ISSN 1997-0854 (Print)
ISSN 2587-6341 (Online)

Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Российский научный журнал

MUSIC SCHOLARSHIP

Russian Journal for Academic Studies

2019 / 4 (37)

2019 / 4 (37) Проблемы МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ MUSIC SCHOLARSHIP

http://journalpmn.com

Проблемы музыкальной науки

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) **2019, № 4** DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4

РОССИЙСКИЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Д-р иск. **Людмила Николаевна Шаймухаметова**

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

Д-р иск. **Ирина Васильевна Алексеева**, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, Россия

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

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

Д-р пед. н. **Ирина Борисовна Горбунова**, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, Россия

Д-р иск. **Владислав Эдуардович Девуцкий**, Воронежский государственный институт искусств, Россия

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

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

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

Д-р культ. **Елена Альбертовна Каминская**, Институт современного искусства, Россия

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

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

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

Д-р культ. **Александра Владимировна Крылова**, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова, Россия

Д-р пед. н. **Августа Викторовна Малинковская**, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия

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

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

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

Д-р культ. **Татьяна Борисовна Сиднева**, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки, Россия

Д-р иск. **Ирина Петровна Сусидко**, Российская академия музыки имени Гнесиных, Россия

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

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

Д-р иск. **Евгений Борисович Трембовельский**, Воронежский государственный институт искусств, Россия

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

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

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

Д-р иск. **Александр Николаевич Якупов**, Государственная специализированная академия искусств, Россия

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ МЕЖДУНАРОДНОГО ОТДЕЛА

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

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

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

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

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

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

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

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

УЧРЕДИТЕЛИ:

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

Воронежский государственный институт искусств

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

Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

Северо-Кавказский государственный институт искусств

Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского

Адрес редакции и издательства Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, Республика Башкортостан, г. Уфа, ул. Ленина, 14. Тел.: +7 (347) 272-49-05.
Лицензия на издательскую деятельность Б 848240 № 158 от 09.06.1999 г.

ISSN 1997-0854 (Print)
ISSN 2587-6341 (Online)

© Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship, 2019, № 4

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

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере массовых коммуникаций, связи и охраны культурного наследия. Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-66656 от 27.07.2016.

Индекс подписки в каталоге межрегионального агентства «Почта России» 80018.

Music Scholarship

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) 2019, № 4 DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4

RUSSIAN JOURNAL FOR ACADEMIC STUDIES

EDITOR IN CHIEF

Dr.Sci. (Arts) **Liudmila N. Shaymukhametova**

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD

Dr.Sci. (Arts) **Galina V. Alexeyeva**, Far-Eastern Federal University, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Irina V. Alexeyeva**, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Beslan G. Ashkhotov**, Northern Caucasus Institute of Arts, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts, Pedagogy) Dr. **Dmitri I. Varlamov**, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Pedagogy) **Irina B. Gorbunova**, Herzen State Pedagogical University of Russia, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Vladislav E. Devutsky**, Voronezh State Institute of Arts, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Alexander I. Demchenko**, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Liudmila P. Kazantseva**, Astrakhan State Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Tatiana I. Kaluzhnikova**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Culturology) **Elena A. Kaminskaya**, Institute of Modern Art, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Mikhail G. Kondratiev**, Chuvash State Institute of Humanities, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Grigory R. Konson**, Russian State Social University, Moscow, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Alla G. Korobova**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Culturology) **Alexandra V. Krylova**, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Pedagogy) **Augusta V. Malinkovskaya**, Russian Gnesins' Academy of Music, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Vera I. Nilova**, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Irina V. Polozova**, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Elena E. Polotskaya**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Culturology) **Tatiana B. Sidneva**, Nizhny Novgorod State Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Irina P. Susidko**, Russian Gnesins' Academy of Music, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Valery N. Syrov**, Nizhny Novgorod State Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Galina R. Tarayeva**, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Evgeny B. Trembovelsky**, Voronezh State Institute of Arts, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Valentina N. Kholopova**, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Anatoly M. Tsuker**, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Oksana E. Sheludyakova**, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Russian Federation

Dr.Sci. (Arts) **Alexander N. Yakupov**, State Specialized Academy of Arts, Russian Federation

MEMBERS OF THE EDITORIAL BOARD OF THE INTERNATIONAL DEPARTMENT

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

Dr. **Anton Rovner**, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Russian Federation

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

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

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

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

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

Dr. **Farogat Azizi**, Tajik National T. Sattarov Conservatory, Tajikistan

FOUNDERS:

The Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov – editorial board and publishing house
The Voronezh State Institute of Arts
The Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy)
The Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory
The Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
The Saratov State L. V. Sobinov Conservatory
The Northern Caucasus State Institute of Arts
The Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory

Address of the editorial board and the publishing house of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov: 450008, Republic of Bashkortostan, Ufa, Lenina str., 14. Telephone: +7 (347) 272-49-05.
License for publishing activities: B 848240 № 158 from June 9, 1999.

ISSN 1997-0854 (Print)
ISSN 2587-6341 (Online)

© Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship, 2019, No. 4

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

The journal is registered in the Federal Service for Oversight in the Sphere of Mass Communications, Connections and Preservation of Cultural Heritage under the testimony of registration: PI No FS 77-66656 from 27.07.2016.

The postcode for subscription in the catalogue of interregional agency "Post Office of Russia" is 80018.

РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА

Главный редактор

Научный редактор

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

Выпускающий редактор

Карпова Елена Константиновна – кандидат искусствоведения, профессор

Редактор и переводчик, член редакционной коллегии Международного отдела

Ровнер Антон Аркадьевич – Ph.D. (Университет Ратгерс, штат Нью-Джерси, США), магистр музыки Джульярдской школы (Нью-Йорк), магистр музыкальной теории (Колумбийский Университет, Нью-Йорк), кандидат искусствоведения (Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского)

Администратор журнала

Редактор

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

Дизайн: **Аскаров Рашит Наилевич**

Вёрстка: **Грицаенко Юлия Вадимовна**

EDITORIAL STAFF

Editor in Chief

Academic Editor

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

Executive Editor

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

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

Anton A. Rovner – Ph.D. in Music Composition from Rutgers University (New Jersey, USA), MM from The Juilliard School (New York), studies in music theory at Columbia University (New York), Candidate of Arts (Ph.D., Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory)

Administrator of the Journal

Editor

Artur A. Mingazhev
e-mail: journalpmn@yandex.ru

Design: **Rashit N. Askarov**

Coding: **Yuliya V. Gritsaenko**

Статьи, поступающие в редакцию, публикуются на основании рецензий членов редколлегии и профильных специалистов.
За публикацию предоставленных в редакцию материалов гонорары не выплачиваются.
Издание осуществляется на совокупные средства учредителей и авторские средства.
Выходит 4 раза в год.
Свободная цена.

Официальный сайт журнала: **http://journalpmn.com**

DOI: 10.17674/1997-0854

The articles submitted to the editorial board are published on the basis of reviews written by members of the editorial board and profile specialists.
Honorariums are not paid for publications of materials submitted to the editorial board.
The publication is carried out by means of combined monetary contributions of the founders of the journal and the authors of the articles.
Published four times a year.
Negotiable price.
The official website of the journal is **http://journalpmn.com**

Подписано в печать 18.12.2019. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.
Гарнитура Times New Roman. Уч.-изд. л. 18,4. Усл.-печ. л. 27,9. Заказ № 25734.
Тираж (печатный) 120 экз. В электронном варианте (онлайн) журнал размещается на сайте http://journalpmn.com в разделе «Архив выпусков».
Издательство Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова: 450008, г. Уфа, ул. Ленина, 14.
Отпечатано на оборудовании ООО «ИдеалПро»
450057, г. Уфа, проспект Салавата Юлаева, 3.
Тел./факс: +7 (347) 292-11-62,
e-mail: info@icmyk.ru

Signed in for printing 18.12.2019. Format: 60 x 84 1/8.
Offset paper. Font: Times New Roman. Publ. l. 18,4.
Printing l. 27,9. Order No. 25734. Run of 120 copies (Print).
In the electronic variant (Online) the journal is posted on the website http://journalpmn.com in the section “Archive of Past Journal Issues.”
Publishing House of the Ufa State Institute of Arts:
450008, Russian Federation, Ufa, Lenina str., 14.
Printed on the printing facilities of “IdealPro” Co. Ltd
450057, Ufa, prospect Salavata Yulaeva, 3
Tel./fax: +7 (347) 292-11-62, e-mail: info@icmyk.ru

Журнал «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»

является российским академическим изданием, включённым в список научных журналов, рецензируемых Высшей аттестационной комиссией (ВАК) РФ по направлениям:

17.00.00 «Искусствоведение» (17.00.02 – Музыкальное искусство, 17.00.09 – Теория и история искусства)

24.00.00 «Культурология» (24.00.01 – Теория и история культуры)

13.00.00 «Педагогические науки» (13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания)

Издание предназначено для публикации основных результатов исследований ведущих учёных и соискателей научных степеней (докторских и кандидатских).

Рукописи проходят «двойное слепое» рецензирование, рецензии хранятся в редакции 5 лет.

Редакционная политика журнала основывается на рекомендациях международных организаций по этике научных публикаций: Комитета по публикационной этике – Committee on Publication Ethics (COPE), Европейской ассоциации научных редакторов – The European Association of Science Editors (EASE).

Архивные комплекты журнала содержатся в Российской научной электронной библиотеке и включены в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ).

The Journal “Problemy muzykal’noj nauki / Music Scholarship”

is a Russian academic publication included in the list of scholarly editions peer reviewed by the Highest Attestative Commission (VAK) of the Russian Federation in the directions of:

17.00.00 “Art Criticism” (17.00.02 – The Art of Music, 17.00.09 – The Theory and History of Art)

24.00.00 “Culturology” (24.00.01 – The Theory and History of Culture)

13.00.00 “Pedagogical Sciences” (13.00.02 – The Theory and Methodology of Education and Upbringing)

The edition is designed for publication of the principal results of research of the leading scholars and aspirants for academic degrees (of Doctor of Arts and Candidate of Arts).

The manuscripts undergo a “double blind” reviewing, and the reviews are preserved in the editorial board for 5 years.

The editorial polity of the journal is based on recommendations of international organizations for the ethics of scholarly publications: the Committee on Publication Ethics (COPE) and the European Association of Science Editors (EASE).

The archival files of the journal are stored in the Russian Scholarly Electronic Library and are included in the Russian Index of Scholarly Citation (RINTs).

Издание зарегистрировано как «Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship» в международных базах научного цитирования и реферативных данных: Web of Science Core Collection (ESCI); SCOPUS; EBSCO – Music Index™; ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY; Международном каталоге музыкальной литературы RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); системе ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities).

The edition is registered as “Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship” in international data bases of scholarly citation and reviewing databases: Web of Science Core Collection (ESCI); SCOPUS; EBSCO – Music IndexTM; ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY; the International Catalogue for Musical Literature RILM (Répertoire International de Littérature Musicale); the ERIH PLUS system (European Reference Index for the Humanities).

Журнал присоединился к Будапештской инициативе открытого доступа – Budapest Open Access Initiative (BOAI).

The journal became a member of the Budapest Open Access Initiative (BOAI).

Журнал входит в Директорию журналов открытого доступа (DOAJ).

The journal is a member of the Directory of the Open Access Journals (DOAJ).

Издатель – Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова – является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), Международной ассоциации по связям издателей – Publishers International Linking Association (PILA). Научным статьям присваивается цифровой идентификатор DOI международной системы библиографических ссылок Crossref.

The journal is published by the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov and is a member of the Association of Science Editors and Publishers (ASEP) and the Publishers International Linking Association (PILA). The Scholarly articles are given the DOI numerical identifiers of the Crossref international system of bibliographical references.

Читатели и авторы могут ознакомиться с электронной версией выпусков бесплатно в разделе «Архивы». PDF-версии статей распространяются в свободном доступе по лицензии Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

The readers and the authors may acquaint themselves with the electronic version of the issues free of charge in the “Archives” section. PDF-versions of the articles are disseminated in free domain on the license of Creative Commons (CC-BY-NC-ND).

