражается в образе созерцания Природы (например, во II части «Весенней» симфонии Шумана или в III части 8-й симфонии Брукнера). Не менее значимы для лирических частей и возникающие здесь обобщённый трагический образ (к таковым относится средний раздел из III части «Шотландской» симфонии Мендельсона) или образ-идеал (в Adagietto — IV части из вышеупомянутой 5-й симфонии Малера). Коллективный танец как метафора «досугов человечества» (выражение Б. Асафьева) характеризует образное наполнение симфонических менуэтов и скерцо (как в симфониях Гайдна, симфонии № 39 Моцарта, 7-й симфонии Бетховена, а также в третьих частях 2-й и 4-й симфоний Брамса).

Если коллективный, общезначимый образ в различных его ракурсах предстаёт в частях симфонии как один из составляющих, то в финале он является доминирующим. О специфике жанровых свойств финала М. Арановский пишет, что в нём создаётся коллективный «обобщённый жанрово-бытовой образ. Эта обобщённость не в последней степени связана с множественностью жанрового тематизма … Возникает эффект, используемый в … кино, когда камера отъезжает от единичного объекта, обзор постепенно расширяется, число объектов увеличивается, каждый занимает своё место как деталь в общей панораме» [1, с. 24–25].

Действительно, такие разные финалы, как в 5-й Симфонии Бетховена и «Концерте для оркестра» Бартока, в 4-й Симфонии Брамса и «Литургической» симфонии Онеггера, в «Юпитере» Моцарта и «Гармонии мира» Хиндемита обладают сходным качеством: они отражают коллективный образ, даже если речь идёт об «отдельной» личности. В последнем случае герой фокусирует важные и наиболее ценные для общества идеи. В центре событий — множество судеб, слившихся в одну, будь то праздник, погребение или «парад планет». А. Селицкий верно подмечает: «Музыкант … узнает … обобщённый «портрет» длинной вереницы симфонических финалов классической традиции, создающих эффект растворения, разрешения индивидуальных коллизий в едином потоке жизни, *в коллективных эмоциях* [курсив мой. — *О. Ш.*]» [5, с. 30]. Иными словами, и в классическом оптимистичном финале, и в финалах симфоний XIX-XX веков с их «прорывом» в сферу трагических эмоций, отражаются общезначимые для человеческого сообщества образы.

На драматургическом уровне специфика финала как жанра в рамках цикла выражена в том, что это — этап образного *синтезирования*. В предшествующих финалу частях множественность образов раскрывает различие во взаимоотношениях Человека и Мира, представляя этапы развития симфонической концепции. Место финала в данной концепции определяется идеей единства, синтеза разнородных элементов. Так, в финале классической симфонии основу развития составляют последовательно сменяющие друг друга танцевально-двигательные образы. Возникающий при этом синтез множества образов становится результатом развития художественной идеи в финале — показа единства. В сравнении с классическим финалом во многих симфонических циклах XIX — первой половины XX веков события усложнены широким спектром образов: кроме танцевально-двигательных, возникают образы драматические (даже трагические, как в 6-й симфонии Чайковского или 5-й симфонии Онеггера), медитативные (например, в 8-й симфонии Брукнера или «Художнике Матисе» Хиндемита), игровые (в «Симфонии в трёх движениях» Стравинского). Вместе взятые, они направлены к синтезу, складывающемуся не только на материале, появившемуся в финале, но и благодаря включению материала предыдущих частей.

Движение в симфоническом цикле является важнейшей составляющей жанрового содержания. Под движением в жанре симфонии понимается прежде всего особый характер развития материала — направленность на изменение, преобразование исходных образов в ходе интонационной драматургии. Так, Б. Асафьев подчёркивает, что движение в симфонии осуществляется как «становление нового образа», когда происходит «непрестанное наслоение качественного элемента инакости, новиз-

ны» [цит. по: 9, с. 9]. Подобный тип логики характерен для первых частей в классическом цикле, так как здесь, по словам М. Арановского, движение «возникает как следствие развития образов, моделирования процесса изменений. Его нельзя назвать ни физическим, ни психологическим, ибо музыка извлекает … абстрактную сущность процесса качественных изменений вообще» [1, с. 33]. Продолжая мысль учёного, можно сказать, что «на физическом» и «на психологическом» уровнях движение реализуется в средних частях классической симфонии.

В финале движение проявляется в танцевальных, маршевых и моторных образах, что позволяет отнести эту часть к «жанрам движения» наряду с этюдом, токкатой, «вечным движением», о чём пишет В. Цуккерман [8, с. 103–109]. В его исследовании подчёркивается, что «в финалах композитор часто стремится к единству без конфликтов, … к господству одного начала; поскольку сонатно-симфонический финал обычно отличается активностью, его основные темы насыщены оживлённым движением. Вот почему в финале мы можем встретиться с любым из жанров движения» [8, с. 112]. Среди «генетических» для финала в первую очередь назовём жанры, связанные с Движением: танцевальной музыки — контрданс, жигу, тарантеллу, а также коллективно-двигательный жанр —марш (праздничный, траурный, скерцо-марш, сказочно-мифологический). Выделим и другие жанры, которые также участвовали в формировании содержания симфонического финала — концерт и фугу. С ними связано привнесение в музыкальную драматургию принципов имманентного движения материала. Тем самым следует подчеркнуть, что в симфоническом финале Движение воплощается не только в его физическом виде (танец, шаг, физическая борьба), но и в абстрактном смысле (человеческая и космическая эволюция, интеллектуальные и игровые процедуры, борьба идей).

В плане *становления целостного содержания* финал наряду с другими частями «создаёт» план симфонии. Причём, от того, каков финал, зависит содержательное резюме всего произведения. В одном случае последняя часть (скажем, в «Лондонских» симфониях Гайдна) может быть ещё одной контрастной частью композиции. В этом варианте в основе лежит образный контраст между частями, в суммарном итоге раскрывающий художественную идею симфонии. В другом случае события развиваются согласно принципу динамического сопряжения контрастных образов между частями, выстраивающимися в сквозные драматургические линии цикла.

Безусловно, указанными случаями роль симфонического финала в плане цикла не исчерпывается. В ходе эволюции жанра план симфонического цикла всё более подвергался варьированию в силу индивидуализации авторских замыслов. М. Арановский справедливо пишет: «На заре истории симфонии драматургия находилась в полной зависимости от формы, являясь, собственно, её звуковой реализацией. Позже, однако, рассогласование формы и драматургии ощущалось тем больше, чем дальше расходились между собой формальные нормативы и индивидуальные замыслы. Именно поздний романтизм оказался той стадией в истории жанра симфонии, … когда драматургия вышла на передний план и стала диктовать свои условия форме: форма рождалась такой, какой того "желала" драматургия» [2, с. 314]. Действительно, в XIX веке симфонии композиторов завершались с разным идейно-художественным акцентом: как демоническая оргия (Берлиоз), траурное движение (Брамс), реквием (Чайковский), метафизическая картина (Скрябин, Малер). Смысловое кульминирование финалов — тенденция в эволюции симфонического цикла, которая от XIX к середине XX века становилась всё более сильной. Возможно, подвижность таких уровней содержания, как план и функция, обеспечивает жанру его порождающую способность: если на этапе кристаллизации важнее закреплённость плана событий, то на этапе развития жанра — закреплённость функции, ибо планы событий (равно как и структурные решения) при воплощении типизировнного образа могут быть сколь угодно различными.

Итак, жанр симфонического цикла состоит из жанрово определённых частей. Финал — одна из них. За симфоническим финалом как жанром в цикле закрепились следующие характеристики:

1. Заданные композитором исполнительские параметры предназначены в финале симфонии для создания ощущения у слушателей чувства общности. Звучание оркестра, исполняющего симфонию в большом пространстве — концертном зале, часто акустически усиливается именно в завершающей части цикла благодаря включению дополнительных ресурсов — тембровых и внемузыкальных.

2. Родовое музыкально-художественное содержание симфонического финала, как и любой другой части симфонии, имеет обобщённый характер. При этом в финале определяющим является коллективный образ, что находит выражение в синтезировании материала. В фокусе содержания симфонического финала находится Образ движения в его физической и абстрактной формах. В результате в финале композитором конструируется содержание, в основе которого лежит общезначимая для людей

идея, развёртываемая в социально-психологическом, планетарном, вплоть до космогонического масштабах.

3. План становления типизированного содержания в финале — одном из этапов показа симфонической концепции — вариативен. Ход событий в финале оказывается зависимым от образно-смысловых функций, возникающих как динамическое сопряжение между частями. Тем самым в композиторской практике обеспечивается возможность рождения множества текстов с едиными родовыми признаками.

В заключение следует отметить, что все вышеуказанные признаки, присущие симфоническому финалу, проявляются в комплексе. Если «суммировать» основные черты всех последних частей в симфонии, возникает некий инвариант — жанр финала в симфоническом цикле.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Аналитический материал представлен в ряде статей автора: Шмакова О. Из истории западноевропейских «симфоний финалов» // Проблемы развития художественного мышления / сост. И. Федосеев. — СПб.; Волгоград: Комитет по печати и информации, 1998. — Вып. 1. — С. 57–61; Она же. «Мотив крика» в интонационно-лексическом спектре симфонических финалов Онеггера, Бартока и Хиндемита // Музыковедение. — 2007. — № 4. — С. 10–14; Она же. О финалах в постсимфонических циклах: к проблеме традиции и новаторства // Наука, искусство, образование в культуре III тысячелетия: матер. междунар. науч. конф. Волгоград, 10–11 апреля 2002 г. / отв. ред. Д. Полежаев. — Волгоград: ВолГУ, 2003. — С. 333–338; Она же. «Симфонии финала» в XX веке // Русская музыка в контексте мировой художественной культуры: матер. науч. конф. в рамках III Междунар. конкурса молодых пианистов им. П. А. Серебрякова. 12–13 апреля 2002 г. / отв. ред. и сост. О. Шмакова. — Волгоград; Саратов: ВМИИ им. П. А. Серебрякова, СГК им. Л. В. Собинова, 2002. — С. 171–173.

[2] В составных жанрах, как пишет А. Сохор, «отдельные части или номера … нередко представляют собою простые жанры (менуэт, скерцо, вальс или марш как часть симфонии, ария, песня, романс как номер в опере или оратории и т. п.)» [7, с. 7].

[3] По всей вероятности, общественный энергетизм, мощное акустическое воздействие во время исполнения финала предопределяют возможность его отдельного от цикла звучания в особо важные для коммуникации людей моменты. Например, во время церемонии открытия зимних Олимпийских игр в Японии (Нагано, 1998) финал 9-й симфонии Бетховена «Ода к радости» под управлением Сейджи Озава был одновременно исполнен пятью оркестрами и хорами на разных континентах Земли, соединённых спутниковой связью, в качестве грандиозной, объединяющей Мир силы. Созданные благодаря техническому прогрессу особые условия исполнения симфонического финала, написанного композитором почти 200 лет назад, ярко высветили обобществляющую силу его художественной идеи. Симфонический финал Бетховена был предназначен для «объятий миллионов» и остался таковым, — неким знаком обобществления в планетарной культуре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследовательские очерки. — Л.: Сов. композитор, 1979.

2. Арановский М. Симфония и время // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Арановский. — М.: ГИИ, 1997. — С. 303–370.

3. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. — Берлин, 1921.

4. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. — М.: Владос, 2003.

5. Селицкий А. Ещё раз о музыкальном эпосе и эпической драматургии // Памяти учителей: сб. статей / РГК им. С. В. Рахманинова; ред.-сост. Е. Шевляков. — Ростов-на-Дону: РГПУ, 1995. — С. 27–36.

6. Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. — Н. Новгород: ННГУ, 1994.

7. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. — М.: Музыка, 1968.

8. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. — М.: Музыка, 1964.

9. Шейн С. Теория симфонизма в толковании Б. Асафьева // Проблемы музыкальной науки / сост. В. Зак, Е. Чигарёва. — М.: Сов. композитор, 1985. — Вып. 6. — С. 4–28.

Шмакова Ольга Владимировна
кандидат искусствоведения,
доцент Волгоградского института искусств им. П. А. Серебрякова

Л. В. КОТЛЯРОВА
Воронежская государственная академия искусств

УДК 781.7.037
(47+57)

ТРАДИЦИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА В МУЗЫКЕ Э. ДЕНИСОВА

Творчество Эдисона Денисова принято рассматривать в ракурсе его связей с западной культурой, что вполне очевидно и глубоко мотивировано. Они, в частности, определяются активным освоением художником современных европейских композиторских техник. Однако в последнее время все более актуальным становится изучение наследия Э. Денисова в свете русских традиций — многогранных связей с отечественной культурой, её эстетикой и художественным творчеством. И хотя генетические истоки музыки композитора в значительной степени раскрыты, многие стороны проблемы остаются актуальными. Одной из таких сторон посвящена данная статья, где рассматриваются некоторые особенности эстетики композитора в аспекте традиций русского символизма конца XIX — начала XX веков.

Интерес Э. Денисова к вопросам символики со всей очевидностью проявляется в его камерно-вокальной лирике. Отчасти это объясняется вниманием композитора к русской символистской поэзии, в частности, А. Блока и Вл. Соловьёва.

Русский поэтический символизм рубежа веков декларировал теснейшую связь искусства с религией. А. Белый, как один из теоретиков символизма в России, утверждал, что в Новое время, когда господствуют наука и философия, «сущность религиозного восприятия жизни перешла в область художественного творчества» [1, с. 267].

Идея христианства глубоко затрагивает и Денисова. Композитор всегда крайне скупо высказывался на эту тему, считая её глубоко интимной. Однако подчёркивал, что «музыка — это единственный язык, который является для нас языком абстрактным: мы не можем его потрогать, рассмотреть — это неуловимо. И поэтому это как раз тот единственный язык, который может по-настоящему привести нас к Богу» [цит. по: 11, с. 108]. Э. Денисов считал, что в те времена, когда «церковь была изгнана, духовные ценности — главное в искусстве», и в этом плане «музыка больше, чем что-либо, может формировать духовный мир человека …» [там же, с. 48]. Именно религиозно-христианская мораль и нравственность видятся композитором спасительной идеей для современной России, при особой роли музыки как области высоких художественных и эстетических ценностей.

В вокальных сочинениях композитор не ограничивается задачей выделения средствами музыки символа словесно-лексического, но создаёт свою собственную систему сугубо музыкальных «символ-мотивов», наделённых соответствующими свойствами: многозначностью и взаимообратимостью музыкально-образных характеристик и связей, способностью «сворачиваться» в сколь угодно сжатую форму, вплоть до одного тона (примером служит звук *d*, несущий особую смысловую нагрузку в сочинениях Денисова). При рассмотрении русского символизма возникают любопытные художественно-эстетические параллели с творчеством Денисова.

ЭДИСОН ДЕНИСОВ И РУССКИЙ ПОЭТИЧЕСКИЙ СИМВОЛИЗМ: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

В русской классической поэзии вплоть до последней четверти XIX века господствовало стремление к ясности и прозрачности стиха. Поэзия же конца XIX — начала XX века избра-

ла по преимуществу поэтику ассоциаций, когда на основе логики возникающих связей, сопоставлений и параллелей появляется новое видение знакомых явлений. Читатель должен был понять поэзию намёков, самостоятельно расшифровать её и дорисовать в своём воображении картину переживания и мироощущения поэта. Ассоциация становится основным поэтическим средством русских символистов.

Музыкальная ассоциация, или аллюзия, как известно, является приёмом, характерным для современной музыки, и в таком качестве находит чрезвычайно широкое претворение в творчестве Э. Денисова. Причём «метод намёков» трактуется композитором чрезвычайно широко, проявляясь не только в русле конкретной стилевой тенденции, но и в отношении всего арсенала понятий академической музыки. Отметим в этой связи, что выражение «*quasi*» становится одним из наиболее характерных для Э. Денисова. Композитор довольно часто использует его, применяя в отношении звуковысотной организации («quasi-тональность»), манеры музицирования («quasi-импровизация»), музыкальной формы («quasi-реприза»), образного содержания («quasi-пародийность»), инструментария («quasi-колокола», «quasi-шарманка») и т.п. В приведённых примерах отражается существенная особенность: обращаясь к традиционным музыкальным понятиям (тональность, реприза и др.), Денисов демонстрирует, с одной стороны, чрезвычайную свободу их трактовки, с другой, — необходимость ориентира. Что касается музыкальных «отсылок» к тому или иному стилю, то, по выражению композитора, они больше нужны как «психологические аллюзии». При этом полистилистическая концепция обычно не выдвигается им в качестве основной [там же, с. 54]. Видимо, поэтому он часто обращается к «второстепенным», малоузнаваемым фрагментам из цитируемых произведений.

Известно, что творческое внимание русских поэтов, особенно поэтов-символистов было направлено на выражение иррационального и бессознательного. А. Фет говорил о невыразимости, «несказанности» человеческих мыслей и чувств, мечтая о «поэзии без слов» (данная идея увлекала и А. Блока, для которого любимым стало слово «несказанно»). По утверждению одного из исследователей начала XX века, «И. Тургенев ждал от Фета стихотворения, в котором последние строфы передавались бы безмолвным шевелением губ» [цит. по: 6]. Более того, для русских поэтов чрезвычайно привлекательным становится образ *тишины*. Молчание воспринимается как священное безмолвие, благость, как истина души, как способность «жить в себе самом» (Ф. Тютчев). Особое свойство этой тишины — духовная насыщенность, когда, как сказал поэт, «есть целый мир в душе твоей». Ф. Тютчев предполагал, что мир, особенно невидимый, настолько многообразен и сложен, что для его выражения общепринятый человеческий язык слишком беден. Это, по его мысли, является причиной ложности нашей речи, что и запечатлено в знаменитых строках его стихотворения «Silentium» (от лат. — молчание): «Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя? / Поймёт ли он, чем ты живёшь? / Мысль изречённая есть ложь».

Помимо этого, тишина в символистской эстетике олицетворяет отход от земной реальности, становится составной частью идеалистического дуализма между материальным, земным и духовным миром. Она символизирует вечность: «Кто услышал тайный ропот Вечности, / Для того беззвучен мир земной, / Чья душа коснулась бесконечности, / Тот навек проникся тишиной» (К. Бальмонт). Молчание «безмолвствует о чём-то несказанном и тем самым, подобно зеркалу, которое отражается в другом зеркале, создаёт впечатление бесконечности» [6]. Для создания образа тишины поэты используют различные средства. Среди них — приём так называемой «белой страницы», который связан вовсе не с цензурными соображениями. Речь идёт о тех случаях, когда он играет важную роль в словесной динамике произведения[1].

Удивительная аналогия, в связи с вышесказанным, обнаруживается в музыке Э. Денисова, который также обращается к «звучащему» молчанию. Так, в ряде своих произведений он использует приём «беззвучной» игры — музыканты лишь изображают звукоизвлечение. Например, в «Итальянских песнях» (на стихи А. Блока) в определённый момент (в коде последней части «Успение») музыканты перестают играть: клавесинист отключает регистры и воспроизводит лишь шум нажимаемых клавиш, скрипач выстукивает ритм концом смычка по деке, а флейтист «играет шум клапанов». Всё это Э. Денисов назвал «символом музыкальных звуков» [11, с. 155], отмечая особую важность данного приёма. Он утверждает, что если убрать этот «символ музыки … то сочинения нет — оно разрушено, оно уничтожено … Это необходимая, логически оправданная и самая важная по смыслу драматургии часть всего цикла … Чем ближе конец в «Успении», тем публика слушает музыку со всё большей внутренней напряжённостью, ловит буквально каждый звук, каждую ноту. И когда вдруг она в самом конце ждёт новую ноту, а вместо неё приходит тишина и какие-то символы движений, то эта тишина оказывается для неё ещё более выразительным «звуком», чем

реальные ноты, звучавшие до сих пор, ещё более выразительной музыкальной интонацией. Интонации нет, но она есть» [цит. по: 11, с. 156–157]. Отметим, что данный приём привлекается для символического изображения смерти: «Увы, торопится смерть неслышным шагом» — последняя строка эпиграфа к «Итальянским песням», взятого из «Итальянских стихов» А. Блока.

В творчестве Э. Денисова большую роль играет приём, который сам композитор называет «музыкальной тишиной». Примерами его использования могут послужить, в частности, сочинения «Голубая тетрадь», Концерт для флейты с оркестром, где в последней части, по словам композитора, «всё направлено на постепенное исчезновение материала, его "вытирание" … — остаётся не столько музыка, сколько "символ музыки"» [там же, с. 235]. В таком подходе к музыке как средству выражения «невыразимого» — удивительное сходство с чувствованиями русских поэтов-символистов. Возможно, это связано со способностью к так называемому «обострению эстетической чувствительности». Э. Денисов словно балансирует на грани, отделяющей собственно музыку от музыки как явления эфемерного, музыки как «ощущения»[2].

В своих произведениях композитор подчас нарочито обнажает абсурдное начало, интерпретируя его в духе психологического сюрреализма. Подобный подход воплощён им, в частности, в опере «Пена дней», написанной по роману Б. Виана, — по заверению композитора, «самому пронзительному из всех романов о любви» [там же, с. 268]. В опере противопоставлены современный бездуховный мир — страшный, жестокий и алогичный — и чистые души героев, которые не могут понять смысла своего абсурдного существования. Однако их чистота не может погибнуть: она вечна и прекрасна. Сюрреалистичность происходящего обнажается в песне маленькой девочки, непонятно откуда взявшейся в пустом мёртвом городе: «В переулке укромном / У окна навзрыд рыдал / Двухсотлетний младенец, / Что из люльки упал… / В переулке укромном / Остриём гильотины / Обрезали сигары / Для папаши Алины… / Чертовски странный переулок! / Там всё мертво кругом…».

Композитор трактует идею оперы как «конфликт мечты»: красивой, почти детской сказки и страшной повседневности с её подлостью, ханжеством и цинизмом. Сюрреалистическое начало обнажается и в ряде других сочинений композитора: балете «Исповедь», циклах «Голубая тетрадь», «Три картины Пауля Клее» и др. Всякий раз оно приобретает глубокий смысл и призвано воплотить «изнанку жизни». Композитор часто использует при этом нехарактерные искажённые звучания музыкальных инструментов (например, флажолеты контрабасов во второй части Симфонии), создающих впечатление не совсем реальной, не совсем земной краски. «Это звучит как переход … в ирреальное … Это будто видения совсем другого мира, — подчёркивает Денисов, — и эта образность мне довольно характерна» [там же, с. 341].

В обращении к ирреальному, независимо от тех или иных конкретно привлекаемых текстов, обнаруживается близость Э. Денисова к русским символистам. Последние нередко воплощали соответствующие образы в «непонятных» и, по выражению Н. Бердяева, «мутных» по своему содержанию стихах. С исторически более поздним явлением — сюрреализмом, к средствам которого прибегает композитор, символистов роднит вера в высшую реальность произвольных, свободно сочетаемых ассоциаций, обращение к бессознательному. Жизнь и смерть, реальное и воображаемое уже не воспринимаются как противоречия, главным осознаётся практическое отсутствие границ между иллюзией и реальностью. Вместе с тем сюрреалистический подход даёт возможность воплотить особый тип образности, который не был свойствен символистам — жестокий, страшный, иногда, казалось бы, находящийся за пределами всяких эстетических норм.

Итак, основные аспекты эстетики Э. Денисова и русского поэтического символизма позволяют выявить признаки их несомненной близости. Однако проблема воплощения в творчестве композитора традиций русской культуры не может рассматриваться без изучения музыкальных явлений.

ЭДИСОН ДЕНИСОВ И МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ РУБЕЖА XIX—XX ВЕКОВ

Как известно, в области музыкальной культуры символизм не вылился в столь широкое движение, как в литературе: русские композиторы, за исключением, быть может, А. Скрябина, соприкоснулись с ним, в основном, косвенно и локально. Однако музыканты, не манифестировавшие символизм, использовали соответствующие программы, сюжеты и поэтические тексты. Особенно близко они могли соприкоснуться с символизмом, обратившись к жанру романса. Исповедальность, сосредоточенность на внутренних переживаниях души делали поэзию символистов, по меткому наблюдению Т. Левой, «потенциально романсовой» [5, с. 42]. Не случайным представляется широкое

привлечение символистской поэзии в романсах, музыкальная стилистика и тип образности которых в связи с этим не могли не подвергнуться существенному влиянию новой эстетики.

Русские композиторы (среди них С. Танеев, Н. Мясковский, М. Гнесин и другие) подобно многим современникам, воспринимали поэзию своего времени как самодовлеющую ценность. Гипноз поэтического слова, подчинённость музыки стихотворному тексту и, как итог, рождение специфического жанра «стихотворения с музыкой» становятся характерными чертами русской вокальной лирики начала XX в. Ведущую роль в этом процессе играла, несомненно, новая поэзия, повысившая значение каждой детали, каждого произносимого слова: «иные романсы тех лет можно воспринять как декламацию в прямом значении этого слова — так сильна в них установка на поэтический текст» [там же, с. 44]. Ключевым признаком романсов того времени становится стремление к «адекватному» произнесению текста, выразившееся в подчёркнутой декламационности, речитативной дискретности вокальной лирики, выделении слов-символов.

Подобно соотечественникам начала века, Э. Денисов с предельной чуткостью вслушивается в символистский поэтический текст, словно признавая его несомненную самоценность. Повышенное внимание композитора к звучащему слову приводит к тому, что особым средством выразительности в его камерно-вокальных сочинениях становится именно декламация. Однако, возводя поэзию на пьедестал, он не забывает о художественной целостности романсов и не подчиняет целиком звукоинтонационное начало поэтическому, что неизбежно привело бы к снижению собственно музыкальной выразительности. Он чужд буквализма: музыкальная основа произведения никогда не приносится в жертву. Происходит органичное «вхождение» в стихи при одновременном проявлении активно выраженной «встречной» композиторской инициативы. Тем самым достигается динамическая сопряжённость словесного и музыкального рядов как гарантия полноценного художественного синтеза.

В вокальной музыке Э. Денисова находит претворение и ряд других тенденций, связанных с проблемой музыкального символизма рубежа веков. Это касается, в частности, проблемы, которую Т. Левая характеризует как «поляризацию способов высказывания», реализуемую при воплощении символистских сюжетов и идей. Исследователь отмечает характерную образную антитезу двух начал — «неистового порыва и сковывающих силы молчания, смерти, небытия». Причём, первый, действенный образ, нередко поглощается вторым, и тогда превалирующей в соотношении взаимодействующих сил становится «тишина» [там же, с. 27].

Будучи одним из наиболее привлекательных для символистов, образ *тишины* подхватывается и интенсивно развивается музыкантами. Так, знаменитые скрябинские паузы, завершающие собой целые произведения или его разделы, в значительной степени обладают символистским эффектом недосказанности, воспринимаются как «полёт в бесконечность». Это часто связано с попытками воплощения божественного экстаза, растворения в бескрайнем пространстве космоса. Образ тишины по-своему претворяется и в произведениях других композиторов, например, А. Лядова и С. Василенко[3]. Широкое развитие получает этот образ и в сочинениях второй половины XX столетия, в том числе, в музыке Э. Денисова. «Тихая музыка» представлена у него в двух аспектах — в связи с использованием приёмов, о которых уже упоминалось выше, а также в связи с преобладанием в целом ряде его сочинений соответствующей динамики (*pp, ppp*).

Помимо образа тишины, для музыки рубежа веков становится типичной символика фанфарности. И тот, и другой тип образности, вероятно, более всего соответствуют характерной для тех лет эсхатологической концепции мира: это «суть главные звуковые символы эпохи, универсальность которых определена древнейшими народными и христианскими традициями» [6, с. 34]. Фанфарность как «трубный глас» особенно часто и ярко использует А. Скрябин: в восходящих призывно-квартовых интонациях слышится упоение свободой, предчувствие радости. По-своему использует данный символический образ А. Лядов: он обращается к другому варианту — грозно-пророческому, повелевающему, отражающему «музыку Апокалипсиса»[4].

Э. Денисов также воплощает в своём творчестве звуковой образ «трубного гласа», например, в вокальном цикле «На снежном костре», где он связан с темой божественного озарения, небесной звезды. В отличие от музыкальных трактовок А. Скрябина и А. Лядова, Э. Денисов «слышит» данный мотив как движение по звукам трезвучия, преимущественно мажорного, которое иногда трансформируется во «взлёт» большой сексты на характерных словах текста: «солнце выйдет из тумана, поле озарит», «озарены церковные ступени» и др. Такое образное толкование несколько приближает трактовку Э. Денисова к интерпретации А. Скрябина, несмотря на различие интонационных воплощений: оба композитора связывают «трубный глас» с ощущением света, исходящего с небес, озаряю-

щего всё вокруг и вселяющего в душу воспринимающего некую высшую истину.

Исследователи отмечают присутствие в музыке начала века символики, относящейся к так называемой «дионисийской» сфере. Символы стихий (вьюги, огня) воплощают стремительное течение времени и ярко отражают господствующие в обществе настроения. Ветер, стихия, музыкально овеществляемая в вихревом стремительно-пассажном и преимущественно поступенном движении ритмически неравномерных и несовпадающих в разных голосах линий, — ещё один «типичный» образ музыки Э. Денисова. Он может главенствовать в произведении, либо «сосуществовать» с тишиной. В последнем случае композитор создаёт впечатление, что «музыка всё время как бы рождается заново, что она как бы непредвидима: она то вдруг становится быстрой и тревожной, то совершенно неожиданно застывает и становится простой и лиричной ... как будто при этом сам исполнитель ... участвует в творении музыки» [цит. по: 11, с. 357]. Композитора привлекает образ не-прерывного звукового потока, «когда уже нет никаких точных отдельных высот, а есть ... исключительно сплошное звуковое пространство» [там же, с. 380]. Денисов признавал, что образ ветра, столь часто возникающий в его произведениях, словно преследует его («ветер» слышен, в частности, во многих эпизодах таких сочинений, как «Пена дней», Камерная симфония, «Листья», «Флоре», «На снежном костре»). Думается, что одна из граней глубокого смысла, заключённого в столь специфическом образе, раскрывается в заключительном эпилоге «Голубой тетради», где звучат стихи А. Введенского: «Мы сядем с тобою, ветер, на этот камушек смерти». Сочетание двух миров — реального и ирреального — часто становится определяющим для трактовки образа и является отражением важнейшего аспекта замысла многих произведений.

Одна из идей, унаследованных символистами от романтиков, — расширение границ различных видов искусства и растворение их во всеобщем единстве. Активно высказывался об этом Вяч. Иванов, который пытался объяснить возникновение подобной идеи сложным соотношением жизненного опыта художника и его творчества: «Жизнь разрешает это противоречие путём сдвига данного искусства в сторону соседнего, откуда приходят в синкретическое создание новые способы изобразительности, пригодные для усиления выразимости внутреннего опыта» [4, с. 164]. К. Бальмонт также комментировал проблему синтеза искусств, обращаясь к ней в статье «Светозвук в природе и световая симфония Скрябина» (1917). В эпоху глобального кризиса рубежа веков эта идея приобрела особый смысл, облекшись в мечту о синтетическом, соборном, теургическом искусстве.

Э. Денисов широко обращается к принципу синтетичности. Например, в высказываниях о драматургических особенностях «Голубой тетради» композитор рассказывает о замысле некоего синтетического по своей природе сочинения, где наряду с музыкальными средствами используются и визуальные — мастерство актёрской игры и красочность светового оформления. В результате, по словам композитора, неотъемлемым элементом драматургии становится «театральное психологическое действо», в котором особая роль предназначена голубому лучу света — он призван воплотить символ небесного как одну их главных идей произведения. Именно поэтому композитор всегда считал, что «запись «Голубой тетради» на обычную пластинку никогда не сможет дать необходимого впечатления, потому что визуальная часть имеет здесь тоже глубокий смысл и фактически неотделима от всего остального — и от текста, и от музыки» [цит. по: 11, с. 310]. Как видим, в данном случае романтико-символистский принцип синтетичности замысла вызван особыми задачами, решение которых потребовало выхода за пределы музыки, за границы одного вида искусства.

Известно, что в зрелом поэтическом символизме теургические и эстетические начала были неразрывно связаны друг с другом. Быть ли символизму только искусством (позиция Брюсова) или в том числе и магией, пророчеством, теургией (позиция младосимволистов) — данный вопрос не мог быть разрешён окончательно. Эти два начала по-своему проявились и в музыке. Так, эстетизм А. Скрябина выразился в завораживающих звуковых новшествах и в изощрённости ритмических комбинаций, призванных, вероятно, воплотить особого рода сверхзадачу — способствовать осуществлению некоего преобразовательного процесса, стремительного роста творческого самосознания духа, провозгласить победу духовного начала над косной материей.

Если теургия как всеохватывающий акт признаётся утопией, то сама вера в преобразующую способность искусства в некотором смысле роднит Э. Денисова с символистами. Искусство, трактуемое композитором как символ вечной красоты, способно, по его мнению, сделать человека чище. Кроме того, в музыке Денисова обнаруживаются и некоторые почти магические элементы, к которым, при известных допущениях, можно отнести такие средства, как гармоническая и ритмическая «заклинательность». Первая проявляется в широком использовании зву-

кокомплекса, распространяющего своё «влияние» практически на все произведения композитора. Сам Э. Денисов называет его — «всё то же мое любимое Ре мажорное трезвучие», отмечая, что порой «всё время буквально долбится ре» [там же, с. 384, 264]. На замечание беседовавшего с ним Д. Шульгина о постоянном возвращении композитора к данному приёму, Денисов поясняет, что делает это не намеренно — всё получается «само собой». Неизменность возвращения к *D dur*'у сродни приверженности композитора принципу, который он определяет как «бесконечное становление и обновление» [там же, с. 349] и который опирается, в первую очередь, на звуковысотную стабильность гармонического языка, а также ведущих мелодико-интонационных комплексов, причём не только в рамках отдельного произведения, но в целом ряде сочинений.

Мироощущение и художественный метод символизма, сущность которых составляли бесконечное погружение в глубины образа и бесконечная игра с его скрытыми смыслами, опирались на принцип актуальной бесконечности. В связи с этим, по утверждению Т. Левой, в свою очередь исходившей из теоретических предпосылок работы А. Белого «Линия, круг, спираль — символизма», центральное значение здесь имели фигуры, олицетворяющие символ бесконечности — круг и спираль. Символисты придерживались точки зрения, что «круговая символика» соответствует геометрическому образу актуальной бесконечности, которая выражается в бесконечном количестве точек на окружности (в противоположность потенциальной бесконечности, выражающейся в бесконечном количестве точек на прямой). К подобной символике обращался и А. Скрябин, считавший, что «форма должна в итоге быть как шар» [цит. по: 5, с. 69].

Кругообразное воплощение бесконечности обнаруживается в камерно-вокальных произведениях Э. Денисова. Это проявляется, например, в том непрерывном мелодическом кружении, которое опирается на характерный для композитора приём — многочисленные повторения устойчивых интонаций и мотивов в вокальных циклах. К тому же формула кругового движения отражается, подчас, и на мелодико-структурном уровне ряда мотивных образований, а также на уровне мелодико-ритмических остинатных построений[5].

Показательна в этом отношении роль фортепианной партии в цикле «На снежном костре». В ней доминируют бесконечные мелодические и ритмо-остинатные кружения как в преобладающем медленном темпе, так и в нечастых моментах *Animato* и *Vivace*. Порой создаётся впечатление, что вокально-инструментальные пьесы «не заканчиваются, а прекращаются»[6], словно делая возможным новое прохождение по виткам спирали, внушающей мысль о потенциальной бесконечности процесса. Всё это, на наш взгляд, придаёт сочинениям некий магически-суггестивный смысл.

Характер внушения и своего рода заклинания выражаются и в уже отмеченном постоянном использовании *D dur*'а, синтезирующего в себе целый ряд смыслов. Его частое применение становится своеобразным воплощением символики бесконечности. По словам Э. Денисова, нередкое употребление данного гармонического комплекса связано со стойким ощущением его не вполне реализованных возможностей в воплощении важнейшей темы, которую можно охарактеризовать как неизбежное движение человека через мучительные скитания — к Свету.

Быть может, именно это авторское ощущение недосказанности определяет и неоднократные возвращения всех тех сходных идейно-образных, а также музыкально-тематических элементов, что переходят из произведения в произведение композитора. То, в чём нередко обвиняли Э. Денисова, характеризуя отмеченную черту как свидетельство «застоя» авторского стиля, является одним из глубоко продуманных, концептуальных проявлений его эстетики. Своеобразное «движение по кругу» (а точнее сказать, «по спирали») в использовании ряда идей и музыкальных элементов, ставших для композитора «стереотипными», можно трактовать как бесконечный процесс становления его ведущей творческой идеи. Всякий раз при этом Э. Денисов словно бы поднимается на ступень выше, однако постоянно чувствует недосягаемость конечного результата. Это одна из характерных особенностей его стиля и, одновременно, проявление удивительной близости композитора к эстетике символизма начала XX века.

Учитывая проявления внутреннего родства некоторых эстетических установок Э. Денисова и русского символизма, нельзя, в то же время, не отметить и моменты их расхождения. Это касается, например, способности композитора сочетать некий иррациональный интуитивизм с чётко проявляющимся рассудочным рационализмом, то есть способности к полезному совмещению интуиции и интеллекта. По нашему мнению, данное качество обусловливает особенность творческого метода Э. Денисова. Композитор считал, что «чистота мышления, отсутствие мусора в мыслительных процессах, то есть, прежде всего, способность отбрасывать ненужные детали, умение найти всегда правильный путь» приобретены им благодаря математическому образованию, формированию логического мышления в процессе изучения высшей математики и всех сопутствующих

ему наук [цит. по: 11, с. 47]. Такая способность отражается на процессе сочинения, когда, по словам композитора, отбрасывается всё случайное и несущественное, и, напротив, «сохраняется всё существенное и истинно ценное; это путь выстраивания мысли с первой до последней ноты, с первого до последнего такта» [там же].

Известно также, что в музыке многих композиторов (Л. Бетховена, Й. Брамса, Б. Бартока) Э. Денисова прежде всего привлекала именно логика организации музыки во всех её, даже самых мельчайших, компонентах: «каждая микродеталь обдумана и прослушана … ничто не падает с неба, ничего нет случайного». «Всё красиво. Всё логично. Поразительная логика!» — восклицает композитор [там же, с. 24]. Парадоксально, но все приметы иррационального в его музыке также оказываются продуманными, что становится неотъемлемым свойством своеобразной логической системы Э. Денисова.

Подобные установки отличают композитора от символистов, для которых определяющим оставался интуитивизм как единственно достоверное средство познания. Таким образом, при некоторой общности художественного вектора символистских тенденций и эстетических установок композитора налицо и их существенные расхождения. Вместе с тем очевидна приверженность Э. Денисова к направлению русского художественного творчества рубежа XIX — XX веков — одного из интереснейших периодов в истории отечественной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Вспомним отточия в пушкинском «Евгении Онегине», которыми отмечены пропущенные строфы и даже целая глава, а также «белые страницы» С. Малларме. К данному приёму можно отнести и изобретённую Василиском Гнедовым «чистую паузу» в его «Поэме конца» (по свидетельству современников, она «читалась» движением руки и была, таким образом, первым жестовым стихотворением в русской поэзии) [3].

[2] Вместе с тем иррациональное подчас трактовано Денисовым как нарочито абсурдное. Такое прочтение отчасти сближает его с неоднократно использованной им поэзией А. Блока, многие стихотворения которого, как известно, оставались непонятными для читателя. Сам Э. Денисов воспринимал поэта как «человека … с глубочайшим, хотя и очень часто … сюрреалистическим видением мира» [цит. по: 11, с. 285].

[3] «Волшебное озеро» А. Лядова, «Сад смерти» С. Василенко.

[4] А. Лядов. «Из Апокалипсиса».

[5] Характерный пример — последняя вокальная пьеса цикла «На снежном костре».

[6] Известное выражение С. Танеева в отношении Пятой сонаты А. Скрябина.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Символизм как миропонимание. — М., 1994.

2. Жирмунский В. М. Метафора в поэтике русских символистов // НЛО. — 1999. — № 35. — С. 72–88.

3. Зинькевич Е. Музыка как молчание // Культура. — 2003. — 25 января. — С. 3.

4. Иванов Вяч. Чюрлёнис и проблема синтеза искусств // Собр. соч. Т. 3. — Брюссель, 1971.

5. Левая Т. Русская музыка начала XX в. в художественном контексте эпохи. — М.: Музыка, 1991.

6. Метц Э. Тишина и молчание в раннем творчестве К. Бальмонта [Электронный ресурс] // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. — URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/ls04_metz1.htm.

7. Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин. — М.: Музыка, 1989.

8. Соловьёв В. Красота в природе // Соловьёв В. Философия в искусстве и литературная критика. — М., 1991.

9. Сомова К. А. Символизм // Мир искусства. — 1903. — № 1. — С. 13–20.

10. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. — М.: Композитор, 1993.

11. Шульгин Д. И. Признание Эдисона Денисова. — М.: Композитор, 2004.

12. Эткинд Е. Г., Долгополов Л. К. Символизм // Краткая литературная Энциклопедия. — М., 1971. — Т. 6. — С. 831–840.

Котлярова Людмила Викторовна
аспирантка кафедры теории и истории музыки
Воронежской государственной академии искусств

А. Т. САДУОВА
Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова

«ВОЛШЕБНОЕ ОЗЕРО» А. ЛЯДОВА: ЧЕРТЫ ИМПРЕССИОНИЗМА

УДК
78.083.6:785.11.036.2

Импрессионистские искания русских композиторов конца XIX — начала XX веков — малоизученная страница культуры России. Между тем, среди соцветия художественных направлений того времени музыкальный импрессионизм предстал как одно из самых ярких явлений искусства. В ряду близких ему по стилю русских сочинений назовём фантазию «Фейерверк» (1908), балет «Жар-птица» (1910), оперу «Соловей» (1914) И. Стравинского, эскиз для оркестра «Зачарованное царство» (1910), балет «Нарцисс и эхо» (1911), песни «Фейные сказки» (1912) Н. Черепнина, а также сказочную картинку «Волшебное озеро» (1909) А. Лядова.

Однако если в сочинениях Стравинского и Черепнина импрессионистские черты не подвергались сомнению, то «Волшебное озеро» долгое время рассматривалось как «антиимпрессионистское»[1]. Важным аргументом в пользу подобной точки зрения служила убеждённость в том, что импрессионизм ограничен в своих ресурсах, и в его рамках невозможно сохранить связь с народно-национальным началом. Такое мнение можно встретить у Н. Запорожец, в одной из своих работ отмечавшей, что «Волшебное озеро» отличается народно-национальными истоками и, соответственно, импрессионизм, стремящийся к «обобщённо-абстрактным формам мышления», ему не свойствен [6, с. 148]. Ошибочность данной позиции подтверждается работами ряда учёных (Л. Измайловой, Г. Головинского и других). Примечательно, что спустя время, Н. Запорожец в журнале «Музыкальная жизнь» напишет относительно «Волшебного озера» обратное: «В этой изысканной музыкальной миниатюре, краски … по тонкости не уступают импрессионистическим приёмам Дебюсси» [7, с. 17].

Вместе с тем сегодня, признавая «Волшебное озеро» Лядова примером претворения импрессионизма в музыке[2], исследователи не дают ответа на вопрос, в чём проявляются черты данного направления. Попытаемся рассмотреть «Волшебное озеро» с точки зрения «русского варианта импрессионизма»[3].

«Сказочная картинка» — такое определение дал «Волшебному озеру» Лядов. Жанровые особенности музыкальной картины полностью соответствовали эстетике импрессионизма, способствуя созданию эффекта длительного созерцания. Отсутствие контрастов, едва уловимые изменения статичного образа, колористические возможности отвечали и эстетическим поискам композитора. Подобно художникам-импрессионистам, Лядов стремился не просто изобразить пейзаж, но и передать впечатление от него.

Исходя из авторского определения, «Волшебное озеро» имеет и сказочную основу. Сказка в русской музыке, как известно, заняла особое место. Этот жанр был любим композиторами, поскольку в нём *a priori* заложены и эпическая неторопливость, и лирическая проникновенность, и фантастическая таинственность, столь характерные для мировосприятия русского человека. Однако сказка Лядова лишена свойственного жанру событийного ряда. Композитор акцентирует своё внимание на созерцании красочного преображения, превращения, получая впечатления от каждого отдельно взятого мгновения, что характерно для импрессионизма. Главным прообразом данного сочинения послужило озеро в Полыновке [2, с. 88; 6, с. 138]. Известно, с каким трепетом относился к нему композитор: «Простое лесное русское озеро и в своей незаметности и тишине особенно красивое. Надо было почувствовать, сколько жизней и сколько изменений красок, светотеней, воздуха происходило в непрестанно изменчивой тиши и в кажущейся неподвижности!» [2, с. 88]. Нельзя не заметить в этих словах композитора близость импрессионистскому мироощущению.

Лядов поначалу стремился найти литературную канву, соответствующую его творческому замыслу, отвечающую его эстетике, которая помогла бы отразить остановку времени и первое впечатление, возможность в каждом миге увидеть целую жизнь. «Начал я искать описания вот такого подходящего мне озера в русских народных сказках, — говорил композитор. — Искал, искал, чтобы опереться. Но не любят русские сказки останавливать действие и ход сказа на описаниях явлений природы вот так, как нужно было мне для музыки: движения будто нет, а мысль — всё время, и порой будто совсем уходит. Всё останавливается, всякое шуршание. Нет, оказывается, что-то где-то копошится. Вдруг скользнул ветер…» [2, с. 88]. Подобные состояния привлекали и художников-импрессионистов. На своих живописных полотнах, небрежных при близком рассмотрении, они фиксировали случайно увиденное, стремясь сохранить всю прелесть первого ощущения.

Известно, что в период создания «Волшебного озера» Лядов находился под впечатлением пьесы В. Даля «Ночь на распутьи, или Утро вечера мудренее»[4]. Данный сюжет он мыслил в качестве основы для задуманной оперы «Зорюшка» [8, с. 162-163]. Однако непосредственно для последней композитор создал лишь несколько эскизов, среди которых — «Русалки», «На ветках», «Для русалок», «В лесу». М. Михайлов отмечает, что большинство из них имеют связь с фантастическими эпизодами «Волшебного озера»: «Создаётся впечатление, что они в первую очередь стимулировали обращение композитора к сюжету Даля» [8, с. 163]. В этом ряду исследователь называет образы Домового, Лешего, Водяного, Оборотня, Русалок, а также картины природы — такие, как лес, озеро, рассвет. Воплощение эскизного музыкального материала, предназначенного для оперы, в «Волшебном озере» даёт основание считать, что картины природы и фантастические эпизоды сказки Даля послужили своеобразной программой миниатюры[5]. Кроме этого, известен «автокомментарий» Лядова к «Волшебному озеру»: «Как оно картинно, чисто, со звёздами и таинственностью в глубине! А главное — без их просьб и жалоб — одна мёртвая природа — холодная, злая, но фантастичная, как в сказке» [8, с. 134]. Несмотря на то, что Лядов не нашёл подходящего словесного описания для «Волшебного озера», попытаемся через развитие тематического материала рассмотреть воплощение импрессионистской программы.

Каждое тематическое образование в «Волшебном озере» несёт смысловую нагрузку, создавая причудливую сказочную игру. Их можно сгруппировать, выделяя микромотивы, мотивы и микротемы[6]. К мельчайшим отнесём микромотивы «звёзд» (ц. 6, т. 2, флейта и челеста), «всплесков воды»*[7] (ц. 1, т. 1–2, арфа), «бликов воды»* (там же, скрипки), «природы»*[8] (там же, виолончели), которые объединяет предельная краткость. Своему выделению из общего фона они обязаны, прежде всего, красочности, которая достигается тембральными и фактурными особенностями. К более протяжённым относятся мотивы «мёртвой природы» (ц. 1, т. 3–4, виолончели), «пробуждения»* (ц. 3, т. 1, фагот), «бликов воды» (там же, т. 4, флейта, кларнет), «рассвета»* (ц. 11, т. 5, валторна), «волны» (ц. 1, т. 4, арфа). Все они схожи в интонационном плане, поскольку интервальной основой в них являются терция, квинта и секунда. Самые протяжённые построения — микротемы: «водной ряби»[9] (ц. 3, виолончели), «подводного мира»* (ц. 5, гобои), «леса» (ц. 6, т. 1–6, кларнеты, скрипки), «ветра»[10] (там же, альты), «неба»* (ц. 6, т. 7–8, флейта, кларнет), «сказочного озера»* (ц. 8, т. 3–4, кларнет), «песен русалок»* (ц. 9, т. 5–8, скрипки), «на ветках» (ц. 10, т. 5–6, гобой), «колышущейся воды»* (ц. 11, т. 1–2, гобой, виолончели), «таинственных шагов»* (ц. 7, скрипки).

Однако, несмотря на обилие тематических образований, в миниатюре отсутствует цельная, структурно-оформленная, «концентрированная» (В. Валькова) тема. Музыкальный образ волшебного озера воплощается посредством огромного множества мельчайших тематических образований, что позволяет говорить о наличии в сказочной картинке темы в широком смысле слова, так называемой «рассредоточенной темы» (В. Валькова), совпадающий с масштабом всего сочинения. Г. Головинский, характеризуя рассредоточенный тематизм в музыке Дебюсси, отмечает, что он возникает тогда, когда «вместо немногих тем, несущих в себе основные мысли сочинения и образующих его фундамент, а потому расположенных в ключевых моментах формы, тематизм распределяется по всему произведению, путём введения новых или, существенно обновлённых элементов» [4, с. 106]. Здесь можно провести параллель с живописной техникой

«разложенных тонов», при которой ни один цвет не смешивается с другим, а наносится «чистой» краской. Все тематические образования имеют родственную связь, «произрастая» из «вибрирующего фона», который, как замечает Михайлов, «получает в известном смысле тематическое значение» [8, с. 135]. Их общая интонационная основа — квинта, открывающая миниатюру. Она проникает и в фигурационный фон, и в тематизм. А. Соколова называет этот фон «лейтфактурой пьесы» [9, с. 330].