Содержание

Художественный мир музыкального произведения

8 ***Бегичева О. В.***
Баллада Александра Пушкина «Песнь о вещем Олеге» в художественном прочтении Николая Римского-Корсакова и Василия Васнецова

17 ***Макарова А. Л., Серебрякова Л. А.***
«Франческа да Римини» Сергея Рахманинова в её связях с оперным творчеством Петра Чайковского

27 ***Сидорова М. А.***
Временная структура сюжета оперы «Жизнь за царя» Михаила Глинки как фактор идейно-художественной целостности

36 ***Королевская Н. В.***
Интертекстуальный замысел «Орестеи» Сергея Танеева: в поисках авторского смысла

Международный отдел

46 ***Anton A. Rovner***
Interview with Charles Wuorinen

57 ***Baiba Jaunslaviete***
The Reception of Russian Music in Riga During the 1860s and 1870s: The Characteristic Opinions Manifested in Press Reviews

65 ***Eylem Arıca***
A Brief Narrative of the Third Position as the Initial Position for Beginning-Level Violin Instruction

73 ***Amina I. Asfandyarova***
Performance-Related Solutions of the Graphic Structures of Haydn's Clavier Sonatas

82 ***Svetlana V. Kosyreva***
About Studying the Traditional Singing Tradition of the Vepsians in the Context of Cognitive Ethnomusicology

Научные школы России

90 ***Волкова П. С.***
Научная школа Л. П. Казанцевой: опыт десятилетия

Музыкальная культура народов мира

102 ***Чжу Линьцзи***
Черты постмодернизма в музыкальной композиции оперы «Прощание с Кембриджем»

111 ***Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю.***
Специфика работы с текстами в ранних операх Тан Дуна. К проблеме обновления оперного жанра в творчестве американских композиторов на рубеже XX–XXI веков

Из истории русской музыки

120 ***Дёмина В. Н.***
Музыка победных праздников XVIII–XIX веков

Духовная музыка

127 ***Урванцева О. А.***
Эволюция церковного стиля Моцарта (на примере «Litaniae Lauretanae» K. 125, K. 243)

138 ***Зырянов М. Л.***
Претворение особенностей церковного чтения и пения русской православной традиции в духовных сочинениях Сергея Рахманинова

Из истории зарубежной музыки

148 ***Шитикова Р. Г., Рощина Е. Е., Яковенко Ю. Ю.***
Бенедетто Марчелло. К проблеме универсализма личности

Теория музыки

158 ***Шелудякова О. Е.***
К проблеме взаимодействия мелодического начала и гармонии в произведениях Сергея Рахманинова

Культурное наследие в исторической оценке

167 ***Савицкая Е. А.***
«Большая форма» в отечественной рок-музыке 1970–1980-х годов (на примере творчества ВИА «Песняры»)

Музыкальная историография

179 ***Купец Л. А.***
Научный стиль Генриха Орлова как феномен российской культуры второй половины XX века

Музыкальный жанр и стиль

192 ***Акшенцева В. М.***
О роли скрипки и клавира в инструментальных концертах Йозефа Гайдна

205 ***Бегичева О. В., Казанцева Л. П.***
Национально-историческая баллада в музыкальном искусстве романтизма: к постановке проблемы

216 ***Гудожникова О. Н.***
О национальной специфике и традициях жанра в сонатах для виолончели и фортепиано композиторов республик СССР

Музыка в системе культуры

225 ***Крылова А. В.***
Новая идеология музыкального театра и её воплощение в творчестве Хайнера Гёббельса

Рецензии

235 ***Сафонова Т. В.***
Уникальный проект: первые издания

Contents

The Creative Worlds of Musical Compositions

8 ***Olga V. Begicheva***
Alexander Pushkin's Ballad "The Song of the Sage Oleg" in the Artistic Rendition of Nikolai Rimsky-Korsakov and Vasily Vasnetsov

17 ***Antonina L. Makarova, Lyubov A. Serebryakova***
"Francesca da Rimini" by Sergei Rachmaninoff in its Connections with the Piotr Tchaikovsky's Opera Works

27 ***Marina A. Sidorova***
The Temporal Structure of the Plotline of Mikhail Glinka's Opera "A Life for the Tsar" as a Factor of Ideal-Artistic Integrity

36 ***Natalia V. Korolevskaya***
The Intertextual Conception of Sergei Taneyev's "Oresteia": In Search for the Composer's Meaning

International Division

46 ***Anton A. Rovner***
Interview with Charles Wuorinen

57 ***Baiba Jaunslaviete***
The Reception of Russian Music in Riga During the 1860s and 1870s: The Characteristic Opinions Manifested in Press Reviews

65 ***Eylem Arıca***
A Brief Narrative of the Third Position as the Initial Position for Beginning-Level Violin Instruction

73 ***Amina I. Asfandyarova***
Performance-Related Solutions of the Graphic Structures of Haydn's Clavier Sonatas

82 ***Svetlana V. Kosyreva***
About Studying the Traditional Singing Tradition of the Vepsians in the Context of Cognitive Ethnomusicology

Scholarly Schools of Russia

90 ***Polina S. Volkova***
The Musicological School of Liudmila Kazantseva: The Experience of a Decade

Musical Culture of the Peoples of the World

102 ***Zhu Linji***
Characteristics of Postmodernism in the Composition Techniques of the Opera "Farewell to Cambridge"

111 ***Elena V. Kiseyeva, Vasily Yu. Kiseyev***
The Specificity of Work with Texts in Tan Dun's Early Operas by. Concerning the Issue of Reviving the Opera Genre in Works of American Composers at the Turn of the 20th and 21st Century

Russian Music History

120 ***Vera N. Dyomina***
Music of Victory Celebrating Holidays from the 13th to the 19th Centuries

Sacred Music

127 ***Olga A. Urvantseva***
The Evolution of Mozart's Church Music Style (on the Example of the "Litaniae Lauretanae" K. 125, K. 243)

138 ***Mikhail L. Zyryanov***
The Realization of the Church Reading and Singing Particularities of the Russian Orthodox Christian Tradition in Sergei Rachmaninoff's Sacred Works

History of Western Music

148 ***Raisa G. Shitikova, Elena E. Roshchina, Yulia Yu. Yakovenko***
Benedetto Marcello. Concerning the Issue of the Universalism of the Personality

Music Theory

158 ***Oksana E. Sheludyakova***
Concerning the Issue of Interaction between the Melodic Element and Harmony in Sergei Rachmaninoff"s Works

Cultural Heritage in Historical Perspective

167 ***Elena A. Savitskaya***
The "Large Form" in Russian Rock Music of the 1970s and 1980s (on the Example of the Music of the VIE "Pesnyary")

Musical Historiography

179 ***Lyubov A. Kupets***
Genrich Orlov's Academic Style as a Phenomenon of Russian Culture in the Second Half of the 20th Century

Musical Genre and Style

192 ***Veronika M. Akshentseva***
About the Role of the Violin and the Clavier in Joseph Haydn's Instrumental Concertos

205 ***Olga V. Begicheva, Liudmila P. Kazantseva***
The National-Historical Ballad in the Musical Art of Romanticism: Towards Posing the Problem

216 ***Olga N. Gudozhnikova***
About the National Specificity and Traditions of the Genre in the Sonatas for Cello and Piano by Composers from the Republics of the USSR

Music in the System of Culture

225 ***Alexandra V. Krylova***
The New Ideology of Musical Theater and its Manifestation in the Works of Heiner Goebbels

Reviews

235 ***Tatiana V. Safonova***
A Unique Project: First Editions

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.008-016
УДК 784.5+75.01+82-1

О. В. БЕГИЧЕВА

Волгоградский государственный институт искусств и культуры
г. Волгоград, Россия
ORCID: 0000-0002-4773-9051, olilog@yandex.ru

Баллада Александра Пушкина «Песнь о вещем Олеге» в художественном прочтении Николая Римского-Корсакова и Василия Васнецова

В статье рассматриваются два архаических сюжета – «смерть от коня» и «раскалывание холма». Они лежат в основе «Песни о вещем Олеге» Александра Пушкина. Основная тема статьи – их преломление в музыкальном и художественном текстах (кантата Римского-Корсакова и цикл иллюстраций Васнецова). В названных сюжетах выделяется типичный для национально-исторической баллады мотив «победы-в-смерти» и жанрообразующая ситуация «встречи двух миров». Показано, как структурно-драматургическая организация текста подчиняется принципам балладной мифопоэтики. Обосновывается появление двойника главного героя (Кудесник – Вещий Олег), рассматривается ситуация перехода границы миров, как релевантная для воинского обряда инициации. В опоре на исследования литературоведов вскрывается ритуальный смысл «раскалывания» границы миров. Делается акцент на значимости сюжетной ситуации прощания с конём: потеря коня синонимична ритуальной смерти героя. Показана роль «симметричного» сюжетного поворота встречи с конём: обретение коня делает Олега сопричастным воинству Одина и, тем самым, возвращает потерянный героический статус Воина. Последнее обстоятельство придаёт тексту сакральный смысл, не позволяя низвести смерть героя до уровня несчастного случая.

Анализ балладной образности, особенностей интонационных хитросплетений лейтмотивов и принципов драматургического развития в музыкальных и художественных опусах направлен на раскрытие принципов реализации балладного дискурса в смежных видах искусства. На основе культурологического подхода с использованием методов разных отраслей научного знания – музыковедения, литературоведения, искусствоведения – делается вывод, что художник и композитор точно «вписались» в жанровые границы пушкинского текста. В заключении отмечены новаторские поиски Римского-Корсакова в области балладного жанра, позволяющие произвести художественную переоценку его кантаты.

Ключевые слова: «Песнь о Вещем Олеге», национально-историческая баллада, мифопоэтика, Александр Пушкин, Николай Римский-Корсаков, Василий Васнецов.

Для цитирования / For citation: Бегичесва О. В. Баллада Александра Пушкина «Песнь о вещем Олеге» в художественном прочтении Николая Римского-Корсакова и Василия Васнецова // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 8–16.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.008-016.

OLGA V. BEGICHEVA
Volgograd State Institute of Arts and Culture
Volgograd, Russia
ORCID: 0000-0002-4773-9051, olilog@yandex.ru

Alexander Pushkin's Ballad "The Song of the Sage Oleg" in the Artistic Rendition of Nikolai Rimsky-Korsakov and Vasily Vasnetsov

The article examines two archaic plotlines – the "death from the horse" and the "cleavage of the hill." Both of them lie at the basis of "The Song of the Sage Oleg" by Alexander Pushkin. The main subject of the article is formed by their rendition in musical and artistic texts (Rimsky-Korsakov's cantata and Vasnetsov's set of illustrations). The aforementioned plotlines possess the distinguishing feature of the motive of "victory in death" typical for the national-historical ballad and the genre-generating situation of "the meeting of two worlds." It is shown how that the structuraldramaturgical organization of the text is subservient to the principles of the ballad's mythopoetics. Substantiation is made of the appearance of the main protagonist's double (the Sorcerer – the Sage Oleg), and the conditions of passing through the boundaries of the worlds is examined as one that is relevant for the warrior's rite of initiation. Based by the research of literary critics the ritual meaning of the "cleavage" of the boundary between the world is disclosed. Accentuation is made on the significance of the storyline situation of bidding farewell to the horse: the loss of the horse is synonymic to the ritual death of the hero. The role is shown of the "symmetrical" plotline turn of the meeting with the horse the acquisition of the horse makes Oleg a member of Odin's warrior host and, thereby, revives the Warrior's lost heroic status. The latter circumstance endows the text with a sacred meaning, preventing the reduction of the hero's death to the level of an unfortunate accident.

On the basis of bringing in a culturological approach with the use of methods stemming from various branches of scholarly knowledge – musicology, literary criticism, art studies; comparativistics, genre-related and iconological analysis, the conclusion is arrived at that the artist and the composers have «adjusted» precisely to the genre boundaries of Pushkin's text. This is proved by the analysis of the ballad imagery, the particularities of the intonational intricacies of the leitmotifs and principles of dramaturgical development in the musical and artistic opuses. In conclusion, an evaluation is given to the innovative quests of Rimsky-Korsakov in the sphere of the ballad genre, leading to an artistic reevaluation of his cantata.

Keywords: "The Song of the Sage Oleg," the national-historical ballad, mythopoetics, Alexander Pushkin, Nikolai Rimsky-Korsakov, Vasily Vasnetsov.

В 1899 году к 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина по распоряжению комиссии при Императорской Академии наук было инициировано переиздание баллады поэта «Песнь о вещем Олеге». Оформление книги, выполненное в духе древней иллюминированной рукописи, было стилизовано под старину (шрифт, орнаментальные заставки, инициалы, концовки). Поэтический текст сопровождал цикл из четырёх иллюстраций В. М. Васнецова.

Музыкальным приношением Гению русской словесности стала вошедшая в издание Кантата Н. А. Римского-Корсакова на текст пушкинской баллады.

Книга явилась не только прекрасным образцом полиграфической продукции, но и уникальным «ансамблевым решением» темы Древней Руси. Эта мысль со всей ясностью выражена в Предисловии к изданию, где сказано: «К балладе нашей приложили свои руки выдающиеся художник и музыкант <…> Получилось счастливое сочетание чудных слов, красок и звуков – получилось прекрасное освещение легенды различными способами» [10, с. 4].

Исследователи нередко обращаются к вопросам отражения русской истории в художественных текстах. Эта проблема притягивает к себе взгляды не только отечественных, но и зарубежных учёных[1]. В настоящей статье предлагается рассмотрение названной темы в ракурсе жанра. Предметом внимания станет реализация балладного дискурса в музыкальном (кантата) и художественном (цикл иллюстраций) текстах, заданного литературным первоисточником, в основе которого лежат два архаических сюжета – «смерть от коня» и «раскалывание холма». Приняв во внимание содержащийся в них сюжетный мотив «*победы-в-смерти*», а также жанрообразующую ситуацию «*встречи двух миров*», мы реконструируем жанровый код романтической баллады в названных сочинениях.

Архаические сюжеты. Во внешнем действии «Песни…» прочерчены четыре сюжетные линии: мистическая – предсказание кудесника, героическая – походы и пиры князя, элегическая – прощание с конём и трагическая – смерть Олега. Они направляют действие баллады к кульминации, в центре которой находится нелепая гибель главного героя. Иначе организовано внутреннее действие баллады. Его основу составляют два мифологических сюжета: «смерть от коня» и «раскалывание холма». Названные сюжеты подробно исследованы в работе О. Фомичёвой «“Смерть Олега”. Реконструкция предметного кода» [11], опираясь на которую обозначим опорно-смысловые точки каждого из них.

Сюжет «*смерть от коня*» типичен для многих национальных культур. При отдельных разночтениях в многочисленных фольклорных версиях в нём улавливаются два семантических аспекта. Первый представляет всадника и коня как единую сущность (о том, что эта связь сильнее родственных уз, повествуют дошедшие до нас художественные тексты Средневековья, например, древнеисландская сага о Фарерских островах [12]). В древних сказаниях конь – «покровитель и руководитель хозяина, превосходящий его в даре предвидения, быстроте реакций в сложных ситуациях, обладающий твёрдой волей, подчиняющий себе всадника в минуты, когда тот проявляет слабость» [6, с. 37].

Второй аспект рассматривает коня как существо из загробного мира[2], что предопределяет судьбу всадника и неизбежно ведёт повествование к фатальному финалу – гибели героя, трактуемой как переход границы здешнего и потустороннего миров. Остановимся подробнее на этом типовом жанрообразующем элементе фольклорных баллад.

Хорошо известный, как признак баллады ужаса, и отмеченный Д. М. Магомедовой в качестве непременного условия, предопределяющего её трагический финал [8], данный переход одинаково релевантен и для *национально-исторической* версии жанра, поскольку берёт происхождение в воинском обряде посвящения (инициации).

После перехода условной границы миров мальчик становится отроком, а затем и мужчиной-воином. Происходит изменение его статуса и последующей модели поведения. П. А. Васин в своей работе, сравнивая ритуал посвящения в разных средневековых традициях Европы и России, приходит к выводу, что все они имеют общее начало и содержат в себе признаки инициационной обрядности. В частности, учёный пишет: «При выделении из общеродового народного войска эпохи военной демократии элитных отрядов профессионалов… формируется и практикуется специфическая воинская обрядность инициации молодых воинов, которые как бы выходят из привычного для рядовых соплеменников мира старых родовых отношений и вступают в новую семью – специфическое военное братство посвящённых, которое ёмко и точно характеризуется древнерусским термином “дружина”» [1, с. 130].

Воин, пройдя обряд посвящения и «посажения на коня» сразу приобщается царству мёртвых. По этому поводу В. Михайлин пишет: «Человек, сидящий… на лошади, есть человек нагляднейшим образом “вписанный” в смерть, посвящённый хтонической воинской судьбе. Отныне понятия “конь”, “судьба”, “удача”, “скорость” и “смерть” образуют единое семантическое поле…» [9, с. 96]. Таким образом, жизненный путь воина предопределён и лежит на Валгаллу. Однако вход туда открыт только через победу в бою, что в мифоритуальных текстах кодировалось сюжетом героической смерти на коне. Лишиться коня в архаических культурах означало потерю героического статуса и ритуальную смерть. Переход границы миров в сюжете «смерть от коня» «рифмуется» с мотивом «победы-в-смерти», определяемым автором статьи как ведущий мотив национально-исторической баллады.

Другим значимым сюжетом, присутствующим в «Песне…» и влекущим за собой целый шлейф смыслов, является сюжет «*раскалывания холма*». Как известно, магическое действие удара посохом о землю (ударить, значит расколоть) имеет смысл размыкания границ ритуального пространства. Достаточно вспомнить сказочный жанр, в котором герой, чаще всего выступающий связующей нитью между разными хронотопами (Дед Мороз, волшебник), использует удар посохом в ситуации путешествия во времени. Ссылаясь на наблюдения С. Трунёва, О. Фомичёва указывает, что действием, синонимичным «раскалыванию холма» является «удар ногой о землю», который в балладе Пушкина выполнен как возложение ноги на череп [11, с. 96].

Обычно в балладах подобные хронотопические сдвиги приходятся на момент семантического слома. После «раскалывания холма» наступает смерть героя, что в представлениях древнего человека означало продолжение жизни в братстве Одина. В работе Э. Смита «Эхо Одина: Скандинавская мифология и человеческое сознание», подробно характеризующей деление на символические страты нижнего, среднего и верхнего миров в архаических культурах, сказано, что единственным почётным местом воина является Валгалла, верхний мир, трактуемый как место, подобное христианскому раю [15]. Неслучайно тризна включала в себя военные состязания, сопровождающие торжественное шествие павшего на Валгаллу.

Воплощение архаических сюжетов у Пушкина. Итак, когда реконструирован мифоритуальный комплекс баллады, выявлены основные культурно-заданные смыслы двух архаических сюжетов,

заново «прочтём» известный текст. Напомним, что в национально-исторической балладе каждый раздел – это этап продвижения героя-воина к кульминационной точке «победы-в-смерти». В балладе Пушкина четыре крупных раздела: предсказание кудесника, прощание князя с конём, обретение коня и тризна. Смысловым центром первого раздела становится образ кудесника. Складывается представление, что воспевание подвигов героя-воина и предсказание смерти – основная миссия этого персонажа. Однако, с первых строк возникает ощущение загадочности текста.

Как известно, главный герой «Песни…», князь Олег, носит знаковую приставку к имени – «вещий». Возникает вопрос, зачем же он спрашивает кудесника о своей судьбе, если сам обладает способностью к прорицанию? Ответ лежит в области дуальной организации балладного текста: кудесник – это *alter ego* князя, его двойник. Приход кудесника «из тёмного леса» (иного мира) по мифологическим представлениям обозначал скорую встречу со смертью, что находит отражение в самой трогательной сцене баллады, повествующей о расставании князя с боевым другом, верным конём.

Общее настроение монолога-прощания, выдержанное в лирико-элегических тонах, согласуется с ситуацией прощания воина со своей душой. Заметим, что в этом месте баллада симметрично распадается на две части: до и после случившегося, которые разделены вариантно-повторяющимся припевом. Прокомментируем свои наблюдения словами Л. П. Квашиной: «Пир членит балладу на две части, причём обе части выглядят зеркально симметричными: во второй части возвратными волнами повторяются основные сюжетные блоки первой» [3, с. 266].

Возобновление действия происходит в третьем разделе. Мотив потери и обретения коня отсылает к сюжету «раскалывания холма», символизирующему, как отмечалось выше, размыкание границы миров. Соединение вещего Олега с конём говорит о восстановлении воинской целостности и возвращении князю высокого звания всадника. Последний эпизод – молодецкий пир-тризна – это приобщение героя к сакральному войску Одина – священному союзу всех павших героев. Последовательность эпизодов связует между собой кудесника, князя, коня, дружинников, очерчивая контуры внутреннего сюжета, сверхидеей которого является воспевание воинского братства.

Воплощение архаических сюжетов у Н. Римского-Корсакова и В. Васнецова. Сюжетное начало, присущее балладному нарративу, даёт возможности для перекодирования литературного текста на языки разных видов искусства.

Противостояние двух миров – живых и мёртвых – обозначено в Прологе с помощью музыкальных средств. Открывает кантату тема воинства Одина, состоящая из трёх элементов: сумрачно-унисонного запева, цепи большетерцовых созвучий, данных в малосекундовом сопряжении, – мигрирующей интонационной формулы (термин Л. Н. Шаймухаметовой), получившей название в работах Г. В. Григорьевой, как «мотив инобытия» [2], и гаммобразного взлёта. Все элементы дают прямое указание на мистическую природу инфернального мира всадников-мертвецов. Ей противопоставлена приподнято-героическая тема дружины князя в «сверкающем» *D dur*'е. Ясная гармоническая основа и упругая аккордовая фактура с эхообразными отголосками второй темы Вступления говорят о её причастности здешнему миру.

Аналогичное сопоставление двух полярных миров в своей первой иллюстрации показывает В. М. Васнецов. Художник использует приём рассечения сюжетного пространства на две части, где слева на фоне тёмного леса выписана фигура кудесника, а справа – дружина Олега. Разделённые миры художник связывает посредством цветовых и композиционных приёмов, подчёркивая архетипическую общность персонажей. Так, яркое белое пятно одежд волхва «рифмуется» с белым конём князя, а вертикаль сосновых стволов подхватывается чётким ритмом устремлённых к небу копий дружины.

Взаимодействие миров, как известно, запускает механизм «обратного отсчёта» – движение к смерти. Образы смерти в кантате представлены темами зла, змеи, коня и кудесника. Так, в конце Пролога появляется первая тема из арсенала негативных образов. Корни её семантической природы уходят в традиции оперной классики, где сладостно-томная хроматизация, изысканная танцевальность и ладовая «экзотика» (дважды гармонический доминантовый лад) материала устойчиво ассоциировались с мотивами обольщения. Неслучайно в кульминации кантаты в интонационной перелицовке она обернётся сползающей по хроматизмам темой змеи.

Тема коня фиксирует в себе некую программу конечности бытия, поскольку её гармонический профиль представляет собой каденционный оборот заключительного типа. В музыкальной характеристике кудесника получила отражение идея двойничества героя. В его партии возникают темы воинства Одина (мотив инобытия, построенный на сцеплении двух больший терций), Воина-победителя в сопровождении золотого хода валторн и коня.

Далее сравним художественное воплощение сцены прощания с конём в сочинениях Васнецова и Римского-Корсакова. Она занимает центральное положение на второй картине художника. Фигуры князя и отрока симметрично отражены относительно оси балладного топоса. Отрок находится в локусе кудесника, благодаря чему возникают композиционные переклички с первой картиной. Образуется циклический сюжет, в котором Кудесник – Воин – Отрок демонстрируют три стадии перехода внутри воинского обряда инициации, а ритуальная смерть означант рождение нового воина.