Подобное наблюдается и в тембровом решении «Волшебного озера». Все тематические образования наделяются своими красками. В частности, широкое применение таких инструментов, как челеста и арфа способствует созданию сказочной образности. Однако микротемы, мотивы, микромотивы могут приобретать различные оттенки, благодаря «включениям» других инструментов или их передаче относительно близкими тембрами. Так, например, микромотив «звёзд» проходит сначала у челесты и флейты (ц. 6, т. 2), затем у челесты и арфы (ц. 7, т. 3–4); микротема «на ветках» проходит у гобоя (ц. 10, т. 5–6), а в дальнейшем передаётся флейте (т. 7–8). Оркестровка у Лядова играет особую роль. В составе оркестра нет медных инструментов, исключение составляют валторны. Композитором широко используются засурдиненные струнные инструменты, валторны и даже гобои и фаготы.

Ладогармонический язык произведения, с одной стороны, тесно связан с характерными интонациями русского фольклора, а с другой, — близок красочным приёмам импрессионизма. Так, например, характерные для народной музыки плагальные обороты составляют полиаккорды в одновременном сочетании тоники и субдоминанты (ц. 1, т. 1–3). Колористическая трактовка аккордов показательна в микротеме «таинственных шагов», где их «ленточное» движение используется композитором в качестве уплотнения мелодии (ц. 7, т. 3–8).

Динамика пьесы выдержана в рамках *pp*. Нарастания и спады минимальны, но, несмотря на это, функциональны: они усиливают моменты красочной изобразительности. Кроме того, динамикой подчёркиваются и тембральные оттенки тематических образований: на общем фигурационном фоне, приглушённой педали, динамически выделяется какой-либо тембр. Так, например, на звучности *mf* на первый план выходит микромотив «природы» на *f* (ц. 8, т. 2), или на звучании *pp* выпукло даётся мотив «рассвета» на *mf* (ц. 11, т. 5). Мотив «волны» вырисовывается на *mf*, тогда как все остальные тематические образования и педаль звучат на *pp* (ц. 9, т. 3–4). Это образует своеобразный динамический рельеф и также способствует созданию импрессионистского оркестрового колорита.

Развитие тематизма на фигурационном фоне и педали создаёт разноплановость фактуры, возникает эффект полифонии. Кроме того, можно отметить применение приёма «наплыва» одного тематического образования на другое, подобно кадрам в технике монтажа. Он способствует восприятию каждого фрагмента как частицы в единой цепочке впечатлений. Нечто подобное отмечает Э. Денисов в музыке Дебюсси. В частности, он пишет: «Стремление к незаданности формы, к рождению её из ощущения момента — характерная особенность музыки Дебюсси» [5, с. 232]. Это явление, безусловно, наблюдается в структуре «Волшебного озера». Несмотря на то, что в форме данного произведения прослеживается трёхчастность, анализ тематизма показывает текучесть и непрерывность развития, которые приближают её к «открытой» одночастной с элементами трёхчастной.

Незаданность композиционной структуры, колористические средства создают особый импрессионистский пейзаж. Подобно художникам-импрессионистам Лядов делится с нами собственными впечатлениями, своим состоянием от увиденного: «На такие озера натыкаешься обычно случайно … Они волшебные, — такие озера, — не потому, что в них есть что-либо необъяснимо таинственное, а потому, что всё безусловно реальное, вдруг поражающее воображение и выделяющееся как предмет созерцания, становится тем самым волшебным» [2, с. 87].

Композитор любуется красочными гармониями, «растворяя» их в фигурациях. Тембровыми и динамическими средствами он подчёркивает рельефное развитие тематизма. Лядов словно останавливает едва заметное движение воздуха, воды, подчиняя музыкальный язык пьесы созданию атмосферы созерцательности. Каждая следующая краска появляется как бы под воздействием нового впечатления. Всё это способствует восприятию миниатюры как живописного импрессионистского полотна, в котором одни и те же элементы меняются в различных условиях. Подобное можно сравнить с калейдоскопом, где стекла, в зависимости от поворота корпуса, меняют картинку, хотя «составляющие» её —

прежние. В этом музыкальном пейзаже «слышны» зыбкость и прозрачность водной глади, сонность и зачарованность леса, свежесть и чистота воздуха, лёгкость и прохлада ветерка, бездонность и необъятность неба, бесконечность и объёмность пространства, таинственность и холодность природы. «Волшебное озеро» воспринимается как художественное произведение только после целостного прослушивания, аналогично тому, как картины художников-импрессионистов — лишь на расстоянии.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Вероятно, это было связано с тем, что А. Лядов не причислял себя к импрессионистам. Здесь уместно вспомнить слова Б. Асафьева: «При всём своём тяготении к инструментальной красочности и звукописи, Лядов чурался проникавших тогда в русскую музыку соблазнов французского импрессионизма» [3, с. 183]. Вместе с тем отношение к импрессионизму у Лядова менялось. Так, М. Михайлов, обращаясь к анализу писем 1900–1914 гг., отмечает, что в начале века Лядов отвергал творчество Дебюсси, но в последние годы жизни признал его «тонким, изящным, поэтичным» [8, с. 112].

[2] Об этом, в частности, пишут М. Михайлов, А. Соколова [8, с. 112; 9, с. 327].

[3] Терминология Т. Левой.

[4] Существует предположение, что сюжет пьесы был подсказан В. Далю А. Пушкиным. По наблюдению Михайлова, многие мотивы у Даля перекликаются с «Русланом и Людмилой»: «Похищение Зорюшки враждебными силами и её благополучное возвращение в отцовский дом, благодаря покровительству добрых сил; среди нескольких претендентов на её руку — представитель Востока, армянский царевич Хочатур» [8, с. 162].

[5] Имеется также свидетельство о влиянии на создание «Волшебного озера» впечатления от прочитанного Лядовым карело-финского эпоса «Калевала» [1, с. 175].

[6] Под тематическими образованиями (микромотивы, мотивы, микротемы) здесь понимаются музыкально-структурные единицы, обладающие интонационной индивидуальностью, относительной самостоятельностью или особой красочностью. Под микромотивом понимается краткий элемент фактуры или гармонии, выделяющийся подобной репрезентативной функцией. Под мотивом — построение, имеющее, как правило, одну сильную долю, обладающее особым рельефом. Микротемой обозначается вид мотивно-составного тематизма, при котором выделяющееся из общего звучания построение не обладает вполне признаками концентрированной темы.

[7] Здесь и далее названия тематических образований, отмеченные звездочкой (*) даны автором статьи. Другие приводятся разными авторами в публикациях [6; 8; 9]. В скобках указываются моменты их первого появления в партитуре.

[8] Данное название пересекается в некотором роде с обозначением Михайлова. Однако исследователь включает в него квинтовые образования у низких струнных, валторн, челесты. Автор статьи относит квинтовые образования челесты к микромотиву «звёзд».

[9] Данное название заимствовано у Н. Запорожец, однако она использует это обозначение для другой темы, по-видимому, той, что в настоящей работе обозначена как мотив «мёртвой природы» [6, с. 140].

[10] Темы «леса» и «ветра» интонационно близки теме «В лесу» из эскизов Лядова к опере «Зорюшка». На это также указывает и Михайлов [8, с. 165].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Кн. 2. Руслан и Людмила (II) // Асафьев Б. В. Избранные труды. В 5 т. Т. 1. — М., 1952. — С. 165–178.

2. Асафьев Б. В. О русской природе и русской музыке // Асафьев Б. В. Избранные труды. В 5 т. Т. 4. — М., 1955. — С. 84–97.

3. Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX — начало XX века. — Л., 1968.

4. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор. Из опыта мастеров XIX — XX веков: очерки. — М., 1981.

5. Денисов Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники К. Дебюсси // Вопросы музыкальной формы: сб. статей. — Л., 1977. — Вып. 3. — С. 230-250.

6. Запорожец Н. В. А. К. Лядов. Жизнь и творчество. — М., 1954.

7. Запорожец Н. В. А. К. Лядов и русская сказка // Музыкальная жизнь. — 1968. — № 15. — С. 15–17.

8. Михайлов М. К. А. К. Лядов: очерк жизни и творчества. — Л., 1985.

9. Соколова А. М. А. К. Лядов // История русской музыки: учеб. пособие. В 10 т. Т. 9. — М., 1994. — С. 275-337.

Садуова Алия Талгатовна
аспирантка кафедры истории музыки
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

А. А. РОВНЕР
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

УДК
781.6.037:781.22

ЭСТЕТИКА СИМВОЛИЗМА И «ЛАДЫ ЯВОРСКОГО» В ТВОРЧЕСТВЕ С. ПРОТОПОПОВА

Художественное направление символизма, каким оно сформировалось в России к началу XX века, обладает определёнными чертами, которые проявились в поэзии А. Блока и А. Белого, теоретических концепциях Белого и Вяч. Иванова, музыке А. Скрябина и близких ему по духу композиторов. Ключевым понятием этого течения является символ, задача которого — иносказательно выражать в художественной форме реалии, не подвластные обыденной логике. Не случайно одним из главных свойств символизма становится желание авторов передать образы, связанные с неземными, отстранёнными сферами, поиск духовного начала в искусстве. Таковыми являются обращения Блока и Белого к образу Прекрасной Дамы, замыслы Скрябина по созданию Мистерии, стремления Чюрлёниса к синтезу искусств, а также поиску параллелей между музыкой и живописью.

Подобное стремление к воплощению в искусстве духовного начала рассматривалось некоторыми творцами как неразрывно связанное с поиском новой техники художественных произведений. Эту позицию ясно выразил В. Кандинский в книге «О духовном в искусстве», а также в статьях, написанных для опубликованного им в Берлине альманаха «Синий всадник», посвящённого эстетике экспрессионизма. В этих работах он говорил о необходимости выражать на живописном полотне внутреннее содержание вопреки внешней изобразительности. При таком подходе, по его мнению, необходимость изображения реальных предметов отпадает и приобретает значение выражение глубинных переживаний души[1].

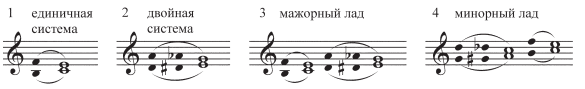
Подобно художникам и литераторам, у композиторов тех лет поиски нового гармонического языка были связаны, прежде всего, с желанием выйти за пределы традиционной тональности, воспринимаемой ими как нечто обыденное и приземлённое. В творчестве Сергея Протопопова связь духовного поиска и новых систем организации звука выразилась в использовании им в модернистских сочинениях 1920-х годов ладовой системы Болеслава Яворского. В сочетании с присущими его музыке романтическими настроениями эта ладовая организация становится важным звеном в создании связи художественного мира Протопопова с духовными исканиями начала XX века и, в частности, эстетикой символизма. Такая связь просматривается также и в гармонической системе Скрябина с её центральным аккордовым комплексом, и в синтетаккорде Рославца. Главенство ладовой структуры в подобных гармонических системах выступает, по мысли А. Э. Журавлёвой, как «некий символ, замкнутый в себе и до конца не разгаданный, самоценный и многозначный» [3, с. 53].

Думается, что область поисков новой гармонии композиторами Нововенской школы также связана со стремлением к воплощению возвышенных духовных реалий. Не случайно одним из первых атональных опытов А. Шёнберга стала финальная часть Второго струнного квартета (1908), написанная на стихи Стефана Георге: она открывается, как бы вводя слушателя в звуковой «потусторонний» мир первыми строками стихотворения «Пробуждение» — «Повеял воздух мне иной планеты». Такое же стремление выражено в сочинении Веберна для хора «Entflieht auf leichten Kähnen» («Ускользая на лёгких чел-

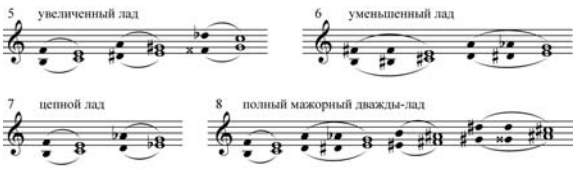
нах») ор. 2 на стихи Стефана Георге, находящемся на грани атонального мышления.

Б. ЯВОРСКИЙ — С. ПРОТОПОПОВ: ТЕОРИЯ ЛАДА И ЭСТЕТИКА СИМВОЛИЗМА

Причастность к символизму в творчестве Протопопова выражается в его обращении к ладам Яворского, которые как нельзя более соответствуют стремлению композитора воплотить музыкальными средствами недоступные обычному сознанию реалии горнего мира. Параллели с символистским мировоззрением можно найти даже в самих принципах теории ладового ритма. Примечательна роль «центрального» в этой системе интервала — тритона, который, тем не менее, является неустойчивым и требует разрешения в устойчивую большую терцию для создания «единичной системы» (пример № 1).

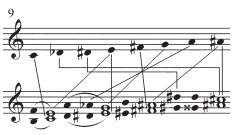
Примеры № 1–4

Сочетание двух «единичных систем» создаёт «двойную систему» (пример № 2), в которой роль «неустойчивого», парадоксальным образом, играет один из самых консонантных и устойчивых интервалов — чистая квинта; в свою очередь, она разрешается через уменьшённую квинту в устойчивую малую терцию.

Из этих «единичных» и «двойных» систем и создаются основные лады Яворского: мажорный, минорный, увеличенный, уменьшённый и цепной (соответственно, примеры № 3–7), а также их различные гибридные формы.

Примеры № 5–8

В результате в ладовой системе Яворского устойчивые интервалы регулируются неустойчивым тритоном. Эта «регулировка» происходит и в случаях создания «дважды-ладов» (пример № 8), образующихся путём транспозиции этих сформированных ладов на тритон. Так, диатонический звуковой мир превращается в хроматический (см. подробнее: [6, с. 68–75]). Можно сказать, что неустойчивый тритон, определяющий судьбу устойчивых интервалов и сформированных с их помощью гармонических ладов Яворского, олицетворяет собой важный принцип символистской эстетики — неудовлетворение обычным положением вещей и тяготением к миру запредельного. Тем самым, он является своего рода источником как «консонантной» диатоники (лежащей в основе традиционного классического музыкального стиля), так и «диссонантной» хроматической гармонии, открывающей двери в область новых и неожиданных музыкальных созвучий.

Продолжим аналогию с символистским мировоззрением, обратив внимание на то, как трактуются в музыке Протопопова «дважды-лады» Яворского. Дело в том, что они образуют многозвучные гармонические комплексы, которые не регулируются трезвучиями, заложенными в основу этой теоретической системы (хотя и используют их как частицы более сложной гармонии). Напротив, в музыкальном языке Протопопова возникает диссонантная, красочная гармония, непривычная для воспитанного на классической диатонике слуха. Звуковой мир, создаваемый такой гармонией, герметически замкнут, и эта герметичность несёт в себе эзотерическое качество.

Индивидуальный подход композитора к теории ладового ритма привёл к тому, что каждое сочинение (или его раздел) базируется на определённом звукоряде, например, таком, как полутон-тон (пример № 9).

Пример № 9

При этом в нотном тексте композитор в начале каждого сочинения и при необходимости очередного его раздела указывает соответствующий лад Яворского. При помощи этих указаний в большинстве случаев можно без особого труда проанализировать музыкальные произведения и проследить закономерности их гармонического языка. Однако в творчестве Протопопова применение этой системы претерпело своеобразную эволюцию, в рамках которой принцип опоры звукорядов на лады Яворского сначала проник в его музыкальную логику, затем развился до состояния «строгого гармонического стиля» и, наконец, пройдя через синтетический период, полностью исчерпал свои возможности.

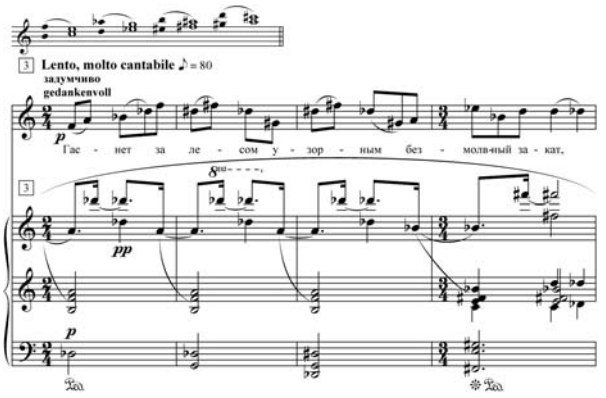
НА ПУТИ ЭВОЛЮЦИИ

Первый период творчества композитора, охватывающий 1913–1920-е годы, не будучи отмечен авторской оригинальностью, достаточно определённо демонстрирует истоки его манеры письма, обнаруживая те или иные стилистические предпочте-

ния. В то время как романс «Стенка белая» на стихи Сергея Липского, безусловно, несёт явный отпечаток стиля Скрябина и, в какой-то мере, Лядова, такие сочинения, как, например, Вступление к «Царевне лягушке», демонстрируют некоторую общность со стилистикой Римского-Корсакова, Мусоргского и даже Дебюсси. Подобная двойственность стилистических ориентиров в дальнейшем проявится в его модернистских сочинениях.

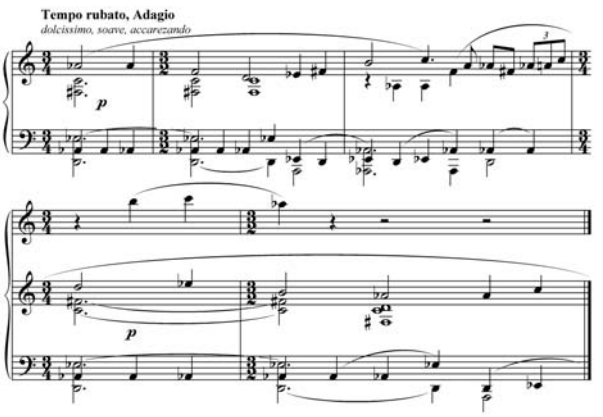
В первом из сочинений модернистского периода — вокальном цикле «Юность» на стихи Липского, состоящем из романсов «Накануне», «Ромашки» и «Знаешь ли ты», гармонический принцип извлечения центрального звукоряда из ладов Яворского находится в процессе становления. Композитор только нащупывает путь к формированию принципов, которые станут главенствующими в его последующих работах. Гармония всех трёх романсов, безусловно, овеяна влиянием Скрябина: об этом говорит многократное употребление звуковых комплексов, вызывающих ассоциации с доминантсепт- и нонаккордами (иногда с добавлением изменённых тонов). Образцом может служить следующий фрагмент из романса «Ромашки», в котором аккорды на сильных долях в партии фортепиано представляют собой созвучия, имеющие в основе структуру малого мажорного септаккорда (пример № 10).

Пример № 10



Использование подобных аккордов в контексте темброво-фонических особенностей фортепианной фактуры (а иногда и партии голоса) создаёт некоторые параллели с импрессионизмом и, в частности, со стилистикой Дебюсси. Д. Гойови в книге «Новая советская музыка 20-х годов» [2] ставит под сомнение последовательность употребления Протопоповым ладов Яворского в этих сочинениях. Однако внимательный анализ подтверждает несомненное присутствие в них этой системы, хотя и в первоначальной стадии формирования.

Окончательное усовершенствование в гармонии Протопопова техники применения ладовых конструкций Яворского, сопровождаемое достижением творческой зрелости, можно заметить в двух вокальных сочинениях, написанных на тексты русских сказок — «Ворона и рак» и «Лиса-пустынница» ор. 4, а в особенности, — во Второй сонате для фортепиано ор. 5. Здесь формируется стадия развития, названная Воробьёвым «периодом самоопределения», предполагающая выработку «строгого гармонического стиля», в котором лады Яворского используются с безупречным конструктивным мастерством и догматической строгостью. Наиболее характерным свойством гармонии «строгого стиля» является преобладание тонов, составляющих устойчивые звуковысотности ладов Яворского, в первую очередь, мажорного и цепного дважды-ладов. Главенствующей звуковысотной конструкцией во всех этих сочинениях является звукоряд полутон-тон, вмещающий все их устойчивые тоны, причём любое отклонение (с помощью неустойчивых тонов) от этого элемента строго отрегулировано и планомерно разрешается в «устойчивую» гармонию. Поэтому здесь в наибольшей мере достигается качество герметичности звуковой системы. На примере фрагмента из Второй сонаты можно проследить, насколько строго на всём протяжении музыкального текста выдержан звукоряд полутон-тон (*d-es-f-fis-as-a-h-c*), используемый с минимальным количеством тонов, выходящих за его рамки (пример № 11).

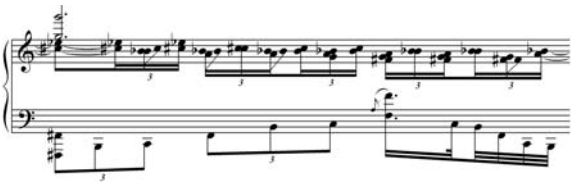
Пример № 11

Знаки альтерации здесь действительны только для того звука, перед которым они стоят (связь звукоряда полутон-тон с соответствующим ладом Яворского видна в примере № 9).

С. ПРОТОПОПОВ И РУССКИЙ АВАНГАРД
1910-х — 1920-х годов

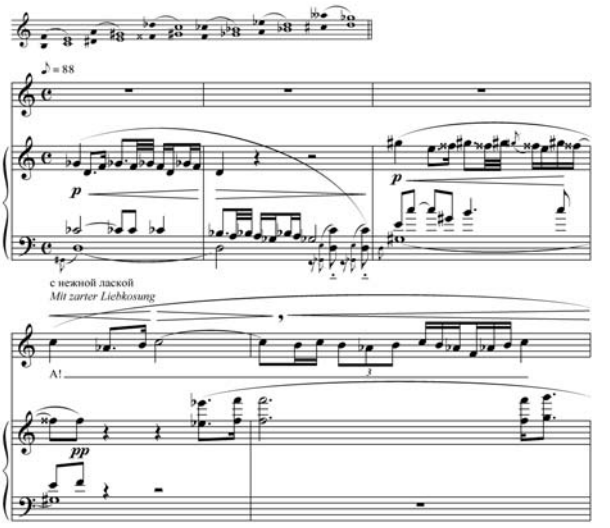
Развитие второго, модернистского периода в творчестве Протопопова, пришедшегося на

1917–1931-й годы, можно рассматривать сквозь призму эволюции русского авангарда 1910-х — 1920-х годов, особенности которой изложил И. Воробьёв в своём исследовании А. Мосолове [1]. Согласно И. Воробьёву, авангардный стиль после «периода становления», развития и приобретения автономных качеств достигает этапа «самоопределения», когда происходит полное отмежевание от всех признаков традиционного стиля, а новые художественные закономерности приобретают повсеместный характер. Третий этап назван автором «синкретическим», на котором происходит «взаимодействие» приобретённых стилистических навыков с иными методами. В этот момент новая стилистика становится менее догматичной, допуская включение элементов более традиционной системы мышления. В конечном итоге происходит распад стилистики, после которого подобный цикл развития повторяется снова.

В Третьей сонате ор. 6 и в вокальном произведении, написанном на текст русской сказки «Сказка о дивном гудочке», наблюдается поворот от герметичного стиля Второй сонаты в сторону большей ладовой свободы. Композитору, вероятно, становится «тесно» в найденной им системе, в связи с некоторой закрытостью и ограниченностью предоставляемых ею возможностей. Оба эти произведения начинаются в «строгом гармоническом стиле», однако ближе к концу появляется большая гармоническая свобода, выраженная более смелым использованием «диссонантных» (с точки зрения этой системы) звучаний. В кульминационной зоне Третьей сонаты применяются даже звуковые наложения малых секунд, напоминающие кластеры (пример № 12), а в конце «Сказки о дивном гудочке» внедряется диатоническая народная мелодия, сопровождаемая хроматической гармонией.

Пример № 12

Таким образом, в процессе написания каждого из этих двух произведений композитор эволюционирует из «строгого» в «свободный гармонический стиль». Следуя классификации Воробьёва, этот период можно определить как «синкретический», что выражается в утрачивании системой герметических свойств, а именно, в более свободной трактовке освоенной стилистики и внедрении элементов стилей более ранних эпох.

Тенденции «синкретизма», а вместе с ними и «свободный стиль» гармонического письма достигают наивысшей точки развития в «Двух стихотворениях А. Пушкина» ор. 10 (1928) и в двух начальных романсах цикла «Поэмы любви» ор. 11 на стихи Пушкина (1929). Несмотря на присутствие в гармонии этих сочинений отдельных ладов Яворского, прежний фаворит звуковысотной системы Протопопова — звукоряд полутон-тон (который лишь изредка здесь возникает), утрачивает свою монополию. Тем самым, звуковая система Протопопова становится гораздо пластичнее и намного активнее включает элементы диатонических ладов. В гармонии задействованы более сложные виды ладов Яворского, к тому же диссонансы, извлечённые из неустойчивых тонов, для достижения большей гармонической свободы используются гораздо чаще, обретая почти равноправное положение с диссонансами, исходящими из устойчивых тонов. Примером может послужить начало романса «О дева-роза, я в оковах», в котором, в частности, используется мелодика, привносящая ассоциации с восточным мелосом (пример № 13).

Пример № 13

В романсе представлен более сложный, гибридный лад Яворского, устойчивые тоны которого формируют целотоновую гамму: *c-d-e-ges-gis-b*. Однако в музыке целотоновая гамма отнюдь не главенствует. Первые два такта романса написаны на основе симметричного лада, состоящего из малых секунд и малых терций *d-f-ges-a-b* (*cis*), в который вкрапливаются дополнительные тоны *c* и *ces*. В такте 3 этот звукоряд перемещается на большую секунду вверх, а в тактах 4 и 5 образуется новый звукоряд — *f-as-h-c-es*, который, будучи родственным первому ладу, всё же отличается от него, прежде всего, отсутстви-

ем полной симметричности. Тем не менее, все эти звукоряды так или иначе связаны с ладом Яворского и его устойчивыми тонами, образующими целотоновую гамму.

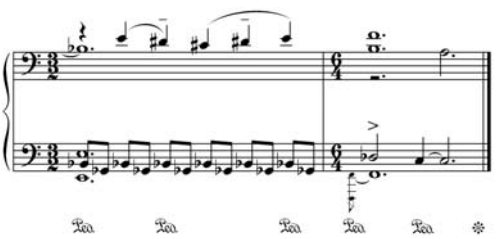
Если в музыкальном плане ор. 10 и ор. 11 воспроизводят сходную гармоническую картину, то эмоциональное содержание этих двух циклов предельно контрастно. В первом из них царит душевная жизнерадостность и умиротворённость, во втором — трагизм, ретроспективность жизненных устремлений, сопровождаемая ощущением невозвратности утраченного счастья. Интересно, что в обоих случаях композитор, близкий по духу к эстетике символизма, обращается к «посторонней» этому направлению поэзии. Так поступают и другие композиторы-«символисты» того времени, используя для вокальной музыки стихотворные тексты, далекие от этого литературного течения, и, тем самым, привнося дополнительный семантический контекст, отсутствующий в оригинальном стихотворении. Они зачастую выражают более сложные состояния, чем те, которые представлены в литературном тексте (об этом см.: [5]).

Так, в цикле «Поэмы любви» наблюдается контраст между классическими по стилю стихами Пушкина и сложной, семантически насыщенной манерой Протопопова, внёсшего в звуковое содержание романсов более тонкие смысловые оттенки, чем те, что присутствовали в поэтических текстах. Действительно, если стихотворения Пушкина («О дева-роза, я в оковах», «Медлительно влекутся дни мои» и «Я вас любил»), несмотря на драматизм ситуации, написаны в оптимистическом ключе, то романсы Протопопова выражают безысходность и трагизм, степень которых превосходит эмоции, заложенные в стихах. У Пушкина, несмотря на кажущееся отчаяние, чувствуется способность молодого поэта преодолеть в себе душевное волнение и тоску. У Протопопова слышится томление по утраченному прошлому, пронзительное осознание трагизма жизни и даже предчувствие надвигающейся катастрофы.

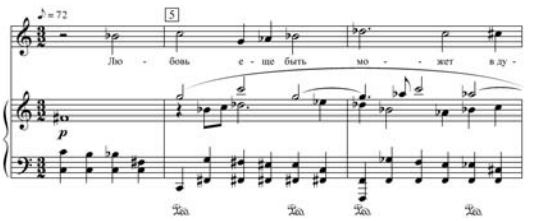
ПРОЩАНИЕ С МОДЕРНИЗМОМ

Несколько выделяется в ор. 11 написанный Протопоповым значительно позднее последний романс цикла — «Я вас любил» (1932), представляющий собой свидетельство распада данной стилистики. Причём отход от модернистского звучания и использования в качестве ведущего компонента гармонии ладовой системы Яворского происходит в самом изложении нотного текста. Первым признаком такого отхода является отсутствие в начале романса указания на лад Яворского, что косвенно свидетельствует о разрыве композитора с этой техникой. Гармония романса представляет собой своего рода гибрид двух композиционных техник письма — традиционной тональной и модернистской, связанной с ладами Яворского. Первая проявляется в явном присутствии тонального контекста (*f moll*) на протяжении звучания всего романса (несмотря на отсутствие ключевых знаков). Заканчивается романс на умиротворённо или, вернее, отрешённо звучащем аккорде *F dur*'а с добавленным тритоном (пример № 14).

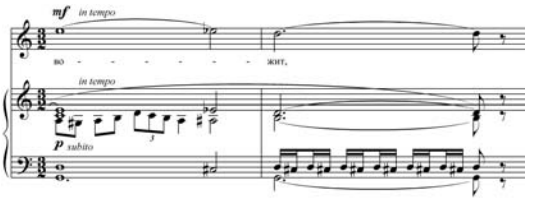
Пример № 14



Вместе с тем, можно обнаружить в романсе гармонические приёмы, явно вытекающие из ладовой системы Яворского. Они включают в себя тритоновые соотношения, а также тяготения диссонантных интервалов в консонантные, которые, однако, уже не используются строго функционально в контексте целостной гармонической системы. Их признаки присутствуют в фортепианной партии романса (в меньшей мере — в партии голоса), но они «разбавлены» диатонической мелодикой и тональными тяготениями. Острые диссонансы, исходящие из предполагаемых «неустойчивых» тонов ладов Яворского, весьма типичные для модернистского стиля композитора, проводятся теперь уже в контексте диатонической терцовой гармонии. Это обстоятельство придаёт им особое значение, поскольку возникает более резкий контраст между диссонантными интервалами — малыми нонами и большими септимами (как правило, всегда разрешающимися в консонантные) и уже почти полностью лидирующей диатоникой в мелодии (пример № 15).

Пример № 15

Одно из последних обращений Протопопова к ладовой системе Яворского можно обнаружить

на слове «тревожит» (в строке «Но пусть она вас больше не тревожит»). Здесь в партии голоса и фортепиано (партия правой руки) композитором вводится интервальная последовательность, представляющая собой фрагмент «двойной системы» *(a-e, ais-es, h-d)* (пример № 16).

Пример № 16

Во второй половине романса (на словах «Я вас любил безмолвно, безнадежно») появляется последовательность аккордов, основанная на нисходящем движении по полутонам — *as-g-ges-f* — и выражающая со времен эпохи Барокко (вспомним, например, баховское «Crucifixus» из Мессы *h moll*) самые мрачные настроения. Таким образом, можно предположить, что романс «Я вас любил» ор. 11 № 3 несёт в себе идею *прощания* композитора с употребляемой им прежде системой, основанной на ладах Яворского, и, в целом, с модернистским стилем. Об этом свидетельствует намеренное воспроизведение так называемой «двойной системы» в середине романса, а также нарочитое растворение «следов» ладового мышления Яворского ближе к концу произведения.

Протопопов прошёл непростой путь развития в почти символистском стремлении к выражению запредельного: обратившись к теории ладового ритма как залогу для достижения новых, удалённых от земного существования сфер бытия, композитор создал герметически замкнутую, хотя и художественно отточенную, систему музыкального мышления. Попытавшись освободиться от оков герметизма, он достиг синкретической стадии развития, на которой его звуковая система стала более гибкой, получив новые гармонические возможности. В этот момент композитор ощутил несостоятельность этой композиционной логики и достаточно резко порвал с найденной стилистической манерой. Однако прежде он написал прощальное «послание» к ладам Яворского, как бы продекларировав этим свою привязанность к ним.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В статье «О сценической композиции» он описывает результат обращения художника к своему внутреннему миру при одновременном отказе от выражения внешних, преходящих явлений: «1. Внезапно исчезает внешняя видимость формы. А внутренняя ценность получает полное звучание. 2. Станет ясным, что при применении внутреннего звука внешнее действие может не только потерять своё значение, но стать решительно вредным, как условие, затемняющее внутреннюю ценность формы» [4, с. 269]. Этим художник подчеркнул связь, существующую между выражением одухотворённых состояний и поиском новой техники — поиском, который привёл самого Кандинского к беспредметной живописи.

[2] Биографические сведения о С. В. Протопопове см.: [7, с. 139–143].

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьёв И. С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-х — 1930-х годов. — СПб.: Композитор, 2006.

2. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. — М., 2006.

3. Журавлёва А. Э. К проблеме «синтетаккорда» Н. Рославца // Фестиваль искусств имени Николая Рославца и Наума Габо: матер. науч. конф. — Брянск, 1994.

4. Кандинский В. В. О сценической композиции // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Т. 1. — М.: Гилея, 2008.

5. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М., 1991.

6. Ровнер А. А. Лады Б. Яворского в музыке С. Протопопова // Festschrift Валентине Николаевне Холоповой. — М., 2007.

7. Ровнер А. А. «Мгновенья пыл рождает вечность» // Музыкальная академия. — 2005. —№ 4. — С. 139–143.

Ровнер Антон Аркадьевич
преподаватель кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского,
выпускник Джульярдской школы,
доктор философии (Ph.D., Университет Ратгерс, Нью-Джерси),
магистр музыки (Колумбийский университет, Нью-Йорк)

Н. А. ГУРЕНКО
Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского

ИВАН ВЫШНЕГРАДСКИЙ: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МИКРОХРОМАТИКИ

УДК
781.6:781.22

Одной из характерных примет искусства авангарда 10-х — 20-х годов XX века явилось открытие нового измерения — пространства «микро», что по-своему проявилось в разных видах искусства. Поэты, пытаясь достичь наибольшей выразительности, использовали «разрубленные» слова, полуслова и их причудливые сочетания; живописцы, увлечённые процессом атомизации, разрушали перспективу, обращаясь к абстрактному беспредметничеству. В музыке эта тенденция нашла выражение в идее микрохроматики. Мысль о перераспределении звукового пространства увлекала многих композиторов и теоретиков авангарда: А. Авраамова, А. Лурье, Н. Кульбина, М. Матюшина, Н. Обухова, а на Западе — Ф. Бузони, Й. Магера, А. Хабу и др. Однако наиболее последовательно идею микрохроматики разрабатывал в своём творчестве И. Вышнеградский (1893–1979) — композитор, теоретик и философ музыки, художник-акварелист. Микрохроматика стала своего рода стержнем, объединяющим его теоретические воззрения и практику композиторской деятельности. Микрохроматика в творчестве И. Вышнеградского рассматривается автором статьи и как объект теоретического осмысления (теоретические работы композитора), и как идея, нашедшая воплощение непосредственно в его сочинениях[1].

МИКРОХРОМАТИКА КАК ПРЕДМЕТ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ И. ВЫШНЕГРАДСКОГО

В период с 1923 по 1972 гг. Вышнеградский написал более двадцати статей, так или иначе связанных с проблемой ультрахроматизма[2]. Наиболее часто в теоретических работах композитора встречается термин «континуум». Идею «континуума» Вышнеградский распространял на звуковысотную (микрохроматика) и ритмическую (ритмическая микрохроматика) организацию своих сочинений, а также пытался воплотить её средствами живописи. Рисуя пастелью, экспериментируя с цветом, Вышнеградский создавал «свето-мозаики» и цветовые шкалы, он также придумал «цветовую нотацию» из шести основных тонов: 1/2 тона — красный, 1/12 — оранжевый, 1/6 — жёлтый, 1/4 — зелёный, 1/3 — синий, 5/12 — фиолетовый.

Достижение «континуума» Вышнеградский связывал с пробуждением «*космического сознания*», — состоянием, которое он испытал дважды — осенью 1916 и 1918 гг. Эта формулировка («космическое сознание») близка высказыванию Освальда Шпенглера о «бесконечной музыке безграничного космического пространства». То есть, свою идею Вышнеградский понимал, с одной стороны, широко — в философско-религиозном смысле (в этом отношении показательно, что одна из его работ — «О Христовом синтезе», 1940, имеет подзаголовок «Пришествие космического сознания с точки зрения христианского богословия»). В узком, конкретном смысле «континуум» означает для композитора открытие слышания *пространства между звуками,* в чём он видит себя последователем Скрябина: «Я в некотором смысле "знал", что у Скрябина было это слышание. Об этом "свидетельствует" его музыка последнего периода, её необъяснимый специфический характер ... Это внутреннее слышание "пространства между звуками" тесно связано у меня с творческим вдохновением и сопровождается состоянием экзальтации»[3]. Подобно тому, как в физике «структура пространственно-временного континуума детерминируется распределением плотности вещества и излучения во Вселенной»[4], интервальные соотношения внутри микрохроматического звукоряда определяют его приближенность к континууму. Интервальной единицей при этом могут выступать: четвертитон, а также 1/3, 1/6, 1/12 тона (их использует И. Вышнеградский в своём творчестве) и другие.

Понимание «континуума» как заполненного пространства между звуками наиболее близко его толкованию в математике[5], поскольку представ-

ляет собой последовательность, аналогичную ряду действительных чисел. Если рассмотреть эти числовые соотношения с математической точки зрения, то они оказываются далеки от мельчайших, «предельных» делений. Подобные дробления тона, на первый взгляд, создают только иллюзию континуальности. Однако необходимо учитывать ещё один параметр, поддающийся выявлению определённых градаций и имеющий известные границы, — слуховое восприятие. Именно с позиции «слышимое — неслышимое» свойства звукоряда могут быть оценены как континуальные. Четвертитон оказывается пограничным интервалом на пути к континууму. По словам Ю. Холопова, «наш слух и как бы "берёт" четвертитоны (около 50 центов), и в то же время, не владеет ими», и мы их слышим как «окраску того же звука, а не новую ступень»[6]. Эффект приближения к континууму даёт сопряжение убывания дробной последовательности, начинающейся с четвертитона, с движением в сторону «неслышимого». «Непрерывное» как новое качество музыкальной материи приводит и к изменению оценки воспринимаемого, поэтому в области микрохроматики звуки чаще получают сонорную, а не ступеневую трактовку.

Идеей «континуума» во многом обусловлено представление Вышнеградского о *раскрепощении* музыкальной материи, и своего рода средством его достижения выступает сам «континуум». Данной проблеме композитор посвятил работы с характерными названиями: «Раскрепощение звука» (1923) и «Раскрепощение ритма» (1923).

В работе «Раскрепощение звука» Вышнеградский обосновывает необходимость утверждения микрохроматики взамен исчерпавшей себя 12-ступенной темперации. Подразделяя все существующие системы строёв на открытые и закрытые, он подчёркивает бесперспективность первых, которые, по его словам, есть «возвращение к природе» и «шаг назад». Вместе с тем все закрытые системы проходят определённый путь развития: введение в практику, осознание самостоятельности и достижение абсолютного равноправия элементов системы, а затем исчерпание средств и ощущение замкнутости.

Первоначально любая закрытая система обладает богатыми возможностями. Так, 12-ступенная темперация давала возможности для свободного модулирования, но постепенно, по мысли Вышнеградского, баланс между свободой и ограниченностью нарушается и приводит к ощущению того, что «расширение кругозора композитора было в то же время его сужением, так как вместо перспективы бесконечного ряда тональностей, мы имели ограниченное их число — всего 12, связанных в круг»[7]. В качестве «завершителей» и «абсолютных утвердителей» 12-ступенной равномерно-темперированной системы, согласно мнению Вышнеградского, выступают Н. Обухов и А. Шёнберг. Свою же задачу композитор видит в том, чтобы «раскрепостить музыкальное искусство от двенадцатизвучности». Трактовка «континуального» как «раскрепощённого» наиболее ярко выражает пафос открытия выпущенного на свободу из тисков 12-ступенной темперации звука. В этом отношении «континуальный» — значит, «непрерывный, неограниченный в своей свободе».

В работе «Раскрепощение ритма», — с характерным эпиграфом из Ф. Ницше: «Вставайте. Убьём духа тяжести», — Вышнеградский ведёт речь о необходимости освобождения другой координаты музыки — длительности.

И наконец, к термину «континуум» И. Вышнеградский прибегает, пытаясь решить проблему типологии микрохроматики. В «Учебнике четвертитоновой гармонии» (1933) он ещё не даёт чётких установок на этот счёт. Однако пишет об искусственных четвертитоновых шкалах («точных», «полуточных» и «неточных» — неправильных), которые напоминают симметричные модусы и указывают на звукоряд как способ организации музыкального материала, а также о возможном смешении тонального и атонального принципов. При этом смысл атональности Вышнеградский видит в радикальном изменении музыкального материала, что в итоге означает исчезновение всех «центральных тяготений».

В работе «Закон всезвучия. Диалектическая философия музыкального искусства»[9], явившейся результатом многолетних теоретических исканий композитора, не только формулируется типологическая проблема, но и предпринимается попытка её решить. Пользуясь терминами «весомое» и «невесомое» звучание, композитор рассматривает в качестве типов звуковысотной организации тональность, атональность и «континуум». Отправной точкой его рассуждений является мысль о *тяжести* как о способности одного объекта, обладающего большей массой, притягивать другой. Pesoniour sonore (*весомое* звучание) выражается в иерархичной нерегулярной семиступенной шкале, или иначе, тональной системе. Атональность же представляет собой неиерархичную регулярную двенадцатиступенную хроматическую шкалу, Imponderabilite sonore (*невесомое* звучание)[10]. Рав-

новесие звучания достигается в континууме, который может иметь полные и неполные формы, быть регулярным и нерегулярным. При этом Вышнеградский приводит шкалу «большого континуума» («grand continuum»), где расстояние между звуками составляет 1/12 тона.

Ценно, что в данной работе Вышнеградский осуществляет попытку установить тип звуковысотной системы, который будет наиболее адекватно отвечать микрохроматическому материалу. В результате сравнений с уже известными типами композитор приходит к осознанию действия новых законов по отношению к ультрахроматизму. Для определения соответствующего микрохроматике типа звуковысотной системы Вышнеградский использует привычный для него термин «континуум», наделяя его типологическим значением. «Непрерывность» здесь означает опору на микрохроматический звукоряд, который, благодаря особенностям слухового восприятия, становится наиболее оптимальной звуковой материей для континуума.

МИКРОХРОМАТИКА В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ И. ВЫШНЕГРАДСКОГО

Практическое воплощение «континуума», осуществляемое Вышнеградским преимущественно в жанре «мультиклавирного ансамбля»[11] или, иначе, ансамбля для двух фортепиано, допускает различные варианты совмещения микрохроматики с принципами известных типов звуковысотных систем: модальных, тональных, серийных.

Так, в четвертитоновой Поэме для двух фортепиано (1937) обнаруживаются черты модальности. Здесь, применяя два инструмента для исполнения «хроматики» и «микрохроматики», композитор поручает им одну партию. Монометричное движение голосов, изредка заменяемое комплементарным, не даёт возможности раскрыть мелодический потенциал ультрахроматизма (пример № 1). Каждый звук хроматического строя получает удвоение каким-либо интервалом в микрохроматическом. При этом в их соединении композитор прибегает к принципу зеркальной симметрии: нисходящий скачок, исполняемый на первом инструменте, практически во всех случаях даёт восходящий скачок на другом. Но симметрия организации музыкального материала проявляется только в записи. Практическая реализация этой идеи даёт многочисленные перекрещивания. Звуки, подчёркнутые композитором, образуют мелодический контур с удвоением тем или иным интервалом (пример № 1 а).

Синтаксическую структуру высказывания определяют ритмические средства — остановки на выдержанных половинными созвучиях, которые оказываются опорными в гармоническом отношении. Незакреплённость опоры за одним определённым созвучием не позволяет выделить какие-либо устойчивые интервальные сочетания. Горизонтальное развёртывание поэмы в рамках 1/4-тонового звукоряда, отсутствие центрального элемента, скрепляющего систему, говорит о *близости* звуковысотной организации данного фрагмента *модальному принципу*.

Другое микрохроматическое сочинение Вышнеградского — Третий симфонический фрагмент (1945), один из пяти Симфонических фрагментов, написанных композитором для разных исполнительских составов, — представляет собой пример совмещения микрохроматической идеи с тональным принципом, который оказывается, скорее, закономерностью «второго плана»[12].

В его фактуре выделяются два пласта: главный голос, основанный на движении восьмыми, поручен первой группе фортепиано, остальные инструменты выполняют функцию поддержки аккордами-кластерами и выделяют ритмически ту или иную долю такта в условиях переменного размера (пример № 2). Создаётся образ грубый, жёсткий, напористый по характеру.

Звуковысотным центром данного фрагмента условно можно считать тон *d* (литавры, обе группы фортепиано), в какой-то мере реализующий тональную идею, но при этом здесь гармонической единицей выступает аккорд-кластер. Кластерами с участием звуков микрохроматического строя (микротоново «насыщенными» кластерами, по Ю. Кудряшову) излагается мелодическая линия и сопровождающие аккорды. В общем диссонантном звучании на первом плане оказывается фонический эффект, а не идея центра и периферии. Тон *d* лежит в основании аккордов-кластеров, но он не соразмерен им, чтобы выступать в качестве центрального элемента. Микрохроматика в данном случае способствует созданию диссонантной среды, а логика центра уходит на второй план.

Ещё одно сочинение Вышнеградского, уже позднее (1967), — Интеграция № 2 ор. 49 — является примером *микрохроматической серии,* объединяющей двадцать четыре неповторяющихся тона, расположенных в определённой последовательности (пример № 3). О возможности воплощения подобного замысла писал сам композитор, ссылаясь на опыт П. Булеза, который

употреблял и диатонические семизвучные, и 1/4-тоновые серии.

Микрохроматическая биинтервальная и самоконструируемая серия Вышнеградского даёт в данном случае совпадения в «магическом квадрате» (P=RI, R=I), что сокращает количество возможных вариантов вдвое: сорок восемь, а не девяносто шесть (примеры № 3 а, 3 б). При этом использованные интервалы являются обратимыми: полууменьшённая квинта — обращение полуувеличенной кварты, а полутораувеличенная кварта — полуторауменьшённой квинты. Основные модификации серии, укладывающиеся в кватернион, в данном случае упраздняются, так как на слух прямое движение, ракоход, инверсия и ракоход-инверсия воспринимаются практически одинаково. Композиторский замысел серийного ряда затрагивает прежде всего направление движения интервалов, которое формирует определённую мелодическую линию и способствует членению серии на сегменты. Образуются шесть сегментов по четыре звука со сходным движением мелодии: две восходящие полууменьшённые квинты и нисходящая полуувеличенная кварта, либо сегменты отделяются друг от друга ритмическими средствами, прежде всего с помощью пауз (3-4, 4-5).

В «Интеграции» серия изложена линеарно — как интервальный ряд, состоящий из нисходящих полууменьшённых кварт и восходящих полууменьшённых квинт и полутораувеличенных кварт. Подобно додекафонной теме, ряд состоит из неповторяющихся звуков, но с точки зрения слухового восприятия их абсолютного равенства не возникает, поскольку микротон воспринимается не как самостоятельная ступень, а как вариант тона. Переключение внимания на фонический эффект создаёт мнимое ощущение свободы условно разомкнутой системы (замкнутой двадцатичетырёхтоновой).

Изложение серии начинается в низком регистре. При этом двенадцать звуков (от *c*-диеза до *c*-полудиеза — первый сегмент) в прямом движении (=RI) проводятся одноголосно, а на другие двенадцать (от *g* до *f*-3/4-диеза) накладывается проведение серии в высоком регистре (ракоход (=I) от *es*) с диссонантным удвоением основной мелодической линии. Восходящие полууменьшённые квинты в прямом движении серии, излагающиеся в низком регистре, благодаря ракоходному проведению (высокий регистр) меняют направление на нисходящее, а нисходящие полуувеличенные кварты становятся восходящими. В результате проведения дополняют друг друга.

Выбор низкого регистра (из глубин контроктавы к малой), богатого обертонами, для монологического высказывания способствует тому, что в условиях монодии достаточно хорошо прослушивается спектральный ряд одного звука. При этом второй фактурный пласт, предельно удалённый от первого, концентрируется в пространстве верхнего регистра, где обертоны не прослушиваются. В результате создаётся впечатление, что автор при помощи собирания звуков в вертикаль формирует «искусственный спектральный ряд». Учёт регистрово-акустических закономерностей приводит к относительному балансу двух фактурных пластов с точки зрения их обертональной плотности. Логика развёртывания пластов сходна: горизонталь, с удвоением (ряд высокого регистра) или без, строится как цепь восходящих и нисходящих кварт и квинт, обладающих различными высотными характеристиками (полууменьшённые, полуувеличенные, полутораувеличенные).