Музыка кантаты, соответствующая описанной сцене (раздел *Dolce e cantabile*), способна углубить содержание иллюстрации. Конь, как балладный персонаж, коррелируется с образом возлюбленной. В контексте балладного жанра персонификация души героя в чистом ангелоподобном женском образе – устоявшийся приём. Прощание Олега с конём в сочинении Римского-Корсакова напоминает лучшие страницы оперной классики, в которых герой обращается к источнику света и жизни. Возникающая в музыке явная аллюзия на средний раздел арии князя Игоря «Ты одна, голубка лада» убеждает в сказанном.

Эпизод встречи с конём, ведущий к смерти Олега, представлен в третьей иллюстрации В. Васнецова. В ней дано символическое указание на причастность князя трём мирам. Так, запечатлённая художником фигура князя впи-

сана одновременно в три сакральные области: небо, землю и водную сферу. Это соответствует ситуации перехода границы миров. Напомним, что река в архаических текстах традиционно представляется как дорога в мир мёртвых. В музыкальной партитуре описанному сюжетному эпизоду баллады соответствует раздел *Poco piu lento*. В кантате переход героя в царство мёртвых решён с помощью риторической фигуры *catabasis*, в рассматриваемом контексте символизирующей спуск в подземный мир смерти.

Так же, как и в картине Васнецова, переход наполнен глубокой скорбью, идущей от похоронно-ламентозной стилистики. Воплощение ужасов подземного мира дано посредством инфернальной лексики: взмывающие вверх скользящие пассажи темы воинства Одина чередуются с органным пунктом *d* (традиционным знаком смерти в романтический музыкальной культуре), на фоне которого возникает тема змеи.

Героический статус вещего Олега восстанавливается в репризе кантаты, где чередуются темы воинства Одина и темы дружины, темы тризны и песни о подвигах. Мотив объединения миров не менее выпукло представлен в последней иллюстрации Васнецова. В центре композиции расположен погребальный холм, нижнюю часть которого опоясывают ратники. Создаётся круговая композиция, символизирующая нерушимость дружинного братства, идущего путём восхождения от земного союза к небесному, связуя жизнь, смерть и бессмертие.

При рассмотрении двух архаических сюжетов в качестве точек пересечения разных языковых систем – поэзии, музыки и живописи – обнаруживается единство концептуального плана сочинений А. С. Пушкина, Н. А. Римского-Корсакова и В. М. Васнецова, сказавшееся на жанровой установке и кантаты, и книжной графики. Последнее обстоятельство позволяет иначе взглянуть, в первую очередь, на композиторский опус, традиционно оцениваемый исследователями в парадигме кантатного жанра, из-за чего не была раскрыта специфика музыкально-художественного целого этого произведения, затушёван ряд значимых новаторских позиций композитора.

Как образец кантатного жанра, он, безусловно, «потерялся» среди лучших страниц русской хоровой музыки конца XIX столетия. Как образец балладного жанра, «Песнь о вещем Олеге» Н. А. Римского-Корсакова задала вектор развития для сочинений А. Глазунова, С. Прокофьева, Н. Мясковского, С. Слонимского и других композиторов, осваивающих национально-историческую ветвь баллады в музыкальном искусстве. В дальнейшем такие её релевантные признаки, как ситуация «*встречи миров*» и сюжетный мотив «*победы-в-смерти*» стали дифференциальными в определении этой типологической разновидности жанра в музыке XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См. об этом в работах В. В. Кожинова [4], В. В. Колесова [5], Д. С. Лихачёва [7], Е. Ван [16].

[2] Мысль о причастности коня потустороннему миру многократно проводится не только в отечественных, но также в ряде зарубежных исследований по мифологии. См. труды П. Рематинеса Сереседы [13], Г. Росса [14].

ЛИТЕРАТУРА

1. Васин П. А. К вопросу об обрядности воинского посвящения в княжескую дружину средневековой Руси // Краеугольный камень. Археология, история, искусство, культура России и сопредельных стран. Т. 1 / РАН ИИМК. СПб.; М., 2009. С. 130–143.
2. Григорьева Г. В. Мотив инобытия в интонационном строе романтической музыки // Музыкальная академия. 2018. № 1. С. 124–130.
3. Квашина Л. П. Автор и герой в «Песне о вещем Олеге» // Пушкинские чтения. 2011. № 16. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/avtor-i-geroy-v-pesne-o-veschem-olege (дата обращения: 25.04.2019).
4. Кожинов В. В. История Руси и русского слова. М.: Проспект (ТК Велби), 2001. 511 с.
5. Колесов В. В. Мир человека в слове Древней Руси. Л.: СПбГУ, 1986. 326 с.
6. Липец Р. С. Образ батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе. М.: Наука, 1984. 266 с.
7. Лихачёв Д. С. Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. М.: Современник, 1975. 368 с.
8. Магомедова Д. М. К специфике сюжета романтической баллады // Поэтика русской литературы: к 70-летию проф. Ю. В. Манна: сб. ст. / РГГУ. М., 2002. С. 39–44.
9. Михайлин В. Ю. Золотое лекало судьбы: пектораль из Толстой Могилы и проблема интерпретации скифского «звериного стиля» // Власть. Судьба. Интерпретация культурных кодов / СГУ. Саратов, 2003. С. 6–169.
10. Пушкин А. С. Песнь о вещем Олеге: копия рукописи поэта / прим. И. К. Линдеман. М., 1915. 98 с.
11. Фомичёва О. «Смерть Олега». Реконструкция предметного кода // Безумие и смерть. Интерпретация культурных кодов: 2004 / сост. и общ. ред. В. Ю. Михайлина. Саратов; СПб., 2005. С. 74–117.
12. Faroe-Islander Saga: A New English Translation by Robert K. Painter. North Carolina: McFarland, 2015. 176 p.
13. Rematinez Cereceda P. Símbolos celtas (mitos y leyendas). PR Ediciones, 2015. 74 p.
14. Ross G. Mitología Celta: Druidas, Dioses y Héroes. PR Ediciones, 2016. 209 p.
15. Smith Edward W. L. The Echo of Odin: Norse Mythology and Human Consciousness. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2018. 211 p.
16. Wang E. Ryleev, Pushkin, and the Poeticization of Russian History // The Russian Review. 2019. No. 78 (1), pp. 62–81.

Об авторе:

Бегичева Ольга Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории музыки, Волгоградский государственный институт искусств и культуры (400001, г. Волгоград, Россия), **ORCID: 0000-0002-4773-9051**, olilog@yandex.ru

REFERENCES

1. Vasin P.A. K voprosu ob obryadnosti voinskogo posvyashcheniya v knyazheskuyu druzhinu srednevekovoy Rusi [Concerning the Question of the Rituals in Military Initiation into the Princely Troupes of Medieval Russia]. *Kraeugol'nyy kamen'. Arkheologiya, istoriya, iskusstvo, kul'tura*

Rossii i sopredel'nykh stran. T. 1 [The Cornerstone. The Archaeology, History, Art and Culture of Russia and the Neighboring Countries]. Institute of the History of Material Culture of the Russian Academy of Sciences. St. Petersburg; Moscow, 2009. pp. 130-143.

2. Grigoryeva G. V. Motiv inobytiya v intonatsionnom stroye romanticheskoy muzyki [The Motive of Otherness in the Intonational Structure of Romantic Music]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2018. No. 1, pp. 124–130.

3. Kvashina L. P. Avtor i geroy v «Pesne o veshchem Olege» [The Author and the Hero in "Song of the Sage Oleg"]. *Pushkinskiye chteniya* [Pushkin Readings]. 2011. No. 16. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/avtor-i-geroy-v-pesne-o-veschem-olege (25.04.2019).

4. Kozhinov V. V. *Istoriya Rusi i russkogo slova* [History of Russia and the Russian Word]. Moscow: Prospekt (TK Velbi), 2001. 511 p.

5. Kolesov V. V. *Mir cheloveka v slove Drevney Rusi* [The World of the Human Being in the Texts from Ancient Russia]. Leningrad: St. Petersburg State University, 1986. 326 p.

6. Lipets R. S. *Obraz batyra i ego konya v tyurko-mongol'skom epose* [The Image of the Batyr and his Horse in the Turkic-Mongolian Epos]. Moscow: Nauka, 1984. 266 p.

7. Likhachev D. S. *Velikoye naslediye. Klassicheskiye proizvedeniya literatury Drevney Rusi* [The Great Heritage. The Classical Literary Works of Ancient Russia]. Moscow: Sovremennik, 1975. 368 p.

8. Magomedova D. M. K spetsifike syuzheta romanticheskoy ballady [Concerning the Specificity of the Plot of the Romantic Ballad]. *Poetika russkoy literatury: k 70-letiyu prof. Yu. V. Manna: sb. st.* [The Poetics of Russian Literature: Towards the 70th Anniversary of Professor Yu. V. Mann: A Compilation of Articles]. Russian State Humanitarian University. Moscow, 2002, pp. 39–44.

9. Mikhaylin V. Yu. Zolotoye lekalo sud'by: pektoral' iz Tolstoy Mogily i problema interpretatsii skifskogo «zverinogo stilya» [The Golden Curve of Fate: The Pectoral from the Thick Grave and the Issue of Interpretation of the Scythian "Animal Style"]. *Vlast'. Sud'ba. Interpretatsiya kul'turnykh kodov* [Power. Destiny. Interpretation of Cultural Codes]. Saratov State University. Saratov, 2003, pp. 6–169.

10. Pushkin A. S. *Pesn' o veshchem Olege: kopiya rukopisi poeta* [The Song of the Sage Oleg: The Copy of the Poet's Manuscript]. Notes by I. K. Lindeman. Moscow, 1915. 98 p.

11. Fomicheva O. «Smert' Olega». Rekonstruktsiya predmetnogo koda ["The Death of Oleg". Reconstruction of the Subject Code]. *Bezumiye i smert'. Interpretatsiya kul'turnykh kodov: 2004* [Madness and Death. Interpretation of Cultural Codes: 2004]. Ed. by V. Yu. Mikhaylin. Saratov; St. Petersburg, 2005, pp. 74–117.

12. *Faroe-Islander Saga: A New English Translation by Robert K. Painter*. North Carolina: McFarland, 2015. 176 p.

13. Rematinez Cereceda P. *Símbolos celtas (mitos y leyendas).* PR Ediciones, 2015. 74 p.

14. Ross G. *Mitología Celta: Druidas, Dioses y Héroes*. PR Ediciones, 2016. 209 p.

15. Smith Edward W. L. *The Echo of Odin: Norse Mythology and Human Consciousness*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2018. 211 p.

16. Wang E. Ryleev, Pushkin, and the Poeticization of Russian History. *The Russian Review*. 2019. No. 78 (1), pp. 62–81.

About the author:

Olga V. Begicheva, Ph.D. (Arts), Associate Professor, Professor at the Department of History and Theory of Music, Volgograd State Institute of Arts and Culture (400001, Volgograd, Russia), **ORCID: 0000-0002-4773-9051**, olilog@yandex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.017-026
УДК 782.1

А. Л. МАКАРОВА, Л. А. СЕРЕБРЯКОВА
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0001-6083-0856, antonim.1984@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1963-6055, serebriakova08@mail.ru

«Франческа да Римини» Сергея Рахманинова в её связях с оперным творчеством Петра Чайковского

«Франческа да Римини» Рахманинова – опера, всё ещё незаслуженно находящаяся на периферии научного внимания и режиссёрского интереса, не в последнюю очередь из-за сложившейся репутации её как малоудачного опуса. В статье ставится вопрос о роли интертекстуальности в драматургии и концепции «Франчески» через выявление литературных и музыкальных параллелей с операми Чайковского, что создаёт новый контекст для осмысления и интерпретации оперы Рахманинова. Жанрово-композиционное сходство с «Иолантой», сюжетные и литературные пересечения с «Пиковой дамой», музыкальные отсылки к «Мазепе», «Орлеанской деве» и «Иоланте» позволяют воспринимать «Франческу» как новый этап в осмыслении темы человека и рока, проблемы выбора и его трагических последствий, соотнесения человеческих поступков с ценностной системой религиозной картины мира.