Тип звуковысотной организации «Интеграции», в которой серийные принципы реализуются на микрохроматической основе, не может быть объяснён с позиций тональности или модальности. Кроме того, даже серийный принцип в микрохроматических условиях теряет свою сущность в силу сонорного, а не высотно-тонового (что имеет место в двенадцатитоновой серии) восприятия микротонов. Возможности микрохроматической темперации в «Интеграции» применяются, прежде всего, на уровне замысла: два пласта (горизонтально изложенный в низком регистре и вертикально в высоком), которые дополняют друг друга, обращены к внутренней природе звука и раскрытию его внутреннего обертонального богатства. Использование всех звуков 1/4-тоновой системы характеризует род звуковысотных отношений данного сочинения. Функциональными свойствами, ввиду отсутствия деления на устой-неустой, наделяется сама материя, обладающая особыми (в сравнении с 12-ступенной равномерной темперацией) фоническими качествами. В результате тип звуковысотной системы «Интеграции» можно определить как микрохроматический, главным признаком которого выступает выход в новый строй, что определяет изменения на уровне неотделимых от него рода и лада.

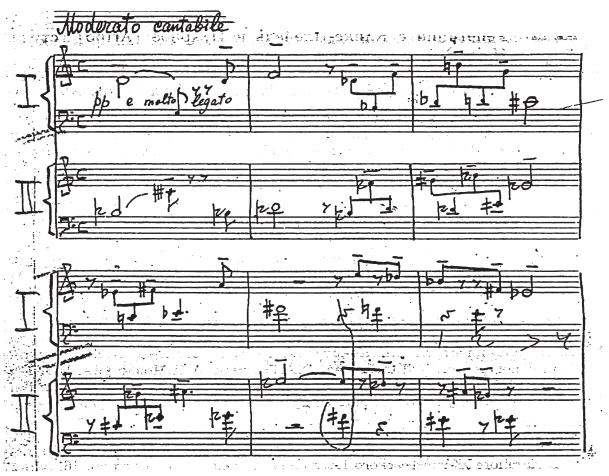
В рассмотренных образцах показана возможность сочетания микрохроматики с модальным, тональным и серийным принципами, однако изменение качества звучания, обусловленное выходом за пределы 12-ступенного равномерно-темперированного строя, оказывается в них преобла-

дающим. Фонический эффект «неточного», «размытого» звучания не позволяет в полной мере проявиться ни тональной центрированности, ни звукорядной определённости модального принципа, а серийность и вовсе выявляется лишь умозрительно. Всепоглощающее действие микропроцессов собственно и реализует «континуум».

При этом «континуальным» оказывается не столько звукоряд, основанный на мелких делениях тона, сколько его восприятие, граничащее с «неслышимым». «Континуальность» звучания возникает независимо от того, действуют ли одновременно с микрохроматическим иные принципы звуковысотной организации. Это свидетельствует о том, что микрохроматика обладает свойствами, позволяющими считать её самостоятельным типом звуковысотной системы, что, несомненно, чувствовал И. Вышнеградский, пытаясь определить её типологический статус с помощью понятия «континуум».

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

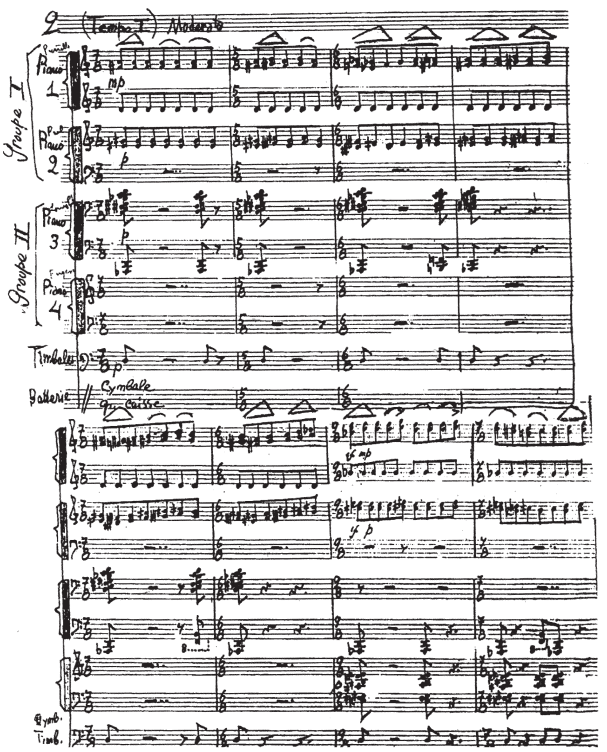
Пример № 1* И. Вышнеградский. Поэма для двух фортепиано, фрагмент

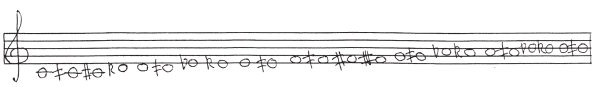


Пример № 1 а

Схема интервальной цепочки

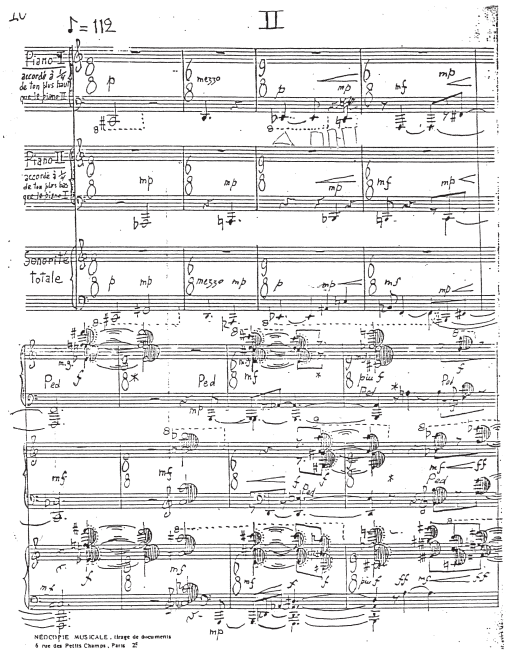
м.3 + 1/4 т., ч.4 + 3/4 т., м.3 + 1/4 т. | м.3 + 1/4 т., м.3 - 1/4 т., ч.5 - 1/4 т., м.3 + 1/4 т. | ув.4 + 1/4 т., б.6 + 1/4 т., б.6 - 1\4 т., м.3 - 1/4 т., м.3 - 1/4 т. | м.3 - 1/4 т., ч.5 - 1/4 т., б.2 + 1/4 т., ув.4 + 1/4 т., б.2 + 1/4 т. | м.7 - 1/4 т., м.7, б.7 - 1/4 т., б.6 - 1/4 т., м.6 | ум.5 + 1/4 т., ч.4, м.3 - 1/4 т., б.2 + 1/4 т.|

Пример № 2 И. Вышнеградский. Третий симфонический фрагмент

Пример № 3** И. Вышнеградский Интеграция № 2. Общий звукоряд



* Нотные примеры № 1, 2 (факсимиле произведений И. Вышнеградского) даны по изд: Иван Вышнеградский. Пирамида жизни // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2 / сост. и ред. А. Бретаницкой; публ. Е. Польдяевой. — М.: Композитор, 2001.

** Факсимильные материалы по Интеграции № 2 И. Вышнеградского предоставлены автору статьи музыковедом А. Ровнером.

Пример № 3а Интеграция № 2, фрагмент

Пример № 3б Магический квадрат

P→ ←R

I ↓

cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪
f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c
c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯
f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h
h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯
e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b
b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪
e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a
a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯
d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as
as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪
d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g
g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯
c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis
fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯
h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f
f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪
h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯	e
e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es	a♯
a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪	es
es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d	a𝄪
a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯	d
d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis	g♯
g♯	d	a𝄪	es	a♯	e	h𝄪	f	h♯	fis	c♯	g	d𝄪	as	d♯	a	e𝄪	b	e♯	h	f♯	c	f𝄪	cis

↑ RI

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Творчество И. Вышнеградского остаётся на сегодняшний день мало изученным. Во многом проясняет жизненные и творческие установки композитора публикация Е. Польдяевой в 2001 году его дневника, статей, писем и воспоминаний (Иван Вышнеградский. Пирамида жизни // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2 / сост. и ред. А. Бретаницкой; публ. Е. Польдяевой. — М.: Композитор, 2001). Однако на пути к исследованию его сочинений лежит проблема, связанная с труднодоступностью (или вовсе утерей) нотных рукописей, необходимых для анализа. По этой причине музыке Вышнеградского (и других экспериментаторов в области микрохроматики) почти не уделено внимания в работе авторитетнейшего исследователя раннего русского музыкального авангарда Д. Гойови «Новая советская музыка 20-х годов», на что указывает сам исследователь (М.: Композитор, 2006. С. 98).

[2] Среди них: «Раскрепощение звука» (1923), «Раскрепощение ритма» (1923), переведённые на русский язык, и работы на французском языке: «Музыка и всезвучие» (1927), «Учебник четвертитоновой гармонии» (1933), «Закон всезвучия» (первая редакция, 1933–1936), «Четвертитоновая музыка и её практическое применение» (1937), «Ультрахроматическая революция» (1952), «Закон всезвучия» с подзаголовком «Диалектическая философия музыкального искусства» (вторая редакция, 1951–1955), «Электронный континуум и упразднение интерпретации» (1958), «Континуум и неконтинуум в музыке» (1970), «Ультрахроматизм и виды неоктавного деления» (совместно с Н. Обуховым, 1972).

[3] Цит. по: Посвящается Ивану Александровичу Вышнеградскому // Музыкальная академия. — 1992. — № 2. — С. 149.

[4] Континуум // Философский энциклопедический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1989. — С. 276.

[5] Континуум в математике есть множество всех действительных чисел. См. об этом: Там же.

[6] Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. — М.: Музыка, 1988. — С. 158.

[7] Цит. по: Посвящается Ивану Александровичу Вышнеградскому ... С. 137.

[8] Конечно, положения И. Вышнеградского о тональности и атональности не вполне соответствуют их современным трактовкам, но, тем не менее, представляется важным, что он пытается осмыслить типологический статус этих систем.

[9] 1933–1936 — первая редакция, 1951–1955 — вторая редакция.

[10] Сведения получены из переведённой автором с французского статьи И. Вышнеградского: Wischnegradsky I. Une philosophie dialectique de l'art musical. Manuscript, 1936. Ed. L'Harmattan / ed. by Frank Jedrzejewsky. — Paris, 2005.

[11] Катонова Н. Ансамбль двух фортепиано в XX веке. Типология жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2002.

[12] Данный «Фрагмент» предназначен для исполнения двумя группами фортепиано (каждая группа состоит из двух инструментов, настроенных в четвертитоновой системе по отношению друг к другу) и ударными (Timbale — кубинская литавра, Cymbale — цимбалы и Cassa — барабан).

Гуренко Наталья Анатольевна
аспирантка кафедры теории музыки
Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского

М. Г. ДОЛГУШИНА
Вологодский государственный педагогический университет

УДК
78.083.631.035
(47+57)

ИЗ ИСТОРИИ РАСПРОСТРАНЕНИЯ ПЕСЕН ФРАНЦА ШУБЕРТА В РОССИИ 1830-х — 1840-х ГОДОВ

Современные представления о появлении песен Франца Шуберта в России основаны на немногочисленных музыковедческих трудах, источниковедческой базой которых послужили мемуары, переписка и периодика 1840-х годов. Автор статьи привлекает более широкий круг источников — нотные издания, нотоиздательские и нототорговые каталоги, рукописные нотные альбомы, что позволяет существенно дополнить сведения о распространении в России вокальных сочинений Франца Шуберта.

Проблема распространения песен Шуберта в России была впервые поставлена в статьях Б. В. Асафьева «Музыка в кружках русских интеллигентов 20-х — 40-х годов»[1] и М. П. Алексеева «Первые встречи с Шубертом. Из истории русской музыкальной культуры»[2]. В центре внимания исследователей — привлекательная фигура Н. В. Станкевича — поэта и общественного деятеля, организатора известного в Москве 1830-х годов литературно-философского кружка. Именно в его переписке содержится хронологически наиболее раннее упоминание о песнях Шуберта в России. Случайно обнаружив у одного из соседей по имению балладу «Erlkönig» («Лесной царь»), Станкевич стал горячим поклонником музыки Шуберта, начал искать ноты его произведений, рекомендовал их друзьям и знакомым. «На днях я Вам пришлю, — писал он в феврале 1837 года Л. А. Бакуниной, — «Schubert's Schwanengesang». Это песни, вышедшие после смерти его ... Такой музыки я давно не слыхал»[3].

Подробно комментируя высокую оценку кружком Станкевича новизны произведений Шуберта и глубины заложенных в них идей, и Б. В. Асафьев, и М. П. Алексеев констатируют, что время всеобщего признания вокальной лирики композитора в России еще не наступило. Оба они опираются на мнение В. П. Боткина, который в связи с концертами певца Г. Брейтинга в 1838 году сообщал: «Если в первый его концерт зала Петровского театра была далеко не полна, то во второй раз она была почти пуста: таинственный «Лесной царь» Шуберта пронёсся для одних истинных любителей…»[4].

Действительно, во второй половине 1830-х годов о песнях Шуберта мог знать только узкий круг любителей музыки. Несмотря на наличие в продаже нот (в 1834 году «Winterreise» и «Schwanen Gesang» можно было приобрести в магазинах К. П. Ленгольда, а в 1836 году широкий выбор произведений Шуберта был представлен у Ю. Грёссера и А. Миллера), немецкий язык знали немногие и австро-немецкой вокальной культурой интересовались мало. Произведения для пения на немецком языке в те годы приобретали, главным образом, выходцы из Германии. Поэтому вполне объяснимо удивление Станкевича, обнаружившего у своего соседа-помещика ноты «Erlkönig», изданные в музыкальном журнале «Филомела», «которого никто у них никогда не разыгрывал…»[5].

Сегодня можно с уверенностью сказать, что важным шагом на пути распространения песен Шуберта в России стала популярность, которую они приобрели во второй половине 1830-х годов во Франции. Композитор, чьё творчество было практически не востребовано при жизни, стремительно вошёл в число наиболее исполняемых в Париже авторов[6].

Проблемам распространения песен Шуберта во Франции посвящена развёрнутая глава обстоятель-

ного исследования Ф. Носкё[7]. По данным учёного, честь «открытия» Шуберта принадлежала издателю Ш.-С. Ришо, в течение 1830-х — 1840-х годов опубликовавшему более трёхсот вокальных сочинений композитора с текстами в переводе (?) Беланже. Одновременно с Ришо песни Шуберта издавал М. Шлезингер. В качестве переводчика им был приглашён известный поэт Эмиль Дешамп. Одним из наиболее последовательных пропагандистов творчества Шуберта стал знаменитый тенор Адольф Нурри, исполнявший его песни в публичных концертах и в салонах парижской аристократии.

Появление в нотных магазинах Петербурга и Москвы парижских изданий Lied стало «прорывом» на пути знакомства отечественных меломанов с творчеством Шуберта: французским языком, в отличие от немецкого, образованная часть общества владела свободно. Судя по торговым каталогам, размещённым в прессе объявлениям о продаже и сохранившимся нотам, в России продавались издания и Ришо, и Шлезингера[8].

В кругу отечественных любителей искусств мнение парижан считалось эталоном художественного вкуса. Не случайно увлечение французской публики Шубертом подчёркнуто практически во всех, посвящённых его музыке, газетных и журнальных публикациях. Корреспондент «Северной пчелы», анонсируя исполнение песни «Der Wanderer» («Скиталец») в концерте певицы С. Гейнефеттер, сообщал о композиторе: «Прекрасные его мелодии распространились … сначала в Германии, потом во Франции и ныне сделались любимою пищею парижских меломанов: нет музыкального вечера, на котором бы не пели un Lieder de Schubert, как говорят Французы, знающие по-Немецки»[9]. «Литературная газета» свидетельствовала, что «Париж громкими рукоплесканиями встретил песни Шуберта, и вскоре они приобрели во Франции ещё более известности, чем в Германии»[10].

«Французские» песни Шуберта быстро вошли в салонный и концертный репертуар. Известно об их исполнении посетившей Петербург в 1841–1842 годах певицей Корнелией Фалькон. Записи песен появились в личных нотных альбомах. В Российском государственном архиве литературы и искусства сохранился весьма характерный для русской любительской традиции рукописный сборник, включающий вокальные произведения на родном, а также французском, итальянском и немецком языках. В нём аккуратным почерком записана песня Шуберта «Жалоба девушки»: «Ballade. Les plaints de la jeune fille. Paroles de Mr. Bélanger, musique de Schubert»[11]. Аналогичный альбом хранится в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки: наряду с романсами и песнями русских и французских авторов его владелица переписала «Серенаду» Шуберта на стихи Беланже: «Sérénade. Paroles de Mr. Bélanger, mis en musique par François Schubert»[12].

Признание русскими любителями творчества Шуберта вызвало к жизни переиздания понравившихся сочинений. Самым ранним из них стала публикация песни «L'éloge des larmes» («Похвала слезам») со стихами Дешампа в № 10 журнала «Нувеллист» за 1840 год[13]. Этот выпуск журнала не сохранился, однако анонс номера помещён в газете «Русский инвалид» и в нём, в частности, упоминается «превосходный романс» Ф. Шуберта[14].

Несколько позже К. Ф. Гольцем был переиздан «Le voyageur», а издательством музыкального магазина «Одеон» — «Le voyageur»[15] и «Les plaints de la jeune fille»[16]. В 1842–1843 годах в продажу поступили выполненные А. Ф. Львовым переложения четырёх «французских» Lied для пения со скрипкой и фортепиано: «La sérénade», «Le voyageur», «La truite» («Форель») и «Barcarole»[17].

В начале 1840-х годов появились и первые публикации «русскоязычных» шубертовских Lied. Они издавались порознь и небольшими сериями[18]. Серию из восьми сочинений «Песни и романсы. Сочинения Ф. Шуберта» издал Ю. Грёссер (1842)[19]. Не менее десяти произведений вошли в серию издательства музыкального магазина «Менестрель» «Полное собрание баллад и мелодий Ф. Шуберта — Collection complète des ballades et mélodies de F. Schubert» (1842–1844)[20]. Отдельной тетрадью опубликован романс «Предчувствие воина»[21]. Сохранились сведения об издании песен «Путник» (совр. — «Скиталец»)[22], «К востоку все к востоку»[23] и баллады «Лесной царь»[24].

Названия серий нередко приведены на русском и французском языках, тексты песен часто имеют французский подстрочник. Среди них — обе дошедшие до нас песни из серии магазина «Менестрель» — «Дикая роза»[25] и «Жалобы молодой девушки»[26], а также опубликованные Миллером и Гротрианом «Предчувствие воина», «У моря»[27], «Серенада»[28] и другие.

Авторы русских стихов указаны далеко не во всех изданиях песен Шуберта 1840-х годов. Среди немногочисленных исключений — Н. П. Огарёв. Как известно, им были переведены с немецкого шесть песен на стихи Гейне и две песни на стихи Рельштаба из «Лебединой песни»[29]. Четыре перевода из Гейне («У моря», «Рыбачка», «Её портрет», «Двойник») изданы Грёссером в упоминавшейся выше серии 1842 года. Невостребованными остались переводы «Атланта» и «Города». Вероятно, российские нотоиздатели сочли эти песни излишне сложными для отечественных любителей искусства и, соответственно, коммерчески бесперспективными.

Наряду с Огарёвым, упоминаются Екатерина Бурнашева («Жалобы молодой девушки»), знавшая немецкий, но известная как переводчица с фран-

цузского, а также поэт, журналист и переводчик Иван Крешев («Серенада»). Сегодня, при отсутствии прямых документальных свидетельств, трудно судить, с какого языка выполнялись их переводы, а также переводы других, не указанных в нотах, лиц. Возможно, что во многих случаях перевод всё же осуществлялся с французского. В пользу этого предположения свидетельствуют заглавия на двух языках, подстрочники под нотными текстами, массовое поступление в нотные магазины парижских изданий шубертовских Lied. Заметим, что в журнальных публикациях и в художественной литературе того времени песни Шуберта, как правило, упоминаются с французскими названиями, например: «Лист исполнял ... знаменитую Lieder Шуберта «La Sérénade»[30]. Или: «Редко отдается он [Шуберт] ясным, наивным ощущениям как в «Alinde»[31].

Последствия двойного перевода текстов песен Шуберта ощущаются и поныне. Так, широко известная «Heidenröslein» в современных русскоязычных изданиях интерпретируется либо как «Полевая розочка» (дословный перевод с немецкого — «Степные (полевые) розочки»), либо как «Дикая роза» (дословный перевод с французского — «Rose sauvage»). Песня «Abschied» (№ 7 из «Лебединой песни»), если исходить из немецкого оригинала, должна переводиться, как «Прощание». Однако в русскоязычной практике прижился иной вариант названия — от французского «Le Départ» — «Отъезд»[31].

Некоторые сочинения Шуберта были изданы с различными вариантами перевода. Известно, например, о двух вариантах песни «Der Wanderer» — «Странник» и «Путник». Но наибольшее количество поэтических откликов вызвала «Серенада», которая стала в России середины XIX века своего рода символом песенной лирики композитора. Сохранились три её издания первой половины 1840-х годов. В издательстве Тамма и Криха произведение опубликовано со словами И. П. Крешева «Для тебя в тиши прохладной льётся мой напев…»; Грёссер издал «Серенаду» с переводом Ф. Н. Глинки — «Томно песнь моя несётся по ночной тиши…» (в нотах имя Глинки не указано); Миллер и Гротриан — с широко известным в настоящее время переводом Н. П. Огарёва. «Серенада» неоднократно упоминается в художественной литературе — в произведениях А. А. Панаева, И. С. Тургенева, А. Н. Плещеева. Её исполнение явилось толчком для развития событий в рассказе Г. Берту о Шуберте, — весьма любопытном образце романтической беллетристики, трижды (в разных вариантах) опубликованном в периодических изданиях 1840-х годов[32].

По-видимому, в середине XIX века Шуберт воспринимался подавляющей частью отечественных любителей искусства как певец «неизъяснимой отрады сердца» (А. Н. Плещеев). На этапе знакомства русской публики с творчеством венского композитора востребованными оказались произведения, темы и образы которых были устоявшимися и привычными, а музыкальный язык — относительно традиционным. Это сочинения любовно-лирической направленности, песни, связанные с пейзажными образами, с темой странствий, с размышлениями воина, предстающего и бесстрашным героем, и нежным влюблённым[33]. Сочинения философского плана, песни, связанные с темой трагического одиночества, а также миниатюры с ярко выраженной опорой на австро-немецкую традицию в любительский вокальный репертуар исследуемого периода не вошли.

Итак, важнейшей вехой на пути распространения песен Шуберта в России стала Франция. В контексте отечественной культуры первой половины XIX столетия такой путь был скорее типичным, нежели уникальным. Именно во «французской транскрипции» русское общество познакомилось и со многими произведениями австро-немецкой литературы, среди которых — не только забытые сегодня сочинения С. фон Ларош, Х.-Б.-Э. Науберта, И.-Г. Кампе, но также «Страдания молодого Вертера» И.-В. Гёте, сказки братьев Гримм[34]. История появления в России шубертовских Lied лежит в русле этой общей тенденции. Именно сформировавшаяся во Франции мода на Шуберта и огромная популярность, которую приобрели его песни в парижских салонах, способствовала всеобщему и быстрому признанию его творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Асафьев Б. В. Музыка в кружках русских интеллигентов 20-х — 40-х годов // Музыкознание. Временник отдела музыки ГИИИ. — Л., 1928. — Вып. 4. — С. 5–12.

[2] Алексеев М. П. Первые встречи с Шубертом. Из истории русской музыкальной культуры // Венок Шуберту. 1828 — 1928. Этюды и материалы. — М., 1928. — С. 12–23.

[3] [Станкевич Н. В.] Переписка Николая Владимировича Станкевича. — М., 1914. — С. 516. В цитатах и в названиях произведений здесь и далее сохранена орфография оригинала.

[4] [Боткин В. П.] Сочинения Василия Петровича Боткина. — СПб., 1890. — Т. 3. — С. 29.

[5] [Станкевич Н. В.] Переписка Николая Владимировича Станкевича. — М., 1914. — С. 310. Обнаружить назван-

ное издание в библиотеках Москвы и Санкт-Петербурга не удалось. Вероятно, речь идет о нотной серии «La Philomele», издававшейся в Вене фирмой А. Диабелли.

[6] «Aujourd'hui, tout amateur de la musique vraie, sentie et simple dans son expression, a un culte pour la musique de Schubert» [«Сегодня каждый любитель настоящей музыки, чувствительной и простой по своему выражению, почитает музыку Шуберта»], — констатировал в 1836 году Жозеф д'Ортиг. См.: Joseph d'Ortigue. Schubert // Revue étrangère. — 1836. — V. 19. — Juillet. — P. 61. — Перевод автора статьи.

[7] Noske F. La mélodie française de Berlioz à Duparc. — Amsterdam, 1954. — P. 22–30.

[8] В 1841 году журнал «Библиотека для чтения» анонсировал собрание «Collection des mélodies de F. Schubert, avec accompagnement de piano, illustrées» [«Коллекция мелодий Ф. Шуберта, с аккомпанементом фортепиано, иллюстрированная»], состоящее из 52 произведений и поступившее в продажу в музыкальные магазины фирмы П.И. Гурскалина «Одеон». См.: Библиотека для чтения. — 1841. — Т. 49. — Ноябрь. — Смесь. — С. 58. Информация об этой нотной серии присутствовала также в каталогах Ю. Грёссера 1842 года и К. Шильдбаха 1842 года. Французский раздел каталога П. Ленгольда 1843 года извещал о продаже цикла «Le voyage d'hiver» («Зимний путь») и сборника «Chant du Cygne» («Лебединая песнь»), а также нескольких отдельных вокальных сочинений. Примеры можно продолжить.

[9] [Неизвестный автор] Компонист Шуберт // Северная пчела. — 1841. — 25 февраля.

[10] [Берту Г.] Серенада Шуберта. Рассказ Генриха Берту // Литературная газета. — 1841. — 9 октября.

[11] Альбом романсов и фортепианных пьес // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 995, оп. 2, № 97. — Л. 36–38.

[12] Сборник арий, романсов и песен // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки. Ф. 550 (ОСРК). Разнояз. F. XII. 37. — Л. 24–25об.

[13] Парижское издание этой песни сохранилось в Отделе редких изданий и рукописей Московской государственной консерватории: Éloge des larmes. Paroles française de M-r Emile Deschamps // Collection des Lieder de F. Schubert. Traduction nouvelle par M. Emile Deschamps. Lithographies de M. A. Deveria. Paris, M. Schlesinger [1839]. Датировка осуществлена на основании справочника: Deutsch O.E. Musikveriages Nummern: eine Auswahl von 40 datierten Listen. 1710–1900. — Berlin: Merseburder, 1961. — 2 Ausg.

[14] [Неизвестный автор] Музыкальные новости // Русский инвалид. — 1840. — 1 октября.

[15] Издания хранятся в Отделе нот и звукозаписей Российской государственной библиотеки.

[16] Издание хранится в библиотеке Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М.И. Глинки.

[17] Упоминаются в каталогах Ю. Грёссера 1842 года и К. Шильдбаха 1843 года.

[18] См.: Отечественные нотные издания первой половины XIX века / сост. И. В. Брежнева, Г.В. Карминская, Э.Б. Рассина. — М., 1988. — Ч. 1, кн. 2. — С. 179–182. К сожалению, приведённый в этом каталоге перечень отечественных изданий песен Шуберта неполон и содержит некоторые неточности.

[19] В неё вошли «Странник» (совр. — «Скиталец»), «Рыбачка», «Портрет», «У моря», «Двойник», «Поток» (совр. — «Водный поток»), «Песня Кларочки» и «Серенада». Сохранились шесть песен этой серии. Не найдены ноты «Двойника» и «Песни Кларочки». В процессе исследования нам не удалось обнаружить упоминаний о последнем из названных произведений. Возможно Шуберту ошибочно приписана песня Клерхен из музыки Бетховена к драме «Эгмонт».

[20] Из них сохранились № 5 — «Дикая роза» и № 10 — «Жалобы молодой девушки» (совр. — «Жалоба девушки»).

[21] М., Миллер и Гротриан, ценз. 1842. — Хранится в Отделе нот и звукозаписей Российской национальной библиотеки.

[22] Упоминается в каталоге П. Ленгольда 1843 года и каталоге К. Гротриана и А. Ланга 1848 года.

[23] По-видимому, имеется в виду ошибочно приписанная Шуберту песня А.Г. Вейрауха. См.: Хохлов Ю. Шуберт. — М., 1972. — С. 150–161.

[24] Упоминаются в каталоге А. Габлера 1846 года.

[25] Издание хранится в Центральной библиотеке Беларуси.

[26] Хранится в нотной библиотеке Мариинского театра. В этом издании приведен также оригинальный немецкий текст.

[27] Хранятся в Отделе нот и звукозаписей Российской национальной библиотеки.

[28] Издание хранится в Отделе редких изданий и рукописей Московской государственной консерватории.

[29] См.: Киселёв В. А. Н. П. Огарёв — музыкант // Вопросы музыкознания. — М., 1956. — Вып. 2. — С. 366.

[30] [Берту Г.] История Эммы Мюллер и Франца Шуберта, автора известных Lieder // Библиотека для чтения. — 1841. — Т. 49. — № 11. — Смесь. — С. 12.

[31] Панаев Ив. Актеон. Повесть // Отечественные записки. — 1842. — Т. 20. — Словесность. — С. 54.

[32] См., например: [Берту Г.] История Эммы Мюллер и Франца Шуберта... С. 12–21. Подлинные факты из жизни Шуберта в этом рассказе переплетаются с вымыслом, а сам композитор представлен талантливым, но корыстным человеком, виновным в смерти молодой певицы, обеспечившей его музыке признание и успех.

[33] Подобные сюжеты ведут начало от французских «романсов Трубадуров» рубежа XVIII — XIX веков, пользовавшихся огромной популярностью в александровской России.

[34] См.: Азадовский М. К. Источники сказок Пушкина // Пушкин: временник Пушкинской комиссии. — М.; Л., 1936. — С. 148; Гречаная Е. П. Литературное взаимовосприятие России и Франции в религиозном контексте эпохи (1797–1825). — М., 2002. — С. 217; «Si tu lis jamais ce journal...» Diaristes russes francophones. 1780–1854 / ed. E. Gretchanaia, C. Viollet. — Paris, 2008. — P. 128, 177, 250.

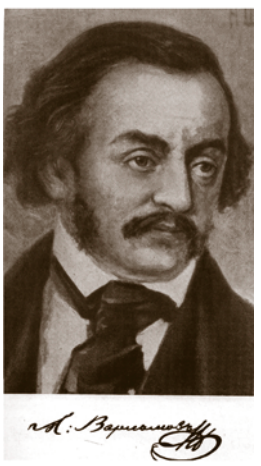
Долгушина Марина Геннадьевна
кандидат искусствоведения, доцент,
зав. кафедрой теории и истории музыки
Вологодского государственного
педагогического университета

Т. В. РЕШЕТНИКОВА
Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова

«ПОЛНАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ» А. Е. ВАРЛАМОВА И РУССКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ПЕДАГОГИКА

УДК
378.978:784.6

Вокальная школа А. Е. Варламова в полной мере соотносится с явлениями, тесно связанными с процессом становления русской вокальной педагогики — особенностями народного пения, церковной певческой культуры, романсовым и оперным творчеством русских композиторов, зарубежными вокальными методиками. Действительно, творческая биография композитора сложилась таким образом, что он был сопричастен этому процессу. Так, связь с русской певческой традицией обусловлена его обучением в Придворной певческой капелле, где его музыкальным и вокальным образованием руководил Д. С. Бортнянский. Во вступлении к своей «Полной школе пения» Варламов писал: «При составлении её я руководствовался как работой с певчими, так и в особенности вдохновенными произведениями знаменитого моего учителя Д. С. Бортнянского» [4, с. 8]. «Школа пения» во многом отразила традиции церковного пения, сложившиеся в Придворной певческой капелле.



А. Е. Варламов. Портрет работы Н. Г. Шишкина

Один из важных факторов формирования русской школы вокала — распространённость романсовой культуры — также самым непосредственным образом проявился в творческой деятельности Варламова. Как известно, романс — ведущий жанр художественного наследия композитора, в целом ориентированного именно на вокальную музыку. Варламов является автором 170 романсов и песен, переложений народных песен для хоров, многочисленных вокальных ансамблей и многих других сочинений. Список его вокальных опусов настолько велик, что можно с полным основанием назвать произведения для голоса ведущей областью творчества композитора.

Однако, при всей объёмности вокального наследия, Варламов не считал композиторскую деятельность основной. По воспоминаниям современников, он «… хотел только петь… импровизировал свои романсы, а потом записывал их на бумагу» [10]. Знавшие Варламова отмечали его неординарные вокальные данные: прекрасный голос, исключительную музыкальность, выразительность пения, совершенную вокальную технику и неповторимую манеру исполнения: «Это был голос нежный, исполненный чувства … грудной тенор, в своё время, если не по искусству, то по звукам, недалеко отстоял от голоса Рубини» [3, с. 528].

Варламов пел обычно собственные романсы и песни. К тому же он прекрасно играл на фортепиано, скрипке, виолончели и гитаре, что давало ему возможность легко и непринуждённо аккомпанировать себе и другим исполнителям. Будучи требовательным по отношению к себе, он не упускал случая совершенствоваться в искусстве пения. Обладая яркой певческой индивидуальностью, Варламов тем не менее не полагался лишь на эмоциональную сторону исполнения. В равной степени строго и требовательно он относился к техническому мастерству, оттачивая профессиональные исполнительские навыки. Безусловно, блистательное владение практикой вокального искусства не могло не проявиться в «Полной школе пения».

Творческий путь Варламова сложился таким образом, что наряду с композиторской, исполнительской деятельностью и работой в качестве регента, он активно занимался вокальной педагогикой: преподавал пение в Гааге в Русской православной церкви, а по возвращении на родину — в Москве в Театральном училище и Воспитательном доме. В 1829 году он был принят учителем сольного пения Петербургской

певческой капеллы (при поддержке её нового директора Ф. П. Львова). Кроме того, композитор давал частные уроки, которые пользовались неизменным успехом, чему способствовало его исполнительское мастерство и высокая вокальная культура.

Педагогической деятельностью Варламов занимался на протяжении всей своей жизни. Многие навыки вокальной педагогики он обрёл, находясь в Голландии. Там он изучал не только теорию музыки, но и манеру пения иностранных певцов, прислушивался к их суждениям о вокале, сравнивал исполнительскую манеру знаменитых тогда иностранных певцов (Боргондио, Каталани, Кокюрио, Фаже и других) с приёмами вокалистов-соотечественников. Он высоко оценивал музыкальность исполнения и блестящую технику иностранцев, но отдавал предпочтение русскому тенору Самойлову, указывая на его выдающиеся голосовые данные: «Как жаль, что наш Самойлов не такой музыкант, как Кокюрио! Он был бы тогда первым певцом в Европе!» [3]. Поездка за границу значительно усовершенствовала вокальное мастерство Варламова, а также знания в области французской музыки, в частности, оперы.

В «Школе пения» Варламов стремился обобщить не только собственный многолетний опыт и достижения в практике исполнительского искусства, но и сведения, почерпнутые из трудов по вокальной педагогике зарубежных авторов. Он изучал работы французского профессора пения и композитора А. Андраде, в частности, «Новую методу пения и вокализации», а также сочинения доктора и любителя пения Ф. Беннати, опубликованные в 1830-е годы.

Знакомство со многими композиторами, литераторами, художниками, театральными деятелями также оставили след в творческой жизни композитора. Он общался с А. Верстовским, А. Гурилёвым, Д. Фильдом, А. Дюбюком, Ф. Лангером, был знаком с А. Алябьевым, дружил с М. Глинкой. Художественный мир Москвы, плодотворная творческая среда, живое общение с её талантливыми представителями, беседы о русском искусстве и его самобытном характере не могли не сказаться на творческой деятельности Варламова, в том числе и его вокальной педагогике.

Варламов А. Е. Полная школа пения

Все стороны деятельности — композиторская, исполнительская и педагогическая — нашли воплощение в «Полной школе пения» Варламова, которая хронологически является одним из первых крупных русских вокально-педагогических изданий. Современники А. Варламова — Г. Ломакин и Ф. Евсеев — также создали труды по вокальной педагогике. Гаврила Якимович Ломакин в 1837 году опубликовал две части «Мето́ды пения». Чуть позднее вышли в свет ещё и его «Краткие мето́ды» — дополнение к первым двум частям. Около 1838 года была опубликована «Школа пения» Ф. Евсеева, и только в 1840 — «Полная школа пения» А. Варламова. Но именно работа Варламова по праву считается первой, поскольку названные труды не получили достаточного резонанса в отечественной педагогике, были не столь объёмными и полными и использовались в основном для обучения певчих хора.

Опубликованная под редакцией Ю. Грейссера в Москве, «Школа пения» Варламова сразу же заняла видное место в отечественной музыкальной педагогике. Данный труд является не только ценным практическим пособием для широкого круга вокалистов, но также первой в России попыткой обобщить основные положения вокальной педагогики. Появление «Школы» отвечало назревшей потребности развития русской музыкальной культуры. В годы утверждения оперы — 1820-е — 1830-е — остро ощущался недостаток хороших учителей пения и отсутствие серьёзных методических трудов, обобщавших особенности русского вокала. Характерно стремление автора поставить вопрос о создании именно русской школы пения. Отечественная вокальная школа, по мнению Варламова, должна отражать национальную самобытность русской

музыки, основываться на анализе мелодий народной песни и знании особенностей её исполнения. Такая позиция одного из наиболее видных русских композиторов была прогрессивным явлением, отвечала принципам народности, столь важным для русской культуры того времени.

При этом принцип национальной самобытности органично сочетался в «Школе» Варламова с основами классицистской и раннеромантической эстетики. Идеалами искусства того времени были благородство и изящество, одухотворённость, строгость форм, возвышенность в чувствах и мыслях. Особо ценились тонкость и богатство проявлений внутренней жизни, утверждение ценности личностно-индивидуального мира. Образному строю художественной культуры того времени были присущи сосредоточенность на душевных переживаниях, элегичность и созерцательность настроений.

«Школа» состоит из трёх частей. Первая — теоретическая (Введение) — содержит семь глав, в которых Варламов излагает принципы классификации голосов, рассматривает особенности певческого диапазона, останавливается на проблеме тембра голоса, объясняет технику дыхания, касается и некоторых других сторон вокальной техники.

В теоретической части затрагиваются четыре круга вопросов. Первый из них — это формулировка требований, предъявляемых к вокальному педагогу. Согласно Варламову, преподаватель «должен быть певцом, и притом хорошим, должен соединять правила с примерами, а искусство в пении со способом преподавания, основанном на опытности и практике» [4, с. 10]. Оговаривается и обязательность широкой эрудиции педагога, который должен не только учить пению, но и развивать ученика как музыканта, прививать культуру, формировать художественный вкус. Тем самым очерчивается ещё одна парадигма педагогической системы Варламова — установка на расширение кругозора будущего певца. Важно обогащать свои знания в разных сферах искусства, владеть познаниями музыкально-теоретического характера, включающими понимание формы, фактуры произведения, ладогармонической основы, ритма и т.д., поскольку «музыка рассматривается как язык, имеет … свою грамматику и пиитику …» [там же, с. 25].

Развитие слуха, чистота интонации — важнейшие составляющие вокальной культуры будущего певца. Варламов связывал интонирование с координацией голоса и слуха, с осознанными представлениями о строении интервалов. Мастерство вокала мыслится Варламовым как искусство, не сводимое только к технике исполнения. Он обращает внимание на выразительность исполнения, понимание и донесение текста вокального произведения. «Совершенство пения состоит из двух качеств — изящества и выразительности» [там же], которые достигаются как знанием основ музыкальной «грамматики», так и вниманием к тексту. Исходя из этого, Варламов настоятельно рекомендует заниматься декламацией, выразительно читать текст вокального произведения, советует работать над дикцией, над речитативом и в итоге «ударение музыкальное соединять в точности с ударением ораторским» [там же, с. 22].

Ещё один важнейший принцип методики Варламова — взаимосвязь всех составляющих вокального искусства. Так, выравнивание интонирования он ставил в прямую зависимость от дыхания, продолжительность которого необходимо расширять. Варламов полагал, что умение учащегося пользоваться дыханием напрямую зависит от знания физиологии певческого аппарата. Он предлагал «пользоваться каждым отдыхом … чтобы посредством дыхания облегчить грудь» [там же, с. 24].

Вторая, практическая часть «Школы» содержит сорок шесть упражнений для голоса. Они расположены по принципу «от простого к сложному», раскрывают на конкретном инструктивном материале методические положения теоретической части и описывают различные певческие приёмы.

Начальные 39 упражнений выделены в отдельный раздел и дополнены семью упражнениями на развитие подвижности голоса. Некоторые из них снабжены подробными комментариями инструктивного характера (таковы № 3, 9, 11, 29, 30), в которых Варламов фиксирует те черты, которые невозможно отобразить в самом музыкальном тексте: например, качество твёрдой атаки голоса или исполнение упражнений в восходящем и нисходящем движении, на гласную или посредством сольмизации. Наконец, в самих названиях упражнений даётся ориентация на задачи, которые они призваны решать (например, скачки на октаву и нону, арпеджио и задержания и т.д.). Далее следуют семь упражнений на выработку вокальной техники, которые подготавливают певца к выполнению более сложных технических задач.

Показательно то, что в третью часть «Школы» Варламов поместил вокализы, тогда как в зарубежных аналогах такого раздела не было. В сущности, этот фрагмент труда представляет собой некую «буферную зону» между инструктивным материалом и собственно художественными произведениями. Его вокализы — своего рода «ро-

мансы без слов» — имеют художественное значение, в них ярко отразились мелодическое дарование автора, его индивидуальный почерк и подчинение методических задач художественной форме. Здесь ясно ощутим интонационный строй русской народной песни и бытового романса. В мелодическом языке вокализов заметны жанровые и интонационные связи с варламовскими романсами. Пятый вокализ близок баркароле, девятый — полонезу, четвёртый — тарантелле. Особый интерес представляет вокализ № 7, вполне соотносимый с песнями Варламова из музыки к театральным постановкам.

В целом структура труда Варламова соответствует общепринятым нормам построения работ по вокальной педагогике, при этом содержание «Школы» и задействованный в ней материал связаны с особенностями русской певческой культуры. Однако в каждом из разделов этого труда можно обнаружить блоки, аналогов которым не найдём в пособиях по вокалу зарубежных педагогов.

Подытоживая основные принципы «Школы пения» Варламова, можно утверждать, что в ней наглядно сказываются некие переходные тенденции русской вокальной педагогики. Варламов стоит на позициях господствовавшего в России до середины XIX века эмпирического метода обучения пению, но при этом в работе чувствуется стремление теоретически обобщить наблюдения над развитием голоса, выработать и систематизировать приёмы, способствующие правильному формированию исполнительской манеры. Тем самым Варламов ведёт речь уже не только о правильном освоении приёмов пения, но и о создании системы вокального обучения. Его целью является формирование певца как художника, обладающего профессиональными навыками и высокой культурой.

«Школа» Варламова значима не только как труд по вокальной методике, но и как своего рода документ определённого исторического периода, отразивший его характерные черты. Она системно выстроена, неукоснительно следует принципу последовательности обучения, содержит элементы унификации (единые тональность и, за редкими исключениями, размер), в целом присущие эпохе Просвещения.

Стройность композиции «Школы» Варламова позволяет говорить о ней как об обобщающего типа сочинении, которое не ограничивается описанием отдельных составляющих методики постановки голоса, а направлено на формирование художественного мастерства и полноценного творческого облика вокалиста. Это заметно выделяет её среди других работ по русской вокальной педагогике и определяет правомерность репутации как ценнейшего, прогрессивного методического труда XIX века, составившего основу русской школы пения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века // Избранные труды. Т. 4. — М.: АН СССР, 1955.

2. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной методологии. — М.: Музгиз. — Ч. 1. — 1929; Ч. 2. — 1932; Ч. 3. — 1937.

3. Батурлин М. Д. Записки // Русский архив. — 1897. — Кн. 3, вып. 12.

4. Варламов А. Е. Полная школа пения. — М.; Л.: Музгиз, 1953.

5. Воспоминания о Варламове // Орёл. — 1859. — № 3–4.

6. Доброхотов Б. Д. С. Бортнянский. — М.: Музгиз, 1950.

7. Дюпре Ж. Школа пения [пер. с фр.]. — М.: Музгиз, 1955.

8. Кашкин Н. Статьи о русской музыке и музыкантах. — М.: Музгиз, 1953.

9. Листова Н. А. Варламов. — М.: Музыка, 1968.

10. [М. Д.] Воспоминания о Варламове // Северная пчела. — 1851. — 19 февр.

Решетникова Татьяна Витальевна
старший преподаватель кафедры теории, истории и педагогики искусства
Педагогического института Саратовского государственного университета
им. Н. Г. Чернышевского,
аспирантка кафедры истории музыки
Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова

Л. А. КУПЕЦ
Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

ЖОРЖ БИЗЕ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ 1930-х — 1980-х ГГ.

УДК
78:7.066+7.072.2

Исследования в области гуманитарных наук и, особенно, искусства, всегда зависимы от трёх факторов: уровня научных знаний в данной области и дисциплине, авторского подтекста (его личностных установок и стратегий), культурно-исторического и социально-политического контекста — «духа эпохи», в которую живёт автор и его книга. Ещё более подвержены этим воздействиям исследования по истории музыкальной культуры, так как, с одной стороны, они всегда являются своеобразными «перекодировщиками-интерпретаторами» музыкальных впечатлений-ощущений в исключительно вербальные формосмыслы. С другой стороны, декларируемая принадлежность к миру искусства способствует весьма трепетному отношению к авторскому началу, и потому в научный текст, часто воспринимаемый как некая аналогия художественному сочинению, неосознанно вносятся личностные интенции. В результате появляется тенденция игнорировать научное исследование как факт истории с определёнными и устойчивыми коннотациями и трактовать его исключительно в режиме внеисторического универсального феномена. Между тем, такой подход способствует лишь появлению научной мифологии, которая, в свою очередь, создаёт собственные мифы в искусстве. В качестве наглядного примера в статье приводится общепринятый в современной отечественной музыкальной культуре (и образовании) образ Ж. Бизе, который представляет собой не что иное, как устойчивую трансляцию советского мифа об этом композиторе[1].

Советский миф о Бизе складывается ещё с конца 1930-х годов и соответственно имеет явные и скрытые идеологические установки. В его основе лежит монография *М. С. Брук*[2] о композиторе, опубликованная в 1938 г. на основе её кандидатской диссертации, которая была написана по окончании аспирантуры Московской консерватории (научный руководитель М. В. Иванов-Борецкий). С некоторыми изменениями этот взгляд на Бизе зафиксирован в объёмной статье М. С. Друскина[3] в начале 1970-х гг. Кроме того, к немногочисленной советской «бизениане» можно отнести работы 1920–1930-х гг. М. В. Иванова-Борецкого, И. И. Соллертинского и Ю. А. Кремлёва. В 1950-х появилась небольшая монография А. А. Хохловкиной[4], а также два издания писем Бизе — в начале 1960-х и конце 1980-х гг. — с обширной вступительной программной статьёй Г. Т. Филенко[5].

Уже посвящение Брук своей книги Ромену Роллану, с которым состоял в личной переписке её муж — Д. И. Гачев[6], указывает на скрытые флюиды научно-художественного стиля французского писателя в этой монографии, особенно в переплетении личностно-психологических, биографических и музыкально-творческих линий — мотивов — поступков. Начало биографии композитора разворачивается по траектории: исключительно благополучное детство в «скромной интеллигентной трудовой» музыкальной семье — блестящие успехи в Парижской консерватории — исключительный пианистический талант (равный Листу и Бюлову)[7] — Римская пре-мия как закономерность. Одновременно устанавливается тип личности молодого композитора: живой, общительный, на первый взгляд, не очень глубокий, наблюдательный, аполитичный антиклерикал со здоровой и цельной психикой, оптимист с девизом «En avant!» («Вперед»)[8]. Бизе, таким образом, предстаёт похожим и на героя романов Роллана (имеющих порой автобиографический подтекст), и на идеал советского молодого музыканта послереволюционного поколения и оптимистических 1930-х годов[9]. Удивительным образом в личности Бизе проглядывают и черты старшего брата автора моно-

графии — И. С. Брука, который (по признанию самой Брук) был для неё с юности беспрекословным авторитетом[10].

Необходимой и достаточно обширной частью мифа о Бизе является и принятая в эпоху политическая риторика: большие разделы отведены пафосному рассказу о месте французского и европейского пролетариата, о «загнивании» буржуазии и душной атмосфере капитализма. Привлечён и «обязательный социальный набор» композитора-профессионала: материальная необеспеченность, неудачи, непризнание как постоянные спутники его жизни. Исключительно современно, в духе соцреализма выглядят взгляды Бизе в интерпретации Брук, когда он «выступает со страстным протестом против голого техницизма и «учёности», горячо выдвигая требования идейности, глубины эмоционального содержания … против формалистического «мёртворождённого» искусства». Автор пытается вывести композитора из-под «крыла» политической неблагонадёжности: отказывает ему в симпатиях к позитивизму (несмотря на цитируемые письма) и указывает на принципиальную неромантичность Бизе. Явно осовременивая композитора, исследовательница рассматривает его зрелый период как аналог неустойчивым колебаниям в умонастроениях буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции, что сказалось (по убеждению автора монографии), например, на создании в период Парижской коммуны оперы «Джамиле» — произведения не совсем уместного духу и потребностям времени (такой вывод может сделать читатель).

Значение «Кармен» Брук определяет как принципиальное новаторство: «создание нового типа реалистической оперы, открывшей новые возможности в области оперного творчества и значительно демократизирующего его»[11]. Именно поэтому провал оперы сам Бизе — по мнению Брук — воспринял как крушение. Таким образом, Бизе, по версии автора, — это революционер, которому не нужно официальное общественное признание. Он бескорыстен, его цель — любовь к истинному идейному искусству (такой имидж близок мнению Луначарского о муже самой М. С. Брук)[12].