Аллюзии, помещённые в контекст музыкального языка XX века (хроматическая звуковысотная система, расширенная тональность, микротематизм), функционируют в интонационной драматургии оперы как символы, определяющие её семантическую плотность и позволяющие конкретизировать концепцию. Они создают смысловой подтекст, запечатлевая не столько сюжетную, сколько глубинную философскую связь художественного мира «Франчески» с концептуальными константами опер Чайковского, близкими мироощущению Рахманинова.

Ключевые слова: Сергей Рахманинов, «Франческа да Римини», Пётр Чайковский, «Иоланта», «Мазепа», «Орлеанская дева», интертекстуальность.

Для цитирования / For citation: Макарова А. Л., Серебрякова Л. А. «Франческа да Римини» Сергея Рахманинова в её связях с оперным творчеством Петра Чайковского // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 17–26. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.017-026.

ANTONINA L. MAKAROVA, LYUBOV A. SEREBRYAKOVA
Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia
ORCID: 0000-0001-6083-0856, antonim.1984@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1963-6055, serebriakova08@mail.ru

“Francesca da Rimini” by Sergei Rachmaninoff in its Connections with the Pyotr Tchaikovsky’s Opera Works

“Francesca da Rimini” by Rachmaninoff is an opera which still undeservedly remains at the periphery of scholarly attention and producers’ interest, not least due to its existing reputation as

an unsuccessful musical composition. The article poses the question of the role of intertextuality in the dramaturgy and conception of "Francesca" through the demonstration of the literary and musical parallels with Tchaikovsky's operas, which creates a new context for the comprehension and interpretation of Rachmaninoff's opera. Its genre-related and compositional resemblance to "Iolanta," the plotline and literary interconnections with "The Queen of Spades," the musical references to "Mazepa," "The Maid of Orleans" and "Iolanta" make it possible to perceive "Francesca" as a new stage in the comprehension of the theme of the human being and fate, the issues of making decisions and their tragic consequences, the correlation of human actions with the value system of the religious worldview.

The allusions placed into the context of the musical language of the 20th century (the chromatic pitch system, expanded tonality, microthematicism) function in the opera's intonational dramaturgy as symbols which define its semantic density and make it possible to concretize its conception. They create a semantical implication, impressing not as much the storyline, as much the profound philosophical connection between the artistic world of "Francesca" with the conceptual constants of Tchaikovsky's operas, which in themselves are close to Rachmaninoff's world perception.

Keywords: Sergei Rachmaninoff, "Francesca da Rimini," Pyotr Tchaikovsky, "Iolanta," "Mazepa," "The Maid of Orleans," intertextuality.

Опера Рахманинова нечасто появляется на театральных сценах России и зарубежья. Не в последнюю очередь это связано с тем, что в музыковедческой литературе за ней закрепилась репутация малоудачного опуса: завершённая в 1904 году, она демонстрирует уже недостаточную, словно тускнеющую по сравнению с оперой XIX века, эмоциональность и драматичность[1], но *ещё* недостаточное для XX века новаторство при сопоставлении с реформаторскими операми Стравинского и Прокофьева [13, с. 268]. Преемственная связь оперного творчества Рахманинова с музыкальным театром Чайковского также неоднократно отмечалась в музыковедческих трудах [9]. Ряд работ о Рахманинове содержит целостный анализ оперы и сравнение его «Франчески да Римини» с одноимённой симфонической фантазией великого предшественника [2; 4; 5]. Однако утверждения о взаимодействии «Франчески» с операми Чайковского, на наш взгляд, всё ещё требуют более развёрнутого аналитического подтверждения.

В данной статье предпринята попытка выявить связи оперного текста Рахманинова с «Иолантой» и другими операми Чайковского, а также поставить вопрос о роли интертекстуальности в драматургии и концепции «Франчески». Как покажет последующий анализ, жанрово-композиционное сходство с последней оперой Чайковского, литературные и музыкальные ассоциации с «Пиковой дамой», «Орлеанской девой» и «Мазепой» создают новый контекст для осмысления и интерпретации оперы Рахманинова. Не останавливаясь подробно на всех аспектах, обратимся к некоторым примерам.

Первая и наиболее явная параллель между «Франческой» и «Иолантой» состоит в создании в них замкнутого герметичного пространства, отгороженного и скрытого от внешнего мира. Оба лирических сюжета разворачиваются в условном времени легендарного средневековья. Удалённость места и времени действия, их внеположность по отношению к пространству «реального» мира связывает оперы Рахманинова и Чайковского

с символистской мифологемой острова – метафорой иной реальности. Но если в «Иоланте» иная реальность – это «сад, подобный раю», одухотворённый присутствием Творца[2], то во «Франческе» это – один из кругов ада.

В музыкальной картине ада (оркестровое вступление и интонационно производные из него Пролог и Эпилог) обнаруживаются элементы, отсылающие к Интродукции из «Иоланты», воплощающей внесюжетный образ «первородного трагизма» [11, с. 52], обречённости героини на слепоту. Интонация *lamento* в пунктирном ритме (такты 1–4[3]), которая у Чайковского выступает носителем обобщённого лирического образа, сломленного натиском рока, у Рахманинова несёт звукоизобразительный смысл, передавая стенания страждущих душ (Пролог, такты 1–8[4]). Кроме интонационно-ритмического сходства, сохранён размер 6/8, темп (*Andante quasi adagio – Largo*), высота *(g–fis* у Чайковского, *f–e* у Рахманинова), близкий тембр (*corno ingl.* – кларнет с валторной).

Интонация *lamento* у Рахманинова выступает в функции микротемы, развитие которой образует полифоническую ткань, сплетённую из хроматических арабесков в разных голосах. В них слышатся то плач Юродивого из «Бориса Годунова», то отголоски секвенции *Dies irae*, то баховский мотив-символ предопределения с его страстнóй коннотацией. Звуковысотная и фактурная организация у Рахманинова направлена на создание музыкального образа мрачного инобытия. Тональность *d moll*, с её семантикой «скорби и смерти»[5], обозначена лишь условно, так как свободное развитие нисходящих и восходящих хроматических попевок в разных голосах обусловлено линеарной логикой. Искусственность звуковысотной системы, построенной на транспозиции двузвучного нисходящего и трёхзвучного восходящего хроматических мотивов, полифоническая фактура из изломанных вьющихся линий, непредсказуемость и неравномерность движения и торможения на остинатных повторениях рисуют место действия как бессубъектное, внеличное потустороннее пространство[6]. Тема следующей далее фуги вырастает из хроматической восходящей попевки, а также содержит в себе аллюзии на интонации из вступления к Шестой симфонии Чайковского и на тему фуги *fis moll* из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха, которая, небезызвестно, из-за аналогии со вступлением к «Страстям по Матфею» трактуется как символ шествия на Голгофу [1, с. 257–259].

В этом поле линеарности и хроматики, насыщенном многочисленными взаимодополняющими символами смерти и страдания, вдруг возникает протяжённый участок с ясно различимой тонально-гармонической вертикалью. Перед началом фуги (Пролог, такты 17–27) группой медных и струнных мощно провозглашается SII_7 с повышенной терцией в *d moll*. Динамическая кульминация вступления – так же, как и в Интродукции «Иоланты» – отмечена септаккордом альтерированной субдоминанты, которая в опере Чайковского функционирует как знак рокового недуга Иоланты. В этой связи симптоматична литературная характеристика места действия, звучащая из уст Тени Виргилия: «Теперь вступаем мы в *слепую* бездну», или «Мой сын, теперь мы там, где *свет немеет*».

Что могут добавить переклички с Интродукцией «Иоланты» к музыкальному тексту Рахманинова, и без того предельно насыщенному трагедийной символикой? Принимая во внимание то, что слепота в опере Чайковского – не только

физический недостаток, но и состояние духовной тьмы, неведения Божественного света, музыкальные параллели оркестровых вступлений к «Иоланте» и «Франческе» могут указывать на наличие религиозно-философского подтекста и в опере Рахманинова.

О возможности существования такого подтекста говорит и история создания произведения. Ю. Келдыш сообщает, что опера Рахманинова является наиболее близкой адаптацией Данте, по сравнению с произведениями Направника и Дзандонаи на тот же сюжет, в которых отсутствует картина ада [5, с. 264]. Известно, что композитор отказался от возможностей, предоставленных ему либреттистом М. Чайковским, поначалу создавшим литературную основу для полномасштабной оперы с развёрнутой экспозицией действующих лиц, колоритным социально-историческим фоном, завязкой драматического конфликта (обман Франчески её будущим мужем Ланчотто). Итоговый вариант либретто по настоянию Рахманинова приближен к эпизоду из «Божественной комедии», в которой история несчастных влюблённых соотносится с аксиологической системой христианской картины мира. Вместе с тем, уже при работе с первоначальным вариантом либретто композитор чутко реагирует на ритуальный компонент сюжета. Он спрашивает Модеста Ильича об источниках истории Франчески (помимо Данте) и просит уточнить: «Зачем иностранные слова, встречающиеся во время самой свадьбы? Что означают эти слова? <...> Может быть, это какие-нибудь духовные канты, которые пелись в известных случаях, а может быть и до сих пор поются? Если так, то их можно достать» [8, с. 279].

Ещё один важный момент, касающийся эволюции авторского замысла в сторону духовно-нравственной проблематики, обнаруживается при сопоставлении сокращённого варианта либретто с окончательным текстом оперы. «В первой картине надо вычеркнуть сцену с кардиналом, а вместо этого мне хочется, чтобы сам Ланчотто рассказал зрителю о том обмане, который он задумал ради привлечения Франчески» [там же, с. 341]. При осуществлении этого замысла образ Ланчотто можно было бы исчерпать характеристикой «коварный злодей». Однако в конечном варианте сцены из речи Ланчотто следует, что инициатором обмана был не он, а Гвидо («Проклятый Гвидо!») – отец Франчески, тем самым старший Малатеста (Ланчотто) также предстаёт жертвой роковой подмены. Более того, он настолько уверен в душевной чистоте и благородстве своей невесты, что допускает: знай она правду о том, кто её настоящий жених, она кротко приняла бы свой жребий, «на брата Паоло и не взглянула б» и, возможно, полюбила бы его. Для выражения любви Ланчотто к Франческе, восхищения ею композитор создаёт благородное лирическое высказывание героя, которое по тексту и музыке[7] вызывает ассоциации с арией Германа «Прости, небесное созданье». Музыкальное же и литературное выражение сферы сомнений и ревности обнаруживает связь с наваждениями Германа[8] и одновременно с тематизмом Пролога и Эпилога: вращающийся вокруг одного звука мотив, замкнутый в пределах малой терции, напоминает об остинатно повторяющихся восходящих хроматических ячейках и свидетельствует о силе внутреннего разлада, терзающего душу героя подобно адским мучениям.

Вопреки своему намерению, Рахманинов не исключил сцену с кардиналом, безмолвно благословляющим Ланчотто на бой против врагов «святейшего престола». Более того, эпизод функционирует

как экспозиция героя, что добавляет к его характеристике весьма существенный момент: он не только мужественный рыцарь и лирический герой, измученный неразделённой любовью и ревностью. Опора на жанр псалмодии и хорала, модальная аккордовая последовательность (t–d–VI в *fis*) в просьбе о благословении (картина 1, сцена 1, такты 37–40), а также восходящий поступенный ход к терции *cis moll* (там же, такты 29–31), в котором узнаётся минорный вариант лейтмотива молитвы Иоанны из «Орлеанской девы», – всё это характеризует его и как воина веры.

Поэтому когда верный подданный «непогрешимого Владыки» вдруг решает «призвать на помощь ад, чтобы лукавее расставить сети», – речь идёт о внутреннем надломе как психологического, так и духовного характера. В свете производности лейтмотивов ревности от тематизма Пролога ревность приобретает значение страсти, ослепляющей героя и несущей смерть. Сомневаясь в верности Франчески, Ланчотто поддаётся искушению и становится коварным лжецом, подобным Гвидо, а впоследствии и убийцей. Оркестровое решение эпизода благословения выражает сложный психологический и духовный подтекст. На фоне псалмодии Ланчотто и хорала деревянных духовых у виолончели остинатно повторяется мотив в пунктирном ритме (такты 37–40). Очевидна его производность от героического тематизма из начала сцены, где ходы по звукам трезвучия или поступенные линии широкого диапазона выражают воинственный пыл и властный жест «грозного Малатесты». В эпизоде благословения пунктирный мотив сжат в объём большой секунды, хроматизирован, имеет вращательную амплитуду, многократно подчёркивающую тонику *cis moll*. Героическая тема приобретает сходство с обеими хроматическими попевками из вступления, и именно этот вариант станет основой лейтмотива ревности, который появится позже. Хроматическая тональность мотива в эпизоде благословения особенно резко выделяется на фоне модальной гармонии остальных фактурных пластов.