Данные установки хорошо прослеживаются и в анализе оперы «Кармен», где автор монографии с нескрываемым сожалением констатирует изменения в образах героев оперы по сравнению с новеллой Мериме в сторону «облегчения и утраты психологической цельности» Хозе. Именно мужественностью и цельностью Эскамильо, его жизнерадостностью и силой (так отличающими его от безвольного, страдающего Хозе) Брук объясняет возникшую любовь Кармен к тореадору. Тем самым, через характеристику Эскамильо она ещё раз высвечивает идеалы эпохи: блестящая фигура, победитель, любимец народной массы.

Образ Бизе, представленный в этой книге, весьма примечателен и как наглядный пример культурной политики советского государства, активно пропагандируемой и практически внедряемой в 1920–1930-е гг. под руководством Луначарского. Это, прежде всего, поиск новых героев через переосмысление старых, попытки подогнать «старую музыку» под новую слушательскую аудиторию. С этих позиций образ Бизе (наряду со Скрябиным, Шопеном и Бетховеном)[13] оказался как нельзя более пригодным для выделения в нём таких важных черт советского искусства, как борьба с буржуазным обществом, революционность, народность, стремление к реализму в искусстве, понятность и доступность музыкального языка, жанровая определённость и мелодичность[14].

Интересно, что в заключении монографии автор сравнивает возможный вклад Бизе и Вагнера (кумира эпохи Серебряного века) в «создание социалистического реализма в опере», отдавая явное предпочтение Бизе-реалисту. И в качестве последнего аргумента ссылается на авторитетное мнение Роллана, оценивающего сущность творчества Бизе такими эпитетами, как «правдивость, реалистичность, национальный характер его музыки, её связь с народными истоками». Апофеозом этого истинно советского мифа является утверждение уникальности гениальной «Кармен» как одинокой вершины французской оперы второй половины XIX века, единственной реалистической оперы этого времени, которая не имела достойных последователей в западном искусстве. А в качестве её подлинного преемника выступает только музыкальная культура СССР, идущая «по пути социалистического реализма». Тем самым, миф создан: «чужой» и «непонятый» Бизе провозглашается исключительно «нашим» идеалом советского композитора. Можно предположить, что созданный Брук миф о Бизе был не столько идеологически заказным, сколько автобиографичным, репрезентирующим картину мира представителей революционного поколения с их искренней, ещё не утраченной верой в коммунистические идеалы[15]. Об этом свидетельствует

биография как самой Брук[16], так и её близкого окружения.

Если монография Брук как жанр отражает индивидуальный взгляд исследователя (естественно, с поправками на историко-культурный контекст), то статья *М. С. Друскина* в «Музыкальной энциклопедии» целиком относится к официально репрезентируемой картине мира. Учитывая высокий государственный статус издания, а также множество уровней редактирования (включая идеологическое — одно из важнейших в СССР), данную статью можно назвать парадигмальной для советской музыкальной науки 1970-х гг.[17] В этой статье, адресованной отечественным профессиональным музыкантам, отчётливо выявлены следующие мифологемы романтического гения:

— раннее дарование;

— отказ от карьеры виртуоза в пользу композиторского творчества вопреки высокой пианистической одарённости (по оценке Листа и Берлиоза);

— раннее проявление индивидуального стиля (лауреат Римской премии);

— бунтарский характер (идёт наперекор требованиям консерватории в своих музыкальных отчётах). Однако надежды на быстрый успех не оправдываются, так как в Париже 1860–70 гг. господствует развлекательная музыка и пышные оперные постановки — поэтому работает музыкальным подёнщиком;

— высокая оценка Берлиозом его «Искателей жемчуга» — оперы, которая, как и «Пертская красавица», успеха не имела;

— художественная правдивость, бичевание псевдоучёности и педантизма как манифест творчества Бизе[18]. Эти утверждения неизбежно ассоциируются у потенциального читателя не только с идеей романтической инновации и этической роли музыки (декларируемой, в первую очередь, Берлиозом, Листом и Вагнером), но и принципиальной оппозицией к официальному искусству России второй половины XIX века. В результате Бизе оказывается вписанным в круг композиторов-новаторов с аурой идейных установок «Могучей кучки»;

— ссылка на пророчество П. И. Чайковского о «Кармен» в будущем — как самой популярной опере в мире;

— внезапная смерть Бизе после провала оперы. Здесь читателю дают понять, что незаписанная опера могла стать ещё одним шедевром и что 37-летний композитор ушёл из жизни, не раскрыв до конца своего дарования.

Следуя традиции советской «бизенианы», используются маркеры, явно связанные с советской идеологией. Например: трактовка творчества композитора 1870-х гг. в контексте политических событий Парижской коммуны, чей лозунг «Искусство — массам» был якобы близок Бизе. Или же, в провале «Кармен» как «вершины оперного реализма» акцентируется её непонятость буржуазной публикой, то есть «социально неправильной» для шедевра референтной группой[19]. Кульминацией же этой установки можно считать лапидарную характеристику «Кармен» в самом конце статьи, которая звучит почти как программный советский лозунг со стандартным набором: «первая», «простые люди», «этические права и достоинства»[20].

У этого официального мифа достаточное количество уязвимых позиций, если обратиться к фактам, зафиксированным в эпистолярии Бизе:

1. Дарование Бизе ещё в консерватории определили (и он сам с удовольствием с этим соглашался) как дарование комического оперного композитора[21].

2. Его кумирами со времён Италии были Россини, Моцарт и Рафаэль — в противовес Мейерберу, Бетховену и Микеланджело (чью гениальность он тоже признавал)[22].

3. В период кризиса (конец 1860-х гг.), когда Бизе активно занимался чтением философских работ — от древних до современных, по его признанию, более всего композитора привлекала философия его современника позитивиста Литтре и творчество Тэна[23].

4. Нет ни малейших признаков приязни, интереса или сочувствия Бизе парижским рабочим или жителям предместий; наоборот, весь его образ жизни хорошо коррелирован с имеющимися представлениями о парижских буржуа и светском бомонде посетителей оперных театров Второй империи[24].

5. Дифференциация «серьёзного» и «развлекательного» в парижской культуре той эпохи была достаточно специфична. Под «серьёзным» искусством понимались преимущественно вагнеровские оперы и кантатный жанр, французская же опера и оперетта существовали в близком культурном, музыкальном и психологическом поле (так, Римскую премию наряду с Бизе в тот же год получил его друг Ш. Лекок — блестящий мастер оперетты, а сам Бизе участвовал в конкурсе на лучшую оперетту, учреждённом Оффенбахом).

Приведённая в обоих изданиях писем Бизе большая статья *Г. Т. Филенко* в сочетании со 135 страницами составленных ею комментариев вполне может претендовать на мини-монографию, в основе которой лежит эпистолярий композитора. Активно вводя большое количество фактологически зафиксированного документального материала, Филенко в целом не нарушает устоявшуюся парадигму отечественной «бизениаы» и отчасти продолжает линию Брук в интерпретации биографии и творчества композитора: в статье Филенко чувствуется личное отношение автора, использованы элементы схожей политической риторики (с цитатами Маркса и особенно Ленина о французской политике 1870-х гг.), ведется полемический диалог с зарубежными исследователями, настойчиво акцентирующий их недостатки и упущения.

В этой авторской «модели Бизе» наблюдается стремление показать композитора в неизменно положительном ключе — по всем критериям интеллигентной творческой личности советской эпохи. А если необходимо, то и «оправдать героя», предполагая, что часть материалов — возможно, отражающих отсутствующую истину (по предположению автора), сознательно не опубликована зарубежными исследователями. Читателя подводят к выводу, что это, вероятно, сделано с целью «очернить» композитора. В качестве сущностной причины известного неуспеха Бизе у французской публики при жизни называется отсутствие подлинных ценителей истинного искусства с использованием безотказно работающей «ссылки на авторитеты» — Форе, Сен-Санса, Галеви, Мармонтеля и, конечно же, Чайковского[25].

Несмотря на исторические и культурные изменения, происшедшие за более чем полувековой период существования «советской бизенианы», и различие индивидуальностей авторов работ о Бизе, можно выделить, тем не менее, некое общее неизменное *ядро советского мифа* об этом композиторе: Бизе — уникальный реалист с недооценённым интеллектуальным потенциалом, борец с официальным обществом. Это по-настоящему «народный» композитор, поскольку его музыка доступна всеобщему пониманию, а опера «Кармен» показом чувств простых людей является непревзойдённым шедевром на все времена. В качестве гаранта подобной оценки неизменно выступает мнение Чайковского, приводимое во всех названных отечественных изданиях о Бизе[26].

Созданные отечественными историками музыки авторские и официальные мифы о Бизе, которые до сих пор весьма успешно функционируют в культурно-историческом пространстве[27], прямо или косвенно влияют на музыкальные установки, вкусы и пристрастия как професионалов, так и любителей музыки[28]. Отчасти их результатом стало не только создание, но и поддержка уже в начале XXI века советского культа Бизе — этого гениального «народно-демократического» композитора одной оперы и единственного достойного представителя французской оперной музыки второй половины XIX века, равного по значению, а может быть, и превосходящего его великих современников — Вагнера и Верди.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] О различиях в восприятии и интерпретации «Кармен» в начале и конце XX в. см.: Купец Л. А. Ж. Бизе и его «Кармен» в XX веке (опыт демифологизации) // Художественный текст: скрытое и явное. — Петрозаводск, 2007. — С. 236–241.

[2] Брук М. Бизе. — М., 1938. — 304 с. Сведения о М. С. Брук (1904–2001) см.: Бернардт Г. Б., Ямпольский И. М. Советские композиторы и музыковеды: справочник: в 3 т. — М., 1978. — Т. 1. — С. 101; официальный сайт Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Ее сын — известный философ и культуролог, доктор филологических наук, член Союза писателей России Георгий Дмитриевич Гачев (1929–2008).

[3] Друскин М. С. Бизе Жорж // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1973. — Т. 1. — Стб. 474–478 (с определенными поправками на западные монографии о Бизе: Dean W. Bizet. — L., 1948; Lockspeiser E. Bizet. — L. 1951; Curtiss M. Bizet and His World. — New York, 1958). О М. С. Друскине см.: Бернардт Г. Б., Ямпольский И. М. Указ. соч. Т. 1. — С. 221–222.

[4] Хохловкина А. Жорж Бизе. — М., 1954. Подробнее о ней см.: Мухаринская Л. С. Хохловкина А. А. // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1982. — Т. 6. — Стб. 81.

[5] Жорж Бизе. Письма / сост., пер., вступит. ст. и коммент. Г. Т. Филенко. — М., 1963. — 528 с.; Жорж Бизе. Письма / сост., пер., вступит. ст. и коммент. Г. Т. Филенко. — 2-е изд. — М., 1988. — 479 с.

[6] Дмитрий Иванович Гачев (1902–1946) — болгарский философ, музыковед и музыкант, видный деятель болгарской и советской культуры 30-х годов XX века. См. о нем: Бернардт Г. Б., Ямпольский И. М. Указ. соч. — Т. 1. С. 153; Гачев Г. «Господин восхищение» // Литературная

газета. — 2002. — 13–19 февраля; Райзман Д. Иностранцы и Гулаг. Болгарский след [Электронный ресурс]. — URL: http://www.kolyma.ru_gulag_sb05/.

[7] Брук М. Указ. соч. С. 8–9.

[8] Брук М. Указ. соч. С. 11–13.

[9] См. о советской интеллигенции: Соколов А. В. Диалоги с постсоветской гуманитарной интеллигенцией. — СПб., 2006. — С. 362–368.

[10] Исаак Семёнович Брук (1902–1974) — конструктор ряда советских ЭВМ, член-корреспондент АН СССР. См. о нём: Дмитриева И. Эскиз к портрету на фоне ЭВМ. К 100-летию И. С. Брука // Компьютерная неделя. — 2002. — 12–18 ноября: М. — PCWeek online [Russian edition].

[11] Брук М. Указ. соч. С. 42.

[12] См. об этом: Гачев Г. «Господин восхищение»… Д. И. Гачева называли болгарским Луначарским (см.: Райзман Д. Указ. соч.).

[13] См. об этом: Раку М. Г. «Работа над Бетховеном» в советской культуре 20-х годов // Русская музыкальная культура. Современные исследования: сб. тр. / РАМ им. Гнесиных. — М., 2004. — Вып. 164. — С. 149–172; Купец Л. А. Официальные образы русского Шопена (историографический экскурс) // Петербургская музыкальная полонистика. — СПб., 2004. — Вып. 4. — С. 28–38; Никитина (Ключникова) Е. Имиджелогия А. Н. Скрябина за 100 лет: от Южакова до Internet'a // Музыкальная культурология: на пересечении парадигм. — Петрозаводск, 2002. — С. 24–50. Показательны и общие симпатии в 1927 М. Брук и Д. Гачева к таким композиторам, как Бах, Бетховен, Вагнер, Мусоргский, Скрябин (см. об этом в московском письме Д. Гачева к сёстрам и матери от 24.11.1927: Гачев Г. «Господин восхищение»…).

[14] О проекции метода социалистического реализма в музыке см.: Музыкальный словарь Гроува. — М., 2001. — С. 812.

[15] По мнению А. В. Соколова, к ним относятся те, кто родился около 1905 (см.: Соколов А. В. Указ. соч. С. 269).

[16] По воспоминаниям Н. Эскиной и Ю. Рубцовой, Мирра Семёновна Брук была личностью в высшей степени примечательной, «из первых комсомолок, свой предмет — историю советской музыки — пропустившую через собственную биографию». См.: Эскина Н., Рубцова Ю. Открытие Армении // Волжская Коммуна. — 2006. — 15 июля. — Электронная версия: URL: http://info.samara.ru/press/ /41/15.07.2006/110552. Как утверждает Гачев, его родители считали себя коммунистами (см.: Вигилянская А. Россия попала в мировой переплет [Электронный ресурс]: интервью с доктором филологических наук Г. Д. Гачевым / сайт Московского подворья Свято-Троице-Сергиевской лавры. URL: http:// blagoslovenie. su/publisher/index.php?option =com_content&task=view&id=656 &Itemi d=47).

[17] Учитывая, что спустя почти 25 лет у этой «Музыкальной энциклопедии» всё ещё нет альтернативы или хотя бы исправленного и дополненного переиздания и что именно ею пользуется большая часть отечественных музыкантов в начале XXI века, можно констатировать: транслируемая в ней «брежневская эпоха» парадоксальным образом до сих пор формирует интеллектуальное пространство постсоветской музыкальной культуры.

[18] Друскин М. С. Указ. соч. Стб. 474-475.

[19] Следуя этой мысли, можно предположить, что если бы на премьере присутствовала иная публика — например, крестьянская, пролетарская, солдатская или советская, — то ситуация было бы совсем другая: эта публика поняла бы «Кармен» Бизе сразу и адекватно.

[20] «"Кармен" — первая опера, мастерски передающая драму простых людей; в ней утверждается их этические права и достоинство» (Друскин М. С. Указ. соч. Стб. 477).

[21] См. собственное мнение Бизе: «Решительно — я создан для музыки буфф, и я отдаюсь ей целиком» (Жорж Бизе. Письма... 1988. С. 62), а также официальный отзыв Академии на его первую отчётную работу из Рима (там же, с. 111).

[22] См.: Жорж Бизе. Письма... 1988. С. 74.

[23] См.: Там же. С. 216, 217, 220, 163.

[24] По воспоминаниям В. д'Энди, Бизе регулярно бывал на оперных премьерах в обоих театрах, а также в «Зимнем цирке» на симфонических концертах под управлением Ж.-Э. Паделу, даже если в программе там не звучала его музыка. (См.: Брук М. Указ. соч. С. 42.) Кроме того, с 1870 Бизе входил в состав жюри по присуждению Римской премии, а в 1875 был удостоен ордена Почётного Легиона.

[25] См.: Филенко Г. Т. Бизе и его письма // Жорж Бизе. Письма... 1988. С. 3–35.

[26] См.: Брук М. Указ. соч. С. 45; Друскин М. С. Указ. соч. Стб. 476.; Филенко Г. Т. Указ. соч. С. 34. (См. эту цитату: Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Т. 9. Литературные произведения и переписка. — М., 1965. — С. 196).

[27] Примечательно, что монография М. С. Брук стала единственной книгой о композиторе на русском языке, которая была включена в список литературы, приведённый в статье о Бизе авторитетным зарубежным справочным изданием Гроува. См.: Macdonald H. Bizet Georges (Alexandre-Cesar-Leopold) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / general editor Stanley Sadie. — Oxford: University Press, 2000.

[28] Эксперименты подтвердили, что предустановка, создаваемая в процессе получения-освоения услышанной или прочтённой вербальной информации, оказывается весьма значимой (а порой и решающей) при субъективном (оценочном) восприятии слушателем музыкальных сочинений (подробнее об этом см.: Свобода Д. Социальные факторы в музыкальном исполнительстве // Музыкальное творчество на рубеже третьего тысячелетия. — Астрахань, 2001. — С. 210).

Купец Любовь Абрамовна
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки
Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова

О. В. ТЮШЕВА
Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

О СПЕЦИФИКЕ МЕЛОДИЧЕСКОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СЕКСТЕТОВ ДЛЯ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ФРАНСУА-ЖОЗЕФА ГОССЕКА

УДК 781.43+785:788

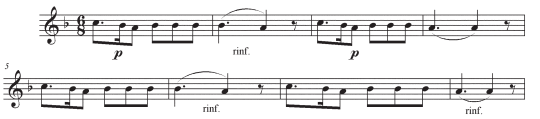
Мелодическая организация в музыкальном искусстве французского барокко представляет некую область исканий, для которой характерны переходный характер и стилевая незавершённость. Появилось поколение композиторов, чей вклад в историю музыки оказался не столь ярким, но от того не менее значительным. Долгое время музыка эпохи барокко рассматривалась только с точки зрения формирования гомофонных принципов, что не вполне корректно. Не менее важным, однако, представляется определение влияния предшествующей полифонической эпохи на принципы целостной организации мелодической линии и тип мышления в целом.

На примере инструментальных произведений Франсуа Госсека автор рассматривает в статье как процессы интеграции гомофонной темы, так и способы существования полифонического тематизма свободного письма в различных жанровых условиях.

Исследование принципов мелодической организации французского барокко на примере творчества Ф.-Ж. Госсека[1] даёт возможность показать разнонаправленные мелодические тенденции и принципы их интеграции. Её композиционные параметры — масштабы опусов, инструментальный состав, мелодические характеристики, жанровые черты — не позволяют говорить не только об устоявшейся типологии, но и о завершённости стиля. «Культура барокко полифонична по своей сути, в ней встречаются, спорят, пытаются найти соглашение и конфронтируют голоса, представляющие разные эпохи», — пишет М. Лобанова [2, с. 27].

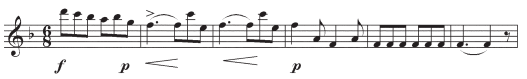
В секстетах для духовых инструментов Госсека отчётливо прослеживается тенденция к унификации мелодического содержания всех голосов, к закреплению гомофонно-гармонического типа фактуры. В то же время ведущим является промежуточный, переходный, смешанный вариант организации многоголосия, тесно взаимосвязанный с индивидуальным интонационным и ритмическим строением каждой отдельной партии. Принципы соотношения мелодии и многоголосия в секстетах Госсека различны ещё и потому, что большинство из них программны, связаны с конкретным выразительным или изобразительным образным содержанием, поэтому тот или иной мелодико-фактурный вариант, избранный композитором, сам начинает оказывать влияние на формирование и развитие замысла сочинения.

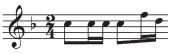
В секстете «Andante»[2] (пример № 1), отличающемся небольшими масштабами и лирическим характером, мелодия солирующих голосов (кларнеты) состоит из кратких двутактовых элементов, разделённых паузами.

Пример № 1 Ф.-Ж. Госсек. Секстет «Andante»

Подобное ритмоинтонационное строение является промежуточным этапом на пути формирования классицистской темы: формально восьмитактовый мелодический фрагмент чётко подразделяется на четыре фразы, полностью повторные — нечётные (первая — третья) и чётные (вторая — четвёртая). Краткость тематической ячейки вызывает не только очевидные жанровые ассоциации с медленными номерами танцевальных сюит, но и восходит к темам полифонической музыки, и при анализе дальнейшего развития мелодической линии становится очевидным, что основной темати-

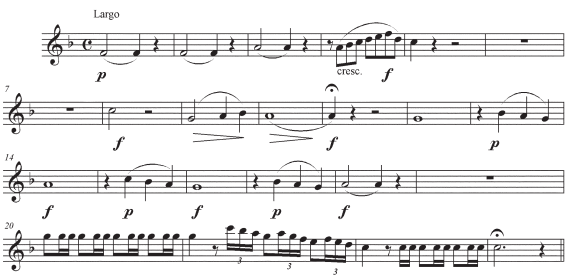
ческой единицей является двутактовое построение. Необходимо отметить, что небольшие мелодические образования тематического характера существуют в эту эпоху не только в секстетах, симфониях и произведениях других инструментальных жанров, но и в инструментальной фуге свободного стиля. Кроме того, истоки тематизма секстета восходят к полифонической музыке XIII — XIV веков, и особенно к кратким остинатным ритмическим фигурам изоритмических мотетов Ф. де Витри. Тем самым, приведённый пример темы из первого секстета «Andante» свидетельствует, что ритмоинтонационное строение тем и мелодий, сохраняя существенные признаки полифонического стиля (прежде всего — краткость тематической ячейки), причудливо сплетается с тенденцией к формированию гомофонной фактуры. Это доказывает тесную связь отдельной мелодической линии с многоголосным контекстом произведения.

Вместе с тем в секстете Госсека легко обнаружить мелодические фразы, имеющие интонационную природу, близкую гомофонному типу многоголосия. Движение по звукам трезвучий и гамм в диапазоне до двух октав — отличительная особенность мелодий инструментальных произведений композитора — представляет мелодический тип, который ярко противопоставлен полифонии свободного письма (пример № 1 а).

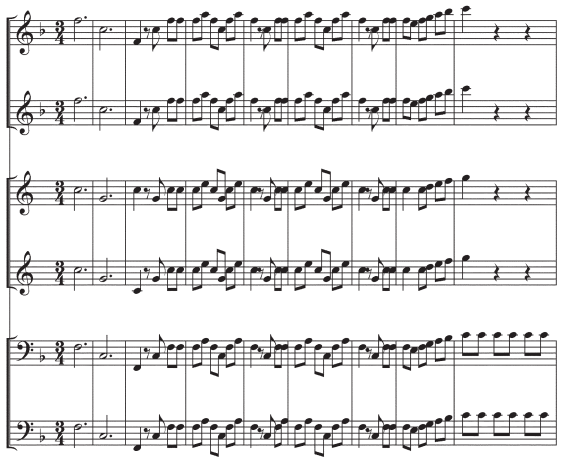
Пример № 1а

И хотя в лирическом секстете «Andante» нет развёрнутых гаммообразных и арпеджированных пассажей, как в других секстетах и симфониях, приоритет гомофонной фактуры очевиден — мелодии солирующих голосов находятся в полном согласовании с аккордами сопровождения. Об осознанной опоре на звуки тонического трезвучия, прежде всего V и I, свидетельствует «музыкальный эпиграф», предпосланный секстету (пример № 1 б)[3].

Пример № 1б

В небольшом текстовом предисловии к секстету Госсек относит данную ритмоинтонационную ячейку и к *allegro* другого секстета для духовых — «Баталия»[4]. Его программа определяет и мелодико-тематический материал: повтор звука в дробной ритмической ячейке, заявленный в эпиграфе к «Andante», реализуется во втором секстете Госсека в мелодиях всех голосов с опорой на маршевую жанровость. Связанная с военной тематикой, она предвещает стиль композитора времён Великой французской революции[5].

Одним из параметров значения полифонического стиля является комплементарность фактуры, выраженная в совмещении функций рельефа и фона. Ведущая мелодическая линия (партия кларнетов в унисон или терцию) в развивающих разделах нередко подхватывается другими инструментами, передавая функцию рельефа другим партиям, в то время как прежде солировавшие кларнеты исполняют фоновый материал или паузируют. Стремление композитора придать индивидуальность ведущему голосу совмещается с полифоническими приёмами мелодического развития, дающими в результате тембровые и фактурные варианты одной мелодической линии (пример № 2).

Пример № 2 Ф.-Ж. Госсек. Секстет «Баталия»

В пятом секстете для духовых и симфониях Госсека принципы функциональной и фактурной организации мелодических голосов несколько видоизменяются в сравнении с более ранними секстетами. Стилистический поворот, осуществлённый композитором в секстете «Симфония» *F dur*[6], открывает новую страницу его творчества. Принципы организации мелодического материала, выработанные в данном произведении, получат дальнейшее развитие в стиле последних симфоний. В мелодиях всех партий секстета «Симфония» про-

исходит раскрепощение интонационного строения (используются скачки на септиму, октаву, дециму), расширение диапазона (движение по гамме — более чем на октаву) и доведение мелодической линии до собственно инструментального звучания. Отличается от первых секстетов и первоначальная репрезентация тематизма I части — здесь она унисонно-октавная. Отказ Госсека от показа темы с распределением функций голосов на ведущую (рельеф) и сопровождающую (фон) в дальнейшем будет реализовываться во многих камерных и симфонических произведениях. Одноголосное проведение темы находит параллель в полифонических вокальных и инструментальных композициях барокко и в то же время является одним из основных компонентов «гомофонного» мелодического стиля симфоний Госсека (пример № 3)[7].

Пример № 3 Ф.-Ж. Госсек. Секстет «Симфония»

Эта тенденция, с одной стороны, подтверждает качество переходности барочного стиля, свидетельствует о близости мелодико-интонационных процессов в синхроническом ракурсе. С другой стороны, — в композициях свободного полифонического стиля существует обратная тенденция сближения со стилем гомофонным: опора на тональную ладогармоническую систему, использование движения по звукам аккордов и т.д. У Госсека мелодия гомофонного типа реализуется в смешанном типе фактуры, использующем полифонические приёмы организации многоголосия.

Общность в интонационном и ритмическом строении мелодий полифонического и гомофонного стилей, а также в принципах их развёртывания, свидетельствует не столько о выверенной системности, определяющей качества законченного стиля, сколько о свободном, экспериментальном совмещении «гармонии антитез»[8], о комплексном музыкальном мышлении, совмещающем два мелодических типа — мелодию полифонического типа и гомофонную мелодию.

Примеры типов мелодической организации, представленные в секстетах Госсека, распространены в произведениях его современников и могут быть многократно умножены ссылками на различные инструментальные жанры композиторов позднего барокко. В одноголосных мотетах для женских голосов Николя Клерамбо, в инструментальной музыке Себастьяна де Броссара, Франсуа-Жозефа Госсека, Кассанеа де Мондонвилля формировались принципы, получившие свою полную реализацию в музыкальных композициях венских классиков[9].

Секстеты Госсека отражают ряд общих тенденций эпохи: тенденцию к взаимодействию полифонической и гомофонной темы (секстет «Andante»); стремление придать чёткую оформленность и законченность мелодическим построениям, которая сочетается с полифоническими принципами развития мелодической линии (секстет «Баталия»). Вследствие этого в процессе развёртывания мелодий, близких гомофонному складу, композитор использует смешанный тип фактуры, сочетающий гомофонный и полифонический принципы организации многоголосия (секстет «Симфония»).

Для данной эпохи характерно существование двух разнонаправленных тенденций. Одна из них связана с полимелодической многоголосной организацией, другая — со стремлением концентрировать мелодию в одном голосе. С одной стороны, мелодия ещё не порвала окончательно с полифонической эпохой не только в вокальных литургических и светских произведениях, но и в синфониях и симфониях, сонатах и трио-сонатах, квартетах и концертах для различных инструментов. С другой стороны, именно в барокко начал складываться гомофонный тип мелодии.

Мелодия в этот исторический период эволюции являлась неоднородной по функции в многоголосном целом: она ещё недостаточно самостоятельна, чтобы выполнять функцию ведущего голоса в фактуре, но уже начала претендовать на эту роль. В мелодиях инструментальных произведений появляется новая интонационность с опорой на аккордику мажоро-минорной тонально-гармонической системы, но целостная реализация «мелодии — темы» опиралась на полифонические композиционные принципы. Комплексная мелодия обладала двоякой потенциальностью — её реализация была возможна как в гомофонном, так и в полифоническом типе фактуры[10]. *Это уникальное качество мелодии являлось стилевой доминантой эпохи* и не имело аналогов вплоть до XX века.

Противоположные тенденции, определяющие специфику мелодической организации анализируемой эпохи, не исключают возможности их обобщения и формирования системной концепции мелодии во французском музыкальном барокко. При этом обращает на себя внимание ряд характерных признаков:

- тип тематизма (работа с краткой интонационной ячейкой или темой, изложенной в определённой структуре);
- тип целостной организации мелодической линии (стремление к её непрерывному развёртыванию или чёткое членение на разделы формы и части);
- тип взаимодействия мелодии с многоголосным целым (равноправие, относительная самостоятельность нескольких мелодических линий или дифференциация функций многоголосия на ведущий голос и сопровождение).

На основе полученных наблюдений можно утверждать, что отсутствие законченности стиля, сочетание в одновременности двух мелодических типов, характерное для раннего стиля Ф.-Ж. Госсека, отражает не столько несовершенство его композиторского мастерства, сколько ведущую тенденцию эпохи позднего барокко: качество переходности стиля реализуется на уровне всех выразительных средств. В этом — уникальность стиля, а его ценность с точки зрения исследователя заключается в возможности показать не законченные форманты стиля, а процессы их формирования. В этом направлении национальные варианты барочного стиля представляют собой благодатную почву для исследования, поскольку содержат в себе множество белых пятен: начиная с вопросов накопления фактологических данных и заканчивая принципами организации музыки того времени. До сих пор нельзя считать окончательно решёнными вопросы лада, ритма, формообразования; принципы организации структуры циклов и построения жанровой системы эпохи также исследованы лишь отчасти. И всё же, одной из узловых является проблема организации мелодики, которая именно в данную эпоху проходит стадию коренной трансформации.

Переходные процессы в области формирования нового мелодического типа — гомофонной мелодии — проходят по двум направлениям. Одно из них связано с рождением «монодий» и первых опер, с переорганизацией мелодии прежде всего в условиях системы вокальных жанров в Италии. Второе — с ассимиляцией нового мелодического типа как в различных жанрах вокальной, так и инструментальной музыки во Франции[12]. В данной статье мы показали ряд приёмов взаимодействия мелодики полифонического стиля и формирующейся гомофонной мелодики, являющихся константой барочного стиля в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Франсуа-Жозеф Госсек (17.01 1734 — 16.02. 1829) — фламандский по происхождению композитор, играл центральную роль во французской музыкальной жизни более пятидесяти лет. Профессор консерватории, основатель одного из самых знаменитых оркестров Европы XVIII века (Concert des Amateurs), музыкальный деятель Великой французской революции 1789 года. Автор *инструментальной симфонической музыки:* симфонии, концертные симфонии, марши для оркестра; *камерных произведений:* сонаты, секстеты для духовых, трио, дуэты, отдельные произведе-

ния для различных инструментов (преимущественно духовых); *вокальных светских жанров:* гимны для хора, романсы, арии; *церковных жанров:* мессы, мотеты, оратории и *театральных жанров:* оперы, балеты, дивертисменты.

[2] François-Joseph Gossec. Sextuors à vent. Vol. 1. Andante [RH.17] [Секстет «Andante» для двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов F dur]. — Éditions du centre de muique baroque de Versailles, 2005. — P. 5–6. Одночастный секстет состоит из 88 тактов.

[3] Ibid. P. 5.

[4] François-Joseph Gossec. Sextuors à vent. Vol. 1. La Bataille [RH.179] [Секстет «Баталия» для двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов F dur]. — Éditions du centre de musique baroque de Versailles, 2005. — P. 8–9.

[5] 1-я часть Largo. «Призыв войск»; 2-я часть Fiérement [гордо]. «Марш»; 3-я часть Allegro molto. «Рукопашная схватка или атака»; 4-я часть Gaÿment. «Победа».

[6] François-Joseph Gossec. Sextuors à vent. Vol. 3. Simphonie a 6 [RH. 177] [Секстет «Симфония» для 6 инструментов (двух кларнетов, двух валторн и двух фаготов) F dur]. — Éditions du centre de musique baroque de Versailles, 2005. — P. 5.

[7] Ibid.

[8] Принцип антитезы по отношению к барочному стилю вводит М. Лобанова, подробнее об этом см.: [2, с. 203-212].

[9] Эволюция гомофонной темы проходила в данную эпоху по нескольким направлениям. Некоторые композиторы (С. де Броссар, Ф.-Ж. Госсек, А.-Э.-М. Гретри и др.) стремятся к индивидуальной яркости тематизма в опоре на гомофонные структуры (гаммы, арпеджио и аккорды). Другие композиторы (Н. Клерамбо, Ж.-Ж.-К. де Мондонвиль, отчасти Ф.-Ж. Госсек) сохраняют темы полифонического типа, встраивая их в гомофонные по фактуре произведения, видоизменяя тип развития и протяжённость темы. Тема *incipit* (мотив-зачин в музыке Средневековья и Барокко) преобразуется позже у венских классиков и романтиков в монотематизм на уровне симфонического цикла, а во *французском* барокко она пока является носителем традиций строгого стиля с его потенциально полифоническими мелодиями.

[10] Также и в смешанном типе фактуры, являющимся доминирующим в данную эпоху.

[11] Аументация, диминуция (применительно к рассматриваемому стилю) — разновременное распределение темы между голосами, — имитационная полифония, основанная на синтезе однолинейного и пространственного мышления, активно развивающаяся именно в эпоху барокко.

Восьмитактовые темы в барочной музыке — явление нередкое, вот только внутреннее строение подобной темы не имеет ничего общего с классическим периодом.

[12] Так же — в Германии и Англии с разными жанровыми приоритетами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буслер Л. Строгий стиль. — М., 1925.
2. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. — М., 1994.
3. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / сост. текстов и общая вступит. ст. В. П. Шестакова. — М., 1971.
4. Папуш М. Проблемы учения о мелодии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Киев, 1977.
5. Праут Э. Фуга. — М., 1922.
6. Ручьевская Е. Мелодия сквозь призму жанра // Критика и музыкознание: сб. ст. — Л., 1980. — Вып. 2. — С. 35 — 54.
7. Холопова В. Мелодика // Холопова В. Теория музыки. — СПб., 2002.
8. Штейнпресс Б. С. Госсек Франсуа-Жозеф // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. — М., 1974. — Т. 2. — Стб. 20-21.
9. Dahlhaus C. Musica poetica und musikalische Poesie // Archiv für Musikwissenschaft. — 1966. — № 2.

Тюшева Оксана Вячеславовна
аспирантка кафедры теории музыки
Новосибирской государственной
консерватории им. М. И. Глинки

С. З. ИСХАКОВА
Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова

ПЕРЕЛОМНЫЕ ЭПОХИ КАК ГРАНИЦЫ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ

УДК 78.033.54

В последние десятилетия в музыкальной науке стали всё чаще говорить о явлении так называемых переломных эпох, их свойствах, а также критериях отличия от эпох исторически устойчивых. Исследователи уже неоднократно обращали внимание на неравномерность исторического развития музыки, его пульсирующую природу. Подобный взгляд по отношению к истории развития науки был выдвинут американским исследователем Т. Куном ещё в начале 1960-х годов. Он обозначил природу научного прогресса не как постоянно и равномерно пополняемую новым, более точным знанием на уровне «прироста» к уже известной информации, а как склонную накапливать знания до определённого этапа «перестройки» научного сознания — научной революции. При этом сам процесс накопления новой информации и постепенного роста противоречий в науке показан Куном как стабильно повторяющийся через определённые промежутки времени.

Следует признать очевидным, что история музыки также развивается неравномерно. В определённые моменты складываются обстоятельства, позволяющие говорить о «переломной» («переходной») эпохе — историческом периоде, в рамках которого совершается та или иная художественная революция[1]. Этот момент предполагает существенную смену сложившихся представлений о предназначении искусства, способах художественного выражения, технике музыкального языка, способах фиксации нотного текста и т.п. Сложность осмысления подобных периодов состоит в том, что «старое» и «новое» какое-то время существуют одновременно, «мешая» друг другу и порождая взаимный антагонизм. Не случайно выдающийся отечественный историк Н. И. Конрад называл переходные периоды «нервными узлами истории» [5, с. 267], в силу чего переломные эпохи становятся особенно интересными для изучения.

Между двумя соседними переломными эпохами, каждая из которых содержит «свою» художественную революцию, располагается то, что в социально-экономической науке ныне принято называть «историческим циклом»[2]. В истории музыки также имеется подобное циклическое развитие, и чтобы выявить границы музыкально-исторических циклов, необходимо обозначить наиболее значительные переломы в эволюции музыкального мышления, творчества, восприятия. Изменения такого музыкально-исторического размаха можно наблюдать в пределах второго тысячелетия в начале XI, XIV, XVII и XX веков, то есть приблизительно через каждые триста лет. Основным критерием разграничения музыкально-исторической эволюции служат два фактора. Во-первых, это значительное обновление (одновременно в нескольких сферах) устройства и функционирования музыки. И, во-вторых, создание принципиально новых феноменов в музыкальном искусстве при авторской установке на непременную новизну материала в том или ином плане. Именно в начале указанных столетий появляется специфическая установка на новизну технологии сочинения, записи, исполнения музыки или различного сочетания этих факторов.

Наличие именно трёхсотлетних циклов постулирует ещё в середине XX века В. Виора в статье «Музыка как временное искусство», отмечая аналогии в различные исторические периоды, протяжённость которых составляет примерно 300 лет (см. об этом подробнее: [28, с. 27]). Позднее Ю. Н. Холопов говорит о «крутых поворотах трёхсотлетних пластов: начало XI в. … de i g n o t o cantu (Гвидо Аретинский); начало XIV в. Ars n o v a (Филипп де Витри); начало XVII в. N u o v a musiche (Джулио Каччини); начало XX в. n e u e [разрядка автора. — *С. И.*] Musik (Антон Веберн)» [19, с. 52]. О тех же самых временных границах музыкально-исторических циклов пишет и Г. Е. Калошина [3, с. 99–100]. Однако здесь возникает проблема, насколько адекватно мы способны воспринять *степень интенсивности* исторических преобразований, значительно удалённых от настоящего времени. Существует некий соблазн трактовать изменения, привнесённые в музыкальное

мышление XX веком как особенно значительные и намного более многочисленные, чем в предшествующие переломные периоды. Благодаря этому возникает даже иллюзия ускорения исторического процесса, который, неторопливо следуя в эпоху Средневековья, слегка оживляется к Новому времени и, наконец, достигает невиданного разбега в Новейшее время[3]. Поэтому с таких «оптических», согласно М. А. Сапонову[4], позиций художественная революция XX века обычно представляется намного значительней, чем революция XVII века, а та, в свою очередь, значительней, чем революция XIV века, на фоне которой почти незаметной выглядит с огромной исторической дистанции революция XI века.

О том, что существенный перелом в музыкальном мышлении произошёл на рубеже XVI–XVII и XIX–XX веков, говорят большинство исследователей этих музыкально-исторических периодов. Х. Бесселер (Besseler H. Die Musik des Mittelalters und der Renaissance. Potsdam, 1931–1934) рассматривал годы «около 1600» как переходную эпоху. «Переломным» называют данный период Т. Н. Ливанова, А. Петраш, А. М. Цукер. Некоторые исследователи прямо уподобляют качество изменений, постигших музыкальное искусство в начале XVII века, крушению старых идеалов в начале XX века. По мысли М. Н. Лобановой, «в эпоху барокко происходит такая радикальная перестройка системы мышления, мировоззренческих установок, картины универсума, которую можно сравнить лишь с кризисом "классического миросозерцания", потрясшего мир в XX веке. … Отчётливое ощущение "что-то кончилось" преследовало людей в начале эпохи барокко, как преследовало оно многих в первые десятилетия нашего века» [9, с. 14–15]. Так же считает и М. И. Катунян [4, с. 4]. Гораздо труднее доказать, что не менее значительный перелом был также на грани XIII и XIV веков. Действительно, не может быть, чтобы великие переломы, которые кажутся теперь очевидными, располагались так близко друг от друга в последние столетия и вовсе отсутствовали ранее. К тому же в позднем Средневековье в силу отсутствия рынка печатной продукции «автореферативная» мысль эпохи о себе не могла быть столь широко разветвлённой, как это будет в начале XVII и особенно в начале XX веков.

Самое важное, что происходит в начале XIV века — это появление новой концепции музыкального стиля — Ars nova, взамен отживающего свой век Ars antiqua (ars vetus). Наиболее важным изменением, связанным с идеями Ars nova, следует, вероятно, считать глобальную перестройку ритмической стороны музыки, в которой, как известно, происходит замена модальной концепции на мензуральную. Согласно Р. Л. Поспеловой, важный исторический момент замены ритмической концепции произошел ещё в XIII веке в связи с реформой Франко Кельнского. «Более частный характер, — пишет она, — носит реформа мензуральной нотации в начале XIV в., осуществлённая совместно Филиппом де Витри и Иоанном де Мурисом — как реформа внутри самой мензуральной системы и на её собственной основе; тогда как реформа Франко Кёльнского обозначила фактически смену парадигмы с модальной нотации на мензуральную» [13, с. 10]. Думается, что это справедливо, но только в отношении самой нотации. Франко действительно произвел революцию, введя чёткую сетку «размеров» (maximodus, modus, tempus), но при этом он старался, на наш взгляд, не столько отойти от хорошо работавшей тогда в музыкальной практике модальной ритмики, сколько усовершенствовать её запись. Таким образом, революция в ритмике, действительно, произошла как бы загодя, незаметно, через трактат Франко. Но, когда Ф. де Витри попытался завершить дело своего великого предшественника и сделать модальную ритмику абсолютно совершенной (ведь было непонятно только поведение самых мелких длительностей!), и ввёл размер Prolatio (вместе с сопутствующей ему длительностью — минимой), стало вдруг очевидно, что шесть старых модусов уже реально не функционируют в сочинении музыки. Именно в этот момент, думается, музыка полностью перестраивается на мензуральный лад.

О том, что в начале XIV века в европейской музыкальной культуре произошли значительные события, можно судить также по авторитетному мнению американских исследователей Д. Граута и К. Палиски, которые говорят об этом времени как об эре великих перемен и в общественной жизни, и в искусстве. «К концу XIII в., — читаем в их монографии, — плотно закрытый средневековый универсум начал разлагаться, теряя как свою внутреннюю связность, так и прежнее влияние на исторические события. Знаки разложения проявились в жанре мотета как в зеркале: постепенное ослабление авторитета ритмических модусов, сведение роли григорианского тенора к исполнению чисто композиционной функции, возвышение роли триплума до статуса солирующей партии, противопоставленной аккомпанирующим нижним голосам. Так была открыта дорога новому музыкальному стилю, новому методу композиции в период, который дол-

жен был обратить свой взгляд на музыкальное наследие второй половины XIII в. как на старый, старомодный, устаревший способ письма» [22, с. 81][5].

В жанровом отношении начало XIV в. отделяется от предшествующего периода новым акцентом на полифонической песне (баллада, вireле и рондо во Франции; мадригал, кацча и баллата в Италии) против старого репертуара ars antiqua — органум, клаузула, кондукт, гокет. Единственным общим жанром обоих исторических периодов остается мотет — жанр, получивший широкое распространение во Франции и Англии. Несмотря на то, что Италия оказалась в стороне от многих существенных изменений композиционной стороны музыки (прежде всего от изоритмической техники в жанре мотета), в этой стране по-своему отразились «революционные» порывы Ars nova. Во-первых, в начале XIV в. в Италии появились первые образцы многоголосия; во-вторых, по свидетельству М. Таккони, «среди множества радикальных изменений, послуживших водоразделом между старой и новой эпохой, была и коренная трансформация литургической практики» [16, с. 113].

Представление о начале XIV века как о переломной эпохе в системе музыкально-исторических циклов протяжённостью в триста лет одновременно предполагает относительное единство мышления на протяжении двух последующих столетий, так что Ренессанс в этой ситуации должен оказаться закономерным продолжением и завершением процессов, начавшихся в Ars nova. На первый взгляд неожиданное, данное заключение получает подтверждение у целой плеяды западных исследователей середины XX века. Не случайно имеет место даже некоторая «путаница» в научной литературе того времени в определении исторических и стилевых рамок Ренессанса, отмеченная Т. Н. Ливановой [8], а позднее Е. В. Панкиной [12]. И действительно, большинство учёных считают так называемое Возрождение закономерным продолжением Средних веков. Так, Г. Риз видит в музыке эпохи Ренессанса главным образом серию значительных сдвигов, отталкивающихся от достижений Средних веков [27]. Й. Хейзинга считает XIV–XV вв. в искусстве «поздним средневековьем». Потом он предполагает Ренессанс, в котором, однако, всё гуманистическое имеет в большей степени внешнее выражение, изнутри же формы и основания искусства остаются, по его мнению, средневековыми [18]. Австрийский ученый Ф. Хеглер (Högler F. Geschichte der Musik. Bde. 1–2. Wien, 1951–1955) объединяет три «эпохи» — «Высокой готики», «Ars nova» и «Ренессанса» — в одном общем разделе «Позднее средневековье». В труде английских авторов Х. Д. Мак-Кинни и В. Р. Андерсона [25] под рубрику «Ренессанс» попала только музыка XVI века и даже Жоскен Депре оказался в разделе «Средневековье»!

Ещё проще поступает А. Эйнштейн (Einstein A. Geschichte der Musik. Berlin-Leipzig, 1917), разграничивая только крупные исторические эпохи — «Средние века» и «Новое время». «И хотя он, — пишет Т. Н. Ливанова, — в этой связи очень ясно противопоставляет принципы композиции ("вычисленная конструкция" и "поэтическое единство"), победу нового начала он видит лишь около 1520 года и объединяет отсюда всё последующее, включая Баха и Генделя» [8, с. 193]. То, что Эйнштейн так рано начинает отсчёт Нового времени, возможно, связано с подготовкой этой исторической парадигмы на протяжении большей половины XVI в. Поэтому он не мог не видеть тех же черт, которые характеризуют Новое время, в конце предшествующей эпохи. Тем более, что так называемая революция начала XVII в. была лишь закономерным продолжением и кульминацией предшествующих ей процессов. Представляет интерес позиция одного из свидетелей тех исторических событий, итальянского теоретика музыки Дж. Дони. Ещё в начале XVII в., критикуя Окегема, Обрехта и других полифонистов прошедшей эпохи как «ужасных деятелей», обнаруживших «свое варварство», он говорит о «запоздавшем возрождении», которое ныне переживает музыка. Подразумевая под «возрождением» события, связанные с деятельностью кружка Барди, Дони, фактически, переносит эту историческую категорию в XVII век [2, с. 181].

Думается, преувеличенная роль понятия Ренессанс в искусстве, прежде всего, связана с известным «недоразумением» в истории культуры, на которое совершенно справедливо указывает М. А. Сапонов. Он пишет, что «слово "Ренессанс", введённое Жюлем Мишле в 1855 г. в подзаголовке к седьмому тому его "Истории Франции" и подхваченное Я. Буркхардом (1860), порождено старыми представлениями о теологическом характере всей средневековой культуры, поэтому проникновение мирских реалий в книжную, живописную и другие элитарные сферы казалось тогда исторически первым проявлением антропоцентристской и нерелигиозной духовности вообще» [14, с. 275]. Учитывая, что культура XV и особенно XVI веков лишь перевела в более высокий академический статус те проявления светского искусства, которые

процветали в устной культуре средневековой Европы, можно считать эпоху Возрождения условным историко-культурным феноменом, отражающим лишь новый этап развития искусства в этот период. Неудивительно поэтому, что уже П. Ланг полагает, что «Ренессанс ни в начале, ни в период своего расцвета не может, да и не должен отделяться от Средних веков настолько же отчётливо, насколько было принято у исторических писателей XIX века» [23, с. 39][6].

Существует и иная точка зрения, согласно которой XIV и XVI века объединяются в одно историческое целое, но под эгидой понятия «Ренессанс». В частности, Х. Ляйхтентритт полагает, что «эпоха примерно от 1300 до 1600 года общеизвестна как итальянский ренессанс» [24, с. 74]. Этой точки зрения придерживается и Г. Энгель (Engel H. Musik der Zeiten und Volker. Wiesbaden, 1968), включивший в границы «Ренессанса» период, начинающийся с Ars nova и заканчивающийся, фактически, ранним барокко. В отечественной литературе Ю. Н. Холопов (в совместной работе с Р. Л. Поспеловой), выделяя трёхсотлетние исторические циклы, условно называет период XIV–XVI веков «Возрождением», подчёркивая этим единый характер событий, происходивших в это время в музыке: «Эта эпоха — новый этап в истории музыки, этап становления новой ладовой системы — во главе с трезвучием, но ещё полностью на основе старых одноголосных ладов» [20, с. 32–33][7]. Наилучшим способом эпоха Возрождения на сегодняшний день исторически «размещена» в Словаре Гроува: «Эпохе Возрождения в музыке предшествовали Ars nova и Ars subtilior; с началом XVII в. на смену Возрождению пришла эпоха барокко» [11, с. 203]. В таком контексте видно, что Возрождение противопоставляется не всему Средневековью — огромной эпохе, а её частным «субэпохам».