Что значит такое объединение? По мнению Ю. Васильева, в произведениях Рахманинова 1900–1920-х годов «оркестровый пласт материала стал вести линию «подводных течений», раскрывающих сущность внешних явлений. <…> композитору важна не столько линия развития характеров (через видимые проявления и невидимые душевные движения), сколько выявление… некоего постоянно ощущаемого второго плана (сущности)»[9]. Искренен ли Ланчотто в своих высоких устремлениях, или он использует военный поход как повод для проверки своих ревнивых подозрений? Или искушение возникает помимо его воли в тот момент, когда герой готов к религиозному подвигу? Скорее второе, потому что на протяжении всей следующей монологической сцены герой несколько раз задаётся вопросом о том, как ему убедиться в верности или неверности Франчески[10].

Мелодический контур подголоска в эпизоде благословения вызывает ассоциации с вокальной фразой из Пролога, которая является сквозной в опере и несёт существенную смысловую нагрузку. Это реплика Франчески и Паоло, раскрывающая суть их загробных страданий: «Нет более великой скорби в мире, как вспоминать о времени счастливом в несчастьи…» (Пролог, II, такты 386–411). Мелодический рисунок (поступенный спуск и подъём, подчёркивающий квинтовый тон намечающейся доминантовой тональности *a moll*) и гармония на словах

«о времени счастливом» очень близки реплике Марии «И я, как ты, несчастна» из «Мазепы» Чайковского[11]. Для обозначенных мотивов у Рахманинова и Чайковского характерны обострённые автентические тяготения, появление трезвучия III ступени, создающее ладовую светотень, эллиптические подмены, а также таинственные «наплывы» увеличенного трезвучия (*b–d–fis* в обоих случаях[12]).

Ассоциативная связь мотивов из «Мазепы» и «Франчески», наряду с общностью эмоционального состояния героев Чайковского и Рахманинова, влечёт за собой коннотацию обречённости, которая вошла в жизнь Марии и Франчески с любовью («Я тайным роком увлечена навек», – Мария). Из монолога Ланчотто становится ясно, что данная музыкальная фраза впервые возникла в речи Франчески в тот момент, когда она осознала обман. Герой передаёт «страшные слова» невесты «Зачем, увы, зачем меня вы обманули!» (картина 1, сцена 2, такты 99–103) с помощью указанного музыкального мотива. Рассказ о ложном сватовстве в устах Ланчотто резюмируется фразой: «Здесь корень зла!». Тем самым предначертанность несчастья вынесена за рамки сценического действия оперы и предпослана ему.

Анализ музыкального текста оперы показывает, что интертекстуальный мотив несчастья (назовём его так по ключевому слову «формулы скорби» Данте), в романсовых интонациях которого, казалось бы, нет ничего угрожающего, обладает роковой семантикой и выполняет во «Франческе» ту же драматургическую роль, что и ритмоформула судьбы и тема-*lamento* из Интродукции к «Иоланте». Не ограничиваясь передачей эмоционального состояния Франчески, он становится (как и указанные музыкальные «знаки» в опере Чайковского) своеобразной печатью роковой судьбы, которой отмечены ситуации, вырастающие из «корня зла», и герои, неизбежно пожинающие его горькие плоды. Так, мотив несчастья скрывается в пунктирной маршевой фразе из монолога Ланчотто, вспоминающего о своих честных намерениях («Я Паоло послал, чтобы открыто, по-рыцарски, *назвать тебя моей женой у алтаря*»), в речитативной реплике из его диалога с Франческой при сообщении об отъезде «в поход на гибеллинов» (в контрапункте с хроматическим лейтмотивом ревности), в его страстном обращении к супруге: «Неужели мне никогда не слышать *от тебя ни слова ласки*». В лирическом ариозо Ланчотто («О, снизойди») мотив несчастья является основой вокальной партии и остинатного оркестрового подголоска в ритме траурного марша.

В сцене Франчески и Паоло этот мотив проникает в партии обоих героев: выслушав рассказ о встрече Ланселота и Гиневры, Франческа восклицает: «О, не гляди так на меня», а Паоло отказывает ей в просьбе не читать о том, как счастливые влюблённые «замерли в *блаженстве вечной ласки*». На том же мотиве строится утешающая реплика Франчески «О, не рыдай, мой Паоло». Интонационная близость к нему обнаруживается и в первой фразе ариозо «Пусть не дано нам знать лобзаний», а также на словах «мелькнут как миг земные сны». Таким образом, появление «рокового мотива» отмечает моменты, приближающие героев к открытому проявлению чувства. В самом любовном дуэте и далее мотив не появляется, по-видимому, исчерпав свою роль рокового предначертания. «Тайный рок», механизм которого был запущен обманом Гвидо, словно подталкивает героев в объятия друг друга, обрекая влюблённых на смерть, а Ланчотто – на преступление.

В отличие от «Иоланты», где любовь была предначертана благим Провидением и открыла Иоланте путь богопознания через сакральный свет, любовь в опере Рахманинова – это, скорее, ловушка, расставленная роком, механизм которого был запущен ложью и реализуется посредством искушения. Думается, что во «Франческе» Рахманинов снова (после «Алеко») обращается к формуле трагического, заданной Пушкиным: «И всюду страсти роковые, и от судеб защиты нет», – но на примере героев с более многогранным личностным потенциалом, вызывающих сострадание огромной силы[13]. Целомудренная, кроткая Франческа, наивный, непосредственный Паоло[14], мужественный благородный Ланчотто – все они становятся беззащитными жертвами роковых страстей любви и ревности, властно влекущих их к вечной погибели[15]. Совершая поступки и принимая решения, они, сами того не осознавая, становятся исполнителями воли тайного рока, имеющего в опере лирическое интонационное обличье, исключающее коллизию борьбы с ним. Символистский компонент представлен в драматургии оперы тем, что контрдействие не материализовано в каком-либо персонаже или угрожающем музыкальном образе, но каждое действие героев отмечено его неявным присутствием, знаком предначертанности, нераздельно сплетённым с лирическим или драматическим высказыванием протагонистов[16]. Роковые страсти обрекают героев на нарушение не только нравственных, но и духовных законов и соразмерное этому воздаяние в ином мире, тёмный полюс которого нередко становится объектом воплощения в искусстве символизма.

Итак, сходство жанра и композиции «Франчески да Римини» с «Иолантой» и интертекстуальные параллели с другими операми Чайковского позволяют воспринимать произведение Рахманинова как новый этап в осмыслении темы человека и рока, проблемы выбора и его трагических последствий, соотнесения человеческих поступков с ценностной системой религиозной картины мира. Аллюзии на музыкальные темы Чайковского, помещённые в контекст музыкального языка XX века[17], наряду с множественными автоаллюзиями [2, с. 318–331], функционируют в интонационной драматургии оперы как символы, определяющие её семантическую плотность и позволяющие конкретизировать её концепцию. Они создают смысловой подтекст, запечатлевая не столько сюжетную, сколько глубинную философско-духовную связь художественного мира «Франчески» с концептуальными константами опер Чайковского, близкими мироощущению Рахманинова.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Яковлев В. В. Рахманинов и оперный театр [9, с. 142–144].

[2] О концентричности формы «Иоланты» и характеристике сада как сакрального пространства, см.: [7, с. 196–198; 8].

[3] Чайковский П. И. Иоланта: лирическая опера в 1 действии. Переложение для пения с фортепиано С. И. Танеева. М.: Музыка, 1967.

[4] Здесь и далее ссылки даются по изданию: Рахманинов С. В. Франческа да Римини: драмат. эпизод V песни «Ада» Данте: опера в 2 картинах с прологом и эпилогом ор. 25: для пения с фортепиано. М.: Гутхейль, Б. г.

[5] Казанцева Л. П. Семантика тональности в музыке Рахманинова [10, с. 354]. В. Битцан, касаясь вопроса семантики, показывает, что Рахманинов достаточно традиционен в восприятии и трактовке выразительных средств той или иной тональности [16, p. 217].

[6] О связи микротематизма с символикой арабеска, орнамента у Рахманинова подробнее см.: [14, с. 188–196]. Об орнаменте как средстве остранения, создания условного метафорического пространства и роли новых гармонических систем в этом процессе см.: [12, с. 475–477].

[7] «О, снизойди, спустись с высот твоих, Звезда моя! Покинь эфирные селенья, где спит, не зная вожделенья, краса твоя». В вокальной партии – восходящие поступенные мелодические фразы в миноре, устремлённые к вершинам на сильных метрических долях.

[8] «А если… если это только бред больной души?» – спрашивает Ланчотто, имея в виду свои подозрения об измене Франчески.

[9] Васильев Ю. В. Ещё раз о проблеме «Рахманинов и символизм» [10, с. 141–142].

[10] «Но как узнать? О, Боже! Как?». Не получив ответа, Ланчотто в следующей фразе призывает на помощь ад.

[11] Чайковский П. И. Мазепа: опера в 3 действиях, 6 картинах. Партитура. М.: Музыка, 1969. Действие 1, картина 2, «Сцена, ариозо и дуэт», ц. 140 (такт 6) – ц. 150 (такт 2).

[12] Именно это увеличенное трезвучие с дополнительным звуком «до» возникает на слове «ад», когда Ланчотто решает обратиться к его помощи, чтобы «лукавее расставить сети».

[13] В Эпилоге оперы (как и в «Божественной комедии») Данте падает замертво («как падает мертвец»), потрясённый историей Франчески и Паоло.

[14] Ланчотто называет его «дитя».

[15] Сходные мысли (правда, без аналитического подтверждения) высказывал в 1947 году И. Ф. Бэлза: в опере «отчётливо выступает на первый план всесокрушающая сила страсти, лежащая вне сферы “свободной воли” героев и именно в силу этого несущая им оправдание. Страсть, сближающая губы Франчески и Паоло, сильнее обоих героев трагедии, обречённость которых рождает сострадание к ним» [9, с. 27].

[16] Опыт создания чисто символистской оперы предпринимался, но не был полностью реализован Рахманиновым. См.: Ливанова Т. И. Три оперы Рахманинова [9, с. 87–90]; [15].

[17] Хроматическая звуковысотная система в Прологе и Эпилоге, расширенная тональность в действенных сценах, микротематизм как новый композиционный принцип.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005. 372 с.

2. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов. М.: Советский композитор, 1976. 646 с.

3. Демченко А. И. «Здесь русский дух…» К 145-летию со дня рождения С. В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 81–87.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.

4. Кандинский А. И. Оперы С. В. Рахманинова. М.: Музыка, 1979. 48 с.

5. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время. М.: Музыка, 1973. 432 с.

6. Макарова А. Л. «Сад, подобный раю»: сакральное пространство в «Иоланте» П. И. Чайковского // Музыка в системе культуры. Вып. 11. Екатеринбург: УГК, 2016. С. 85–100.

7. Макарова А. Л. Мистериальные прообразы в оперном творчестве П. И. Чайковского: дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2017. 260 с.

8. Рахманинов С. В. Литературное наследие. Т. 1. М.: Советский композитор, 1978. 648 с.

9. С. В. Рахманинов и русская опера: сб. ст. / под ред. И. Ф. Бэлзы. М.: Всероссийское театральное общество, 1947. 199 с.

10. Сергей Рахманинов: история и современность: сб. ст. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. 488 с.

11. Серебрякова Л. А. В белом и чёрном: «Иоланта» и «Алеко» в Екатеринбургской опере // Большой журнал Большого театра. 2002. № 1 (5). С. 50–52.

12. Серебрякова Л. А. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. М.: Аграф, 2017. 560 с.