В отношении XI века в музыковедческой литературе имеется ещё меньше информации о возможном рассмотрении этой эпохи в качестве переломной. Только углублённо занимающиеся исследованием событий столь большой давности музыковеды могут составить об этом времени адекватное мнение. Так, Р. Л. Поспелова считает реформу нотации Гвидо Аретинского одним из наиболее значительных событий в истории музыкальной культуры[8]. В это же время на новый уровень поднимается принцип композиторской работы. Отныне главным становится не сочинение «первоначальной» мелодии, связанной с литургической практикой (отсюда начавшееся постепенное падение интереса к таким жанрам, как гимн и секвенция), а многоголосная обработка подобной мелодии, своеобразный авторский комментарий по поводу богослужебного «музыкального текста». Значительным в первой трети XI в. можно также считать возникший водораздел между «старым» и «новым» органумами, последний из которых, согласно мнению Н. А. Симаковой, «входит в практику со времени появления "Краткого слова о музыкальной науке" Гвидо Аретинского» [15, с. 57].

Интересно, что понятия «старого» и «нового» органума принадлежат той эпохе. Ныне «новый» органум принято называть «свободным» (см. об этом подробнее: [1, с. 24–29]). Для теоретиков того времени он свободным не был, поскольку тогда не было соответствующих критериев — «свободы» от чего? Это в наши дни мы считаем раскрепощение голосоведения, произошедшее в органуме ближе к середине XI в., «освобождением» от неких строгих правил. Но в действительности правила, по которым создавался так называемый свободный органум, были не менее строгими, чем те, по которым создавались параллельный органум и ранние формы непараллельной диафонии. Так что здесь важнее само восприятие современниками этих видоизменений органального стиля как «новых»: для них органум просто стал другим настолько, что его можно было рассматривать как новый по отношению к предыдущей эпохе. Данное противопоставление представляется тем более существенным, если учесть, что в ту эпоху органум олицетворял собой не только конкретный жанр, но и саму технологию сочинения многоголосной фактуры. Однако теоретически факт отличия «нового» органума от «старого» был осознан лишь 30–40 годами позднее, когда анонимный автор Миланского трактата сообщил, что «органум предыдущего периода, типа хукбальдовского или гвидовского, не имеет права на существование, не является органумом» [17, с. 51].

Важным фактором, свидетельствующим о перестройке музыкального сознания в первой половине XI в., является перемещение в двухголосном органальном письме мелодии григорианского хорала из верхнего голоса в нижний. Это косвенно свидетельствует о возросшей роли чисто эстетического начала, позволяющего сочиняемому (то есть не заданному литургическим каноном) голосу (vox organalis) отныне находиться «на поверхности» звучания. В этих условиях роль хорала со временем сводится к «сопровождению» органального голоса, становящегося всё более изысканным и «фиоритурным». Не случайно в Лондонском трактате (руко-

пись Egerton) начала XIII в., повествующем о мелизматическом органуме 30–50-х гг. XII в., исполнитель верхнего голоса называется discantor, а нижнего голоса (хорала) — succentor (букв. — подпевала!)[9]. Подобное изменение статуса голоса, несущего хорал, не могло бы возникнуть в условиях «старого» органума. К тому же сам «репертуар» хоралов, подвергавшихся многоголосной обработке, в этот период заметно изменился: теперь это в большинстве случаев тропированные песнопения, следовательно, имеющие интонационно-ритмический облик, отличный от тех, что фигурировали в практике предыдущего музыкально-исторического цикла.

Из сказанного можно сделать вывод, что пристальное рассмотрение процессов преобразования в XI и XIV вв. способно обнаружить не менее сильные потрясения в музыкальном сознании, чем в XVII и особенно в XX веках. Наблюдая за ходом музыкально-исторического процесса и с особым вниманием относясь к отдалённым от нас эпохам, можно разглядеть завораживающую поступь времени и удивительную для социальных явлений ритмичность смены исторических циклов.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Понятие «художественной революции» используется нами в значении, сходном с известными «научными революциями» Т. Куна. Согласно его определению, «... научные революции рассматриваются … как такие некумулятивные эпизоды развития науки, во время которых старая парадигма замещается целиком или частично новой парадигмой, несовместимой со старой» [7, с. 129].

[2] Современный историк Ю. В. Яковец трактует понятие следующим образом: «Под историческим циклом мы понимаем период времени от рождения новой исторической системы, которая проходит последовательные фазы в своём развитии, до следующего переворота, когда утверждается очередная система, хотя реликты отжившей свое историческое время могут просуществовать ещё несколько ритмов» [21, с. 233].

[3] В связи с проблемой возможной необъективности в рассмотрении исторического процесса наблюдателем, находящимся в «конце пути» с открытым пока будущим, можно вспомнить «классификацию» музыкально-исторических периодов, предложенную в середине XVI века выдающимся швейцарским теоретиком Глареаном. Дело в том, что в своей историографии он очень напоминает современного музыковеда, когда наиболее заметные изменения видит лишь в пределах всего семидесяти лет до современных ему событий. Первый (древний) этап развития полифонической музыки, по мнению Глареана, начался лишь за семьдесят лет до современных ему событий и представлял детство музыки (он соответствует двум последним десятилетиям XV века — одному из наиболее изысканных, с сегодняшней точки зрения, моментов музыкальной истории — периоду творческой деятельности Я. Обрехта, Ж. Депре, Х. Изака). На втором этапе (то есть в начале XVI века) музыка становится более зрелым и совершенным искусством (имеется в виду, очевидно, творчество позднего Ж. Депре, а также Ж. Мутона и П. Мулю). Третий этап — время наиболее совершенного творчества, этап, к которому «уже ничего нельзя добавить» — начиная с 20-х гг. и до момента написания данной работы («Dodekachordon», 1547). Третий этап включал, наряду с творчеством более старых музыкантов, деятельность А. Вилларта и его последователей (Дж. Царлино, Н. Вичентино) (см. об этом: [10, с. 81]). Трудно не удивиться, что семидесятилетний период, который с современной точки зрения представляется весьма монолитным по технике письма, композиции, гармонии, мелодике и т.п., мог казаться теоретику того времени весьма интенсивно меняющимся. Мало того, события, предшествовавшие этому периоду, и вовсе не рассматриваются им в качестве достойных внимания. Вполне возможно, что и мы точно так же исторически необъективны, когда, взирая на музыкальные события XX века, приходим к выводу об особой скорости осуществления эволюции музыкального мышления в наше время.

[4] Прежде всего, с проблемой недооценки интенсивности смены событий в отдалённые исторические периоды сталкиваются учёные, изучающие музыку Средневековья и более ранних эпох. М. А. Сапонов, в частности, совершенно справедливо критикует «эволюционистское сознание», которое «видит, например, в средневековом искусстве только традиционность, подчинение преданию, а личностное начало, оригинальность как внутреннюю меру ценностей находит только в реализме и в романтизме. Всё сводится, таким образом, к тривиальной формуле: чем отдалённее от нас во времени, тем условнее, ритуальнее, а чем ближе к нам — тем индивидуальнее. Эта логика — скорее «оптическая», чем культурологическая» [14, с. 78].

[5] Перевод автора статьи. Р. Л. Поспелова также придерживается мнения о рубежном характере этой эпохи: «Конец XIII в. — рубеж для истории музыки не менее значительный, чем рубеж XVI–XVII вв., о котором обычно говорят, как о рождении автономных музыкальных форм. Но прежде чем возникнуть *автономной музыкальной форме,* должен был возникнуть *автономный музыкальный ритм, автономное музыкальное время* [курсив мой. — *С. И.*], что и произошло в XIII в.» [13, с. 122].

[6] Аналогична точка зрения А. Хьюза и Дж. Абрахама. В работе «Арс нова и Ренессанс. 1300–1540» эти авторы, согласно Т. Н. Ливановой, «предупреждают во вступлении, что при всей очевидности новых стилевых черт, появляющихся в музыке Данстейбла, Дюфаи и их современников, ясной границы между средневековьем и Ренессансом здесь (да и вообще где-либо!) провести невозможно» [8, с. 227].

[7] В отечественной историографии эпохой европейского Возрождения так же принято называть период, охватывающий XIV-XVI века. Так, Н. И. Конрад «вкладывает» эпоху Возрождения в указанные временные рамки при том, что рассматривает её в широком плане как «третий, последний этап Средневековья» [6, с. 436].

[8] Достаточно сказать, что благодаря реформе Гвидо появилась диастематическая нотация, что, в свою очередь, со-

гласно Г. Ризу, «сделало возможным быстрое распространение новых и оригинальных композиций, таких как тропы и секвенции. <…> С изобретением более точной нотации композитор оказался в состоянии большей свободы в отношении того, чтобы дать волю своей фантазии» [26, с. 138–139].

[9] Подробнее об этом: [17, с. 64].

ЛИТЕРАТУРА

1. Евдокимова Ю. К. Многоголосие Средневековья. X–XIV века // История полифонии. — М.: Музыка, 1983. — Вып. 1.

2. Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. — М.: Прогресс, 1977.

3. Калошина Г. Музыкальное искусство на переломе столетий: феномен «рубежности» // Искусство на рубежах веков: матер. междунар. науч. конф. — Ростов н/Д: РГК, Гефест, 1999.

4. Катунян М. К изучению новых тональных систем в современной музыке // Проблемы музыкальной науки. — М.: Сов. композитор, 1983. — Вып. 5.

5. Конрад Н. И. Избранные труды. История. — М.: Наука, 1974.

6. Конрад Н. И. Запад и Восток. — М.: Восточ. лит-ра, 1972.

7. Кун Т. Структура научных революций. — М.: АСТ, 2003.

8. Ливанова Т. Из истории музыки и музыкознания за рубежом / сост. Ю. К. Евдокимова. — М.: Музыка, 1981.

9. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. — М.: Сов. композитор, 1990.

10. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения / сост. В. П. Шестаков. — М.: Музыка, 1966.

11. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. Л. О. Акопяна. — М.: Практика, 2001.

12. Панкина Е. В. Некоторые вопросы соотношения Средневековья и Ренессанса в культурологических концепциях XX века // Теоретические концепции XX века: итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: матер. Всерос. науч. конф. — Новосибирск, 2000.

13. Поспелова Р. Л. Западная нотация XI–XIV веков. Основные реформы (на материале трактатов). — М.: Композитор, 2003.

14. Сапонов М. А. Менестрели. — М.: Классика XXI, 2004.

15. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. История, теория, практика. Ч. 1. Контрапункт строгого стиля как художественная традиция и учебная дисциплина. — М.: Композитор, 2002.

16. Таккони М. С. Собрание богослужебных книг кафедрального собора Флоренции: две церкви и четыре стадии создания // Cantus planus — 2002. Русская версия. Т. 1. — СПб.: Композитор, 2004.

17. Федотов В. Начало западноевропейской полифонии (Теория и практика раннего многоголосия). — Владивосток, 1985.

18. Хейзинга Й. Осень средневековья / пер. с нидерландского Д. В. Сильвестрова. — М.: Айрис пресс, 2004.

19. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М.: Сов. композитор, 1982.

20. Холопов Ю. Н., Поспелова Р. Л. Теория музыки времени Палестрины: о трактате Дж. Царлино «Установления гармонии» // Русская книга о Палестрине / науч. тр. МГК им.Чайковского. — Сб. 33. — М., 2002.

21. Яковец Ю. В. Циклы. Кризисы. Прогнозы. — М.: Наука, 1999.

22. Graut D. J., Palisca C. V. A History of Western Music. — N. Y.; London, 1988.

23. Lang P. H. Music in Western Civilization. — N. Y., 1941.

24. Leichtentritt H. Music, History, and Ideas. — Cambridge, 1946.

25. Mc Kinney H. D., Anderson W. R. Music in History. The Evolution of an Art. — N. Y., 1957.

26. Reese G. Music in the Middle Ages. — N. Y., 1940.

27. Reese G. Music in the Renaissance. — N. Y., 1954.

28. Wiora W. Musik als Zeitkunst // Die Musikforschung. — Jg. X. — 1957. — H. 1.

Исхакова Саида Зауровна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры композиции
Уфимской государственной
академии искусств им. Загира Исмагилова

В. Р. ГАНЕЕВ
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова

УДК
78.071.2:787.61

ИСКУССТВО КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ В САРАТОВЕ

В российской провинции, как и в центральных городах, формировалось неповторимое своеобразие русской гитарной школы, а провинциальные педагоги и исполнители часто создавали столичным «корифеям» весьма ощутимую конкуренцию, будучи весьма неординарными и интересными музыкантами. Развитие искусства классической гитары в Саратове обладает некоторыми особенностями и вместе с тем достаточно типично для провинциальных городов России.

ПЕРВЫЕ КОРИФЕИ И ЭНТУЗИАСТЫ

Начало гитарным традициям Саратова было положено одним из ведущих российских гитаристов первой половины XX века — *Александром Петровичем Шулером*. По данным В. П. Машкевича — известного российского историка гитары, автора заметок, хранящихся в настоящее время в Государственном центральном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки, А. П. Шулер родился в 1889 году [2]. Поиски сведений о его происхождения ещё ведутся, однако есть основания считать, что музыкант имел немецкие корни, был родом из «поволжских немцев». По сведениям автора данной статьи, Шулер умер в Саратове 8 июня 1934 года в возрасте 45 лет[1]. Вольман называет Шулера «ведущей фигурой среди саратовских гитаристов» [1, с. 164]. По профессии Александр Петрович — математик, педагог. Будучи учеником крупного российского гитариста А. П. Соловьёва, он отлично владел семиструнной гитарой и возглавил саратовский оркестр гитаристов.

Связавшись с редакцией немецкого журнала «Друг гитары» («Der Gitarre Freund»), Шулер выписал «Гитарную школу» Г. Альберта и, изучив её, самостоятельно освоил игру на шестиструнной гитаре. Он создал ряд сочинений и транскрипций для этого инструмента («Тройка», «На Волге», «Вальс-фантазия» и др.), которые впоследствии были изданы в Вене в приложении к названному журналу. Там же (1929, № 9, 10) опубликована его статья, в которой, ссылаясь на драму В. А. Русанова «За и против», автор говорит о «смерти семиструнки» и предлагает читателям «Адажио» В. Моркова в собственном переложении для шестиструнной гитары. Под влиянием Шулера и другие саратовские гитаристы стали осваивать шестиструнную гитару. Так, уже к 1924-му году все участники созданного им в 1922-м году оркестра Технического училища (иногда называемого кружком), состоявшего из мандолин и гитар, стали «шестиструнниками». Коллектив распался в 1934 году в связи со смертью его бессменного руководителя. Если год рождения музыканта, приведённый Машкевичем, верен, то А. П. Шулер руководил кружком гитаристов более 12 лет.

Используя свои творческие связи, Александр Петрович активно содействовал организации концертов зарубежных исполнителей в Саратове и других городах. Именно при его поддержке в 1933–1934 годах состоялись российские гастроли венского гитариста *Йозефа Паммера*, который сыграл заметную роль в развитии классической гитары в Саратове.

В. П. Машкевич в своих заметках «Гитаристы Германии и Австрии» приводит дату рождения Йозефа Паммера — 12 мая 1904 года [2]. Родился музыкант в Винер-Нойштадте (Нижняя Австрия), с шести лет изучал игру на скрипке, а в пятнадцатилетнем возрасте стал заниматься гитарой. Встреча Паммера с профессором Якобом Ортнером сделала его занятия более серьёзными, обеспечив высокий исполнительский уровень. В 1931 году он окончил Венскую музыкальную академию (класс гитары) и совершил концертное турне по Австрии, Швеции и СССР. В 1934 году Й. Паммер выступал в Москве в зале Политехнического музея, а также во Владикавказе, Сталинграде и Саратове. В заметке о его концертах во Владикавказе, опубликованной в газете «Пролетарский осетин» (1934, 16 мая), по словам Машкевича, «правильно оценивающей исполнение артиста», говорится следующее: «Мастерство, с которым Паммер исполняет на шестиструнной испанской гитаре классические произведения лучших иностранных композиторов, позволяет причислить его к ряду лучших гитаристов»[2]. Любопытное замечание автор газетной заметки высказывает в заключении: «К недочётам исполнения можно отнести лишь малую темпераментность, которую всегда можно заменить блестящей техникой музыканта» [цит. по: 2].

Характерная особенность Паммера-исполнителя состояла в том, что он не шёл по пути многих гитаристов-виртуозов того времени и не включал в свой репертуар «всем хорошо известных композиций». По словам критиков, «гитара Паммера пропагандировала и знакомила слушателей с серьёзными оригинальными произведениями Шопена, Листа, Шумана, Альбениса и, наконец, с композициями самого музыканта» [2]. Блестящее владение инструментом, использование всех его возможностей делали выступления Паммера событием для каждого любителя музыки.

Достоверно известно, что после смерти А. Шулера именно Й. Паммер с 1934 до 1939 год вёл класс испанской гитары в Саратовском музыкальном училище[3]. Имя музыканта было обнаружено в составленных обществом «Мемориал» так называемых «сталинских» списках, включающих имена людей, приговорённых в подавляющем большинстве к расстрелу. Паммеру в том же 1939 году расстрел заменили высылкой за пределы СССР.

Вернувшись на родину, Й. Паммер продолжил активную исполнительскую и преподавательскую деятельность. В течение 10 лет он состоял преподавателем класса гитары Клагенфуртской государственной консерватории (Австрия) и Педагогического института, несколько лет был солистом Клагенфуртской радиостудии и участником ансамблей камерной музыки. Один из его учеников — Теодор Коллингер — на Международном конкурсе в 1957 году в Болонье получил вторую премию (при исключении первой).

Й. Паммер внёс существенный вклад в формирование репертуара для классической гитары. Он является автором таких произведений, как Вариации на австрийскую колыбельную, Ноктюрн, Вариации на тему Й. Гайдна, пьесы «Грустный вальс» и «Мария идёт по цветам», Бурлеска, Маленький торжественный марш, несколько Гавотов и Менуэтов, Лендлер, Двадцать песен в сопровождении гитары, Музыка для трио (скрипки, флейты и гитары), этюды и аранжировки для гитары соло.

ГИТАРА В УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ САРАТОВА

Среди последователей А. П. Шулера и Й. Паммера — братья Н. А. и П. А. Петровы, а также А. И. Чапурин. Эти гитаристы вели активную педагогическую и концертную деятельность, выступая в Саратове и других городах Советского Союза (например, Новосибирске, Томске, Красноярске и др.). А. Петров вёл класс гитары в Саратовском музыкальном училище в послевоенные годы. У А. И. Чапурина также были свои ученики, среди которых — *Евгений Алексеевич Марахтанов* (1938–1994), открывший класс гитары сначала в Детской музыкальной школе № 1 (1971), а в дальнейшем — на эстрадном отделении Саратовского музыкального училища (1974).

К тому времени удалось открыть класс гитары в музыкальных школах Саратова, что позволило обеспечить профессиональное обучение детей и в дальнейшем воспитать квалифицированных педагогов. С момента создания начальной ступени образования исполнителей на классической гитаре значительно расширилась база профессионального гитарного искусства Саратова. Исполнитель и педагог Е. А. Марахтанов воспитал ряд учеников, многие из которых заслуживают особого внимания. Это *Вячеслав Михайлович Тюрин* (1952–2001) — преподаватель класса гитары на эстрадном и народном отде-

лениях, *Леонид Леонидович Байтман* (р. 1962) — дипломант Первого Всесоюзного фестиваля гитарной музыки. В. М. Тюрин проработал в Саратовском музыкальном училище более двадцати пяти лет, за это время из его класса выпустилось немало талантливых музыкантов, ставших профессиональными исполнителями и педагогами. Среди них назовём Сергея Николаевича Матохина (р. 1967), открывшего классы гитары сначала в Волгоградском музыкальном училище, а затем в Волгоградском муниципальном институте искусств им. П. А. Серебрякова. Будучи композитором и аранжировщиком, он создал ансамбль современной музыки «Золотая Орда», успешно гастролировавший в Англии, Германии, Испании, Польше, Франции. Ещё один ученик Вячеслава Михайловича — *Игорь Исаакович Заславский* (р. 1965), с 1985 года преподаватель музыкального училища, вёл активную концертную деятельность, выступая с сольными и камерными концертами во многих городах Советского Союза. Тесное творческое сотрудничество связывало его с такими музыкантами, как Алексей Шмитов и Любовь Шишханова (орган), Андрей Виниченко (фортепиано), Эдуард Гавриленков (альт), Евгений Сыркин (скрипка), а так же Леонид Байтман (гитара).

Среди видных деятелей гитарного искусства Саратова — *Зиновий Иосифович Пиндрик* (р. 1939). Будучи профессиональным скрипачом, он увлёкся гитарой и в 1972 году организовал гитарный ансамбль, которому уже через шесть лет присвоили звание «народный». Разнообразные концертные программы предполагали участие как самодеятельных, так и профессиональных вокалистов.

В Саратове интенсивно развивалось также и любительское гитарное исполнительство. Во дворцах культуры и подростковых клубах были организованы кружки и студии гитаристов. Один из ярких представителей данного направления — *Виктор Викторович Ильичёв* (1947–1991), сплотивший вокруг себя большое число гитаристов-любителей. Благодаря педагогическому таланту он сумел зажечь в сердцах учеников непреодолимую любовь к классической гитаре. «Ильичёвцы», не примкнув к профессионалам, были и остаются ревностными ценителями гитарного искусства.

Другой представитель «любительского лагеря» — гитарист-семиструнник *Сергей Иванович Зубавленко* (1953–1999) преподавательской деятельностью не занимался, но получил известность как исполнитель. Его талантливые импровизации и обработки высоко ценили российские гитаристы.

Немаловажную роль в процессе развития искусства классической гитары Саратова сыграла деятельность саратовских гитарных мастеров, начиная с 1930-х годов занимавшихся ремонтом и, главное, изготовлением гитар. Среди них назовём А. И. Рудакова, С. Т. Шульпина, Н. А. Петрова, В. С. Дружинина. В условиях почти полного отсутствия в Саратове (приблизительно до 1995 года) фабричных инструментов надлежащего уровня, их работа была чрезвычайно важна, поскольку давала возможность обучающимся приобрести гитары высокого качества.

Существенным шагом на пути становления и развития профессиональной исполнительской школы классической гитары в Саратове явилось открытие экспериментального класса гитары на кафедре народных инструментов, а затем на эстрадном факультете Саратовской государственной консерватории[4]. 1985-й год стал для Саратова рубежным, поскольку в этом году началось преподавание классической гитары в консерватории.

В Саратовском музыкальном училище в том же 1985-м году появляются сразу три преподавателя классической гитары — Е. А. Марахтанов, В. М. Тюрин и И. И. Заславский, что для средних специальных учебных заведений Советского Союза в то время было чрезвычайно редким явлением. Характерной особенностью преподавания классической гитары в Саратовском музыкальном училище в те годы стало освоение студентами эстрадного отделения двух инструментов — классической гитары и электрогитары, что позволило им активно изучать современный эстрадный и джазовый репертуар, а также основы импровизации. Для сравнения, — в московском Музыкальном училище им. Гнесиных лишь спустя годы А. И. Виницким (на отделении народных инструментов) было введено в учебную программу изучение классической гитары в джазе. На эстрадных (или эстрадно-джазовых) отделениях других российских музыкальных учебных заведений среднего звена классическая гитара не изучалась вовсе.

Классическая гитара существенно влияла на творчество представителей саратовской композиторской школы, а также саратовских литераторов. Назовём *Елену Владимировну Гохман* (р. 1935), для творчества которой характерно, по словам исследователей, «органичное сочетание

традиционных и авангардных приёмов композиторского письма, высокая духовность, красота и проникновенный лиризм художественного высказывания» [3, с. 520]. В ряд своих сочинений, таких, как, например, балеты «Цветы запоздалые» и «Гойя», оратории «Испанские мадригалы» и «Сумерки», Е. В. Гохман ввела партию гитары. В её сочинениях гитара используется в большей степени в качестве аккомпанирующего инструмента, сопровождающего вокал или инструментальное соло, но в некоторых случаях становится равноправным участником ансамбля.

Композитором же, обратившим своё внимание на классическую гитару как на сольный и камерный инструмент, стал выпускник Саратовской консерватории (класс профессора А. А. Бренинга) Николай Рымарев, известный своими симфоническими, а также камерно-инструментальными произведениями. Среди его сочинений для классической гитары — Прелюдия и фуга для гитары соло *D dur*, а также Сюита для квартета гитар, впервые исполненная гитаристами Саратовского областного училища искусств в зале Саратовской филармонии им. А. Шнитке (2003).

Большой интерес у любителей гитарного искусства всегда вызывали концерты гастролёров — ведущих отечественных и зарубежных гитаристов. Они оказывали значительное влияние на развитие исполнительской школы классической гитары Саратова. Это относится, например, к искусству Й. Паммера, о чём говорилось выше. Его деятельность способствовала активизации интереса к классической гитаре, а также формированию основ профессионального преподавания. Концерты А. М. Иванова-Крамского (1962 и 1965 годы) укрепили связи саратовских гитаристов с культурными (и в частности, гитарными) центрами Советского Союза. Концерты А. К. Фраучи (1983 и 1986 годы) совпали с началом преподавания классической гитары в Саратовской консерватории и оказали воздействие на развитие школы классической гитары Саратова.

ФЕСТИВАЛИ, КОНКУРСЫ, КОНЦЕРТЫ

Вторая половина 1980-х годов — начало активной «гитарной жизни» в Саратове. В 1986 году был организован Первый городской конкурс-фестиваль авторов и исполнителей гитарной музыки. Наряду с многочисленными концертами И. И. Заславского и Л. Л. Байтмана, в залах филармонии и консерватории в этот период регулярно проходят концерты студентов класса гитары Саратовского музыкального училища и даже устраиваются гитарные абонементы. Программы с участием саратовских гитаристов записываются на Всесоюзном и местном радио и телевидении. Факт признания гитары как академического концертного инструмента — включение её в программу Органного фестиваля, проведённого в 1991 году. В ряде концертов выступили А. Шмитова (орган) и И. Заславский (гитара). Крупнейшим событием начала 1990-х годов стал Первый международный фестиваль гитаристов «Звёзды гитары в Саратове» (1992), организованный старшим преподавателем кафедры камерного ансамбля Саратовской консерватории О. В. Белоцерковским и гитаристом И. И. Заславским[5].

В 1996 году секция гитаристов, образованная Городским методическим объединением, а также Комитет по культуре Администрации города Саратова, провели Городской конкурс гитаристов. В 1997 году состоялся Первый областной конкурс-фестиваль молодых исполнителей на классической гитаре, в котором приняли участие свыше пятидесяти учащихся классов классической гитары детских музыкальных школ Саратовской области. С 2003 года Третий областной конкурс молодых исполнителей на классической гитаре становится открытым, что даёт возможность молодым саратовским гитаристам соревноваться с коллегами из других регионов. Его проведение стало для Саратова доброй традицией, подтверждение тому — организация с 24 по 26 марта 2006 года Четвёртого областного открытого конкурса молодых исполнителей на классической гитаре в рамках Детских и юношеских ассамблей искусств.

Созданная в 1997 году Региональная Ассоциация развития гитарного искусства регулярно организует в Саратове фестивали гитаристов — Второй международный фестиваль гитаристов «Звёзды гитары в Саратове» (1997–1999), Всероссийский фестиваль молодых исполнителей «Весна гитары» (2000, 2002). Семинары по истории гитарного исполнительства, мастер-классы проводят ведущие отечественные и зарубежные музыканты. В зале Саратовской областной филармонии им. А. Шнитке общественный резонанс имеют абонементные циклы концертов гитарной музыки. С 1998 года гитарные концерты в зале филармонии стали традиционными, и в дальнейшем саратовской публике представлены несколько концертных циклов с участием

российских и зарубежных гитаристов, таких, как В. Чебанов, В. Агабабов, М. Гольдорт, Д. Илларионов, А. Дервоед, Д. Татаркин, Д. Нилов, А. Виницкий, М. Гасбаррони, Ф. Вилла, Д. Регинос и другие.

Очевидны успехи саратовской гитаристики в области преподавания в начальном и среднем звене профессионального музыкального образования. С 2000 года учащиеся детских музыкальных школ и студенты Саратовского музыкаль-ного училища становятся лауреатами международных конкурсов (Международный конкурс гитаристов — Белгород, 2000; Юношеский международный конкурс им. Андреса Сеговии — Фельберт, Германия, 2002).

Однако, несмотря на многочисленные положительные факторы в становлении и развитии гитарных традиций Саратова, о существовании сформированной зрелой школы классической гитары говорить преждевременно. В начале 2003 года только в двух из двадцати семи музыкальных школ преподаватели-гитаристы имели диплом о высшем, и в пяти — диплом о среднем образовании по специальности «преподаватель гитары». Причина недостатка квалифицированных кадров кроется, прежде всего, в трудности получения высшего образования. В отличие от других культурных центров Поволжья (как, например, Волгоград и Нижний Новгород), где в музыкальных вузах уже существуют классы классической гитары, в настоящее время в Саратовской консерватории класс гитары отсутствует, что приводит к оттоку из Саратова молодых, перспективных музыкантов, поступающих в вузы Москвы, Санкт-Петербурга, Ростова и других городов России.

Таким образом, в отдельные периоды истории, в начале и в конце XX века искусство классической гитары в провинции развивалось значительно интенсивнее, чем в столице, в то время как в середине столетия, напротив, наблюдается некоторый спад. Однако в целом гитарное искусство провинции тесно связано с общероссийскими процессами. К концу XX века именно провинция стала «кузницей кадров» российской исполнительской школы и местом проведения масштабных мероприятий, играющих существенную роль в развитии искусства классической гитары России.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Саратовский ЗАГС, запись акта о смерти № 3254 от 9 июня 1934 года.

[2] Концерты состоялись 11 и 12 мая 1934 года в зале кинотеатра «Гигант» [2].

[3] В личном архиве автора статьи имеется фотография «класса испанской гитары» Саратовского музыкального училища, датированная 1939-м годом.

[4] Это позволило И. И. Заславскому и Л. Л. Байтману продолжить своё профессиональное образование.

[5] В 1990-е годы, к сожалению, уезжают за рубеж яркие представители саратовской школы классической гитары — Л. Л. Байтман в Израиль (1991), И. И. Заславский (1993) и З. И. Пиндрик (1996) в Германию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вольман Б. Л. Гитара и гитаристы. — Л.: Музыка, 1968.

2. Машкевич В. П. Гитаристы Германии и Австрии // ГЦММК им. Глинки. — Ф. 359, № 71, ед. хр. 8482.

3. Энциклопедия Саратовского края (в очерках, фактах, событиях, лицах). — Саратов: Приволжское кн. изд-во, 2002.

Ганеев Виталий Ринатович
кандидат искусствоведения,
проректор по концертной деятельности
и профессиональной ориентации,
доцент кафедры народных инструментов
Тамбовского государственного
музыкально-педагогического института
им. С. В. Рахманинова

И. М. ГАЗИЕВ
Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова

ГРАММОФОННЫЕ ЗАПИСИ ТАТАРСКИХ ПЕВЦОВ НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ

УДК 792.7:784.7

Формирование профессиональной устной традиции в вокальной культуре тюрков-мусульман тесно связано с многовековой историей их развития и носит стадиальный характер. Наиболее ранними типами профессионализма являются *народный* (искусство сказителей, исполнителей устно-профессионального жанра *озын көй* — протяжный напев) и *конфессиональный* (искусство муэдзинов, кари, хафизов, ишанов и др.).

Сценический профессионализм зародился в городской музыкальной культуре татар-мусульман лишь в начале XX века и реализовывался, по мнению А. Маклыгина, преимущественно в форме выступлений певцов и музыкантов на эстраде [3, с. 65]. Однако существовала и другая форма музыкальной жизни. Речь идёт о чудом сохранившихся граммофонных записях музыкантов и певцов того времени, благодаря которым мы можем получить представление об исполнительской манере инструментального и вокального музицирования, зафиксированного в живом звучании.

Граммофон. Литературный музей Габдуллы Тукая. Казань

Как известно, в начале XX века в городском быту происходят важные изменения. Одним из новшеств становится звучание граммофона. В российских городах граммофон и механические музыкальные ящики находились в домах состоятельных горожан, в трактирах, чайных, пивных. Простой народ также получил возможность слушать знакомые песни и мелодии, запоминая имена полюбившихся исполнителей, что способствовало популяризации певцов и музыкантов, а также произведений в их исполнении. Это направление заинтересовало и татарских певцов, которые активно записывали свой репертуар в граммофонных фирмах «Сирена гранд рекордъ», «Zonopone record», «Пате», «Амур граммофон рекордъ» и др.

Татарское «Музыкальное общество», в которое входили известные музыканты Хабибулла Ахмадуллин и Гали Зайпин, через выпуск граммофонных пластинок организовывало «раскрутку» (выражаясь языком современного шоу-бизнеса) не только малоизвестных певцов и музыкантов, но и широкого, порой довольно противоречивого репертуарного «ассортимента». Наряду с подлинно народными песнями в огромном количестве фиксировалась и развлекательная музыка, которая, отражая коммерческие интересы звукозаписывающих фирм, звучала на потребу невзыскательной публики. Это обстоятельство не могло не вызвать осуждения со стороны татарской интеллигенции, достаточно ясно высказанного известным поэтом Габдуллой Тукаем. С присущей ему прямотой он осудил этот антихудожественный репертуар в едко-сатирическом стихотворении «Граммофонда татар җырлары» («Татарские песни на граммофоне»):

Тынычлыкны боза аның әче таушы,
Килә аннан, бер тыңласаң, мәче таушы,
Бер тыңласаң, чинау килә, бер тыңласаң, —
Майланмаган арба тәгәрмәче таушы! [5, с. 144]

(Нарушает тишину его резкий голос.
Если послушать, слышится то мяуканье кота,
То рёв, то скрип несмазанной телеги)

Особенно резкому осуждению подверг поэт эту музыку в своей «Специальной статье»: «За-

метили ли вы? — писал он. — Исполнение песен для граммофона превратилось в специальность проституток, каких-то бездельников и прихлебателей. Казанские «Коза Маги», «Подвал Фатыма», «Хусни с собакой», «Девочки публичных домов», распевая в различных городах из граммофона, совсем развратили вкус и слух нашей нации. Развратный голос, развратный дух, развратный напев! Развратный смысл!» [6, с. 53–54].

Однако многократное прослушивание и изучение имеющихся грамзаписей дают нам повод считать, что слова великого поэта не могут относиться ко всей татарской граммофонной продукции. Некоторые звуковые материалы отличаются не только своеобразием исполнения подлинно народных мелодий, но и ярким проявлением национального городского менталитета, связанного с периодом формирования и роста в городе национальной буржуазии и удовлетворения её духовных потребностей. Совершенно противоположное мнение о роли граммофонных пластинок в музыкальной культуре высказал известный татарский писатель и драматург Гаяз Исхаки: «… если знаете, то напевайте, пойте татарские мелодии. Если не знаете, то выписывайте из Казани пластинки с красивыми мелодиями. Возьмите граммофон ли, или музыкальный инструмент … Учите [молодёжь] петь национальную музыку…» [2, с. 229].

Одним из самых первых исполнителей той эпохи, прозванный в народе «Троицкий Мирфайза», был певец и музыкант (гармонист) Мирфаиз Ахметгалиевич Бабаджанов (1867–1943). Из скупых биографических данных нам известно, что М. Бабаджанов, выходец из Средней Азии, жил в городе Троицке (Оренбургская губерния). Многие песни и инструментальные наигрыши в его исполнении были записаны рижской фирмой «Сирена грандъ рекордъ». Сохранившиеся немногочисленные грамзаписи певца-гармониста остаются для нас ценным источником характеристики голоса и исполнительской манеры Бабаджанова, давая возможность представить своеобразие репертуара и самобытность его творчества.

Найденные записи некоторых татарских певцов демонстрируют необычный тембр исполнителей, отличающийся некоторой искусственностью, визгливым, полуфальцетным звучанием в высокой тесситуре, напоминающим женский голос. Невольно возникает сравнение: в странах Древнего Востока и Китая подобное пение среди мужчин являлось показателем высокого уровня профессионализма, а в Древнем Риме «неестественное» исполнение музыки во время праздников соответствовало вкусам аристократии. Чтобы угодить своим хозяевам, «… мужчины готовы были петь не только женскими, но и детскими голосами» [7, с. 64]. В некоторых арабских странах до наших дней сохранилось «неестественное» пение (своеобразие такого исполнения — назалированное, то есть специфически-носовое звучание). Певец, владевший тайнами данного искусства, считался наиболее авторитетным и уважаемым, а натуральное, естественное исполнение приравнивалось к презренному, низкому искусству. Одна из старинных японских пословиц гласит: «Натуральным голосом поёт только грузчик».

Мы не можем утверждать, что татарские певцы были продолжателями этих традиций, но голоса М. Бабаджанова и менее известных певцов С. Гаязетдинова и М. Хисаметдинова (по современной классификации вокального искусства их тембр можно определить как контратенор, то есть мужской альтовый голос), по всей вероятности, напоминают своим необычным звучанием подобное искусство. Сохранились граммофонные записи фирмы «Сирена грандъ рекордъ» с татарскими песнями из репертуара Бабаджанова: «Фазлуш», «Карлыгач» («Ласточка»), «Кашы кара» («Чернобровая»), «Сажидә көе» («Мелодия Сажиды»), «Гыззәт көе» («Мелодия Гыззат»), «Дүдәк» («Дрофа»), «Кара урман» («Дремучий лес»), «Оренбург бәете» («Баит об Оренбурге»). В репертуаре Бабаджанова преобладали песни жанра *кыска көй* (дословно — короткий напев). Исполнение их под собственное сопровождение на гармонике было своеобразным акустическим соревнованием голоса и инструмента, диктуя певцу необходимость более активной подачи голоса и даже некоторой утрированности в исполнении, которые отражали характерные для музыки городского быта качества: открытость, развлекательность и даже озорство. Бабаджанов часто использовал усиленное маркирование некоторых слогов, восходящие и нисходящие глиссандо в интонировании, усиление мелодии вокальной партии унисонным проведением напева в партии гармони и т.д.

Анализируя сохранившиеся в аудиозаписях песни и инструментальные наигрыши из репертуара Бабаджанова, сопоставляя воспоминания и высказывания современников, понимаешь, сколь значительна была фигура этого исполнителя в татарской дореволюционной городской музыкальной культуре. Возможно, этот «Троицкий Мирфайза» был первой ласточкой в концертно-исполнительской практике, в чьем незаурядном

искусстве проявились свойства сценического профессионализма и отразились особенности зарождающейся татарской эстрады.

Знакомство с записями граммофонных пластинок (фирма «Пате») позволило выявить имена малоизвестных певцов, в частности, Ибрагима Адамантова — исполнителя песен «Ашказар», «Корсын балам, ул кала» («Дитя, да будет презрен этот город»). Он обладал бархатистым басом-баритоном — тембром, крайне редко встречающемся в концертно-исполнительской практике татар. Также — Хусаина Юсупова (в его репертуаре «Айхали Зилəли», «И ха-ха, трепака», «Гай да тройка», «Порт-Артур»), высокий голос которого отличался открытым, нарочито форсированным звучанием.

В процессе формирования концертной и театральной деятельности стоит отметить значительную роль татарских женщин-мусульманок, выход на сцену которых для того времени был явлением экстраординарным. Демонстрируя на сцене своё искусство, они встречали порой открытое неприятие, презрение, но при этом находили силы продолжать выступления. Среди певиц, занимающихся концертно-исполнительской деятельностью и записывающих граммофонные пластинки, следует назвать Марьям Искандарову, концертная деятельность которой отражена в татарской периодической печати того времени: «Искандарова-ханум, выступая наподобие шансонеток, не пользуется особым уважением со стороны татарской интеллигенции, но у неё довольно приятный, даже красивый серебряный голос, который ярко звучит в верхнем регистре. Она умело пользуется неким надрывом и смысловыми паузами …» [8, с. 109]. В дуэте с поэтом С. Рамиевым, который обладал низким красивым голосом, Искандаровой была записана песня «Жизнəкəй» («Зятёк»). Попутно укажем, что во время гастролей в Астрахани (1911), после её концерта в летнем саду «Аркадия», состоялось знакомство певицы с Г. Тукаем [9, с. 184].

Газеты того времени неоднократно сообщали об участии в концертах Марьям Искандаровой певицы Нафисы Поздняковой: «Обе эти госпожи довольно красивые певицы. Возможно, если бы они получили соответствующее воспитание и образование, мы могли бы ими гордиться» [8, с. 109]. У Н. Поздняковой «… голос красивый, пение отличается музыкальностью. Она знает, о чём поёт. В её репертуаре есть «Кара урман» и «Таскира» [там же]. Среди граммофонных записей (фирма «Пате») — песни «Су өсте» («На воде»), «Ижбулдин», «Əхмəт-Сафа көе» («Мелодия Ахмет-Сафы») в дуэте Нафисы Поздняковой и Фатымы Муратовой; «Озын Эрбет» («Протяжный Ирбит») в исполнении Ф. Муратовой и «Уртада җиләс» («Прохлада») — Хадичи Гимбитской.

Порой на пластинках вместо имени значилось: «женское соло». Желание оставаться неизвестными, по всей вероятности, было вызвано стремлением уберечь себя от преследований служителей религии (женщины нередко являлись содержанками «домов терпимости»). Иногда в названиях песен фигурировали прозвища (или псевдонимы), например, «Җиңгəчи» («Кумушка»), «Праход Махуб» («Пароход Махуб»), «Кəнəри» («Канарейка»), «Солтанкай», «Дунай» [1, с. 45]. Исполнение отличалось специфическими чертами, а именно, использованием довольно высокого регистра, «верещащего» тембра, а также несколько схематичным, лишённым мелизматической распевности интонированием мелодии. Однако наряду с развлекательными песнями трактирно-ресторанного репертуара, эти безымянные певицы («женское соло») записывали и подлинно народные татарские песни, например, «Камəр», «Бакиров», «Ашказар», «Мəдинəкəй», «Сакмар» (фирма «Zonopone record»).

Выявилась интересная традиция, характерная для концертной практики той эпохи, ныне, к сожалению, забытая. Она заключалась в том, что в рамках одного песенного номера объединялись две разные по содержанию и музыкальному стилю песни, создавая резкий эмоциональный контраст: задумчивая элегичность резко сменялась озорной удалью. Известный этномузыколог Л. Атанова обратила внимание на то, что ещё в сборнике «Татарские и башкирские народные песни» Г. Еникеева (конец XIX века)[1] приводится пример протяжной песни «Аллюки — бэллюки», в которой в качестве припева используется популярная скорая шуточная песня «Сары, сары, сапсары…» («Жёлтый, жёлтенький…»). Такой приём, скорее всего, призванный привлекать слушателей резким контрастным сопоставлением разных настроений и эмоций, можно наблюдать в записи старинной протяжной песни «Ашказар». Сначала «безымянная» певица исполняет в медленном темпе две строфы этой песни в сопровождении инструментального ансамбля, музыканты которого своей игрой сглаживают негативные «шероховатости» пения, после чего певица резко переходит к быстрым, задорным припевкам, наполненным заразительной энергетикой. В результате медленная часть песни заметно оттеняется, становится более значимой и яркой.

Не менее любопытна из репертуара М. Бабаджанова запись номера «Оренбург бәете», состоящего из трёх частей — повествовательного напева самого баита, резко контрастных озорных припевок и бодрого инструментального заключения. Инструментальным отыгрышем в быстром темпе заканчивается и лирическая песня «Йосыф-Зөләйха көе» («Мелодия Юсуфа и Зулейхи») в исполнении С. Гаязетдинова. Представляют интерес отдельные высказывания музыкантов того времени, метко характеризующие особенности данной исполнительской традиции. Контрастные быстрые припевки к протяжным мелодиям они шутливо называли пением «на закуску» («Монысы закуска булды инде»), подчёркивая развлекательный характер подобных концертных номеров и принадлежность их к трактирно-ресторанной музыке[2].

Анализ имеющихся граммофонных записей даёт основание говорить о жанровом многообразии репертуара исполнителей, в котором представлены напевы книжного интонирования, песенной лирики (озын көй), такмак. Но наибольшее распространение в быту и на эстраде получил новый жанр песенной лирики казанских татар *кыска көй,* территориальное распространение которого только в рамках города позволило татарским исследователям обозначить их как «скорые городские песни» [4, с. 9]. Использование слов «короткие», «скорые», по мнению А. Маклыгина, здесь имеет многосмысловой характер, не только отражая внешнюю форму новых песен, но характеризуя иную *динамику* музыкального мышления [3, с. 60].

Граммофонная пластинка из фондов ИЯЛИ* им. Г. Ибрагимова, Казань

Данный новый пласт городской лирики этномузыколог З. Сайдашева условно разделяет на две разновидности [4, с. 10]. Первую составляют песни с закреплёнными текстами на любовную тематику, с определёнными названиями. Среди них значительное место занимают песни, имеющие в качестве названия женское имя: «Сажидә», «Гыйззәт көе», «Фазлуш» (из репертуара М. Бабаджанова), «Гайшә» (К. Мутыги), «Кече Маһи» (М. Хисамутдинов), «Йосыф-Зөләйха көе» (С. Гаязетдинов), «Тәскирә» (Н. Позднякова), «Камәр», «Мәдинәкәй» («женское соло»). Ко второй разновидности исследовательница относит песни, в которых отсутствует строго закреплённая связь между напевом и текстом. В результате один и тот же напев (иногда с сохранившимся названием) может служить основой интонирования различных поэтических текстов.

Певец и журналист К. Мутыги-Тухватуллин

Например, известный концертирующий певец К. Мутыги (Камиль Мутыги-Тухватуллин, 1883-1941) записал на грампластинки напевы популярных песен «Ашказар», «Тәфтиләү», «Баламишкин» с новыми текстами, предваряя их объявлением. Сюда же Сайдашева относит напевы, сочинённые музыкантами на заказ или просто по своей прихоти. «Исполнители, сочинявшие мелодии, — писал С. Габяши, — часто именовали свои напевы именем того гуляки-купчика или мещанина, который заплатил автору солидный «гонорар» за то, что музыкант поименовал свою мелодию его именем» [1, с. 45]. Так возникли напевы «Баламишкин»[3], «Колаксыз Зариф» («Безухий Зариф»), «Айтуганов», «Гармунче Ярулла» («Гармонист Ярулла»), «Ижбулдин», которые сохранились в виде инструментальных наигрышей в репертуаре гармонистов и скрипачей; они бытовали и как песни, исполняемые с различными текстами. Среди граммофонных записей в исполнении М. Хисаметдинова сохранилась песня «Айтуганов».

Характерным для этого периода являются граммофонные записи, связанные с прямым заимствованием напевов других народов в интонировании национальных текстов. Особенно любили певцы распевать татарские тексты на мелодии русских народных песен «Дунай мой, веселый Дунай» (К. Мутыги), «Гай, да тройка»

* Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан.

(Х. Юсупов). Порой основой для текстов служили темы популярных мелодий из русских опер. Известно, что К. Мутыги любил петь татарские тексты (в частности, стихи Г. Тукая) на тему персидского хора из оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки [3, с. 42]. Между тем, именно такая «интернациональная» тенденция в пении принесла ему необычайную популярность.

Иногда исполнители активно внедряли в мелодии (без всякого переосмысления) ритмы польского краковяка. Так, К. Мутыги пел песню «Кисмәк төбе» («Дно кадушки») на мелодию, близкую краковяку, со словами: «Мин җырламый кем җырласын, эчем тулы ат мае...» («Кто споёт, если не я, ведь живот у меня полон жирной конины...»). В ритме краковяка записаны фирмой «Пате» мелодии татарских песен «Әйе шул» («Да, конечно») в исполнении «женского соло» и «И ха-ха, трепака» в исполнении Х. Юсупова. Сохранилась запись песни «Тотса мәскәүләр якаң» («Если москвичи возьмут тебя за шиворот»), где К. Мутыги мелодию первой полустрофы с ярко выраженными чертами белорусской польки противопоставляет второй — с типичными татарскими интонациями. Особенно любили певцы переинтонирование татарских песен, приближая их по звучанию к песням украинцев и крымских татар. Примером тому служат записи песен «Порт-Артур» в исполнении Х. Юсупова и «Корсын балам, ул кала» (известной в быту как «Сәфәр») в исполнении К. Мутыги.

Формы европейской музыки, активно внедряющиеся в концертную практику татарских певцов, стимулировали постепенное изменение мелодики народно-песенного творчества, её ладово-интонационное обновление. Их популяризации в значительной степени способствовали «модные» песни, звучащие на граммофонных пластинках. Таким образом, сформировавшись на рубеже XIX и XX вв., татарское эстрадное исполнительство, отразившееся, в том числе, и в граммофонных записях, успешно развивалось на протяжении всего столетия, достигнув на современном этапе огромного размаха.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Рукопись сборника хранится в Фольклорном кабинете Уфимской государственной академии искусств им. Загира Исмагилова.

[2] Возрождение данной традиции считаю актуальным, в связи с чем мною реконструированы некоторые номера. Песни «Ашказар» и «Бакиров», «Әйләнә лә кояш» включены в концертный репертуар и записаны для фондов радио «Татарстан — Новый Век» в сопровождении скрипки и баяна.

[3] Правильнее «Бала Мишкин» («Дитя Мишкина»), т.к. Мишкин — фамилия казанского купца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Габяши С. Материалы и исследования / сост., вступит. ст., коммент., публ., прилож. Г. Б. Губайдуллиной. — Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, 2000.
2. Исхаки Г. Сочинения. В 15 т. Т. 6. — Казань: Тат. кн. изд-во, 2005.
3. Маклыгин А. Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: становление профессионализма / Казанская гос. консерватория. — Казань, 2000.
4. Сайдашева З. Татарская советская песня. — Казань, 1984.
5. Тукай Г. Сочинения. В 5 т. Т. 2. — Казань: Тат. кн. изд-во, 1985.
6. Тукай Г. Сочинения. В 5 т. Т. 5. — Казань: Тат. кн. изд-во, 1986.
7. Уколов В. С., Рыбалкина Е. Л. Музыка в потоке времени. — М.: Мол. гвардия, 1988.
8. Рәми И. Даутов Р. Әдәби сүзлек. — Казан: Татар. кит. нәшр., 2001.
9. Тукай Г. Тормыш һәм иҗат елъязмасы. — Казан: Татар. кит. нәшр., 2003.