13. Тараканов М. Е. Русская опера в поисках новых форм // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 265–301.

14. Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. 288 с.

15. Alejnikov M., Melani P. La question du livret de “Monna Vanna,” opéra inachevé de Sergej Rachmaninov et Michail Slonov // Revue des études slaves. Musique et opéra en Russie et en Europe centrale. 2013. Vol. 84, No. 3/4, pp. 433–444.

16. Bitzan W. Durch alle Tonarten: Omnitonale Präludienzyklen für Klavier: Eine Darstellung der Gattungsgeschichte mit besonderem Blick auf Musik aus Sowjetrussland // Archiv für Musikwissenschaft. 2016. 73. Jahrg., Hf. 3, S. 185–219.

Об авторах:

Макарова Антонина Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0001-6083-0856**, antonim.1984@mail.ru

Серебрякова Любовь Алексеевна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0002-1963-6055**, serebriakova08@mail.ru

REFERENCES

1. Berchenko R. E. *V poiskah utrachennogo smysla. Boleslav Yavorskiy o «Khorosho temperirovannom klavire»* [In Search for the Lost Meaning. Boleslav Yavorsky on the *Well-Tempered Clavier*]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 372 p.

2. Bryantseva V. N. *S. V. Rakhmaninov* [Sergei Rachmaninoff]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1976. 646 p.

3. Demchenko A. I. “The Russian Spirit is Here …” Towards the 145th Anniversary of Sergei Rachmaninoff’s Birthday. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 81–87. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.

4. Kandinskiy A. I. *Opery S. V. Rakhmaninova* [The Operas of Rachmaninoff]. Moscow: Muzyka, 1979. 48 p.

5. Keldysh Yu. V. *Rakhmaninov i ego vremya* [Rachmaninoff and His Time] Moscow: Muzyka, 1973. 432 p.

6. Makarova A. L. «Sad, podobnyy rayu»: sakral'noe prostranstvo v «Iolante» P. I. Chaykovskogo [“A Garden Resembling Paradise”: The Sacred Space in Piotr I. Tchaikovsky’s “Iolanta”]. *Muzyka v sisteme kul'tury* [Music in the System of Culture]. Issue 11. Ekaterinburg: Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, 2016, pp. 85–100.

7. Makarova A. L. *Misterial'nye proobrazy v opernom tvorchestve P. I. Chaykovskogo: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Mystery Archetypes in the Opera Creation of Piotr I. Tchaikovsky: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Ekaterinburg, 2017. 260 p.

8. Rakhmaninov S. V. *Literaturnoe nasledie. T. 1* [Literary Heritage. Vol. 1]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 648 p.

9. S. V. *Rakhmaninov i russkaya opera* [Rachmaninoff and the Russian Opera]. Ed. by I. F. Belza. Moscow: Vserossiyskoe teatral'noe obshchestvo [All-Russian Theatrical Society], 1947. 199 p.

10. *Sergey Rakhmaninov: istoriya i sovremennost': sb. st.* [Sergei Rachmaninoff: History and Contemporaneity: Compilation of Articles]. Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, 2005. 488 p.

11. Serebryakova L. A. V belom i chyornom: «Iolanta» i «Aleko» v Ekaterinburgskoy opere [In White and Black: “Iolanta” and “Aleko” in the Ekaterinburg Opera House]. *Bol'shoy zhurnal Bol'shogo teatra* [The Large Journal of the Bolshoi Theater]. 2002. No. 1 (5), pp. 50–52.

12. Serebryakova L. A. *V poiskakh obretaemogo smysla. Russkaya muzyka v dvizhenii vremeni* [In Search of the Regained Meaning. Russian Music in the Motion of Time]. Moscow: Agraf, 2017. 560 p.

13. Tarakanov M. E. Russkaya opera v poiskakh novykh form [Russian Opera in Search for New Forms]. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the 20th Century]. Moscow, 1997, pp. 265–301.

14. Khannanov I. D. *Muzyka Sergeya Rakhmaninova: sem' muzykal'no-teoreticheskikh etyudov* [Sergei Rachmaninoff’s Music: Seven Essays on Musical Theory]. Moscow: Kompozitor, 2011. 288 p.

15. Alejnikov M., Melani P. La question du livret de “Monna Vanna,” opéra inachevé de Sergej Rachmaninov et Michail Slonov. *Revue des études slaves. Musique et opéra en Russie et en Europe centrale*. 2013. Vol. 84, No. 3/4, pp. 433–444.

16. Bitzan W. Durch alle Tonarten: Omnitonale Präludienzyklen für Klavier: Eine Darstellung der Gattungsgeschichte mit besonderem Blick auf Musik aus Sowjetrussland. *Archiv für Musikwissenschaft*. 2016. 73. Jahrg., Hf. 3, S. 185–219.

About the authors:

Antonina L. Makarova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music History, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0001-6083-0856**, antonim.1984@mail.ru

Lyubov A. Serebryakova, Ph.D. (Arts), Professor, Head at the Department of Music History, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0002-1963-6055**, serebriakova08@mail.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.027-035
УДК 78.01

М. А. СИДОРОВА
Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0002-1102-3887, opus949@gmail.com

Временная структура сюжета оперы «Жизнь за царя» Михаила Глинки как фактор идейно-художественной целостности

Исследование художественного мира оперного жанра необходимо включает в себя анализ временной структуры сюжета. Через сценические ситуации и вербальный текст репрезентируются различные временные модусы оперного сюжета. Фигурирующие в прямом или косвенном виде, они разными способами формируют некоторые важные смысловые слои сюжетного пространства оперы. Исследование идейной и структурной организации художественного времени, представленного в сюжете оперы «Жизнь за царя» Михаила Глинки, является целью настоящей статьи. Выделяются основные временные линии сюжета, идентифицируемые в соответствии с ситуационным контекстом и сюжетно-функциональным статусом персонажей. Выявляется типологическое разнообразие временных форм, устанавливается смысловая взаимосвязь сюжетно-временных линий, идейные и знаковые функции временных модусов. Исследование проводится в опоре на методы филологического и семантического анализа текста, что позволяет обнаружить глубинные смысловые слои сюжетного времени оперы. Типологическое и функциональное многообразие временных линий способствует формированию целостности и многомерности временного континуума сюжета оперы. Он выступает в роли модели национально-исторического «чувства времени». Автор приходит к выводу о системном идейном единстве временного универсума сюжета оперы, являющего собой значимый сегмент художественной картины мира произведения.

Ключевые слова: Михаил Глинка, опера «Жизнь за царя», художественный мир, художественное время, сюжет.

Для цитирования / For citation: Сидорова М. А. Временная структура сюжета оперы «Жизнь за царя» Михаила Глинки как фактор идейно-художественной целостности // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 27–35. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.027-035.

MARINA A. SIDOROVA
Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0002-1102-3887, opus949@gmail.com

The Temporal Structure of the Plotline of Mikhail Glinka's Opera "A Life for the Tsar" as a Factor of Ideal-Artistic Integrity

Researching the artistic world of the opera genre necessarily incorporates analysis of the temporal structure of the plotline. Various temporal modes of the opera's plotline are represented through scenic situations and the verbal text. Being in the picture both in direct and indirect ways,

they form by various means certain important semantic strata of the storyline dimension of the opera. The aim of this article is to research of the idea-based and structural organization of artistic time represented in the plot of Mikhail Glinka's opera "A Life for the Tsar." The main temporary lines of the plot identified in correspondence with the situational context and the plotline-functional status of the protagonists. The typological diversity of temporal forms is disclosed, and the semantic interconnection of the plotline-temporal lines, the idea and sign-based functions of the temporal modes is established. The research is carried out based upon the methods of philological and semantic analysis of the musical text, which makes it possible to discover the deep semantic strata of the opera's narrative time. The typological and functional diversity of the temporal lines is conducive to the formation of the integrality and multidimensionality of the temporal continuity of the opera's plotline. It presents itself in the role of a model of the national-historical "sensation of time." The author arrives at the conclusion regarding the systemic ideal unity of the temporal universe of the opera's plotline, which presents a significant segment of the composition's artistic picture of the world.

Keywords: Mikhail Glinka, the opera "A Life for the Tsar," artistic world, artistic time, plotline.

Художественное время в сюжете оперы «Жизнь за царя» формируется в системе множественных координат. Это определяется факторами различного свойства: многообъектностью репрезентируемого пространства, сюжетно-сценическими обстоятельствами и эмоционально-психологическим состоянием персонажей. Рассмотрим важнейшие сюжетно-временные модусы в порядке их возникновения и дальнейшего развития.

Особая протосюжетная функция интродукции обусловливает и её специфические способы идентификации временного континуума. Первым из них является данная в тексте ремарки характеристика пространства, точнее, его субъектов – крестьян, возвращающихся с работы. Трудовое пространство, обладающее качеством динамичности, становится «производной» временной координаты *трудового времени* (термин М. Бахтина). Текущее далее в сюжетной линии дискретно – отдельными событийными точками (работа в лесу, на лугу) – оно, тем не менее, репрезентирует «континуальность», заданную ритмичным строем трудовой жизни крестьянства. *Фрагментарным* показом трудового процесса моделируется образ онтологически *полного* времени – времени каждодневного бытия. Ритмическая стабильность этого типа времени отражает традиционный, вековой уклад бытия крестьянства. Противопоставленное дестабилизирующим порядок времени событиям настоящего, трудовое время олицетворяет идею мирного времени, а через него – идею национального мироустройства.

Второй сюжетно-временной план интродукции формируется в тексте первой песни, исполняемой мужским хором. В данном аспекте рассмотрения важны совокупность факторов: подача песни как фольклорного жанра и её содержательное наполнение. Как отмечает М. Бахтин, «фольклор вообще насыщен временем; все образы его глубоко хронотопичны» [1, с. 248]. Именно в фольклорных жанрах, по мысли учёного, складывается особый тип *народно-исторического времени.*

Образ народно-исторического времени песни порождается её содержанием, уходящим корнями в далёкое, почти эпическое прошлое. Благодаря типично

фольклорной топике (образам бури, грозы, сокола и особенно молодецкого пути) раздвигаются, масштабно увеличиваясь, временные координаты песенного сюжета: героико-драматические события настоящего накладываются на аналогичные события прошлого. Героика является здесь главным фактором исторической преемственности, нерушимой связи времён.

При дальнейшем развёртывании сюжета образ народно-исторического времени продуцируется в процессе движения двух событийных линий, соотносящихся друг с другом по диалектическому принципу *разно*действия и *взаимо*действия. Каждый из событийно-временных планов так или иначе обозначен персонажами в форме простонародных, обыденно-житейских высказываний – эмоциональных характеристик времени.

Образ главного сюжетно-исторического времени оперы запечатлён в реплике Сусанина: «Что за веселье в это *безвременье*!» Это образное выражение предельно точно отражает суть данного типа времени как «времени… общественного застоя» [6, с. 38]. Мотив «безвременья» фигурирует и в другой реплике Сусанина, где он выражен опосредованно, но в весьма категорично-отрицательной форме: «Нет! Ещё не пришла пора, / Нет, не время ещё / Не тужить о стране родной». «Безвременье» сопряжено здесь с эмоционально-экспрессивным состоянием героя: оно не только констатируется, но глубоко переживается. До момента сообщения Собининым долгожданной вести о будущем царе время, переживаемое Сусаниным, течёт замедленно, словно отяжелев грузом долгих, скорбных дум героя. «Растяжение» времени сопряжено с состоянием напряжённого *ожидания* героем заветных вестей; это эмоционально-психологическое «время ожидания» можно обозначить как персонифицированное, личное время Сусанина. Он, как никто другой из персонажей, осознаёт тяжесть «безвременья». Сусанин словно несёт на себе груз исторического времени – *бремя* времени, оправдывая тем самым глубинный смысл глинкинской характеристики героя «характер *важный*». (Напомним, что этимологическое значение этого слова восходит к старославянскому «вага», то есть «вес», «тяжесть»).