Газиев Идрис Мударисович
солист Башкирской государственной филармонии,
доцент кафедры вокального искусства
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

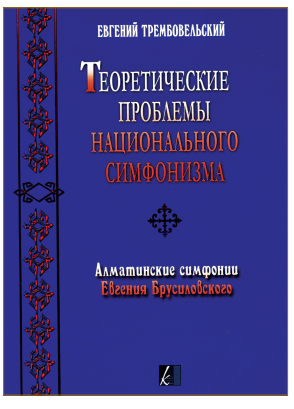
АНОНС

Анонсы российских изданий

Асфандьярова А. И. **Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: исследование. — Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2007. — 194 с.**

В исследовании раскрываются художественные возможности пасторали, способы её музыкально-образного воплощения и стилистка исполнительского интонирования в контексте фортепианных сонат Гайдна. Рассмотрен тематизм различных частей фортепианных произведений Гайдна с точки зрения выявления интонационной лексики пасторали и артикуляции музыкальной темы на основе раскодирования смысловых структур музыкального текста. Сочетания интонаций пластической, театрально-образной и звуковой инструментальной природы, в том числе инкрустированные в орнамент, образуют особый состав интонационной лексики пасторали, проявляющей себя специфическим образом в разных частях фортепианной сонаты.

Книга адресована музыкантам-профессионалам, аспирантам и студентам вузов искусства и культуры.



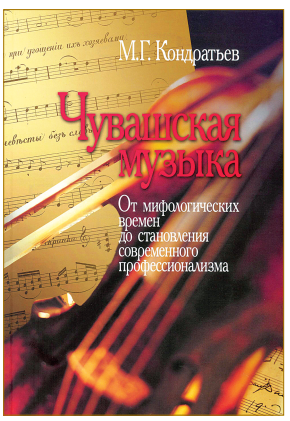
Трембовельский Е. Б. **Теоретические проблемы национального симфонизма. Алматинские симфонии Евгения Брусиловского. — М.: Композитор, 2008. — 212 с.**

В предлагаемом издании общие эстетические и теоретические проблемы национального симфонизма исследуются на примере казахского симфонизма и, прежде всего, сочинений классика современной академической казахской музыки Евгения Брусиловского (1905–1981). Осмысление проблем осуществляется в русле трёх сквозных идей — о предпосылках симфонизма в традиционном устно-импровизационном инструментальном творчестве, о глубокой почвенности композиторских решений и о целостности формы (циклическом единстве). Для определения роли последнего феномена как композиционного базиса развитой культуры симфонизма автором разработаны такие понятия, как «смешанная многочастная форма», «движущееся экспонирование», «сонатная форма высшего порядка». С этой же целью прослежены параллели между Алматинскими симфониями Брусиловского и закономерностями построения и развития, присущими домбровым кюям.

В Приложении помещены фрагменты переписки Е. Г. Брусиловского с автором исследования.

Книга адресована музыковедам, композиторам и исполнителям, может найти широкое применение в различных музыкально-теоретических курсах.

Рецензии на российские издания



Кондратьев М. Г. **Чувашская музыка: от мифологических времён до становления современного профессионализма. — М.: ПЕР СЭ, 2007. — 288 с.**

Монография доктора искусствоведения М. Г. Кондратьева — первое фундаментальное исследование музыкальной культуры чувашского народа, достойный итог многолетних изысканий учёного как в области фольклорной проблематики, так и в профессиональном музыкальном творчестве.

Книга содержит две части, разделённые, в свою очередь, на семь культурологических очерков, каждый из которых освещает отдельный

этап более чем двухтысячелетней истории чувашской музыки.

Первая часть — «Устная музыкальная культура от древности до современности» — посвящена традиционной песенной и инструментальной культуре чувашей с момента зарождения и формирования этноса. Эмпирическую базу исследования составили отечественные и зарубежные публикации чувашских песен XIX–XX вв. в совокупности с историческими сведениями, образцы, записанные за последние десятилетия на аудионосители и поныне не сохранившийся аутентичный материал. При изучении раннего периода чувашской музыкальной культуры применяется метод теоретической реконструкции — правомерный и, пожалуй, единственно возможный в условиях отсутствия письменных памятников. М. Г. Кондратьев использует и системный подход к изучаемому объекту, достижения современного гуманитарного знания — исторической науки, филологии, литературоведения, общего музыкознания и этномузыкологии.

Опираясь на метод исторической диахронии (в противовес используемому в последние десятилетия синхронистическому методу), автор проводит генеалогические параллели, выявляет схожие механизмы в материале других народов и, как итог, диагностирует явление в контексте мировой культуры. Подобный исследовательский путь требует широчайшей эрудиции, умения беспристрастно взглянуть на типологически различные явления под заданным методологическим углом зрения. Эти качества в полной мере присущи М. Г. Кондратьеву-учёному.

Обстоятельства временного пребывания культуры в иноэтническом, к тому же периодически обновляемом «миграционном» контексте фактически задают исследователю формат анализа — привлечение самого широкого культурного межэтнического контекста, поиск возможных генетических связей и параллелей в типологически отличных культурах для оценки и культурологической идентификации того или иного явления. Разумеется, многие из полученных выводов носят гипотетический характер, но картина в целом складывается, без сомнения, исключительно интересная и неповторимая.

Обширная доказательная база позволяет автору сделать ряд основополагающих для традиционной чувашской культуры выводов, среди которых обращают на себя внимание следующие: близость её фольклорно-песенной традиции классическому типу восточной афористики не только по форме, но и по характерному монументально-символическому содержанию; сходство звуковысотных связей, помимо финно-угорской музыки, с пентатонными музыкальными системами Дальнего Востока и Юго-Восточной Азии; родство ритмической системы народных песен чувашей с древнеиндийской традицией; структурно-типологическая совместимость с ранними индоиранскими формами и другие.

Вторая часть книги — «Начало новой истории чувашской музыки» — являет собой летопись зарождения и становления профессиональной музыки на протяжении более двух столетий. М. Г. Кондратьеву удалось найти, изучить и обнародовать уникальные архивные материалы, в том числе и те, с которых совсем недавно снят гриф секретности. В особенности это касается малоизвестных страниц истории чувашской музыки — трагической судьбы выдающихся деятелей чувашской культуры 1930-х — 1950-х гг., попавших в «жернова» сталинских репрессий.

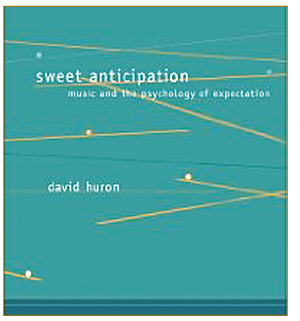
Избранный М. Г. Кондратьевым ракурс — выявить и научно прокомментировать все фазы эволюции (или самодвижения — по Кондратьеву) чувашской музыкальной культуры от древности до становления национального композиторского искусства — на сегодняшний день уникален.

Книга содержит множество нотных примеров, снабжена подробными аналитическими схемами, редкими фотографиями.

Отмеченные особенности монографии М. Г. Кондратьева делают её значительным событием не только истории чувашской музыки, но и отечественного музыкознания в целом.

Татьяна Камаева

Рецензии на зарубежные издания*



***David Huron.* Sweet Anticipation. Music and the Psychology of Expectation. — Boston: MIT Press, 2006. — 462 p.**

***Дэвид Хюрон.* Приятные предчувствия. Музыка и психология ожидания. — Бостон: MIT Press, 2006. — 462 с.**

Книга одного из лидеров современного американского когнитивного музыковедения, профессора Университета штата Огайо, доктора *Дэвида Хюрона* посвящена важнейшему аспекту специфики музыки — её способности создавать ситуации ожидания, предчувствия, а также тяготения и разрешения.

* Данный раздел подготовлен Д-ром Ильдаром Ханнановым

Книга состоит из 17 глав и Введения. Её разделы посвящены изучению таких феноменов, как «неожиданность», «слуховое обучение», «статистические свойства музыки», «эвристическое слушание», «ментальные представления ожидания», «эффект предсказания», «тональность», «ожидание во времени», «жанры, схемы и барьеры», «ментальные представления ожидания», «создание предсказуемости», «создание неожиданности», «создание тяготения», «ожидание неожиданного» и «чувство будущего».

В качестве непосредственного предшественника автор называет Леонарда Б. Майера, прославившегося в 1950-х годах своей «теорией ожидания». В книге «Эмоции и значение в музыке» Майер настаивал на том, что музыка хотя и обладает репрезентативными свойствами, оказывается способной создавать эффект ожидания за счёт эмотивной динамики. Опираясь на более передовую, чем в 1950-х годах, методологию когнитивной и эволюционной психологии, д-р Хюрон предлагает читателю новейшую теорию ожидания. Она объясняет, как ожидание вызывает различные эмоциональные состояния, и как эти состояния могут быть полезными, в том числе, и с биологической точки зрения. «Феномен ожидания относится как к биологии, так и к культуре. Ожидание является продуктом биологической адаптации со специализированными физиологическими структурами и длинной историей эволюции. Культура представляет среду, в которой ожидания проявляются и прилагаются к опыту» [с. 3].

Предварительные условия, необходимые для создания ситуации ожидания, образуются в сфере физиологии. Обмен веществ регулируется механизмами возбуждения и внимания. Эти два механизма подготавливают организм к переживанию эмоций путём повышения частоты сердцебиения, фокусирования взгляда на определённых предметах и т.д. Эмоциональные последствия ожидания автор делит на несколько категорий: 1) реакция воображения, 2) реакция напряжения (её рассматривает теория эмоций Ланге и Джеймса), 3) реакция предположения, 4) реакция ответа, 5) реакция оценки. Все пять реакций на стимулы, создаваемые ожиданием, складываются в концепцию ITPRA (Imagination-Tension-Prediction-Reaction-Appraisal).

Интересным представляется временной график проявлений этих пяти реакций. Структура ожидания разделяется на период *до* и *после* самого ожидаемого события. В начале процесса ожидания находится реакция воображения, сменяемая реакцией *напряжения* непосредственно перед событием. *Предположение* и *ответ* представляют быстрые реакции на происшедшее событие, оценка передаёт медленную реакцию на событие по истечении определённого времени.

Реакции ожидания выполняются различными областями мозга. Автор представляет схему двух путей: быстрого и медленного. Загадкой автор по-прежнему считает качество реакции на неожиданность. В некоторых случаях возникает положительная реакция, выраженная смехом. В других, в ответ на сходный стимул, возникает негативная реакция. Таково, например, злорадство (Schadenfreude). Такое разнообразие реакций обозначается в работе термином «контрастная валентность».

Автор выделяет три основных вида реакций: смех, ужас и оцепенение (frission). Особый интерес представляет рассмотрение природы смеха. Здесь обнаруживаются 10 когнитивных причин этого явления.

В главе 3, посвящённой проблеме измерения и экспериментального доказательства объективного существования ожидания, предлагаются результаты многолетних исследований. Автор описывает 8 методов измерения: 1) *метод обнаружения звука* (Гринберг и Ларкин, Ховард, Отул, Парашураман, Беннет) — выявление слушателем одного звука из многих, одной частоты из многих; 2) *метод продолжения начатого* (Карлсон, Дивений, Тейлор) — продолжение (голосом или на инструменте) начатой мелодии, — выявляющее ожидаемое исполнителем завершение; 3) *метод пробного звука* (Шепард, Крумхансл) — работа с музыкальным контекстом и одним звуком путём оценки его отношения к контексту. Сюда же относится *прогрессивный метод пробного звука* (вместо одного предлагается серия звуков или аккордов) и *продолженный метод пробного звука* (предлагается один выдержанный звук в сменяющихся контекстах). Метод пробного звука использовался при тестировании определения тональности по аккордовой последовательности; 4) *метод догадки* (Хюрон, фон Хиппель) — использование ставок, как при игре в карты; 5) *метод «поворотов головы»* — наблюдение за реакцией слушателей на определённые звуки; 6) *метод брадикардической реакции* — измерение частоты сердцебиения; 7) *метод измерения скорости реакции;* 8) *метод потенциала вызванной реакции* — измерение биотоков мозга.

Глава 4 посвящена теме, центральной для любого когнитивного исследования. Проблема обучения получает дополнительный аспект «слухового» обучения. Тем не менее, она остаётся той же, что и для общего эволюционного процесса познания. Автор принимает точку зрения Джеймса Болдуина о том, что инстинктом человек пользуется в стабильных условиях, а в

быстро изменяющихся условиях он с необходимостью использует способность обучения. Автор допускает, что резко меняющиеся условия плейстоцена послужили основой разнообразия слухового восприятия и обучения, что привело к разнообразию музыкального мира современного человека. Из этого следует и другой вывод, основанный на теории Хика и Хаймана: наиболее точные ожидания облегчают восприятие.

В главе 5 д-р Хюрон рассматривает статистические методы исследования ожидания в музыке. Аспекты ожидания, встречающиеся в восприятии музыки регулярно, включают близость расположения звуковысот, наклонение звукоступени, ступеневую инерцию, мелодическую регрессию и мелодическую арку. Очевидно, что в дополнение к статистическим методам большую роль в определении ожидания в музыке играет эвристическое восприятие.

В главе 6 автор рассматривает отношение «броуновского движения», основанного на случайности и непредсказуемости, и организованного звука (джонсоновского «белого шума»). Автор цитирует теорию импликации-реализации мелодического движения Юджина Нармура и противопоставляет её шенкеровскому анализу. В теории Нармура движение мелодии лишь частично предсказуемо. Оно подчиняется закону имплицитных тенденций, заложенных в мелодии и способных к реализации. К таковым относится «регистровое направление» и «интервальная дифференциация». Первая предполагает, что узкие интервалы имеют тенденцию продолжать движение в одном направлении, а появление широкого интервала чаще всего вызывает смену направления. Вторая тенденция, «интервальная дифференциация», проявляется в том, что узкие интервалы чаще всего сменяются узкими, а широкие интервалы имеют тенденцию сменяться узкими.

Д-р Хюрон противопоставляет теории Нармура концепцию Шенкера. В шенкеровской доктрине он видит непозволительное упрощение тонких различий и противоречие концепции ожидания в музыке: «В течение столетий теоретики смотрели в ноты глазами наивных реалистов. Они основывались на двух постулатах: на том, что видимые в нотации структуры — те же, что мы испытываем при слушании музыки, и на том, что прослушиваемое можно увидеть в нотации» [с. 99].

В книге д-ра Хюрона две главы посвящены аспектам ментальной репрезентации музыкального опыта. Это и есть его ответ «наивному реализму». Ментальная репрезентация включает локализацию и репрезентацию ожидаемой звуковысотности. В этом деле особую роль играет соревнование репрезентаций по той же схеме, что и дарвиновский естественный отбор. Одним из инструментов таких репрезентаций является абсолютный слух. Др. Хюрон ставит проблему абсолютного слуха в совершенно новом контексте музыкального ожидания, то есть предслышания звуковысотности. В дополнение к такому предслышанию автор рассматривает соотнесённые репрезентации, то есть относительные интервальные соотношения. В конечном счёте, мелодический интервал остается загадочным явлением, о чём и пишет автор в конце данной главы.

Глава 8 рассматривает аспект предсказуемости музыки в результате многократного прослушивания. Глава 9 открывает совершенно новую перспективу в исследовании тональности. Начинается она с рассмотрения так называемых qualia, то есть субъективных описаний ступеней. Далее автор касается характеристики разных тональностей, закономерностей появления ступеней гаммы. Весьма интересным и доказательным представляется описание «тонального закрытия» (*closure*) и тенденций разных ступеней (*tendency*). Эти два термина, распространённые в англоязычной литературе, соответствуют русским «разрешение» и «тяготение», но не являются их точным переводом. Автор использует точные статистические методы, в частности, вычисление степени вероятности разрешения вводного тона.

Одна из глав посвящена феномену ожидания в ритмической структуре, за ней следует глава, посвящённая роли жанра и схемы в музыкальном ожидании. Глава 12 рассматривает различные виды памяти, принимающие участие в музыкальном восприятии. Д-р Хюрон известен своими исследованиями в этой области. Главное различие автор проводит между эпизодической памятью и семантической памятью, соответствующие веридическому и схематическому ожиданию. Диалектика этих двух типов объясняет витгенштейновские загадки музыки, например такие, как: «Почему ложная каденция называется именно так, хотя все знают, что происходит при разрешении доминанты в трезвучие шестой ступени?» В последующих главах автор продолжает разрабатывать концепцию музыкального ожидания на основе предложенного аппарата, диалектики схематического и веридического.

Книга д-ра Хюрона представляет важнейших этап в развитии когнитивной науки в США. Масштаб и энциклопедический характер информации делает желательным полный перевод её на русский язык.

Д-р Ильдар Ханнанов,
Зав. Международным отделом журнала
«Проблемы музыкальной науки»

Е. О. КАЗЬМИНА
Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова

М. ДОБУЖИНСКИЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В ПИСЬМАХ И ВОСПОМИНАНИЯХ

УДК 792+78.037

Мстислав Валерианович Добужинский — блестящий театральный художник, график, входивший в содружество «Мир искусства», — был одним из тех, кто в начале XX века «сломал» устоявшиеся традиции мировой сценографии, в том числе в музыкальном театре. Вместе с А. Н. Бенуа, К. А. Коровиным, Л. С. Бакстом, А. Я. Головиным М. В. Добужинский сформировал в общественном сознании новое понимание роли художника в театре и поднял саму профессию художника-декоратора до уровня художника-творца. В отечественной музыкальной науке тема «Добужинский и музыкальный театр» ещё не получила углублённой разработки, хотя значимость результатов его деятельности в этой сфере давно признана. Цель статьи — выделить некоторые аспекты данной темы, опираясь на воспоминания и письма М. В. Добужинского и его современников.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ДЕТСТВА И ЮНОСТИ

Интерес М. В. Добужинского к театру, музыке, живописи формировался с детства. Об этом говорят строки «Воспоминаний». Профессия матери, Елизаветы Тимофеевны, оперной певицы (театральный псевдоним Борецкая), способствовала тому, что именно её оперный репертуар и стал тем угольком, от которого разгорелся «костёр» любви будущего художника к музыке и музыкальному театру. «Я распевал все её арии — и Зибеля, и Вани, и Ратмира, и двух княгинь — из «Рогнеды» и из «Русалки», — вспоминал М. В. Добужинский [3, с. 44]. А было ему тогда четыре года. Чуть позже в Петербурге начались занятия по фортепиано у одной из подруг матери по Смольному институту. Хотя обучение длилось недолго, но дало определённый результат: мальчик мог играть небольшие пьески. В родительском доме в Петербурге постоянно бывали братья матери, не обделённые музыкальным талантом. Оба они прекрасно владели фортепиано и с удовольствием играли как классическую музыку, так и мелодии из популярных оперетт. Отец, Валериан Петрович, военный (дослужился до генерал-лейтенанта артиллерии), всячески поощрявший увлечение сына рисованием, в то же время поддерживал его музыкальные устремления. В пятнадцать лет Мстислав получил в подарок от отца виолончель, и музыкальные занятия возобновились. Через два года юноша охотно музицировал с друзьями в квартете и трио.

Сознательное восприятие оперы как музыкально-театрального действа началось с двенадцати лет на спектаклях в Киеве (1887), в которых участвовала мать будущего художника. «Для меня было событием посещение киевской оперы — я впервые сознательно смотрел и слушал. Я видел «Кармен», «Демона» и оперетту «Хаджи Мурат»… Впервые в Киеве меня охватила поэзия театра и совершенно опьянила музыка», — писал он в «Воспо-

минаниях» [там же, с. 31]. Возвышенно благоговейное отношение к музыке позволило в дальнейшем без долгих раздумий браться за оформление музыкальных спектаклей.

Местом, где по оценке самого М. В. Добужинского, он впервые осознал себя художником и где его природная музыкальность получила дальнейшее развитие, стала деревня Семёновка Кирсановского уезда (ныне Инжавинский район) Тамбовской губернии. Сюда в летние месяцы в течение шести лет (с 1893), а затем (до 1915) при каждой возможности приезжал Мстислав Валерианович. Здесь проживали мать, её второй муж, Иван Васильевич Михин, партнёр по сцене (ему и принадлежало имение) и их дети Нина и Иван.

О музыкальных занятиях в Семёновке Добужинский писал: «С первого моего приезда к матери она стала меня образовывать по части музыки. У неё было большое количество нот. Благодаря ей я, между прочим, как следует познакомился с Шопеном. Она играла очень много из Шумана, Мендельсона и Листа. Больше всего моя мама любила Бетховена и Баха, последнего я мог слушать до бесконечности. Играли они с И[ваном] В[асильевичем] также Моцарта и Гайдна. Иногда, когда всё спало, пели лишь соловьи, я, гуляя под звёздами, слушал музыку, что доносилась из освещённого маминого дома. Но обыкновенно я сидел возле фортепьяно и переворачивал нотные страницы. Эти вечера были незабвенны!» [там же, с. 116–117]. Здесь же Мстислав Валерианович услышал песни Ф. Шуберта, в том числе, «Серенаду», «Соловья» А. Алябьева, «Для берегов отчизны дальной» А. Бородина, романсы А. Даргомыжского. Елизавета Тимофеевна также с удовольствием аккомпанировала мужу, который пел арии Мефистофеля и Фарлафа, романсы М. Балакирева, «Блоху» М. Мусоргского, «Во Францию два гренадёра» Р. Шумана, «Ночной смотр» М. Глинки. Бас Ивана Васильевича, по оценке М. В. Добужинского, был ещё полным силы, а во фразировке И. В. Михин не уступал даже Ф. И. Шаляпину, которого художник многократно слышал [там же, с. 117].

В домашних вечерах принимал участие брат Ивана Васильевича, Павел Васильевич (врач), приезжавший в гости из Харькова (у него был «приятный тенорок»). Братья пели дуэты. На виолончели играл и юный Добужинский. Нередко вечера в Семёновке заполнялись рассказами супругов о музыкальных театрах, где приходилось им служить (Нижегородском, Казанском, Киевском, Харьковском Одесском, Тифлисском), о людях театра, о певце И. Тартакове, антрепренёрах И. Сетове и М. Медведеве, поднявших провинциальную оперу на небывалую высоту. Звучали и анекдоты, байки о театральных курьёзах. Возвращаясь в Петербург, М. В. Добужинский заполнял свой досуг «выходами» в концерт или театр. Постепенно зрела мысль серьёзно заняться работой художника-декоратора.

ПЕРВЫЕ ШАГИ НА ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Без преувеличения, М. В. Добужинского следует поставить в ряд реформаторов отечественного театра, вместе с К. С. Станиславским, В. Э. Мейерхольдом, М. М. Фокиным, Ф. И. Шаляпиным. Именно их деятельность была направлена на осмысление спектакля как совместного творчества драматурга, режиссёра, композитора, актёра, художника.

К работе в музыкальном театре Добужинский подошёл сформировавшимся мастером, имея опыт создания спектаклей в театре драматическом. Первые опыты на музыкально-театральном поприще связаны со Старинным театром, возникшем в Петербурге в 1907 году по инициативе Н. Н. Евреинова.

Ставилась пастораль «Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аль. «Работа для «Старинного театра», — признавался Добужинский отцу, — очень серьёзная штука, надо точным быть и документальным» [4, с. 89]. Он сознательно стремился к цельности художественного языка в оформлении всего спектакля. Это было новым словом в практике декорационного искусства. Добужинский всесторонне изучал время действия пьесы, глубоко погружался в эпоху, был требователен к точности исполнения подготовленных им эскизов, участвуя в репетиционном процессе, стремясь к естественности движений актёров в костюмах. В письме к отцу находим такие строки: «Я присутствовал на нескольких репетициях, приходится артистам показывать фотографии с готической скульптуры, чтобы научить их стилю и стройности поз» [там же, с. 90]. В цветовой гамме декораций и костюмов спектакля, имевших огромный успех, обозначилась характерная черта — яркость контрастов (см. фото 1).

1. Эскиз декорации к постановке пастурели Адама де ла Аль «Игра о Робене и Марион», 1907. Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва

Важным этапом была работа над двумя балетами для «Русских сезонов» С. П. Дягилева в Париже (1914). Случай свёл М. В. Добужинского с талантливым постановщиком-реформатором М. М. Фокиным. Шла работа над балетом «Papillons» («Бабочки») на музыку Р. Шумана. Эскизы костюмов подготовил Л. С. Бакст, но по состоянию здоровья отказался от выполнения декорации. По совету А. Н. Бенуа С. П. Дягилев обратился к М. В. Добужинскому. Художник вспоминал: «Так как хореография Фокиным была уже приготовлена, тут у меня с ним не могло быть большого контакта — моя задача была лишь дать соответствующий «романтический» фон и сочетать цвета декораций с цветами костюмов Бакста; то, что мной было задумано, — лунный парк с храмиком Амура у озера и с двумя боковыми розовыми павильонами с освещёнными окнами и сходами лестниц, счастливо совпало с мизанценами Фокина» [3, с. 285].

Работа над вторым балетом — «Мидас» — являла собой уже сотворчество единомышленников. Фокин существенно обновил методы подготовки спектакля в части сценического оформления — теперь живописное решение балета продумывалось в мельчайших деталях ещё до начала репетиций, весь стиль постановки определялся в акварельных эскизах. Это отвечало представлениям Добужинского о синтетичности музыкально-театрального спектакля и месте художника в нём. Он с большим удовольствием пошёл на сотрудничество с Фокиным, поскольку впервые в отечественном хореографическом театре работа художника уподоблялась работе либреттиста, становилась равноправной с балетмейстерской.

Декорации, костюмы и бутафория балета «Мидас» были выполнены за 12 дней. Так как музыка М. Штейнберга «не призывала» ни к какому определённому стилю, а создание стилистически достоверного микромира сцены являлось одним из эстетических принципов Добужинского как театрального художника, то он предложил Фокину сделать постановку «в духе кватроченто», на что тот дал согласие. Декорация представляла собой пещеры, персонажи — нимфы, боги-судьи, Аполлон с девятью музами. Звезда русского балета XX века Т. П. Карсавина, участница этого спектакля, писала: «Из постановок, сделанных для С. П. Дягилева, я с особенной любовью вспоминаю балет «Мидас» ... В этой постановке архитектурная внешность соединялась с простором, необходимым для свободы хореографического рисунка. Высокий рострум в глубине сцены напоминал по духу «Олимп» Мантеньи, что было задачей Добужинского. Глубокий грот в середине со сценической точки зрения делал возможным разнообразие выходов и построения фигур» [1, с. 166–167]. По оценке А. Н. Бенуа, «спектакль был очарователен и превосходного вкуса» [цит. по: 3, с. 286].

ПОСТАНОВКИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

Одним из композиторов, чью музыку М. В. Добужинский принимал безоговорочно, был П. И. Чайковский. За свою деятельность в музыкальных театрах мира художник не единожды оформлял «Евгения Онегина» и «Пиковую даму». С его декорациями осуществлены постановки балетов «Спящая красавица», «Щелкунчик» (1942), «Свадьба Авроры» на музыку П. И. Чайковского (1938), с хореографом Дж. Баланчиным — «Императорский балет» на музыку Первого фортепианного концерта композитора в театре «Американский балет Караван» (1941).

Первый раз к творениям своего кумира художник обратился по заказу Дрезденской оперы, которая взялась за постановку «Евгения Онегина» (1923). В этой работе Добужинский-декоратор стремился к воссозданию в спектакле атмосферы времени, к стилистической достоверности сцены, стремился к созданию определённого настроения, к точности каждой детали, к «натуральности» пейзажа и вместе с

тем к красочности и зрелищности спектакля. Из письма к сыновьям: «У меня пропасть огорчений и неприятностей … я страдаю из-за костюмов, их слишком много, около 200, я всё просмотрел, вышвырнул очень много дряни, делаю много новых … Очень трудно с источниками … Мамочка совершает чудеса — сидит в библиотеке, пересмотрела всё, что касается эпохи, и мне подобрала всё нужное, но всё-таки мало. Я буду страшно рад вот за какие сведения. Может быть, Стивочка [сын Ростислав Мстиславович. — *Е. К.*] поможет. Зашёл бы в Интендантский музей и справился, какие штаны у армейщины времени Александра I, серые или зелёные, я никак не могу узнать, и 2-е, это можно найти в маленькой книжке … — какой-нибудь испанский орден («кто там в малиновом берете с послом испанским говорит?»), ленту, главное». Рассказывая далее в письме о цветовом решении сцены бала у Греминых, художник пишет: «…я делаю аванзал с малахитовыми колоннами, золотой балюстрадой, ампирными софами (по рисунку), люстрами и белыми с золотом канделябрами, а зал сзади повыше (ступеньки) жёлто-лимонный с белыми пилястрами, с золотыми капителями и белыми медальонами … Лакеи в голубых ливреях с малиновыми жилетами, серебряным шитьём и аксельбантами, чёрными штанами и белыми чулками. А на балу красные с золотым гусары (и голубые с белым и золотом), красные с синим и серебром кавалергарды, белые кирасиры и разноцветные груди. Дамы зелёные, жёлтые, розовые, малиновые и др.» [4, с. 179–180]. Сцена действительно получилась эффектной.

2. Летний сад. Эскиз декорации к опере П. И. Чайковского «Пиковая дама», 1934. Музей театра и музыки, Вильнюс

Через два года после работы над «Евгением Онегиным» Добужинского пригласили в Каунасский театр оперы и балета оформить «Пиковую даму» П. И. Чайковского (премьера состоялась 20 мая 1925). Антонас Суткус, литовский актёр и режиссёр, впоследствии вспоминал: «Для всех нас, работников театра, это было нечто необыкновенное, непривычное, невиданное. Они были настолько художественны, впечатляющи и красивы, что являлись неотъемлемой частью спектакля. С тех пор в моём представлении «Пиковая дама» не мыслится без декораций Добужинского» [1, с. 123–124] (см. фото 2).

Яркие впечатления остались и у жены литовского поэта Г. К. Гера, Брониславы Игнатьевны: «Я отлично помню, каким триумфом была его постановка «Пиковой дамы», которая впервые в Каунасе показала, что может сделать для спектакля художник. Костюмы и декорации Мстислава Валериановича были не только хороши сами по себе, но очень сильно помогали почувствовать спектакль, вводили меня в самое сердце постановки, заставляя прочувствовать настроение её ещё до того, как на сцене начиналось действие. Всё это было необычно для нашего Каунасского театра, всё являлось новым для всех нас и, конечно, было очень полезно для литовских художников, для литовского искусства» [там же, с. 115].

Фрагменты из двух писем М. В. Добужинского, отправленные адресатам после премьеры, позволяют восстановить атмосферу зрительного зала, реакцию публики на увиденное на сцене и осознать объёмность и сложность выполненной работы: «Итак, был «триумф». Мне говорят, что впервые здесь в театре аплодировали художнику … Первый акт прошёл без всяких аплодисментов. «Бал» вышел очень эффектный и прекрасный балет, все душки … «Комната графини» вызвала шёпот и слабые попытки меня вызывать, но когда открылась «Зимняя канавка» с шпилем белою ночью (правда, удачно, освещение отличное), вдруг весь театр зааплодировал и заорал. Оркестр перестал, Галаунене [исполняла роль Лизы. — *Е. К.*] не знала, что делать (она одна на сцене), и я не знал, что делать. Кругом орут, какая-то дама сзади тронула меня за плечо и сказала с волнением: «Спасибо за родные места» … Это был результат многомесячной работы и самого моего писания (ежедневно по

7–10 часов) — 2 месяца сплошь. Считаю это рекордом, ибо 7 картин и огромное количество холста. Отдаю дань театру: мне даны были все возможности закончить так, как я хотел … У меня и решётка в Летнем саду фигурирует, и Зимняя канавка восстановлена точка в точку. В эту картину я вложил свою неизменную любовь к этому городу, вероятно, потому … создалась полная иллюзия и белой ночи, и массивных зданий и потому, вероятно, она так подействовала на публику …» [4, с. 184, 185].

Остались и неосуществлённые проекты оформления музыкально-театральных произведений П. И. Чайковского. Так, художник четырежды варьировал эскизы к «Лебединому озеру» для разных театров — Мариинского (1919), Монте-Карло (1936), Бостонского (1940), Лондонского (1957), — но ни одна постановка не состоялась.

СЦЕНИЧЕСКОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ОПЕР М. П. МУСОРГСКОГО

В начале лета 1929 года директор Литовского государственного театра А. М. Жилинский предложил Мстиславу Валериановичу исполнить сценическое оформление оперы «Борис Годунов», на что художник ответил согласием. В письме к К. С. Станиславскому из Парижа есть такое замечание: «… я начинаю готовиться к «Борису Годунову», хотя ещё окончательно решения нет, но меня это очень занимает, в сущности, в первый раз копаюсь в русской истории» [там же, с. 227]. Премьера оперы состоялась 27 февраля 1930 года (режиссёр спектакля Ф. В. Павловский).

Через несколько лет (август 1935) М.В. Добужинский вновь получил приглашение участвовать в постановке «Бориса Годунова». Оно последовало от дирекции театра Сэдлерс Уэллс. Спектакль готовился в авторской оркестровке, а не распространённой в те годы редакции Н. А. Римского-Корсакова. Пресса комментировала предложение театра следующим образом: «Так как вообще лондонские театры во многих отношениях удивительно отстали от уровня немецкого, французского, в особенности русского театра, то появление первоклассного живописца, который является в то же время первоклассным декоратором, может оказать большую услугу английскому театральному искусству» [цит. по: 4, с. 394]. Дирижёр театра Л. Коллингвуд вспоминал: «Успех «Бориса Годунова» был огромным. Критика отмечала замечательное творчество Добужинского, давшего яркую картину Москвы эпохи XVI столетия» [1, с. 60]. Во время работы над оперой у М. В. Добужинского сложилось удивительное взаимопонимание с режиссёром К. Керри. Все задумки художника выполнялись беспрекословно. Режиссёр получил много ценных советов от М. В. Добужинского, на что Л. Коллингвуд заметил: «Добужинский … так чётко объяснял своё видение всех мизансцен и действия на сцене, что наш режиссёр Кляйв Керри вполне подчинился его влиянию и до сих пор выражает мнение, что постановка полностью Добужинского, а не его» [там же].

На репетициях продолжалась доработка костюмов, вносились поправки и дополнения. По этому поводу Антанас Кучингис писал: «Я пел Варлаама. Во время первой костюмированной сценической репетиции я познакомился с эскизом костюма, если можно так сказать, — рисованным характером моего персонажа. Фигура Варлаама была велика, лицо толстое, безбородое, с каким-то пушком. Я обратился к Павловскому, спрашивая, что мне делать с «этой мордой». Он посоветовал делать грим по своему умению, одеться и предстать перед художником. Когда пришла моя очередь представиться, я пошёл на сцену. Добужинский осмотрел меня кругом, повернулся и сказал: «Прекрасно! Чистенький, на архимандрита похож, и личико — право девица. Дайте сюда краски, мы его подпишем». Принесли банки с красками. Добужинский взял кисть и сказал: «Вот сразу возьмёмся за пузо», — и стал со всех сторон от верху до низу «рвать» полы, рукава и «подписывать» рясу. Через несколько минут я был разукрашен. К следующей репетиции Добужинский предложил сделать на лицо наклейки…» [там же, с. 129–130].

Исполнитель роли Бориса Годунова П. Олека так высказался о костюме своего героя: «Когда на репетиции я впервые надел костюм, я не почувствовал ощущения новой одежды, которое обычно появляется; костюм сразу стал моим. Больше того, костюм был настолько царским и настолько русским, что в немалой степени помог мне войти в мой образ. В довершении ко всему, он был очень удобен, не стеснял в движениях и почти не замечался,

как не замечается привычная для себя одежда…» [там же, с. 131–132].

Создаваемые М. В. Добужинским костюмы всегда соответствовали стилю спектакля, «никогда не стесняли движения артистов, рельефно выделяли их линии и помогали им создавать сценический образ, ибо рисунки М. В. *были не просто эскизы костюмов, а портреты персонажей*... [курсив мой. — *Е. К.*]» [там же, с. 179].

3 ноября 1942 года большой успех на сцене Новой оперы в Нью-Йорке имела постановка оперы «Сорочинская ярмарка» М. П. Мусоргского в декорациях М. В. Добужинского (режиссёр М. Чехов, хореограф Дж. Баланчин, дирижёр Дж. Купер). «… Я работал пять месяцев, сам написал всё и сам добился ансамбля в костюмах, хотя наново была сшита только часть их — остальные пришлось подбирать и самому раскрашивать, словом, опять, как бывало, пришлось пережить большой подъём, чтобы выиграть сражение…», — сообщал художник литературоведу и искусствоведу С. Л. Бертенсону [4, с. 273]. На выразительность и достоверность декораций обратили внимание многие присутствовавшие на спектакле, в том числе С. В. Рахманинов [см.: 2, с. 276].

В 1948 году дирекция театра «Метрополитен-опера» предложила Добужинскому оформить «Хованщину» (постановщик Д. Янопулус, хореограф Л. Новиков). С головой погрузившись в работу, Добужинский забыл практически обо всех друзьях и только в январе 1949 года посетовал Бенуа: «Всё лето до зимы я был занят «Хованщиной» … и наделал целую гору эскизов декораций и костюмов — всё

3. Гостиная в доме Лариных. Эскиз декорации к опере П. И. Чайковского «Евгений Онегин», 1935. Музей театра и музыки, Вильнюс

закончил, но оперу отложили и даже неизвестно, когда пойдёт …» [4, с. 282]. А через несколько месяцев тому же адресату написал: «Я давно сделал все эскизы вплоть до чертежей всех отдельных частей декораций и точнейших планов — что взяло массу времени. Дирижировать будет Купер, который, собственно, и настоял на «Хованщине» в Met<ropolitan> Opera» [там же, с. 285]. Премьера состоялась только 16 февраля 1950 года.

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЙ МИР С. С. ПРОКОФЬЕВА

В конце 1941 года, задумывая спектакль, впоследствии названный «Русский солдат», на музыку Прокофьева к кинофильму «Поручик Киже», М. Фокин руководствовался не сюжетом фильма, а музыкой к нему. Балетмейстер писал: «Музыка, содержащая в себе плач и горе, смех и радость, хороводные игры, свадебные пляски, борьбу, смерть подсказала совсем иной сюжет. Молодой русский солдат приносит себя, свои страдания, свою жизнь в жертву своей прекрасной Родине, которую он так любил и воспоминания о которой теснятся в душе его, когда израненный, он остаётся один среди бесконечного поля битвы» [7, с. 54]. Добужинский вспоминал: «Фокина «озарило» показать всё это на сцене как смерть забытого раненого солдата, с его предсмертным бредом — видениями пережитого прошлого, — с его агонией и последней тягой к жизни» [3, с. 287]. Декоративная задача заключалась в том, чтобы отразить *реальное* и *виде́ния*.

Для быстрого и незаметного перехода от одних сцен к другим во время самого действия, Добужинский и Фокин одновременно пришли к мысли использовать в этих целях прозрачный тюль. Добужинский поясняет в «Воспоминаниях»: «… написанная на нём декорация может в зависимости от освещения «таять» и исчезать на глазах у зрителя, заменяться другой, видимой сквозь этот тюль и затем вновь «оживать». Мы применили также и эффект движения декораций во время действия — опускание и подымание их, чем, кстати сказать, сравнительно редко пользуются в современном театре. Всё это могло придать известную иллюзию «видениям» солдата — появлению вместо пустынного поля («реального» фона его агонии) картины парада с

подымающимся памятником, «всадника Смерти», встающего среди пашен, и сцены деревенской свадьбы» [там же, с. 288]. В декорации «сновидений» для подчёркивания их нереальности Добужинский также ввёл черты «игрушечности» (сцена парада на фоне кубиков казарменных зданий) или оттенок «лубочности» (сцена свадьбы с разноцветной избой). Для Фокина это был последний в жизни балет, поставленный на сцене. Премьера состоялась в начале 1942 года, а 22 августа великого реформатора-хореографа не стало.

Работал М. В. Добужинский и над декорациями и костюмами к опере «Война и мир» С. С. Прокофьева. Но, как уже бывало ранее, в число неосуществлённых «разработок» художника попали все 108 эскизов костюмов и 11 декораций, которые Мстислав Валерианович подготовил для постановки спектакля в «Метрополитен-опера» (1948). К счастью, опера «Любовь к трём апельсинам» в оформлении М. В. Добужинского была поставлена в Центральной городской опере Нью-Йорка и имела успех (1949). Режиссировал спектакль Ф. П. Комиссаржевский.

В КАУНАСЕ

За свою жизнь М. В. Добужинскому приходилось не только выполнять заказы, поступавшие из разных театров мира, но и немалое количество лет работать в одном театре. Находясь в должности главного художника Государственного литовского театра в Каунасе (1929-1938), он ежегодно оформлял от четырёх до семи постановок (безусловно, не только музыкальных). Хронологически картина выглядит следующим образом:

1930 — «Борис Годунов» М. Мусоргского; «Тангейзер» Р. Вагнера; «Андре Шенье» У. Джордано
1931 — «Фауст» Ш. Гуно; «Половецкие пляски» А. Бородина
1933 — «Раймонда» А. Глазунова; «Дон Жуан» В. Моцарта; «Коппелия» Л. Делиба
1934 — «Князь Игорь» А. Бородина; «Вертер» Ж. Массне
1935 — «Евгений Онегин» П. Чайковского
1936 — «Радзивил Перкунас» Ю. Карнавичуса
1937 — «Лоэнгрин» Р. Вагнера; «Ундина» А. Дворжака
1938 — «Тайна пирамид» Н. Черепнина; «Дом трёх девушек» — балет на музыку Ф. Шуберта

В целом, с 1930 по 1935 годы (до гастролей театра за рубежом) Добужинский участвовал в постановке 26 спектаклей, в том числе 11 опер, 8 балетов и 7 драматических произведений [см.: 4, с. 395]. К этому времени для него «стало обычным готовить оформление крупных постановок (4 эскиза декорации и 40-60 эскизов костюмов) за три-четыре недели» [там же, с. 381].

В сценографии большое значение Добужинский придавал световым эффектам. Он первым стал использовать в театре свето-цвет как художественно-выразительное средство. Так, в опере «Дон Жуан» Моцарта резкие струи света обостряли использованный художником кричащий красный и строгий чёрный цвет бархата пиршественного зала, где Дон Жуан ожидал приглашённую на ужин статую Командора. Это создавало ощущение атмосферы пышного траурного склепа, предвещало беду.

Являясь приверженцем стилистически цельной сценографии, Добужинский часто прибегает к «говорящей» детали. А. Гусарова, анализируя рисунки его оперных персонажей и декораций, обратила внимание на вместительную деревянную ложку за поясом Варлаама («Борис Годунов») — «намёк на его чревоугодие»; на яркий полосатый половик в зале дома Лариных («Евгений Онегин»), «сообщающий заурядному интерьеру первой трети XIX века черты непритязательного и простодушного уклада деревенской русской усадебной жизни» (фото 3); на силуэт парусника, высящийся над деревьями Летнего сада («Пиковая дама», см. фото 2), который «создаёт романтический образ «северной Венеции» [5, с. 43–44].

4. Сад. Эскиз декорации к балету А. К. Глазунова «Раймонда», 1933. Музей театра и музыки, Вильнюс

В ТЕАТРАХ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ И АМЕРИКИ

Несколько музыкальных спектаклей художник оформил в театре-кабаре «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева в Париже: инсценировку песни Г. Надо «Жена кондитера», балет-пантомиму по сказке Г.-Х. Андерсена «Принц-Свинопас», пародию на оперу Д. Верди «Травиата», пьесу на музыку О. Штрауса «Музыка идёт!». Все они исполнялись в один вечер (октябрь 1926). Через два года была поставлена «Русская песня» — сценка на сюжет народной песни [см.: 3, с. 377]. О своих первых работах в театре «Летучая мышь» художник писал из Парижа жене: «Эту неделю я во что бы то ни стало должен сделать костюмы к «Травиате» (12), не считая массы мелочей для «Свинопаса» и «Музыки», всё это я делаю педантично, чтобы помочь Стиве в его работе по писанию. Для «Свинопаса», «Музыки», «Казаков» костюмы сдал в работу (всего 30), кроме того, надо сделать законченные эскизы (наново для программы) и кончить обложку. Я ежедневно почти в библиотеке …» [4, с. 202].

В спектакле «Свинопас» принимали участие такие талантливые художники, как С. Ю. Судейкин, Д. С. Стеллецкий, М. С. Сарьян, но критика отмечала главенство именно М. В. Добужинского, особую красочность созданного им зрелища: «Я не знаю, был ли когда спектакль «Летучей мыши» столь красочный, как этот. Сытность зрелища поразительная. Краска как будто всех заразила на этот раз. Не мудрено видеть красочную разнузданность Судейкина, Стеллецкого, Пожедаева, Сарьяна, но Добужинский, нежный, всегда в тающих, линяющих оттенках, Добужинский пустился в такой красочный пляс, что весь спектакль предстал каким-то состязанием в красочности» [цит. по: 5, с. 41].

Этими декорациями восхищались и в Нью-Йорке, куда театр Н. Ф. Балиева ездил на гастроли. Критик, теоретик и историк театра И. И. Жарковский писал: «С тех пор, как Балиевская «Летучая мышь», приспособляясь к чужестранному окружению, силою вещей, должна была оттеснить весь словесный элемент спектакля на задний план и прежде всего позаботиться о чисто-оптическом зрелище, роль художника в этом театре сделалась не только преобладающей, но часто и решающей. В этом году, благодаря участию одного из лучших русских художников, М. В. Добужинского, спектакль «Летучей мыши» приобрёл особую значительность, далеко выходящую за пределы «милых пустячков», с которыми обычно связывается представление о «Летучей мыши» [цит. по: 5, с. 378].

В январе 1935 года балетная труппа литовского театра впервые выехала на гастроли в Монако — один из центров балетного искусства Европы. Шумный успех имели оформленные М. В. Добужинским балеты «Раймонда» А. Глазунова (см. фото 4) и «Коппелия» Л. Делиба, которые поставил Н. Зверев. Лондон пригласил труппу продолжить выступления у себя, в театре Альгамбра, приём был столь же восторженным. 17 марта в день последнего спектакля в дневнике М. В. Добужинского появилась такая запись: «После спектакля «Коппелия» публика неистовала, оркестр закидали цветами, а всех вызывали» [4, с. 391]. В Лондоне шла работа и над премьерными спектаклями — «Сильфида» («Шопениана») и «Карлик-гренадёр» Т. Престона, которые тоже ставил Н. Н. Зверев. В день премьеры «Карлика-гренадёра» 5 марта 1935 года Мстислав Валерианович записал в дневнике: «Публика зааплодировала декорациям. Этого ещё тут на спектаклях не бывало. Потом — корреспонденты и вызовы» [там же]. «Сильфида» была поставлена в Лондоне 1 сентября 1935 года, и об этом читаем также в дневнике: «… за 4 часа написал декорацию «Сильфид» в декорационной мастерской театра Stol'a du Kingsway, эскизы послал в Ковно» [там же].

В Лондоне Добужинскому поступил заказ и от балетмейстера Л. Войцеховского, предложившего участвовать в постановке балета на музыку «Лунной сонаты» Бетховена, о чём Мстислав Валерианович сообщал в письме к жене от 23 сентября 1935 года: «И вот, Войцеховский мне определённо предложил этот заказ "Бетховена" (7 кост<юмов> и 1 дек<орация>)» [там же, с. 257].

Расширило творческие контакты художника пребывание в Америке. Здесь он сотрудничал с Международным театром балета маркиза де Куэваса, где вместе с балетмейстером Б. Г. Романовым подготовил премьеры балетов «Пир Гудала» на музыку А. Рубинштейна и «Жизель» А. Адана (1944), с Центральной городской оперой Нью-Йорка (Сити-центр), а также продолжал оформлять спектакли в театре

Торонто (Канада), в театре «Русский балет Монте-Карло в Нью-Йорке».

После окончания второй мировой войны М. В. Добужинский вернулся в Европу и работал как художник Миланского театра Ла Скала, а также в театрах Франции, Англии, Швейцарии, Дании и других стран. Со времени его приезда в США до марта 1950 года, по собственному признанию, он оформил 4 оперы, 6 или 7 балетов и несколько драматических пьес [там же, с. 286]. Г. Чугунов, комментируя сказанное, расширяет это количество до 5 опер, 26 балетов и 10 драматических постановок, правда, уточняет, что 12 спектаклей не было поставлено. Ещё одна цифра: к 1955 году были выполнены эскизы к 52 балетам, включая одноактные и не поставленные [см.: там же, с. 407].

За 50 лет художественно-театральной деятельности Мстислав Валерианович работал в более чем пятидесяти театрах двадцати стран мира. В круг общения М. В. Добужинского входили многие выдающиеся музыканты. Среди них особое место принадлежало С. В. Рахманинову. Стремление художника к сотворчеству с композитором навело его на мысль послать Сергею Васильевичу собственное либретто балета на сюжет андерсоновской «Принцессы на горошине». М. В. Добужинский вспоминал: «Сергей Васильевич прислал очень меня тронувшее письмо с обещанием, когда будет свободен, взяться за эту тему. Но так этого и не пришлось дождаться, хотя позже, однажды при встрече, он вспомнил с улыбкой своё обещание» [2, с. 275]. Осталась не осуществлённой постановка «Алеко» в декорациях Добужинского, над ними он работал, судя по письму к жене, в сентябре-октябре 1935 года: «Сделал два эскиза декораций к «Алеко» для театра Смирнова» [4, с. 258]. Благодаря С. В. Рахманинову художник получил и выполнил заказ от «Метрополитен-опера» на декорации к опере «Бал-маскарад» Дж. Верди (1940), хотя композитор «рекламировал» эскизы к «Пиковой даме». Музыкальному театру и своим принципам Добужинский оставался верен до конца жизни. Последними работами явились новые варианты эскизов к балетам «Коппелия», «Половецкие пляски», «Кавказский пленник». Рисунки его декораций и костюмов, отличающиеся художественной убедительностью и тонкостью вкуса, выдумкой и остроумием, вариативностью цветовых решений, характеризуют М. В. Добужинского как глубоко национального Мастера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воспоминания о Добужинском / сост., предисл. и примеч. Г. И. Чугунова. — СПб., 1997.
2. Воспоминания о Рахманинове / сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. Апетян. — 5-е изд., доп. — М., 1988. — Т. 2. — С. 273–276.
3. Добужинский М. В. Воспоминания / вступит. ст. и примеч. Г. И. Чугунова. — М., 1987.
4. Добужинский М. В. Письма / сост. Г. И. Чугунов. — СПб., 2001.
5. Мстислав Добужинский: альбом / авт. вступит. ст. и сост. А. П. Гусарова. — М., 1982.
6. Мстислав Добужинский: альбом / авт. текста А. Гусарова. — М., 2001.
7. Фокин М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. — Л.; М., 1962.
8. Эткинд М. Г. А. Н. Бенуа и русская художественная культура конца XIX — начала XX века. — Л., 1989.

Казьмина Елена Олеговна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хорового дирижирования
Тамбовского государственного
музыкально-педагогического института
им. С. В. Рахманинова

О. В. КОМАРНИЦКАЯ
Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского

МУЗЫКАЛЬНАЯ ВСЕЛЕННАЯ НИКОЛАЯ СИДЕЛЬНИКОВА. ОПЕРА «ЧЕРТОГОН»

УДК
78.071.1+782

Опера Н. Н. Сидельникова «Чертогон», созданная по одноимённому рассказу Н. С. Лескова — сложнейшее произведение по своей проблематике, музыкальному языку, драматургии[1]. В ней много сюжетных линий, разнообразных сюжетно-сценических ситуаций, действующих лиц, стилевых аллюзий. Опера перерастает рамки драматургической фабулы литературного первоисточника, отображает современное для композитора историческое время России со всеми его многочисленными противоречиями и контрастами. Одно из самых крупномасштабных (около 600 страниц клавира) сочинений этого жанра в русской музыкальной культуре второй половины XX века, «Чертогон» определён композитором как сатирическая дилогия в двух операх-микста.

Пожалуй, впервые в отечественной оперной культуре последних десятилетий создано произведение остро сатирического плана — комедия-сатира (с признаками других жанровых типов), которое оказалось столь глобальным по замыслу и художественному воплощению. Будучи сочинением, в котором ставятся самые значительные и серьёзные проблемы бытия, опера поражает мощью своей философской концепции. Почти всегда в русском искусстве таковыми являлись оперы драматического, эпического, или эпико-драматического жанров — с ярко выраженной национальной идеей, нравственно-этическими задачами, глубочайшими и возвышенными христианскими чувствами, идеей соборности. Назовём «Ивана Сусанина» Глинки, «Бориса Годунова» и «Хованщину» Мусоргского, «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова, «Войну и мир» Прокофьева, «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича и многие другие. «Чертогон» представляет собой новый тип оперы, которому трудно подыскать какой-либо прототип в искусстве прошлого. Вместе с тем, преемственность традиций в этой оперной дилогии совершенно очевидна.

По замыслу Н. Н. Сидельникова, его опера, до настоящего времени ещё не поставленная на оперной сцене, предположительно должна исполняться в театре в два приёма — вечером и на утро следующего дня («вечерняя» и «утренняя» оперы). Интересны и важны для понимания концепции произведения авторские указания на титульных страницах обеих опер. События первой оперы — «Загул» — происходят вечером и ночью, второй оперы — «Похмелье» — ранним утром, днём, поздним вечером и в полночь[2]. Необычная стилистика произведения, оригинальность воплощённых в опере идей предопределили и ракурс анализа, намеренно ограничиваемый в рамках данной статьи лишь двумя наиболее существенными, на наш взгляд, моментами: сравнением литературного источника с оперным либретто, а также попыткой объяснения нетрадиционной трактовки оперного жанра.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ: ЛИБРЕТТО И ПЕРВОИСТОЧНИК

Основная канва рассказа Лескова «Чертогон», состоящего из пяти небольших глав, полностью отражена в либретто и сюжетно-фабульной драматургии оперной дилогии Сидельникова. Рассказ повествует об эпизоде из жизни московского купца-миллионера Ильи Федосеевича — его буйном загуле в ресторане «Яр», последующем горьком похмелье, отрезвлении и искреннем раскаянии в своих грехах в монастыре. Не получил отражения в опере, пожалуй, лишь один фрагмент из начала последней главы рассказа — сцена с извозчиками, которые «под видом оказания особой чести Илье Федосеевичу, предавали его почётное высокостепенство всесветному позору» [3, с. 367]. Здесь говорится о том, что Илье Федосеевичу пришла на ум очередная «забава»: он покупает бочку мёда и заставляет извозчиков снять колёса с колясок и мазать их мёдом. Извозчики же, «сколько их было, все остались с снятыми ко-

лёсами над мёдом, которым они колёс, верно, не мазали, а растащили по карманам или перепродали лабазнику» [там же, с. 368].

Сидельниковым точно схвачена идея рассказа. Он замечательно встраивается в тональность лесковского повествования — одновременно и ироничного, и серьёзного. Кроме того, будучи также и автором либретто, композитор в значительной степени расширил событийную сторону сюжета, введя большое количество оригинальных сюжетно-сценических ситуаций и новых персонажей. В рассказе Лескова купец Илья Федосеевич предстаёт в окружении нескольких колоритных действующих лиц. Это — племянник-студент, специально приехавший познакомиться со своим дядей и неожиданно попавший в круговорот «вальпургиевой ночи»; некий Француз, служащий распорядителем в ресторане «Яр»; «детский учитель» Рябыка, выполняющий функцию дядиного телохранителя и одновременно ресторанного вышибалы; влиятельный московский фабрикант Иван Степанович и другие второстепенные лица.

В опере появляются такие герои, как зять Ивана Степановича, трое купцов — краснорожий купец, рябенький купчик, чернобородый купчина, купец Филимон Бавкидыч, Объявляла, Маг, эфиопы и эфиопки (I д.). Сидельников вводит некоего булочника Сидоркина с дочерью, древнюю девяностолетнюю няньку Дунечку с пятилетним внучком Ильи Федосеевича; возникают такие важные лица, как слепой певец, Знахарь со своими помощницами — бабками-«ассистентками» (II д.). Кроме того, персонажный ряд пополняют такие колоритные фигуры, как пьяница Рыдало, поганенький старичонка (своеобразный аналог задрипанного мужичонки из оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича), Заика, кабатчик Мефодий Кирилыч, пара приятелей собутыльников — Никифор и Феофилакт, прислуживающих в кабаке, судомойки, повара, слепые странники, поводырь, мать-игуменья, две старухи-монашки, мать-кастелянша, певец из народа (III д.).

Принципиально изменена роль племянника: образ лесковского героя как бы раздваивается, выступая в разных ипостасях — как «Племянник от автора» (некий сторонний наблюдатель, символизирующий голос не только Лескова, но и самого композитора) и «Племянник сам по себе». Знахарь и прислуживающие ему бабки-«ассистентки» — персонажи, помогающие раскрыть смысл названия произведения «Чертогон», что означает «изгнание чёрта» или борьбу с нечистью, со страшной бесовской силой. Обряд изгнания бесов показан в третьей картине второго акта («В бане»). Дядя Илья Федосеевич не только приводит себя в порядок в бане, отдыхая после бурного загула, но его там и «пытаются лечить», «изгоняя бесов». Появляются так же, как и у Лескова, цыгане и цыганки, гости, старцы — друзья-купцы Ильи Федосеевича, зеваки и прочие лица.

Большинство этих героев становятся в опере Сидельникова своего рода персонажами-символами, каждый из которых несёт в себе определённую идею, отображающую те или иные стороны человеческой натуры: главным образом, *грехи, которые необходимо преодолеть, затем прийти к покаянию и очищению.* Так, для демонстрации невероятной скупости Ильи Федосеевича в опере возникает фигура бедного булочника Сидоркина. У него умерла жена, и он остался с семью малолетними детьми. Тем не менее, купец-миллионщик Илья Федосеевич, сумевший прокутить 17,5 тысяч рублей за одну ночь, не может ему простить долг в 400 рублей и совершенно без всякого сожаления пускает его по миру. Лишь в самом конце оперы — после исповеди и покаяния (в монастыре «У Всепетой Божией Матери») в праздник Прощёного воскресенья он просит извинения у Сидоркина, даёт ему отсрочку, всё возвращая обратно, и вовсе уже готов забыть этот незначительный для него долг.

Старушки-монашки (в монастыре «У Всепетой Божьей Матери»), злословящие и распространяющие грязные сплетни о настоятельнице монастыря матери-игуменье, символизируют прежде всего грех осуждения. Здесь показана изнанка монастырской жизни, где наряду с высокими чистыми помыслами, одухотворённостью, существуют и низменные страсти, всевозможные искушения. Появление такого количества разнообразных героев, «обременённых» социально-философским подтекстом, увеличивает размах художественного замысла, придаёт концепции сочинения известный универсализм и философскую всеобъемлемость.

Персонажи самого Лескова всегда колоритны, их портреты насыщены запоминающимися деталями. Так, например, писатель, играя архаической лексикой, воспроизводит в иронической манере несколькими яркими штрихами облик московского коммерсанта Ивана Степановича: «Входит муж нарочито велик и видом почтенен: обликом строг, очи угасли, хребет согбён, а брада комовата и празелень» [там же, с. 365]. Эта особая речевая манера писателя — эмоциональная и сословно характерная, тонко подхвачена и развита Сидельниковым. Композитор ис-

пользовал для создания текста оперы множество интересных первоисточников: загадки, поверья, сказки, пословицы, поговорки. Помимо этого, он включил оригинальные выражения из современной (конца 70-х — начала 80-х годов XX века) лексики, самобытный «студенческий» фольклор. Поэтому колоритный литературный язык оперного либретто, включающий особые обороты речи (с фольклорной «закваской» или остроумными, почти всегда двусмысленными выражениями самого композитора), становится одним из наиболее важных факторов в создании неподражаемого стиля произведения в целом.

Блестящий, интеллектуально острый художественно-поэтический текст оперы создаёт невероятную смысловую энергию, многозначность и многослойность, скрытую символику в её различных оттенках, которые неизмеримо углубляют содержание, заставляют слушателя, исполнителя и исследователя стремиться к познанию и раскрытию интеллектуально-зашифрованных и подчас трудно уловимых смыслов. Эта россыпь загадок делает произведение Сидельникова абсолютно непревзойдённым и в воплощении историко-культурного контекста, и в создании некоего нравственно-духовного религиозного универсума, олицетворяющего своеобразную модель Вселенной.

Герои оперы Сидельникова говорят, двигаются, действуют «именно так, как и должны». Он достигает безоговорочной правды, психологической достоверности в обрисовке персонажей. В этом он является наследником и продолжателем великих традиций русской оперной классики XIX и XX вв., прежде всего — Мусоргского и Шостаковича. Так же, как народные драмы Мусоргского, его грандиозная оперная дилогия принадлежит к тому непосредственно-вдохновенному роду искусства, который становится своего рода слепком отображаемого мира, поскольку воплощает бытие самого бытия, жизнь самой жизни.

НОВАЯ ОПЕРА. СМЕШЕНИЕ ЖАНРОВ

В жанровом отношении это сочинение, как и большинство других опер второй половины XX века, трудно определить однозначно. С точки зрения родов искусства, основополагающими здесь оказываются комедия и сатира при явственно выраженных чертах драмы. Вместе с тем в опере присутствует и эпическая идея — многие события излагаются в форме повествования, рассказа, ведущегося от первого лица (рассказывает о событиях Племянник). По типу спектакля оперная дилогия приближается к крупномасштабным сочинениям Мусоргского, Римского-Корсакова, Вагнера («Хованщине», «Борису Годунову», «Китежу», «Парсифалю»). В ней очевидны признаки большой оперы с обязательным введением балетных номеров (восточные танцы эфиопок в 5-й картине I д.), вместе с тем и оперы-буффа, музыкальной драмы, отчасти — оперы-концерта (концерт-загадка в той же 5-й картине I д.) и оперы-мюзикла. Важными являются и принципы театра представления, столь характерные для оперной драматургии XX века.

Жанровое обозначение на титульном листе партитуры, по определению самого автора, — сатирическая дилогия в двух операх-микста. Сидельников так разъясняет это название: «Под словом "сатирический" я имею в виду смысл, который придавал ему один из основателей сатирической литературы Менипп. Для неё характерны большой удельный вес смехового элемента, карнавальный характер, исключительная свобода сюжетного и философского вымысла … Самая смелая и необузданная фантастика и авантюра внутренне мотивируются, оправдываются и освещаются здесь с целью создать исключительные ситуации для провоцирования и испытания философской идеи» [2, с. 76–77]. Карнавальность, смех становятся важнейшими качествами сюжетно-фабульного действия. Они создают, по выражению М. Бахтина, «подчёркнуто неофициальный … внегосударственный аспект мира, человека и человеческих отношений» [1, с. 10]. Образуется своего рода *двумирность*, являющаяся, на наш взгляд, важнейшим ключом к пониманию сути происходящего в этом сочинении.

«Двойной аспект восприятия мира и человеческой жизни существовал уже на самых ранних стадиях развития культуры, — пишет М. Бахтин. — В фольклоре первобытных народов рядом с серьёзными (по организации и тону) культами существовали и смеховые культы … рядом с серьёзными мифами — мифы смеховые и бранные, рядом с героями — их пародийные двойники-дублеры» [там же]. От карнавальности здесь унаследована идея импровизационности, свободы, игры: оперный спектакль рождается как бы на глазах, и нас не покидает ощущение сиюминутности, — «в карнавале сама жизнь играет, а игра становится на время самой жизнью». Для карнавала, по мысли М. Бахтина, «очень характерна своеобразная логика "обратности" (a l'envers), "наоборот" … Вторая жизнь, второй мир … строится в известной мере как пародия

на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как "мир наизнанку"» [там же, с. 16].

К важнейшим качествам произведения Сидельникова следует отнести также юмористическое начало, смех, природа которого исходит, прежде всего, из народных празднеств, из карнавала. Почти каждая сюжетно-сценическая ситуация или отдельная реплика в опере имеет неоднозначный смысл, «двойное дно». Здесь сочетается несочетаемое: добрая улыбка, задорный заразительный смех и злая насмешка, саркастически-мефистофельское начало, высмеивающие низменные стороны человеческого бытия. Внимательно прислушиваясь к авторской трактовке жанра оперы — *дилогия-сатира*, всё же нельзя обойти вниманием комедийные аспекты оперы.

Важная черта юмористической стороны оперы — амбивалентность смеховой культуры, направленной не только на объективно смешное, но и на самих смеющихся. В этом проявляется существенное отличие оперы «Чертогон» от других опер с сатирическим контекстом. Сатирический смех — это отрицающий смех. Автор-сатирик, высмеивающий те или иные стороны жизни, отгораживает себя, ставит вне описываемых явлений. Амбивалентный смех, уходящий корнями в народную культуру, «выражает точку зрения целого мира, куда уходит и сам смеющийся» [там же, с. 17].

Жанровое обозначение *опера-микста* (от англ. mixture — смешивание), данное самим автором, подразумевает целый ряд необычных свойств сочинения. Одно из них — преднамеренное желание композитора объединить различные исторически сложившиеся жанровые типы опер. В «Чертогоне» образуется синтез жанров, в котором в сжатом виде просматривается история оперы в различных её проявлениях[3]. Другое свойство оперы — полистилистика, вызванная присутствием многочисленных цитат и аллюзий. Особое значение в «Чертогоне» имеют цитаты из известных оперных сочинений[4], приобретающие важный смысл в контексте сюжетно-фабульного и музыкального развития, принципиально воздействующие на драматургию и композицию целого.

Вместе с тем опера изобилует многочисленными цитатами неоперного происхождения, «обслуживающими» крайние — в эмоционально-образном и содержательном отношении — полюсы сюжетно-фабульного действия. Сюда введены цитаты из музыки композиторов-романтиков (Шопена, Листа, Дебюсси, Малера, Берга и др.), джазовой музыки, любимой Сидельниковым и составляющей одну из доминант его стиля, а также широко известных популярных мелодий («Очи чёрные», «Барыня», «Вдоль по Питерской», «Светит месяц, светит ясный», «У самовара я и моя Маша» и др.).

Такая стилевая разноголосица, возможно, шокирующая при первом знакомстве с произведением, имеет глубокий смысл: сквозь «нагромождение» событий, сюжетно-сценических ситуаций, действующих лиц и «разных музык» здесь постоянно слышится авторский голос Сидельникова — умного, тонкого стороннего наблюдателя, прислушивающегося к бурлящему потоку жизни, столь разнообразной в своих проявлениях. Есть и некая философская сверхидея, скрепляющая целое, которую можно объяснить через известный афоризм Шекспира: «Весь мир — театр, а люди в нём — актеры». Отсюда — смешение чувств и разнообразнейшая гамма настроений, переживаний и идей в их необъяснимом переплетении: целомудрие, покаяние, чистота души и низменные страсти, греховность; всепрощающая христианская любовь, милосердие к ближнему и невероятная жестокость; истинная вера и постоянное сомнение, соблазн; божественное откровение и дьявольское наваждение, чародейство; доброта — скупость и многое другое.

Благодаря включению этической составляющей в опере складывается некий внутренний сюжет произведения, имеющий христианскую направленность и отсылающий к известным *десяти заповедям.* Этот внутренний сюжет получает своё кульминационное воплощение в самом конце оперы, в «Прощальной песне» и «Последнем шествии», где ностальгически, пронзительно остро, во всю мощь звучит авторский голос Сидельникова. «Эта история, — поясняет композитор, — приобретает глубокий эпический смысл и размах. Всё бренное исчезает или получает совсем иной смысл. И дядин загул, и его истовость теряют свои бытовые черты и намекают нам на что-то другое, более значительное, на размах и силу "души русской"» [цит. по: 2, с. 92].

В опере содержится много философских размышлений, идей, тонких наблюдений и оценки современной жизни, актуальных, горячо обсуждаемых в то время событий политики, музыкальной культуры. Эзопов язык и игра слов, основанная на звуковом сходстве при различном смысле (Сидельников был замечательным мастером придумывать всевозможные каламбуры) позволяют композитору касаться самых острых про-

блем. Так, параллельно с Лесковым Сидельников выступает в опере как беспощадный критик русской действительности. Например, сцена чудовищного кутежа известного миллионера в московском ресторане «Яр» перенесена Сидельниковым в настоящее время. Обнажённно-открыто или завуалированно-тонко, отдельными намёками не только «прописаны» животрепещущие проблемы современной жизни, затрагивающие совесть и мировоззрение русских людей, но и воспроизведены также конкретные политические фигуры, деятели культуры и искусства. Таким образом, в опере параллельно существуют два исторических времени. Одно из них раскрывается через призму известных персонажей Лескова, другое — через эпоху, современную композитору.

Полистилистика, одно из ведущих направлений в искусстве XX века, сознательно введённая композитором в свою дилогию-сатиру, полнокровно и разносторонне раскрывает художественно-эстетическую идею произведения и осуществляет «связь времен». «Модернизация» творчески-комментируемых стилевых объектов-моделей не ограничена в своём историческом пространстве каким-либо одним периодом, но действительно включает в себя всё, что попадает в поле зрения композитора. Такое комментирование одного произведения другим (или видение одного явления сквозь призму другого) рождает новое художественное целое, в котором парадоксальным образом уживаются приметы разных эпох.

В опере явственно ощущается нарастающее чувство боли за Россию и сострадание русскому человеку. Позиция Сидельникова-гражданина воплощается ярко и остро, с мощнейшим эмоциональным накалом. «Во весь голос» Сидельников обращается к миру, заставляя задуматься о нравственно-политической ситуации в России, о «кривом зеркале» насаждаемых социальных норм и об истинных моральных, духовно-этических ценностях, которые во все века олицетворяли собой сокровищницу внутренней жизни русского человека.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Работа над оперой «Чертогон» начата 19 декабря 1978 г. и закончена 2 мая 1981 г.

[2] Первая опера «Загул» состоит из одного акта, который делится на пять картин, имеющих названия. Первая картина — «Предыстория», вторая — «Променаж», третья — «У Яра», четвёртая — «Съезд гостей», пятая — «В ресторане». Пятая картина содержит три явления: первое — «Очи чёрные, или Море разливанное», второе — «Иван Степанович, или Чего моя левая нога хочет», третье — «Эфиопы, или Тайны черной магии». Вторая опера — «Похмелье» — содержит два акта. Первый акт включает четыре картины. Первая — «У разбитого корыта», вторая — «В доме у дяди», третья — «В бане», четвёртая — «Снова в доме у дяди». Второй акт состоит из двух картин. Первая — «Чаепитие в Ново-Троицком монастыре», вторая — «В монастыре. У Всепетой Божией Матери». Следует заметить, что нумерация действий в этой оперной дилогии сквозная. Первая опера «Загул» — это первый акт, вторая опера «Похмелье» начинается, соответственно, со второго акта и включает третий.

[3] Из воспоминаний учеников, в частности, пианиста и композитора И. Г. Соколова, известно, что Н. Н. Сидельников был блестящим знатоком оперы и отводил много времени изучению оперных произведений со своими студентами-композиторами в Московской консерватории.

[4] В опере фигурируют цитаты из «Руслана» Глинки, «Князя Игоря» Бородина, «Пиковой дамы» Чайковского, «Китежа» Римского-Корсакова, «Парсифаля» и «Тристана» Вагнера, «Хованщины» Мусоргского, «Севильского цирюльника» Россини, «Вольного стрелка» Вебера, «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, «Огненного ангела» Прокофьева, «Воццека» и «Лулу» Берга и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965.

2. Григорьева Г. Николай Сидельников. — М., 1986.

3. Лесков Н. С. Чертогон // Лесков Н. С. Избраные сочинения. — М., 1979.

Комарницкая Ольга Виссарионовна
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры
междисциплинарных специализаций музыковедов
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского

А. А. ЕРМАКОВ
Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского

К ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ДЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

УДК
792.9+78.037

Одной из малоисследованных областей современного музыкознания является проблематика детского любительского музыкального театра. На её недостаточную разработанность косвенно указывает, например, тот факт, что даже в фундаментальной шеститомной «Музыкальной энциклопедии» нет специальной обобщающей статьи о Детском музыкальном театре. В последнее десятилетие научный интерес к исследованию собственно детского музыкального театра постепенно возрастает, при этом новые работы представляют области специальностей, смежных с музыковедением[1]. В данной статье будут рассмотрены этапы истории отечественной детской оперы от истоков жанра до первых десятилетий прошлого века.

Оперы, специально предназначенные для юных исполнителей и зрителей, появились в нашей стране только к началу XX века. «В XVIII и XIX веках, как это ни странно, детского музыкального театра практически не было. Точно так же, как не было, например, специальной детской одежды — она в точности повторяла фасоны и моду одежды взрослой (с необходимыми поправками на рост и детские пропорции)», — пишет А. Груцынова, одна из немногих исследователей детского музыкального театра [3]. Целесообразно совершить краткий экскурс в историю его «драматического» прототипа.

Традиции воспитания молодых средствами театра в России восходят к так называемому «школьному» театру, возникновение которого связано с учреждением в XVII веке духовных учебных заведений. Основу их репертуара составляла «школьная драма», где уже в ранних образцах жанра сценическое действо сочеталось с музыкой, сольным и хоровым пением. К середине XVIII века подобные любительские театры получают широкое распространение и при светских учебных заведениях. Театр стал неотъемлемым компонентом учебного процесса в институтах благородных девиц в XIX столетии. Специальные программы музыкально-театрального обучения воспитанниц разрабатывали известные педагоги, в том числе профессора столичных консерваторий и артисты императорских театров [1].

Наряду с юными представителями привилегированных сословий, некоторыми навыками театрального искусства могли овладеть и простые крестьянские дети. Так, великий русский писатель Л. Толстой в своей педагогической деятельности использовал элементы игры, театрализации: «Особое место в устройстве Яснополянской школы занимали театрализованные представления в дни народных праздников ... На Новый год и Рождество в школе проходили костюмированные представления с народным пением, плясками, ряженьми» [2]. «Театрализация» проникала и в учебный процесс. Один из яснополянских учеников, Д. Козлов вспоминал о том, как на уроках истории ребята изучали тему Отечественной войны 1812 года: «Из сахарной бумаги сделали мы себе кивера и кепки. За дверями палили из настоящих ружей, а мы на виду стояли друг против друга и наставляли палками. Французы падали, а русские кричали: Ура!» [цит. по: 2].

Одновременно со «школьной» традицией в XIX столетии в нашей стране получили широкое распространение домашние театральные представления. «Любительские и домашние спектакли, как и приобщение к профессиональному театру, воспринимались как уход из мира условной и неискренней жизни «света» в мир подлинных чувств и непосредственности», — пишет Ю. Лотман [4, с. 62].

Важную роль в становлении детского театра в России сыграло появление в последней четверти позапрошлого века ряда журналов, специ-

ально адресованных юному читателю, таких, как «Родник», «Детское чтение», «Малютка», «Солнышко». С этого момента искусство для детей (на этом этапе — литература) не только представляет для многих писателей и издателей определённый коммерческий интерес, но и получает статус самостоятельного направления творческой деятельности. Симптоматично, что в литературоведении укрепляется мнение о приоритете в детской литературе художественного начала над дидактическим. Ещё выдающийся литературный критик В. Белинский писал: «… В отличие от взрослых, дитя не требует выводов, доказательств и логической последовательности, ему нужны образы, краски, звуки. Дитя не любит идей; ему нужны историйки, повести, сказки, рассказы» [цит. по: 7, с. 23].

«Историйки, повести, сказки, рассказы», но уже реализованные средствами детского музыкального театра, нацеленного на специфику исполнения и восприятия именно данной возрастной категорией, становятся объектом внимания литераторов, театральных деятелей, профессиональных композиторов на рубеже XIX—XX столетий. К числу ранних образцов жанра можно отнести детские оперы «Кот, козёл и баран, или Плутни кота Васьки» (1900), «Музыканты» (1906) Н. Брянского, «Ворона-вещунья», «Свинья под дубом», «Лисица и виноград», «Снегурка» (1895) В. Орлова, «Репка» (1900) В. Сокальского, «Волшебный сон» (1900) Л. Фетисовой. Авторы этих сочинений представляли разные города России — от столичных (Н. Брянский, Москва) до провинциальных (В. Сокальский, Харьков). Перечисленные произведения не отличались значительными временны́ми масштабами, были элементарны по сюжету, предполагали облегчённое оркестровое решение.

В начале прошлого века клавиры небольших опер стали выходить в качестве приложений к детским журналам. В основной массе произведения предназначались для постановки спектаклей силами детей под руководством взрослых. Среди имён создателей подобных сочинений преобладали малоизвестные на сегодняшний день авторы. Зачастую ими становились композиторы-любители. К последним можно отнести, например, видного поэта Серебряного века М. Кузмина[2] (1872–1936), автора музыкальных иллюстраций к сказке П. Соловьёвой[3] «Свадьба Солнца и Весны», опубликованной в журнале «Тропинка» за 1907 год, № 3.

Жанр «Свадьбы…» можно лишь с некоторой натяжкой отнести к области собственно детского музыкального театра, на что косвенно указывают и сами авторы, определяя его как «музыкальная сказка в стихах» [6]. Роль музыки в основном сведена к «озвучиванию» шести стихотворных фрагментов пьесы. Её образный строй при некоторой изысканности и даже утончённости всё же не отличается особой яркостью, выразительностью. Формообразование во всех музыкальных номерах целиком воспроизводит структуру поэтического текста. Написанную в пору зарождения самой жанровой разновидности оперы для детей «Свадьбу Солнца и Весны» П. Соловьёвой можно, в определённой степени, рассматривать как этапное произведение, находящееся на стадии перехода от драматического спектакля к собственно музыкальной постановке, ориентированной на новую исполнительскую и слушательскую среду.

Установление адресата музыки (ребёнок — слушатель и исполнитель) в полной мере происходит в детских операх первых десятилетий XX столетия, таких, например, как «Царь Ледыш» А. Бюхнера, клавир которой был издан в 1911 году в качестве приложения к журналу «Светлячок». По сравнению с ранними образцами рубежа веков данная жанровая разновидность претерпевает определённые изменения, направленные, прежде всего, в сторону её «профессионализации». Влияния стереотипов классической «взрослой» оперы сказываются в структуре произведения: вместо отдельных музыкальных номеров наблюдается объединение их в сцены и картины со сквозным музыкальным развитием. При главенстве песенного начала имеют место речитативные эпизоды, хотя декламационные вставки также продолжают играть большую роль[4]. Постепенно складывается логика тональных смен, появляются элементы лейтмотивной системы. Однако чёткой, выстроенной драматургической линии в этих произведениях пока не наблюдается. Зачастую при довольно ярких, занимательных музыкальных характеристиках отдельных персонажей, в целом, отсутствует сама драматургическая система противопоставления образных сфер с соответствием каждой из них определённым средствам музыкальной выразительности.

Созданием сценических опусов, ориентированных на детскую аудиторию, в начале XX века не гнушаются и именитые композиторы. Так, специально для наследника-цесаревича Алексея

Николаевича одноактную оперу «Красная шапочка» (1911) написал Ц. Кюи[5]. В ней большую роль играют ансамблевые эпизоды, в которых композитор активно использует полифонические приёмы. Широко задействованы и ресурсы хора, которому отведена характерная для детских опер комментирующая функция (это подчёркивается и в авторском определении на титульном листе клавира — «повествующий хор»). Для музыкального языка «Красной шапочки» характерен строгий академизм с присущими ему ясностью голосоведения, модуляционных ходов.

Интерес к музыкальным спектаклям, разыгрываемым детьми, становится своего рода художественной тенденцией эпохи. На это указывает не только факт создания подобного сочинения одним из представителей Могучей кучки. Можно заметить, что именно из стихии музыкально-театральной игры, в конечном итоге, вырос и великий оперный композитор С. Прокофьев. В течение трёх лет юным автором были созданы две детские оперы: «Великан» (1900) и «На пустынных островах» (не окончена, 1903). Эти наивные театральные опусы (в большинстве случаев в них разыгрывались забавные фантастические ситуации, инициированные будущим композитором), отличались яркостью, динамикой и даже гротеском. В «Автобиографии» Прокофьев пишет: «... традиционным сюжетом была человеческая драма с непременной дуэлью. Детские сюжеты, с волшебниками, чудовищами и другими сказочными персонажами, совершенно отсутствовали и даже не приходили в голову … Иногда удавалось изобрести эффектную сцену. Например: за кулисами происходило крушение поезда: адский шум, на сцену летят колеса …» [5, с. 66].

Впрочем, позднее, уже в студенческие годы, Прокофьев изменяет отношение к своим ранним театральным экспериментам, воспринимая их лишь как детскую игру, забаву. Об этом можно судить по юношеской переписке студента С. Прокофьева со своим учеником Н. Мясковским, в которой он выражает резкое неприятие подобных увлечений другого их соученика, в будущем известного музыковеда и композитора Б. Асафьева.

В письме 1907 года Прокофьев пишет: «…Асафьев начинает вторую детскую оперу. Это называется: охота пуще неволи! Одно несчастье, как эти младенцы пищат его контрапункты и тому подобные штуки в опере. Горе! Я бы ни за что не написал». И далее поясняет: «Этой весной Асафьев пригласил нас на исполнение его первой детской оперы, происходившее, кажется, в зале какой-то школы на небольшой эстраде. Сам Асафьев играл на рояле, а дети лет двенадцати в цветных бумажных и коленкоровых костюмах очень мило, но и очень приблизительно, пели и разыгрывали свои роли. Мы ушли, смущённые скромностью полученного результата, ибо рвались к сонатам, симфониям и *настоящим операм* [курсив мой. — *А. Е.*]» [5, с. 314]. Ответ Н. Мясковского (от 26 июля 1907 года) выдержан в таком же пренебрежительном тоне: «…этот несчастный молодой человек [Асафьев. — *А. Е.*] (конечно, только с точки зрения приверженности к детским операм) не только начал свою вторую оперу, но уже почти кончает; по крайней мере, когда я у него был недели полторы тому назад, было уже готово три картины из шести, что составляло сто шестьдесят страниц музыки; я как увидел, так ахнул. Но, в конце концов, это печально, что он столько сил посвящает на то, что, в лучшем случае, не будет ценнее какой-нибудь «Аскольдовой могилы», независимо от его способностей, но исключительно вследствие узости задачи…» [там же, с. 316].

В это время Асафьев активно осваивал практику воспитания детей с помощью средств музыкального театра, проявляя себя в двух ипостасях: композитора и организатора-постановщика. В конечном итоге специально для детей он создал две оперы, каждая в четырёх актах: «Золушка» (1906, либретто Л. Левандовской по сказкам Ш. Перро, сценарный план В. Стасова) и «Снежная королева» (1907, либретто В. и С. Мартьяновых по сказке Х. Андерсена). Обе постановки впервые были осуществлены в условиях детского домашнего театра в 1907 и 1908 годах под аккомпанемент автора. Танцевальные номера в них ставил известный танцовщик, будущая звезда императорской сцены Вацлав Нижинский. Однако в дальнейшем эта сфера деятельности Асафьева не нашла продолжения в его творчестве.

Первая мировая война резко отодвинула планы многих творческих деятелей по созданию и постановке музыкально-сценических произведений, специально предназначенных для детей. Следующие же за ней события Октябрьской революции, обозначив разрыв в традициях культурного воспитания молодого поколения, в свою очередь, дали толчок для другой линии развития музыкального театра, связанного с детьми, — профессионального детского музыкального театра. Во главе нового направления встала Наталия Ильинична Сац — дочь известного театрального

композитора Ильи Александровича Саца, в будущем народная артистка СССР, организатор и основатель сначала Детского театра (1936), а затем первого в мире Детского музыкального театра (1965), ныне академического, носящего её имя.

Сегодня обе театральные «ветви» — профессиональная и любительская, самодеятельная — существуют параллельно, взаимно обогащая друг друга. Любительские коллективы ставят сочинения, предназначенные для профессиональной сцены. В свою очередь, Музыкальный театр им. Н. Сац выступает координатором студийного движения самодеятельных коллективов, оказывая им помощь разного свойства: от подбора репертуара, консультативных услуг — до проката готовых спектаклей.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Кандидатские диссертации: «Творческое развитие дошкольников и младших школьников в процессе освоения музыкально-сценических произведений для детей» Л. Раздобариной (13.00.02 — «Теория и методика обучения и воспитания»), «Синтез искусств как основа мюзиклов для взрослых и детей» А. Бахтина (17.00.01 — «Театральное искусство») и др.

[2] В воспоминаниях современников М. Кузмин фигурирует как исполнитель шансонеток, часто на собственные стихи, в модных поэтических салонах северной столицы. В 1891–1893 гг. он брал уроки композиции у Н. А. Римского-Корсакова.

[3] П. Соловьёва (1867–1924) — сестра известного философа В. Соловьёва — родилась в семье ректора Московского университета С. М. Соловьёва. С раннего детства она занималась живописью, литературой, музыкой. «Огромная отцовская библиотека открывала девочке мир литературы, домашние спектакли, в которых она принимала обязательное участие, вовлекали её в сферу сценических искусств» [6, с. 5]. Несколько лет П. Соловьёва училась в Школе живописи, ваяния и зодчества, параллельно брала уроки пения. Впоследствии, как художница она подписывалась «П. Соловьёва», а для литературной деятельности выбрала псевдоним «Allegro».

[4] Декламационные вставки в ранних детских операх ведут своё происхождение от детских драматических спектаклей. В них могут содержаться не только привычные всем разговорные диалоги, но и монологи (как правило, это комментарии персонажей по ходу действия, эмоциональные отклики, демонстрирующие отношение к событиям и т.д.).

[5] Посвящение на титульном листе клавира: «Его Императорскому Высочеству наследнику цесаревичу и Великому Князю Алексею Николаевичу». Помимо «Красной шапочки», Ц. А. Кюи были написаны также детские оперы «Снежный богатырь» (1906), «Иванушка-дурачок» (1913), «Кот в сапогах» (1915).

ЛИТЕРАТУРА

1. Адищев В. Музыкальное просвещение в российских институтах благородных девиц (конец XIX — начало XX века) // Музыковедение. — 2007. — № 3.

2. Гриценко Е. Традиции любительского театра в семье Л. Н. Толстого [Электронный ресурс] // Спасский вестник. — 2003. — № 10. — URL: http://www.turgenev.org.ru/e-book/vestnik-10-2003/teatr_tolstoy.htm.

3. Груцынова А. Детский музыкальный театр; чудесная сказка вчера и сегодня // Московский вестник. — 2004. — № 3. — URL:// http://www.mosvestnik.ru/3_2004/grucinova.htm.

4. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции дворянства (XVIII — начало XIX века). — СПб., 2006.

5. Прокофьев С. Автобиография, 2-е изд. — М., 1982.

6. Путилова Е. Поликсена Соловьёва: предисловие к изданию // Свадьба Солнца и Весны: музыкальная сказка в стихах / П. Соловьёва; автор музыки М. Кузмин; предисл. Е. Путиловой. — М., 1991.

7. Путилова Е. Русская поэзия детям // Русская поэзия детям. — СПб., 1997.

8. Чуковский К. Критические рассказы: собр. соч. В 2 т. Т. 2. — М., 1990.

Ермаков Александр Александрович
аспирант кафедры теории музыки
Уральской государственной
консерватории им. М. П. Мусоргского

О. А. УРВАНЦЕВА
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки

МОДЕЛИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА XX ВЕКА В «МИКРОКОСМОСЕ» Б. БАРТОКА

УДК
781.61:786.2.036

На идее моделирования, как известно, базируется любой метод научного исследования — как *теоретический* (при котором используются различного рода знаковые, абстрактные модели), так и *экспериментальный* (использующий предметные модели). Метод моделирования как связующее звено между теорией и практикой не менее актуален для системы музыкального образования, поскольку работа по образцам создаёт условия для наиболее эффективного освоения языковых норм современной музыки студентами.

При выборе темы статьи автор руководствовался двумя важными мотивами: необходимостью практического освоения музыкальной лексики XX века и поиска эффективных методов обучения технике сочинения, понимаемого не как «озарение свыше», а как результат работы по типовым образцам и конкретным заданиям. Оба мотива соединились в идее моделирования — наиболее перспективном инструменте анализа и практического воссоздания изучаемых явлений.

МОДЕЛЬ — СТИЛЬ — МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК

Возрастающий технологизм и появление новых систем организации музыкального языка, расширение границ старых представлений о средствах и способах организации композиции побудили к поиску новых, адекватных инструментов познания. Атрибутами «чужих» стилей в XX веке являются лексические единицы и элементы музыкального языка, которые можно воспроизводить посредством моделирования. При этом моделирование не переходит ту грань, за которой начинается стилизация, подразумевающая воспроизведение всей системы средств и способов композиции, присущих той или иной эпохе.

Моделирование стиля основано на разработке какого-либо элемента музыкального языка, свойственного определённому композитору или эпохе. Кроме того, отнесём к моделированию сочинение пьесы по образцу конкретного произведения. При моделировании возможно привлечение ограниченного набора самых существенных черт стиля (например, в «Посвящении И.-С. Б.» из «Микрокосмоса» Бартока) и даже единичного атрибута стиля («Посвящение Р. Ш.» из того же цикла). Избранный для моделирования компонент музыкального языка допустимо комбинировать с элементами других стилей или «привить» его к языку XX века.

В музыкознании понятие «модель» интерпретируется по-разному. Оно связывается преимущественно с изучением модели творческого процесса композитора (М. Г. Арановский), с обозначением типовых форм музыки (В. Н. Холопова). Идея моделирования также применяется в методических целях для развития творческих способностей студентов в курсе гармонии. Примером служит пособие Ю. Н. Холопова «Задания по гармонии» (М., 1983), в котором в связи историко-стилевым подходом к организации курса гармонии предлагается моделирование эскизов в различных исторических и авторских стилях по заданным параметрам. Л. Н. Шаймухаметова и Г. Р. Юсуфбаева[1] предлагают использовать принцип моделирования для обучения навыкам импровизации и стилизации.

Моделирование вместе с тем представляет собой системно организованную деятельность, соединяющую теорию и практику на основе конкретной задачи или задания. К ним относится создание моделей формы, элементов музыкального языка, жанра, стиля. Моделирование включает три обязательных составляющих: 1) *теоретическую* (анализ

средств, осознание системы и её элементов, вычленение принципов конструирования модели); 2) *методическую* (составление алгоритма воспроизведения модели); 3) *практическую* (сочинение элементов, плана, реализацию идеи).

Рассмотрим теоретический (аналитический) этап работы с музыкальным текстом как условие моделирования на примере цикла Бартока.

«МИКРОКОСМОС» БАРТОКА: ПРИНЦИПЫ СТИЛЕВОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

Цикл Бартока «Микрокосмос» выбран по нескольким причинам. Задуманный на основе художественной и педагогической концепции, он ориентирован как на выработку техники фортепианной игры, так и на обучение основам композиции. Это роднит «Микрокосмос» с инструктивными произведениями И.-С. Баха, поскольку здесь Барток, как и великий немецкий композитор, привёл в систему свои открытия в области музыкального языка. Циклу предпослано Приложение с упражнениями, которые соотносятся с художественными пьесами сборника как *модель* и *оригинал* (*схема* и её *художественная реализация*). В этой связи, цикл наглядно отражает процессы конструирования отдельных элементов языка. Кроме того, цикл технически и лексически легко осознаётся и осваивается студентами.

Инструктивная идея цикла, которая согласуется с замыслом композитора, предполагает воспроизведение, моделирование норм музыкального языка опытным путём, в эскизах. Каждая миниатюра представляет собой инструктивный образец с определённой «технической» задачей, в то же время максимально полно выявляющий художественные возможности. Музыкальное решение и определяет интонационно-ладовое, ритмическое, фактурное оформление материала.

Рассмотрим основные элементы музыкального языка Бартока, позволяющие выявить типичные черты его стиля[2].

Мелодика. Основу цикла составляют два типа мелодики: первый уходит корнями в народный мелос, второй — авторский, «конструктивный», служит удобным материалом для экспериментов с ладовой или ритмической сторонами мелодии.

Барток черпает интонационные обороты из венгерского, румынского, болгарского, югославского, словацкого, украинского фольклора. Композитор воспроизводит принципы конструирования народных напевов и наигрышей в миниатюрах цикла — их попевочное строение, вариантное развитие, остинатную природу опорных тонов. Например, в № 105 («Игра двух пентатонических звукорядов»), построенном на интонациях мадьярской песни, композитор излагает мелодию в двух вариантах. Сначала в верхнем голосе даётся песенный вариант мелодии (т. 2–9), а затем из него извлекается танцевальная формула — интонационный каркас мелодии (т. 10–26). Напев имеет небольшой амбитус в объёме сексты и складывается из двух мелодических ячеек — *(h)-a-g* и *e-d*. Опорными являются верхние тоны ячеек (*a, e*), причём их главенствующее положение утверждается метроритмическим способом, то есть регулярным появлением на сильных долях и в начале ритмической группы. Тяготения тонов в мелодических ячейках функционально сходны с квартовым согласованием тонов. На основе заданной инвариантной интонационной модели происходит ротация попевок с их вариантным переинтонированием. В процессе развёртывания мелодии поочерёдно разрабатываются разные участки звукоряда: *a-g* (т. 10–26), *a-g-e* (т. 27–30), *g-e-d* (т. 31–33) с последующим захватом всего диапазона пентатоники. Единообразие (двухэлементность) интонационной формулы компенсируется метроритмической вариантностью мотива. Творческая интерпретация ладоинтонационных и ритмических элементов народной музыки представляет собой художественное обобщение фольклора в композиторском творчестве.

Второй тип мелодики основан на простейших мелодических линиях и рисунках. Техника сцепления коротких мелодических ячеек, лежащих в основе позиционной формулы, применяется для построения развёрнутых по диапазону мелодий. Простой рисунок мелодии служит удобным материалом для яркого и разнообразного показа лада, ритма и т.д.

Лад. Для Бартока эксперименты в области лада имеют важное конструктивное значение[3]. В то же время во многих пьесах ладовый колорит служит основным средством выразительности. Расширение ладотональной сферы осуществляется композитором по нескольким направлениям. Барток опирается на диатонические лады, но подвергает «ревизии», пересмотру основные показатели ладотональности: звукоряд и возможности его структурирования, центрирование лада и его трактовку (тональную или модальную) в зависимости от устойчивости или переменности центра.

В «Микрокосмосе» используются «чистые» звукоряды различных ладов (№ 32 «Дорийский лад», № 34 «Фригийский лад», № 37 «Лидийский лад», № 48 «Миксолидийский лад», № 58 — лад Бартока, № 61 «Пентатоническая мелодия», № 105 «Игра двух пентатонических звукорядов»). Более сложный способ получения новых звукорядов — смешение тетрахордов различных ладов. Смешанные семиступенные звукоряды применяются в № 115 «Болгарский ритм-2» (лидомикс), № 52 «Одноголосная мелодия» (лидомикс в нижнем регистре и ионийский в верхнем[4]), № 41 «Мелодия

с сопровождением» (лидомикс) и др. Ладовая система Бартока включает не только диатонические, миксодиатонические, но и симметричные формы. Уменьшённый лад применяется в № 101 «Уменьшённые квинты» (2:1), № 88 «Звучание флейты» (1:2), № 99 «Скрещённые руки» (2:1); тритоновый лад — в № 109 «На острове Бали» (1:5), № 80 «Посвящается Р. Ш.» (3:2:1 в нижнем голосе); целотоника — в № 136 «Целотоновые звукоряды».

Смешение звукорядов различных ладов достигается с помощью различных приёмов. Назовём некоторые из них. Применяется чередование звукорядов по горизонтали — в № 50 «Менуэт» (восходящее движение мелодии даётся в лидийском, а нисходящее движение — в ионийском ладу). Лады объединяются по вертикали, что приводит к появлению полиладовости — в № 59 «Мажор и минор» (лидийский/эолийский), № 80 «Посвящается Р. Ш.» (тритоновый лад/минор). Особо нужно оговорить № 62 «Параллельное движение в малую сексту»: начинается пьеса как политональная с политоникой *g/h*, а в ходе развития тональный центр смещается на *fis/b* при сохранении звукоряда. В результате образуется полимодальное смешение уменьшённых ладов.

Одним из источников ладообразования служит проведение звукоряда-темы в обращении: её инверсия с сохранением интервалики образует полиладовые сочетания. В № 141 «Отражение» звукоряд *B dur* в инверсии даёт *es moll*. Другие примеры полиладовости и политональности: № 64 а «Линия и точка» (*g/e*), № 125 «Прогулка на лодке» (*C/Ges*), № 86 «Два мажорных пентахорда» (*Fis/C*), № 142 «Сказка о маленькой мухе» (*G/Ges*).

Кроме звукорядов, их переструктурирования и комбинаторики ладов пересмотру подвергается ладовый центр. Соотношение звукоряда и центра имеет следующие варианты: а) при устойчивой тонике звукоряд остаётся неизменным, например, № 40 «Южнославянское» (*E* миксолидийский); б) при устойчивой тонике варьируются ступени звукоряда, образуя модальное колорирование (№ 130 «Деревенская шутка»). При неизменном звукоряде меняется положение ладового центра — в пьесе № 75 «Триоли», которая начинается в *C* лидийском, а заканчивается в *D* миксолидийском. Центр утверждается с помощью остинатного повторения и метроритмического подчёркивания одного из звуков.

Смена лада часто служит средством развития в миниатюрах. Например, в № 101 в начальном разделе использован уменьшённый лад (2:1/*es*), в середине — тритоновый лад (2:3:1/*g*), а в репризе — снова уменьшённый, но со сменой высотной позиции опоры (2:1/*es-h-g-e-es*).

Гармония. Преобладающим является линеарный принцип организации горизонтали и вертикали, определяющий как способ образования созвучий, так и логику их объединения. В цикле активно применяется принцип формирования гармонической вертикали путём утолщения мелодии: дублирование мелодических линий любым интервалом, трезвучием, секст- или квартсекстаккордом, полиинтервальным комплексом, созвучием любой структуры (№ 67, 69, 71, 73, 110, 112, 120). В аккордовом типе можно выделить несколько способов сложения созвучий: а) волыночное остинато; б) вертикали терцовой структуры; в) полигармонические комплексы.

Часто основой гармонического развития становится принцип интеграции горизонтали и вертикали, который способствует образованию нескольких видов созвучий: а) тематической гармонии; б) педальной гармонии; в) гармонии, имеющей источником звукоряд. Многие аккорды нетерцового (полиинтервального) строения рождаются в процессе вертикализации звуков пентатонного лада. Возникают комбинации по вертикали квинтовых, секундовых и квартовых интервалов (№ 78, 83, 84, 107, 131, 146, 147). Кластеры и гроздья из больших и малых секунд ведут происхождение от целотонных и хроматических звукорядов (№ 107, 132, 142, 144). «Тематическая гармония» (термин Ю. Н. Холопова) также может появляться благодаря вертикализации лада («Ярмарка» № 47). Другие виды вертикалей, использованные в цикле, — полигармонические комплексы (№ 122), созвучия расширенной терцовой структуры (№ 61, 78, № 105, № 127), трезвучие с расщеплённой терцией (№ 108), именной аккорд Бартока (м 3-ч 4-м 3).

Моделирование чужого стиля. Для Бартока так же, как и для многих других композиторов XX века, исторический или авторский стиль представляет собой частную лексическую единицу в языковой системе истории музыки. Наиболее типичный приём или средство, характерное для того или иного композитора, берёт на себя функцию стилевого репрезентанта. Из разных стилей Барток извлекает те приёмы, которые близки ему по духу. Композитор опытным путём выясняет технические и выразительные возможности заимствованных приёмов, как бы проверяя их совместимость с собственным музыкальным языком, и переинтонирует по собственному усмотрению.

В «Микрокосмосе» Барток указывает на обращение к другим авторским стилям дважды — в пьесах «Посвящается И.-С. Б.» и «Посвящается Р. Ш.». Рассмотрим их и попытаемся ответить на следующие вопросы: каким образом Барток моделирует авторские стили? Какие типичные для И.-С. Баха и Р. Шумана элементы отбирает Барток? Какие технические приёмы разрабатываются в пьесах и какой выразительный эффект достигается?

«*Посвящается И.-С. Б.*». Это не портрет Баха и не стилизация, поскольку интерес Бартока сосредоточен на нескольких элементах музыкального языка, ассоциирующихся с эпохой барокко. Воспроизводится аккордово-фигурационный вид фактуры, типичный для прелюдий Баха. Приёмы имитационной работы с темой взаимосвязаны с формой: в экспозиции проводятся тема и противосложение, представляющее собой инверсию темы; в развивающем разделе (т. 9–12) — канон; в репризе все приёмы объединяются.

Применяется мажоро-минор барочной эпохи с мажорной тоникой в заключении построения. Барток обостряет идею ладовых сопоставлений, совмещая звукоряды ладов в экспозиции по горизонтали, а в репризе по вертикали и получая при этом тонику с двойной терцией.

О баховской традиции напоминает показ тональности полным функциональным оборотом на тоническом органном пункте. Отчётливо выявляется связь гармонии и формы, которую выразим в виде схемы:

a	+	a_1	+	$a\text{-}_{разв.}$	+	a_2	
E		*e*		*DD (#IV)*		*E/e*	*E*
4		4		4		4	1

Здесь a — начальная формула TSDT на тоническом органном пункте; a_1 — варьированный повтор (ладовый контраст, смещение реперкуссы *h*, сужение диапазона мелодии); $a\text{-}_{разв.}$ — развитие на основе звучности уменьшённого трезвучия, предыкт на DD; a_2 — синтетическая реприза, возвращение тонального центра *E/e*, но с доминантовым органным пунктом на сильных долях.

В развивающем разделе идея доминантового предыкта и накопления неустойчивости, типичная для предкадансовых разделов в прелюдиях Баха, вновь усиливается. Опора на #IV ступень, «замещающую» *DD* (*ais* на сильных долях), сужение интервалов в крайнем двухголосии (хроматизация), кружение мелодии в пределах уменьшённого трезвучия направлены на создание предельного для предрепризного раздела гармонического напряжения.

На уровне композиции сопоставляются периодичность первого предложения (4+4) и прогрессирующее уменьшение пропорций мотивов во втором предложении. Яркий приём, способствующий созданию неустойчивости во втором предложении, — использование несовпадения масштабов такта и мотива (метрической трёхдольной «сетки» с двудольными мелодико-ритмическими группами), в результате чего происходит смещение акцентов. Применение гемиол в каденциях — достаточно типичное явление для танцевальной музыки эпохи Возрождения и барокко. И вновь Барток усиливает действие приёма, построив на нём целый раздел. Второй раздел пьесы начинается с нарушения метрической инерции: в трёхдольном такте появляется двудольный мелодико-ритмический мотив, который сменяется мотивом, равным четверти с точкой. Идея прогрессирующего уменьшения групп находит продолжение в репризе, где после двудольной и полуторной групп вводится группа из трёх, а затем из двух шестнадцатых. Остановка на заключительном трёхдольном аккорде воспринимается как итог развития.

Мелодика преимущественно одноэлементна. Барток сознательно ограничивается квинтовым амбитусом мелодии (*e-h*) с реперкуссой *h* и тоникой (финалисом) *e*. Композитор добивается эффекта напряжённого развития, манипулируя соотношением реперкуссы и тоники в верхнем и нижнем голосах. В экспозиции «задаются» основные параметры — *h/e* в крайнем двухголосии (т. 1–4). В следующем четырёхтакте выдерживается тонический органный пункт, а реперкусса в мелодии смещается: *h-a-g*. В развивающем разделе (т. 9–12) стержневым звуком становится #IV ступень в мелодии, а бас поднимается *e-f-g-gis*. В репризе крайнее двухголосие «провозглашает» реперкуссу *h*.

Итак, мелодический рельеф, гармония, ритмические пропорции играют большую роль в процессе образования музыкальной формы. Черты барочной музыки схематизированы, из каждого элемента музыкального языка «извлечена» его суть и полностью раскрыт формообразующий потенциал. Показательный для барочной эпохи приём ладового контраста многократно усилен, поскольку сопоставление натурального и хроматического вариантов одного звука применяется по горизонтали и вертикали по отношению к II, III, IV ступеням. Трение перечащих ступеней превращается для Бартока в художественное задание, становится объектом моделирования. Экономия средств способствует их максимальному развитию.

В пьесе «*Посвящается Р. Ш.*» главным «действующим лицом» является Барток. Здесь композитор использует излюбленные приёмы работы: проведение темы в прямом движении и в инверсии, экспериментирование с ладовыми структурами, одноэлементность мелодии и ритмоформулы. Вместе с тем он заимствует у Шумана одну стилевую черту — полифонизацию фактуры — и рассматривает её как техническое задание.

Инструктивная идея (полифонизация фактуры) реализована следующим образом. Одинаковый мелодический рисунок в верхнем и нижнем голосах даётся в разных ритмических вариантах. Совмещение ровных восьмых в нижнем голосе с «опаздывающим» пунктирным ритмом в верхнем голосе вносит элементы имитации в движение параллельных секст. Именно этот приём и создаёт полифонизацию фактуры. Кроме того, ещё одним

приёмом технической «игры» является разноладовость версий одной мелодической формулы в разных голосах. В верхнем голосе тема звучит в *c moll*, в нижнем голосе она проводится в тритоновом ладу (со структурой звукоряда 3:2:1). В результате образуются «запланированные» переченья. Из одноэлементной мелодической формулы извлекаются все возможные варианты развития: тематическое ядро представляет собой соединение восходящего мотива с его инверсией, обращением.

Развитие осуществляется с помощью вертикальной перестановки голосов во втором предложении. Заметим, что форма (период вариантно-повторного строения с прерванным кадансом и расширением) и полифонические приёмы развития темы типичны для пьес цикла и генетически восходят к полифоническим произведениям И.-С. Баха.

На основании анализа можно заключить, что Барток переинтонирует, моделирует стиль Шумана, изменяя простейшие мелодии с помощью полифонических методов работы с темой и моделирования её нового ладового облика. Оптимальным условием для выявления выразительных и технических возможностей того или иного средства становится малоэлементность материала. Стандартность формы, приёмов развития, мелодических формул оттеняет новизну ритмического и ладового компонентов.

ПРИНЦИПЫ МОДЕЛИРОВАНИЯ БАРТОКА КАК ОБРАЗЦЫ ТВОРЧЕСКИХ ЗАДАНИЙ

Пьесы «Микрокосмоса» содержат наиболее употребительные для композитора элементы музыкального языка и приёмы развития материала. Их можно рассматривать как образцы (модели) заданий для построения пьес, поскольку они отражают основные *принципы моделирования* Бартока. Перечислим их.

1. Как один из ведущих принципов в организации материала применяется принцип симметрии. Он регулирует создание тематического ядра, развитие мелодии, определяет контур крайних голосов, образование ладовых инверсий, ритмических ракоходов, построение формы.

2. При построении мелодических рисунков обыгрываются конструктивные константы мелодии: амбитус, реперкусса, финалис.

3. Для индивидуализации голосов (даже с одинаковым мелодическим рисунком) используются полиладовость и полицентровость.

4. В гармонии действует принцип интеграции горизонтали — вертикали.

5. Одноэлементность каждого из компонентов музыкального языка подразумевает их максимально полное развитие.

6. В симбиозе метра/ритма используются полиявления (гемиолы, мотивы и такты разной длины, синкопы и т.д.).

7. Для развития темы применяются полифонические и мотивно-разработочные приёмы.

8. Учитывается сбалансированное соотношение стабильного и мобильного на различных иерархических уровнях. К примеру, если материал и лексика обновляются, то форма и приёмы развития должны оставаться стандартными, и наоборот.

Безусловно, моделировать по какому-либо образцу, подражать стилю композитора достаточно сложно: чтобы овладеть этим методом, необходимо иметь большой запас теоретических знаний, а также обширный музыкальный кругозор и навыки анализа. Но в целом можно отметить, что моделирование стиля включает в себя все элементы музыкального языка, и работа в этом направлении оказывает неоценимую услугу в освоении стиля любой эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Шаймухаметова Л.Н., Юсуфбаева Г.Р. Инструктивные сочинения И.-С. Баха для клавира в практике обучения творческому музицированию. — Уфа, 1998. — С. 5.

[2] Музыкальному языку Бартока посвящено большое число работ. См.: Холопова В. Н. О теории Эрнё Лендваи // Проблемы музыкальной науки. — М., 1972. — Вып. 1. — С. 326–357; Холопов Ю. Н. Модальность // Гармонический анализ. Ч. 2. — М., 2001. — С. 61–66.

[3] О технике ладовых преобразований в музыке Бартока см. в уч. пособиях: Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. — М., 1984. — Глава 3; Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. — М., 1994. — Глава 3.

[4] Здесь и далее применяется порядок перечисления ладов снизу вверх.

Урванцева Ольга Александровна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории музыки
Магнитогорской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

ABSTRACTS

ANNA G. ALYABYEVA

THE ROLE OF TIMBRE IN THE HETEROPHONY OF THE INDONESIAN TRANCE ACT *REYONG PONOROGO*

The article describes the role of timbre (timbre-form) in the Gamelan's heterophony of the Indonesian trance act *Reyong Ponorogo*. The author comes to a conclusion that there is the interaction of the timbre-form parameters with other means of music expression. This principle corresponds to the principle «all in all» (proposed by Feohar H. Kessidi), characteristic of mythological thinking.

Keywords: ethnomusicology, Indonesian gamelan, heterophony, timbre-form

AMINA I. ASFANDIAROVA

PASTORAL IMAGES IN THE MINUETS OF HAYDN'S PIANO SONATAS

Despite their popularity and facility of performing, Haydn's piano sonatas present unique artistic world. They are a mystery for both music theorists and performers. The lacking of manifested emotional contrasts and sound density often creates obstacles for interpretation and results in exclusion of Haydn's sonatas from the concert programs. Very often Haydn's music is played with Romantic sound, «expressive and songful,» in a pompous and overly affective fashion.

In this respect, it seems important to apply semiotic methods, the study of relationship of musical text and its performer in general, and the musical lexicography and etymology of musical meanings in particular. The Russian scholarship of the recent decades operates with the notions of intonational lexic, semantic figure, and lexeme.

As a result of application of semantic analysis the content of Haydn's music becomes perceptible not only on the empirical and intuitive levels, but on the level of concrete approaches and methods of realization.

Keywords: Haydn, keyboard sonata, minuet, pastoral, semiotic method, musical lexicography, intonational lexics, semantic figure, lexeme

FAROGAT A. AZIZI

STRUCTURAL AND MODAL SPECIFICITY OF *FALAKI KULOBI*, THE GENRE OF TRADITIONAL MUSIC OF MOUNTAIN TAJIKS

Using the field recordings and transcriptions, the author analyzes the genre of Tajik professional oral tradition *falak kulobi*. The author emphasizes the structural and modal characteristics of this genre and its influence on formation of the system of *Shashmaqom*. Contrary to the existing classification, based upon in geographic distribution, the author champions the new classification of traditional music of mountain and valley Tajiks which makes use of anthropological methodology.

Keywords: ethnomusicology, Tajik traditional music, *maqom, falak, falaki dasti, falaki rogi, rubai, rubai gazel.*

RIMMA M. BAIKIEVA

ON SEMIOTIC ASPECTS OF MUSICAL INTERPRETATION

The article proves the necessity of creating the theoretical foundation of musical interpretation of keyboard musical text from the standpoint of semiotic analysis of the original, composer's text. The author presents the results of research conducted at the Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Academy lead by Professor, Doctor of Arts, Ljudmila Shaimukhametova.

Keywords: theory of interpretation, methodology of semantic analysis, keyboard text, practical semantics

NINA G. BURKOVA

NEW RITUALITY: INTERACTION OF OPUS-MUSIC AND TRADITIONAL ART

The article is dedicated to one of the most important phenomena of contemporary musical art, to new rituality. Creation of the sound image of the pre-Christian rite and modeling of the ritual chronotop are interpreted here in light of interaction of author's and traditional art. Comparisons of new rituality with different manifestations of the extatic in traditional and contemporary cultures reveal many value and structural parallels. The study of rhythmic organization of musical works allows to emphasize the three main principles for the reconstitution of the ritual chronotop: symbolic interpretation of the percussive rhythm-timbre, non-classical methods of realization of metric-rhythmic pulsation and specific forms of variant repetitions..

Keywords: new rituality, musical post-avant-garde, musical rhythm of the 20th century

LUIZ E. CASTELÕES

AN INTRODUCTION TO MUSICAL ONOMATOPOEIA

The subject of musical onomatopoeia, or imitation of environmental sounds by musical instruments, has long been dismissed as unimportant in the context of Western art music. In this article, I offer a new approach to the study of musical onomatopoeia by analyzing some of its fundamental characteristics, with special emphasis on terminology and critique of the literature. This introductory investigation represents the first step towards the development of a specialized study of musical onomatopoeia, one that will include contributions from acoustics/psychoacoustics, musical analysis, and historical musicology.

Keywords: musical composition, musical onomatopeia, Western art music.

ALEXANDER I. DEMCHENKO

THE PRINCIPLE OF HISTORICISM AND THE INTEGRATION OF HUMANITIES IN THE INSTITUTIONS OF HIGHER MUSICAL EDUCATION

This article provides the rationale for the transformation of the curriculum in the areas of music history, music theory and general education within the sys-

tem of music college pedagogy. The principle of historicism in the core of suggested change will allow for coordinating the course work, avoiding course conflicts, overcoming poor organization of knowledge, and, in the end, will enhance historic aspect in student's thinking. The author has developed these views in the course of intensive pedagogic practice. They reflect author's desire to perfect the system of contemporary musical education.

Keywords: musical education, history of music, reform of the musical education, institutions of higher musical education

MARINA G. DOLGUSHINA

A HISTORY OF INTRODUCTION OF FRANZ SCHUBERT'S SONGS IN RUSSIA IN 1830–1840

The article reviews the process of introduction and dissemination of the songs of Franz Schubert in Russia. It shows that popularity of his works in Paris has played the leading role in «the fashion for Franz Schubert» since Paris has been a cultural determinant for the Russian society. The article discusses the problem of Russian translations of the lyrics and special features of musical images and topics which Russian audiences liked so much. Author refers to rare scores, the catalogues of score sellers, handwritten albums, and publications in Russian and foreign periodicals of the 1830–40.

Keywords: Schubert's art songs, Schubert in Russia, musical Romanticism, musical life, musical life of Russia in the 19th century

ALEXANDER A. ERMAKOV

REVISITING THE HISTORY OF RUSSIAN OPERA FOR CHILDREN

In this article author researches the history of Russian opera for children (from its beginning to the 20th century). The author analyses operas for children written by both famous (Ts. Kui, S. Prokofiev, B. Asafiev) and obscure (A. Buchner, M. Kuzmin) composers together with the literature and drama works for children. Further perspectives of children's opera are covered in the article as well.

Keywords: children's opera, school drama, children's literature journals, Moscow state academic children's music theatre named after N. I. Sats

VITALY R. GANEYEV

THE ART OF CLASSICAL GUITAR IN THE CITY OF SAMARA

The article discusses the specificity of development of guitar performance in a Russian province. The author describes the periods in the history of classical guitar performance in Saratov, provides brief biographical notes on prominent performers and teachers of guitar according to their contributions into the city's culture. The article provides the information on educational and concert organizations, as well as competitions.

Keywords: music of Russia, guitar performance, Russian guitarists, musical local studies

IDRIS M. GAZIEV

GRAMOPHONE RECORDINGS OF TATAR SINGERS OF THE TURN OF THE 20th CENTURY

This article is dedicated to analysis of concert life of turks-muslims in the beginning of the 20th century. The author has researched the existent gramophone records of Tatar singers. Their performances provide a glimpse of the vocal style of that time. Author traces the stages in development of professionalism of the singers. These observations lead to a more detailed view of the urban life of the Tatar cities of the turn of the 20th century.

Keyword: local studies, Tatar folk song, concert performance, sound recording

NATALIA A. GURENKO

IVAN VYSHNEGRADSKY: THEORY AND PRACTICE OF MICROTONALITY

The article covers the works of one of the representatives of Russian music avant-garde I. A. Wyshnegradsky. Theory and practice of his oeuvre are connected with one problem — the idea of microtonality. In his theoretical writings the composer uses the term «continuum» in its typological meaning. The analysis of pieces by Wyshnegradsky points at the possibility to use the modal, tonal and serial principles in the system of microtonality. However new phonic quality of diffused sound come to the foreground in this compositions.

Keywords: Ivan Vyshnegradsky, techniques of composition of the 20th century, Russian avant-garde, musical modernism, microtonality

SAIDA Z. ISKHAKOVA

THE EPOCHS OF TRANSITION AS THE LIMITS OF THE CYCLES OF MUSIC HISTORY

This article is devoted to the problems concerned with the nature of historical process of development of musical art. The author follows the evolution of the European musical thinking of the past ten centuries and focuses on the so-called «epochs of transition.» During these particular periods the image change of the sound world makes an impact on the historical context of musical development. In such times composers and music theorists bring about the new ideas into the existing compositional techniques. These artistic revolutions, marking in the epochs of transition, manifest characteristic features and recur every 300 years in music history.

Keywords: artistic revolutions, turning points in music history, history of sciences, Middle Ages, Renaissance

LJUDMILA P. KAZANTSEVA, VALENTINA N. KHOLOPOVA

THE MYSTERIES OF MUSICAL CONTENT IN RUSSIAN PEDAGOGY

The Russian musical culture has been traditionally marked by an interest towards the categories of content and semantics. While harmony, counterpoint and musical form have been developing in the West, the discipline of study of musical content appeared most prominently at the turn of the 20th century in Russia and took a hundred years to mature to its well-developed present status. In order to introduce subjects pertaining to the theory of

musical content into Russian musical educational system, the Russian Ministry of Culture made an appropriate Recommendation on 17 May, 1999. In various Russian cities the instruction of this subject has begun on all levels: in children's musical schools, in colleges, in institutions of higher education, graduate programs and in departments of post-graduate study.

The methodology of analysis of musical content supports itself on the category of *intonatsia* developed by Boris Asafiev; it is applied to such concepts as «musical image,» «emotion,» «dramaturgy,» «genre,» «style,» and «performance interpretation.» The instruction in theory of musical content is marked by its focus on artistic creativity. This quality of theory of musical content translates into a broad range of applications — from teaching musicians and music pedagogues to enlightening the wide circles of music listeners.

Keywords: musical pedagogy, educational program, musical content

YELENA O. KAZMINA

DOBUZHINSKY AND THE MUSICAL THEATER IN LETTERS AND RECOLLECTIONS

The article is dedicated to the work of prominent Russian scenic designer, artist Mstislav Dobuzhinsky, who, together with the panters of the *Mir Iskusstva* circle, has raised the profession of the stage designer to the highest artistic level. The author analyzes the principles of Dobuzhnisky's approach, his new positions in the art of scenography. The letters and reminiscences of Dobuzhinsky and his contemporaries reveal the role of music in his art.

Keywords: *Mir Iskusstva*, musical theater, stage design, scenography

OLGA V. KOMARNITSKAYA

THE MUSICAL WORLD OF NICOLAY SIDELNIKOV'S OPERA *CHERTOGON*

The artical is devoted to the unknown page of Russian modern musical theatre — N. N. Sidelnikov's opera-dialogue *Chertogon* (1978–1981). In composer's own words, *Chertogon* is an opera-mixture based on N.S. Leskov's story which has the same name. It is a rather large score (about 600 pages). The article analyses two main problems: the comparison of the literary source and the opera libretto (written by the composer himself) and the explanation of the specific features of genre of opera-mixture.

Keywords: Russian musical theater, contemporary opera, N. Sidelnikov

LJUDMILA V. KOTLYAROVA

THE TRADITIONS OF RUSSIAN SYMBOLISM IN MUSIC OF EDISON DENISOV

This article reveals the connections of Edison Denisov's aesthetic positions with poetic, musical-aesthetical and musical-technological findings of Russian symbolists of the turn of the 20th century. In the center of author's attention are fundamental symbolist tendencies, including close connection between art and religion, appeal to poetics of associations, creation of sound symbolism of «irrational» and «inexpressible.»

Keywords: Edison Denisov, music of the 20th Century, Russian symbolism, chamber vocal music

LYUBOV A. KUPETS

GEORGES BIZET IN RUSSIAN MUSICICAL HISTORIOGRAPHY OF 1930s–1980s

Author of this text investigates the problem of musicological reception of music of G. Bizet in the Soviet Union. The materials — the articles in encyclopedias and monographs of the Soviet period — demonstrate gradual transformation of views under the influence of historical, political and individual-biographic circumstances of the 1930th — 1980th. The author proposes the hypothesis of Soviet myth of Bizet's «Carmen» and its interpretations.

Keywords: French opera, opera of the 19th Century, sociology of music, reception history, musical source study

YEKATERINA N. MIKHAILOVA

SEMIOSPHERE OF RODION SCHCHEDRIN'S BALLET *THE SEAGULL*

The article is dedicated to analysis of tendencies of contemporary musical culture, passed through the prism of synergetic perception. On the example of ballet *The Seagull*, the author summarizes the general characteristics of the artworks of the postmodern era: intertextuality, multiple plot structure, metalanguage of symbols, compound nature of the *chronotop*, etc. The ballet, as a contemporary artistic text, is constantly compared with the culture as a whole, which enhances the music with the features of dialogic consciousness, unspoken character and the potential for further interpretations.

Keywords: Ballets of R. Schchedrin, postmodernism, artistic text, music of the 20th century

BORIS D. NAPREYEV

LUDWIG BUSSLER. ORCHESTRAL TRANSCRIPTION OF THE KEYBOARD FUGUE BY J. S. BACH

The Baroque period presents the plethora of achievements and discoveries. One of them is the emergence of symphonic orchestra, the event that cast the new light on the paths of music, on the musical language, on the principles of form building and the fates of the genres. However, the birth of the orchestra revealed some problems, one of which remains quite urgent even today. In essence, it is a poor adaptation of the requirements of polyphonic music to the characteristic features of the orchestra, namely, its ability to fully express properly homophonic music.

This study suggests the mechanisms which allow coming to such solutions which retain both the specific character of the fugue and the unique beauty of the orchestral sound.

Keywords: orchestral transcription, instrumentation of polyphonic compositions

LYDIA A. PTUSHKO

MUSICAL ENLIGHTENMENT IN THE CONTEXT OF MUSICOLOGY

This article addresses the issues of musical journalism, a mediator between music and society. Theory and prac-

tice of artistic writings about music are presented from the standpoint of their spiritual influence, pragmatic and aesthetic levels of perception, direct and responsive communicational connections — aesthetic «echo» of musical creative activity of the society. Informational-aesthetic ambivalence of musical enlightenment determines classification of genres of musical journalism: informational, informational-artistic, and artistic-journalistic. The author presents the rationale for the educational program in musical journalism, offered at the Nizhniy Novgorod State Conservatoire in 2003.

Keywords: musical journalism, musical art, musical enlightenment, educational program

TATIANA V. RESHETNIKOVA

COMPLETE SCHOOL OF SINGING OF A. E. VARLAMOV AND RUSSIAN VOCAL PEDAGOGY

The article focuses on the figure of the founding father of Russian vocal pedagogy, the author of the first Russian treatise on vocal method, Alexander Varlaamov. The article investigates the theoretical and practical aspects of his *Complete School of Singing*. This study is based upon archival documents, instructional materials, and textbooks in history of Russian music.

Keywords: history of Russian music, A. VArlaamov, Russian vocal school, vocalize

ANTON A. ROVNER

THE AESTHETICS OF SYMBOLISM AND THE MODES OF BOLESLAV YAVORSKY IN THE MUSIC OF SERGEI PROTOPOPOFF

The article is dedicated to the study of evolution of harmonic language in the works of Russian composer Sergey Protopopoff (1893–1954). His music is viewed in the context of symbolism, reflected in his use of the compositional system of his teacher Boleslav Yavorsky. This system is known as the «theory of modal rhythm.» The period of Protopopoff's fascination with «modes of Yavorsky» lasted from 1917 to 1931 and falls into three stages. Each stage is presented in this study. The last work of Protopopoff is interpreted as a farewell to modernist techniques.

Keywords: S. Protopopoff, modes of Yavorsky, symbolism, harmony in the 20th-century music, musical modernism, musical avant-garde

SADUOVA

«THE ENCHANTED LAKE» («VOLSHEBNOYE OZERO») BY ANATOLI LYADOV: THE FEATURES OF IMPRESSIONISM

This article describes «The Enchanted Lake» by Anatolii Lyadov as an example of an impressionistic miniature. Some of the data on the history of creation of this score, the composer's commentaries, and, finally, the musical material itself give an opportunity to trace the impressionistic trend of the work in both its aesthetic approach and in it musical language. The analysis of the miniature is made on a few levels: on the level of genre, on the dynamical and harmonic levels, on the level of mood, and on the levels of timber, texture and shaping. Special attention is paid to the thematic complex (micromotives, motives and themes). Taking into consideration composer's aesthetics, the basic idea of the work, the peculiarities of its realization gives the analyst every reason to believe that this sketch is an example of a «Russian version of Impressionism».

DAMIEN SAGRILLO

MY NANNY O. HAYDN AND SCOTTISH SONGS

The musicological discourse of Haydn's folksong settings dealt for a long time with problems of compilation of this vast opus which finally led to its complete edition in 2005. Haydn's production of folksong settings for three Scottish editors is enormous. He arranged 429 folksongs from 1790–1804, which spelled for him a new compositional experience at his advanced age. With the help of a typical Scottish folksong this article will first describe this exotic «raw material» which Haydn had to deal with. Then it will illustrate the uniformity and the style in this huge corpus. The common standards are formal criteria and the instrumentation. Finally it will explain, how motivic work, i. e. Haydn's personal involvement in these short music pieces, subsitutes thematic development in larger compositions.

Keywords: Haydn, Scottish songs, folksong setting, Classical style, motivic work

BORIS A. SCHINDIN

RESEARCH AT THE GRADUATE SCHOOL (*ASPIRANTURA*): FACETS OF ITS FUNCTION

The article sheds light on the problems of the research at the graduate schools, its effectiveness and the perspectives of graduate research at the musical institutions of higher education in Russia. This analysis is based upon the experience of maintaining such research at the Novosibirsk Conservatory. The function of the graduate schools is linked to the work of graduate dissertation committees, theory departments of the pre-conservatory colleges and conservatories.

Keywords: *aspirantura*, graduate research, human resources in musical scholarship, musical education, dissertation committee, dissertation defense

LJUDMILA N. SHAIMUKHAMETOVA

EDITORIAL BOLOGNA PROCESS AND THE HORIZONS OF UNIVERSITY SCHOLARSHIP

The author analyzes the consequences of reforms of Russian educational system and scholarship related to Bologna Process. Contrary to many negative responses from Russian research and educational community, the author emphasizes the positive aspects of decisions made by the VAC RF (Higher Accreditation Committee of the Ministry of Education and Sciences of Russian Federation). The author underlines the facts of European and global collaboration, expanding horizons of knowledge and exchange of ideas among the professionals across the geographical boundaries. The journal *Music Scholarship/ Problemy Muzikal'noi Nauki* — a new specialized research periodical — will contribute into achieving these lofty goals.

Keywords: Bologna Process, reform of Russian sciences, innovations in musical education

OLGA V. SHMAKOVA

THE ROLE OF FINALE IN THE SYMPHONIC CYCLE

The article is dedicated to the problem of finale as a separate genre within the framework of the symphonic cycle. On the grounds of well-established Russian methodology of analysis of genre the author makes an attempt to identify genre prototype for the final movement of symphony (from its classical stage to the compositional solutions of the 20th century). This prototype is studied in unity of three genre features: existence in the social milieu, typical musical-artistic content, and participation in creation of an integrated image of the composition.

Keywords: Finale of symphony, musical content, musical dramaturgy

VERA A. SHVETSOVA

THE STRUCTURE OF VERSE AND THE MUSICAL-RHYTHMIC ORGANIZATION OF WEDDING RUNES OF THE KARELIAN COAST OF THE WHITE SEA

The article addresses the questions pertaining to wedding runic traditions of the Karelian coast of White Sea. The problem of scientific terminology is closely connected with structure of runic verse. The type of the musical-rhythmic organisation of wedding runes is considered from the point of view of structure of the Karelian language.

Keywords: ethmonusicology, White Sea karels, wedding rune, runic verse

NATELLA V. TCHAKHVADZE

THE IMAGE OF SPACE IN THE WORKS OF RUSSIAN COMPOSERS

The author views the works of Russian composers are from the standpoint of specific perception of time and space which is different from the Western. The author insists that Russian composers created the image of space which is limitless. Such space is perceived as meditative, visible, individual, concrete and objectal. The author presents the architectonic character of Russian music as the manifestation of mythic-poetic tradition.

Keywords: Russian music, Russian mentality, musical perception, space in music, mythic-poetic chronotop.

OKSANA V. TYUSHEVA

SPECIFIC MELODIC CONSTRUCTION OF SEXTETS FOR THE WIND INSTRUMENTS BY FRANÇOIS-JOSEPH GOSSEC

In this article the study is concerned with the principles of interaction between two melodic types-polyphonic and homophonic-by the examples of Francois-Joseph Gossec's instrumental works. A special approach to the melody of French baroque has been proved to be a necessity due specific "multi-voiced" interpretation of this term in the treatises of that time within the framework of polyphonic styles (strict and free styles), as well as natural peculiarities of the style, which is early in the formation of homophonic melody.

Keywords: music history, Fr.-J. Gossec, music for the wind instruments, French music, French Baroque, melody, texture

OLGA A. URVANTSEVA

MODELING OF THE MUSICICAL LANGUAGE OF THE 20th CENTURY IN BARTOK'S *MICROCOSMOS*

The article offers the method of modeling for the study of contemporary music. Modeling in this case involves reproduction of the individual stylistic elements of the musical language of a composer in special sketching assignments. The author has chosen Bartok's *Microcosmos* as a collection contains several cases of stylistic modeling.

Keywords: B. Bartok, stylistic modeling, techniques of composition of the 20th century, harmony in the 20th century

SERGEY YA. VARTANOV

THE CONCEPT AS THE CATEGORY OF INTERPRETATION OF PIANO MUSIC

The concept as the tool of interpretation of piano music is the product of interaction of four levels of text: author's notation, plastic text of the interpretation, its mental and acoustic texts. In analysis of *sujet* approach in Beethoven's *Appassionata*, the author defends the role of the concept of «intervention» and finds the support for it in its projection on the *sujets* of Shakespeares *Hamlet*, Pasternak's novel, and biblical *sujet* of «Adony in the Garden.»

Keywords: Musical cognitology, performer's interpretation, Beethoven's *Appassionata*

CONTRIBUTORS

Anna G. Alyabyeva is Candidate of Arts, Docent[1] at the Department of Musicology, Composition and Methods of Music Education of the Krasnodar State University of Culture and Arts. She holds Candidate of Arts[2] degree from the Far Eastern State Academy of Arts and currently working on her Doctoral degree in Arts History at the Novosibirsk State Glinka Conservatory, Russia. Dr. Alyabyeva participated in a number of Russian and International Conferences. Her fields of scientific interests are ethnomusicology, organology, traditional musical culture of the Southeast Asia; composer oeuvre; theoretical problem of the music content.

Amina I. Asfandiarova is Candidate of Arts, Assistant Dean of Student Affairs at the Ufa State Academy named after Z. Ismagilov. She is an Honored Worker in Arts of the Republic of Bashkortostan, Professor at the Department of Piano. Her Candidate dissertation is from Novosibirsk State Conservatory (2003). She is the author of a monograph *Intonational Lexics of Pastoral Images in Thematicism of Keyboard Sonatas of J. Haydn* (Laboratory of Semantics, Ufa 2007). Her research follows the ideas of practical semantics, directed toward solutions of problems of musical text and its performer.

Farogat A. Azizi is Candidate of Arts, Docent at the Department of History and Theory of Music of the Tajik National Conservatory named after Talab Sattor. She has received her Candidate Degree from Candidate from Tashkent State Conservatory in 1989. Dr. Azizi has been awarded the title of Laureate and the degree of Doctor of the International Academy *Antique World* (2006). In 2003 she has received a grant and studied ethnomusicology in the United States at a number of universities; in 2007 she continued her studies in traditional school of music in India. She read her papers at a number of national and international conferences, including conferences in Iran (Isfahan, 2007) and France (Villecroze 2008).

Rimma M. Baikieva is Associate Professor of the Department of Piano at the Ufa State Academy of Arts. She is the member of Laboratory of Musical Semantics. She has finished the graduate school of the State Musical-Pedagogic Institute named after Gnesins in Moscow. The circle of her scholarly interest covers the questions of musical semantics, psychology, theory of piano performance and pedagogy, and children's piano repertoire. The topic of her dissertation is «Hero as a Category of Musical Poetics in the Pieces of the Children's Piano Repertoire.» On this topic Ms. Baikieva has published a number of articles in Russian language.

Nina G. Burkova has finished her graduate studies in 2008 at the Novosibirsk State Conservatory named after M. Glinka. The topic of her dissertation is «The Function of Rhythm in Perception of Ritual Semantic in the Music of the Second Half of the 20th Century.» She has read her papers at the city, national and international levels. Her articles are published in the proceedings of numerous conferences, as well as in the journal *Musicology* (2008).

Luiz E. Castelões is Brazilian contemporary-music composer and scholar (DMA, Boston University; MM, BM, Universidade do Rio de Janeiro). He is currently a board member of the Freisinger Chamber Orchestra, and a score engraver for RR Infotech. He has received awards and fellowships from such institutions as Fulbright, Boston University, and Funarte (Brazilian Contemporary Music Biennial). His works have recently been performed/recorded by ALEA Ensemble, Freisinger Chamber Orchestra, and Bay State Brass; and released by RedAsLa (Mexico), Brazilian Electro-acoustic Music Society, and Revista HODIE. Research interests include: musical onomatopoeia, Brazilian popular music, and sonology.

Alexander I. Demchenko is Doctor of Arts, Professor, Chair of the regional Dissertation Committee of the Saratov State Conservatory named after L. Sobinov. He is a full member of the Russian Academy of Natural Sciences, a member of the Journalist's Union and a member of Composer's Union of the Russian Federation. He has published a number of monographs, articles on history of Russian music, musical ethnography, and methodology of music scholarship. He combines teaching with lecturing and working as a musical critic.

Marina G. Dolgushina holds a Candidate of Arts degree, serves as the head of the Department of Music Theory and History of Vologda State Pedagogical University. Her field of research interest includes Russian vocal culture of the first half of XIX century. She is the author of the following monographs: «The Sources of the Russian Romance» (2004), «Ivan Vasilievich Romanus: the governor and the musician» (2005).

Alexander A. Ermakov is a graduate student at the Ural State Conservatory named after M. Musorgsky. He has graduated from the Ural State Conservatory in 2008 majoring in musicology. His scholarly interests include problems of children's musical theater, both professional and amateur. He is a constant participant of musicological conferences in Russia. Mr. Ermakov has a number of scholarly publications on the topic of his dissertation, which is «The Genre Specificity of Works for Children's Musial Theater Written by Composers of Urals Area.»

Vitaly R. Ganeyev is Candidate of Arts, Assistant Dean of Concert Life and Professional Orientation of the Tambov State Musical-Pedagogic Institute named after S.V. Rachmaninov. He is a Docent of the Department of Folk Instruments, the winner of international competitions and the laureate of the foundation «Russian Performing Arts.» He has defended his Candidate Dissertation in 2006. Mr. Ganeyev is a constant

[1] The rankings appropriate for North American academic system are used in this translation. Russian original system is based on five ranks, in ascending order: mladshij prepodavatel (roughly, equivalent of an instructor), prepodavatel (assistant professor), starshij prepodavatel (associate professor), docent (this one is absent in the US, but can be compared with a non-tenured senior faculty member), and professor (tenured professor) (I. Kh).

[2] The Russian system of scholarly degrees is different from Master's — Doctoral degrees format. It is especially evident in the field of music since the Russian pedagogical system offers a stage of early professional musical education (7-year children's school and 4-year utchilische) that does not exists in the West. Keeping this in mind, one may evaluate the Dipom of the conservatory as an equivalent of Master's Degree, the Candidate of Arts as the equivalent of Ph. D. or DMA and the Doctor of Arts as a special degree that is given to a prominent figure in the field after minimum of 10 years of successful teaching and research career (I. Kh.).

participant at the international conferences. He has been lecturing in history of guitar performance at a number of festivals in Russia and abroad.

Idris M. Gaziev is Docent at the Department of Voice of Ufa State Academy of Arts named after Z. G Ismagilov. He is the Honored Artist of Russian Federation, People's Artist of Republic of Bashkortostan, Laureate of Salavat Yulayev State Award. He is the soloist of Bashkirian State Philharmony. Mr. Gaziev is active as a performer; he has toured in Russia and abroad, participated in the Days of Russian Culture in the countries of CIS and in the West. Mr. Gaziev has recorded 13 audio CD's and 8 video discs on which he appeared as the playwright, performer and the moderator. Mr. Gaziev has published a number of articles on Tatar musical culture.

Natalya A. Gurenko is a postgraduate student at the Ural State Conservatory. The centre of her researches is microtonality and its embodiment in work of I. Wyshnegradsky. She has three published articles on microtonality. She took part in several scientific conferences.

Saida Z. Iskhakova is Candidate of Arts, Docent of the Department of Composition of the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov. Her dissertation on the non-classical sound space in music of the beginning of the 20th century has been defended at the Russian Academy of Music named after Gnessins in 1998. She is the winner of the George Soros Award (Moscow 1990) and the All-Russian Competition of the Scholarly Papers (Kazan 2004).

Ljudmila P. Kazantseva is Professor of the Department of History and Theory of Music of the Astrakhan Conservatory. She has earned the degrees from Gnessin Musical Pedagogical Institute (now the Academy of Musical Arts), Graduate School of the Leningrad Conservatory (Candidate of Arts 1985) and Moscow Conservatory (Doctor of Arts 1999). She is the author of a number of books and articles on the topic of musical aesthetics. Her theoretical concept of musical content, presented in her books *Basics of Theory of Musical Content* (Fakel: Astrakhan, 2001), *The Author in the Musical Content* (RAM named after Gnesins: Moscow, 1998) and other publications, has been introduced into pedagogic practice in Russia. She has been awarded with numerous prizes of the all-Russian competitions of scholarly papers. Dr. Kazantseva is a participant and organizer of international conferences, the editor of scholarly publications, and the member of the Composer's Union of Russian Federation.

Yelena O. Kazmina is Candidate of Arts, Docent at the Department of Choral Conducting of the Tambov State Musical-Pedagogic Institute named after S.V. Rachmaninov. She has graduated from Rostov State Musical-Pedagogic Institute majoring in musicology (1985) and from Tambov State University named after G. R. Derzhavin as a choral conductor (1996). She has defended her Candidate Degree at the Russian Academy of Music named after Gnesins in 2000. She has read her papers in local studies of Tambov area at the regional, national and international conferences. She has authored the guidebook *Constellation «Lyre of Tambov»* (in collaboration with O.A. Kazmin), local studies essay «Musical Theater on Tambov Stage», and instructional text Choral Cultur of Tambov Area in the End of 18th-beginning of the 20th Centuries.»

Valentina N. Kholopova is Doctor of Arts, Chair of the Department of Interdisciplinary Specializations of Musicologists at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Professor. She is the Honored Worker of the Russian Federation, the Holder of the Order of Friendship, the winner of the Bela Bartok award (Hungary 1981) and the winner of Boris Asafiev prize (Russia). Her Candidate Degree dissertation «The Problems of Rhythm in Music of 20th-Century Composers» was conferred in 1968, the Doctoral dissertation «Russian Musical Rhythmic» — in 1985. She is the author of more than 430 publications, including 25 books (overall volume of 900 A1 sheets). The main areas of her scholarly interests are the music of the 20th century, theory of musical rhythmic, and theory of musical content, the latter has been significantly improved after her innovative contributions. Many of her books were translated into foreign languages. In the years of pedagogy, Dr. Kholopova has created the school of 65 prominent musicologists, including 25 candidates and 8 doctors of arts.

Olga V. Komarnitskaya is a Candidate of Arts, Professor of the Department of Interdisciplinary Music Studies of Moscow State Conservatory named after Tchaikovsky. She has been a Fulbright Scholar (USA, 1996–1997) and a Guest Lecturer at a number of American universities (1996–1997). Dr. Komarnitskaya presented master classes at the Central Conservatory of Music in Beijing, P. R. China (2007). Her scholarly interests concern analysis of opera and theory of musical content.

Ljudmila V. Kotlyarova is a graduate student at Voronezh State Academy of Arts. She has participated in a number of international and national conferences. The topic of her dissertation is «Symbols of Melodic-Intonational Structures of Chamber-Vocal Music of E. Denisov.»

Ljubov A. Kupets is Candidate of Arts, Professor of Petrozavodsk State Conservatory. She has received degrees from Petrozavodsk State Conservatory; her Candidate Degree is from St. Petersburg Institute of History of Arts. She has recently finished her studies at the Russian Institute of Culturology in Moscow. There, she has studied cultural receptions of the image of the world in Russian musical education and sciences in the 20th century. Ms. Kupets has presented her research at a number of national and international conferences.

Yekaterina N. Mikhajlova is a graduate student at the Saratov State Conservatory named after L. Sobinov. The topic of her dissertation is «Meaning-Generating Function of Multi-Layeredness of Artistic Texts in the Ballets of Rodion Schchedrin.» Creative interests of Ms. Mikhailova are centered on structuralism and postmodernism. In her research Ms. Mikhailova addresses the problems of translation of artistic texts into different semiotic systems in the context of contemporary cultural space. She has participated in national conferences. Her papers are published in the proceedings at Saratov Conservatory.

Boris D. Napreyev is Doctor of Arts, Professor of Musicology at the Petrozavodsk Conservatory named after A. K Glazunov. He is a composer, the Honored Worker of Arts of Republic of Karelia. He is the winner of the «Sampo» award (2003 His Candidate Degree thesis is «To the Question of *Intonational* Renovation of the Genre of Soviet Music on the Examples from Myaskovski, Prokofiev and Shostakovich,» Doctoral degree dissertation «Orchestra and Fugue: The Problems of Interaction.» He has a number of articles published in Russian language.

Lydia A. Ptushko is Candidate of Arts, the Chair of the Department of Applied Musicology of the Nizhegorod State Conservatory named after M. Glinka. She is a Docent. Ms. Ptushko has authored more than 70 publications and conference papers at the national and international conferences, related, in particular, to musical pedagogy. She has created a field of Applied Musicology which has been approved by the Ministry of Culture of Russian Federation and implemented at the Nizhegorod Conservatory. She has created 35 instructional videos on music and musicians. She also administers the web site www.konsart.ru on musical journalism at the Nizhegorod Conservatory. In 2008 Ms. Ptushko has published a monograph *The Style of Symphonies of Avet Terteryan.*

Tatyana V. Reshetnikova is a graduate student at the Saratov State Conservatory. She is the Associate Professor at the Department of Theory, History and Pedagogy of Art of the Saratov State University named after Tchernyshevsky. She has graduated from Saratov State Conservatory with a degree in voice. She studied with Professor Ljudmila Lukianova. She is actively performing in the city of Saratov. The topic of her dissertation is «Russian Vocal School of the First Half of the 19th Century: M. Glinka and A. Varlamov.» She has read her papers at the annual college conferences at the Saratov University. Ms. Reshetnikova has a number of publications on the topic.

Anton A. Rovner is a composer, Associate Professor of the Department of Interdisciplinary Studies at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. He is also a degree candidate at the same conservatory. His Candidate dissertation is entitled «Sergey Vladimirovich Protopopoff, a Composer and Music Theorist.» Dr. Rovner has graduated from Julliard School of Music, has earned his M.M. from Columbia University in 1993 and Ph.D. from Rutgers University in 1998. His works have been performed in Russia and abroad. Dr. Rovner has published his research in *Musical Academy Quarterly, Music and Time* and *Musician-Classic*. He has presented papers at a number of national and international conferences.

Aliya Saduova is a graduate student at the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov majoring in musicology at the Department of History of Music. The topic of her thesis is «Russian Music at the Turn of the 20th Century in the Context of Impressionist Aesthetics: A Wase study of the works by Lyadov, Stravinsky, Cherepnin and Others.» Aliya Saudova has participated in the International and All-Russian conferences; she is the author of several publications. At present Aliya Saudova is a statistician of the information and statistics department of the Republican Center of Education and Methods of Education of the Ministry of Culture and Nationalities Policy of the Republic of Bashkortostan.

Damien Sagrillo, musican and member of conservatory faculty until 2003, has been appointed an associate Professor at the new founded University of Luxembourg in the same year. He earned his Doctoral Degree in Ethnomusicology with a dissertation based on folksong research. Further interests are: wind music research, research in music education and research of the sociology and history of music in Luxembourg. Current projects are: *Haydn and Scotland, Gender and Music, The Music of Luxembourg.*

Boris A. Shindin is Doctor of Arts, Corresponding Member of Siberian Academy of Sciences, Assistant Dean of Research at the Novosibirsk Conservatory, Chair of the Department of history of Music, Chair of the Dissertation Committee, Professor. The area of his scholarly interests includes musical mediaeval studies. His Candidate dissertation topic is «Demestvennyi Chant. Notation, Patterns, Principles of Composition.» Doctoral dissertation topic is «Genre Typology of Old-Russian Chantler's Art.» The Degree has been conferred in 2004. Dr. Shindin has authored more than 50 scholarly publications. A school of mediaeval Russian studies has been formed under his supervision at the Novosibirsk conservatory.

Ljudmila N. Shaimukhametova is Doctor of Art, Professor of Ufa State Academy of Arts, Honored Worker of Arts the Russian Federation. She is the Head of the Laboratory of Musical Semantics. Dr. Shaimukhametova is the author of more than 150 scholarly publications in the areas of music theory and musical pedagogy. She has founded the school of Russian semantic analysis. Dr. Shaimukhametova is the Chief Editor of the journal *Music Scholarship/ Problemy Muzikal'noi Nauki* and its addendum *Creative Pedagogy at the Children's Schools of Music.*

Olga V. Shmakova is Candidate of Arts, the Docent of the Volgograd Institute of Arts named after P. A. Serebryakov. She is the chair of the Student Scientific Society. She has graduated from Novosibirsk State Conservatory named after M. Glinka in 1987 majoring in music theory. Her dissertation topic is «Finale of Symphonic Cycles of Bartok, Honegger and Hindemith (1930–1950s).» She has published 30 articles on this topic.

Vera A. Shvetsova is the degree candidate at the State Institute of Arts in Moscow, the Assistant Professor at the Department of Music of the Finno-Ugric people of Petrozavodsk State conservatory named after A.K. Glazunov. The topic of her dissertation is «Traditional Musical Folklore of the Wedding of the White Sea Karels.» Ms. Shvetsova participated in All-Russian ethnomusicological conferences, including those held at the including in the centers of Finno-Ugric culture.

Natela V. Tchakhvadze is Candidate of Arts, Professor of the Department of History and Theory of Music of Magnitogorsk State Conservatory. She studies the interaction of art cultures of the East and the West, as well as national specificity of various arts. The results of her research of wide cultural scope are reflected in a number of publications.

Oksana V. Tyusheva works as a methodologist and a teacher at the Novosibirsk Specialized Music School/College. She finished her MA course in 2004 and postgraduate course at the Novosibirsk State Conservatoire in 2008. She actively participates in conferences in Tomsk and Novosibirsk devoted to the issues of music theory and teaching methodology in specialized music colleges and universities. The topic of her dissertation is «Interaction of Homophonic and Polyphonic Melodic Styles in the Instrumental Works of Late French Baroque.»

Olga A. Urvantseva is Candidate of Arts, Docent at the Department of Theory and History of Music of the Magnitogorsk State Conservatory. She is the author of articles in music theory and theory pedagogy.

Sergey Ya. Vartanov is Candidate of Arts, Professor at the Department of Piano of Saratov State Conservatory. He has finished the graduate school of the Russian Academy of Music named after Gnesins (Moscow) and has defended his degree at the St. Petersburg Conservatory. His research interests include the problems of analysis and interpretation of musical works. He has participated in a number of national and international conferences and has published his findings in *Fortepiano, Musical Academy* and in collection of articles «Dedicated to A. Schnittke.»