Ощущение особой, предельной тяжести времени Сусанина возникает в трагический момент его жизни. В сознании героя, стоящего на границе своего бытия, происходит своеобразная интериоризация времени. Его сугубо личный характер идентифицируется устойчивой словесной формулой, маркирующей конечность времени: «Настало *время моё*». Это «наставшее» время смерти отождествляется далее с эмоционально-темпоральным образом *часа* «горького», «страшного», «смертного», «последней зари». Однако трагическая «конечность» сусанинского времени не исчерпывает самоё личное время героя. «Последняя заря» ожидается Сусаниным не только как горький, страшный час, но и как самое желаемое событие: «Ты ж, заря, *скорее* заблести! *Скорее* возвести спасения весть про царя!..». Образ зари становится важным знаковым элементом сусанинского времени и художественного времени оперы в целом. В контексте её общей идейно-временной концепции наступающий рассвет обозначает семантическую границу, отделяющую мрачное безвременье прошлого от светлого «нового» времени – знака зарождения нового государства.

Таким образом, можно утверждать, что основная сюжетно-событийная линия оперы репрезентируется сквозь

призму личного ощущения времени Сусаниным. Главный герой выступает носителем исторического времени, которое, вплоть до эпилога, фигурирует в статусе безвременья, смуты. Собственно личное время Сусанина ограничено сферой «экзистенциального» бытия; оно фактически не принадлежит герою, растворяясь во временном континууме исторического бытия народа и страны.

Историческое время имеет признаки и иного образно-темпорального свойства. Оно «опредмечено» в тексте персонажей – участников сражения, прежде всего, Собинина. В его репликах «Вот *разгул* на полной воле!», «Меч булатный / *Погулял* в пиру мечей!..», «Наша рать на саблях – / Как на светлых *крыльях*!» картина боя получает яркую метафорическую и динамическую выразительность. «Разгул», «воля», «крылья» – эти образные характеристики действий в совокупности отражают чрезвычайную стремительность и свободу движения. «Закадровая» картина битвы, таким образом, продуцирует некую разновидность исторического времени, которую можно обозначить как *военно-историческое* время. Насыщенное интенсивной внешней действенностью, оно динамизирует и своеобразно компенсирует «замедленность» хода безвременья-смуты. Оба типа исторического времени таят в себе и существенное символическое значение, олицетворяя «время отцов» и «время детей». *Разные* поколения, независимо от рода действий, созидают *общее* бытийно наполненное время, восполняющее онтологический вакуум «антивремени».

Ощущение особой бытийной полноты времени даёт лирическая линия сюжета. Пользуясь терминологией М. Бахтина, обозначим её временной модус как *семейно-биографический*. Этот тип времени, развиваясь автономно, вместе с тем активно взаимодействует с главной временной магистралью сюжета. Сопряжённость этих временных типов связана, прежде всего, с «мотивом ожидания». В отличие от «общественного» содержания сусанинского мотива, ожидание Антониды и Собинина носит сугубо личный характер. При этом предчувствие свадьбы имеет у персонажей различные формы выражения.

Время ожидания Антониды выполняет знаковую функцию границы, разделяющей её статусные положения невесты и супруги. Сам же «мотив ожидания» – идентификатор «пограничного» времени – отчётливо просматривается в тексте Каватины и Рондо: «Ряженая *ждёт*!», «*Ждёт* венец, и пир весёлый *ждёт*!». Отметим, к слову, что Глинка в своём первоначальном плане оперы уделял специальное внимание сценическому поведению героини, движения которой «должны выражать ожидание и тихую грусть» (цит. по: [5, с. 310]). В сознании Антониды время протекает неоднородно. В репликах «*Долго ли* ждать, мой свет!», «*Скоро ль* будешь, сокол мой?» и «*Скоро* белый парус заблестит, / *Скоро* ясный сокол прилетит!» отражено ощущение *замедленно* длящегося настоящего и одновременно *стремительно* приближающегося, уже близкого будущего. В результате возникает специфическая ситуация наложения временных планов, усугубляющая семантическую напряжённость «пограничного» времени героини. Дополнительную (и даже особенную) остроту данной ситуации придаёт факт ожидания Антонидой жениха-ратника – носителя драматического «военного времени». Тем самым, пора «безвременья» усложняет её временной и временный статус невесты.

Динамически разнопланово протекает и личное время Собинина. Оно берёт

начало в ситуации событийного диссонанса. В минуту всеобщего ликования по поводу одержанной победы Сусанин произносит полный скорби внутренний монолог о «несчастной Руси». Собинин же в ответной реакции – согласно ремарке – «*быстрым* движением *прерывает* пение хора» (то есть песню ратников о доблестном сражении), восклицая: «Как? Ужели не бывать моей свадьбе! А *для свадьбы-то я домой пришёл*!» Решительное прерывание Собининым героического повествования проводит резкую границу между общим («военным») и личным (семейно-биографическим) временем, ценностно предельно высоким для Собинина; можно сказать, они соотносимы друг с другом как средство и цель. Поэтому закономерно, что «время ожидания» Собинина имеет особый внутренний тонус: это эмоционально-нетерпеливое ожидание «часа заветного», «дорогого дня». «Ждать! Не знаю, как дождаться! Сердце просит поскорей!» – этими выражениями предельно точно определяется характер личного времени персонажа. Его «нетерпение сердца» придаёт динамичность «времени ожидания»: оно протекает ускоренно, даже стремительно. Герой словно жаждет опередить время; как можно скорее (по-молодецки, как в бою) пересечь границу, которая отделяет его настоящее «военное» время от будущего – семейно-биографического.

Образ семейно-биографического времени развёртывается далее в III действии оперы, но полноты формы этот тип времени так и не достигает. Конечно, главным фактором, определяющим его незавершённость, является ситуация вражеского вторжения в дом Сусанина. Однако косвенной причиной тому может служить и другое сюжетное обстоятельство: главным событием III акта является не свадьба, а девичник, то есть не сам обряд, а его прелюдия. Соответственно, весь «мирный» временной отрезок акта (от начала до сцены вторжения) являет собой, в сущности, очередное «время ожидания» – хотя и наполненное новым эмоциональным содержанием. В радостном ожидании вечернего празднества пребывают все его будущие участники. Но главное – мотив ожидания продуцирует образ семейно-биографического времени как счастливого, идеального будущего. Оно своеобразно моделируется сусанинской семьёй в коллективных утверждениях: «То-то в радости, в веселье запоём, запируем, заживём!». *Будущая* жизнь уже видится персонажами в координатах наступающего, сбывающегося *настоящего*. Такого рода слияние времён – символическая тождественность настоящего и будущего – переводит событийное течение действия в идиллическое измерение как «бесконечное» время безмятежного, гармоничного бытия.

В зоне семейно-идиллического времени находится ещё один идейно значимый временной мотив. Обозначим его как мотив памяти о родном доме. Он «овеществлён» метафорическими образами времени, фигурирующими в наставлениях Сусанина дочери: «Не зарастёт травой твой путь / К избе родителя и брата!» и заверениях Антониды: «Не западёт песком мой след / К избе родителя и брата!». «Трава забвения», растущая на пути к дому, песок/земля, заносящая этот путь, несут значение не только забытого отчего дома, но и семейно-идиллического времени, безвозвратно ушедшего в прошлое. Таким образом, семейно-идиллическое время протекает в координатах прошлого (памяти о родном доме и о роде в целом) и настоящего, объединённого с будущим – «футурологической проекцией» семейной жизни в пространстве нового родового гнезда.

Временной образ сусанинского дома может быть осмыслен, вслед за Г. Башляром, в специфически возрастном аспекте: «Дом-гнездо никогда не бывает молодым…» [2, с. 160]. Солидность «возраста» дома Сусанина в данном случае может быть определена лишь гипотетически. Однако можно предположить, что этот дом «укоренён» в веках, особенно если соотнести его с понятием родового гнезда, переходившего от поколения к поколению. Такой дом-гнездо живёт и в пространстве, и во времени, и в памяти потомков. Его временное бытие актуализирует идею памяти как продолжения связи между домом и покинувшими его детьми: «Туда возвращаются, как птица возвращается в гнездо…» [там же]. Так, сквозь мотив памяти просвечивает тема «вечного возвращения» в лоно дома – хранилища семейно-биографического времени. Память, таким образом, является особым, специфическим хронотопом сюжета: она имеет и пространственный, и временной способы воплощения.

Через многомерный образ памяти осуществляется своеобразный синтез двух временны́х модусов – семейно-биографического (в том числе его идиллического подтипа) и исторического. Кроме того, в эпилоге, благодаря мемориальной топике, происходит смыкание лирической и фольклорно-эпической сюжетных линий. Финальное «слово о Сусанине» («Имя славного страдальца / Людям в память и в пример», «Погиб отец ваш… честной смертью / За Русь святую») являет собой, по сути, персонифицированный именем героя вариант текста песни мужского хора из интродукции («Мир в земле сырой! / Честь в семье родной! / Слава мне в Руси святой!..»). Четырёхкомпонентный идейный комплекс «мир-честь-слава-Русь» трансформируется здесь в группу «Сусанин-честь-слава-Русь» и дополняется пятым компонентом – памятью. Она служит результирующим и одновременно объединяющим звеном комплекса, организующим причинно-следственную связь идейного и мемориального начал. Эта национальная концепция памяти достигает концентрированного и кульминационного выражения в троекратном хоровом славлении: «Память *вовеки* Сусанину!». Духовно-временное бытие героя, таким образом, расширяется до бесконечности – от далёкого прошлого (времени славных предков, чей героический путь повторил Сусанин) до необозримого будущего (времени потомков, потенциальных наследников дела отцов и дедов).

«Бесконечное» будущее время главного героя специфически вписывается и в координаты будущего, нового *государственно-исторического* времени, зарождающегося в эпилоге. Главная мечта-идея Сусанина – «*навеки* обустроить Русь» – осуществляется здесь в знаково-символической форме, величанием царя, чьё восшествие на престол равнозначно обретению государства. Таким образом, сюжетно-временное «пространство жизни» Сусанина образуют несколько взаимосвязанных линий. Такого рода временная полифоничность во многом обусловливает глубину и масштабность образа главного героя оперы.

В особом, по-своему уникальном временном измерении развивается образ Вани – самого юного представителя поколения детей. Именно этот возрастной статус определяет специфические «модуляции» в его временной линии, которые, в свою очередь, служат индикатором внутренней эволюции персонажа. Её первый этап соотносится с семейно-идиллическим типом времени. Оно, однако, неоднородно по своей содержательной направленности.

Первый содержательно-временной слой определяет *переходное* возрастное положение персонажа, балансирующего на грани детской и подростковой поры жизни. Знаком времени детства служит метафорическая, зооморфная самоидентификация Вани с малым птенцом («птенчиком»). Однако это метафорически-идиллическое время быстро (буквально, как подросший птенец, готовый вылететь из гнезда) модулирует во временную зону, которую можно назвать интенсивным «ожиданием взрослости». Оно отражено в страстном, нетерпеливом стремлении подростка *ускорить* переход во взрослый, героический мир: «Ох, пришло б поскорей *моё время*, время службы». То есть главным и единственно возможным условием взросления для Вани являются воинские подвиги. При этом личное желание Вани выходит за рамки его частного, внутреннего побуждения. Оно активно поддерживается Сусаниным, прозорливо предвидящим близкое, *скорое* героическое время сына. Твёрдая уверенность Сусанина в героической будущности Вани хорошо видна по трём содержательно развёрнутым высказываниям, имеющим характер напутствий. «Мой птенчик подрастёт, в службу царскую пойдёт»; «Этим дням не стоять безотходно; пролетит, промелькнёт твоё детство»; «Не тужи, что ты молод, что ты отрок: и теперь может быть тебе служба! Невзначай воля Бога позовёт человека!.. И теперь будь готов ежедневно, ежечасно!». Нетрудно заметить, что приведённые сусанинские рассуждения имеют не только идейно-содержательную общность. В каждом из них образ героического будущего Вани предстаёт в различных временных градациях, отражающих разную степень интенсивности и скорости протекания «времени отрочества». Возникает своеобразная трёхэтапная прогрессия – от некоего неопределённого далёкого будущего («Птенчик *подрастёт*…») и приближающегося будущего («*пролетит, промелькнёт*…детство») до будущего, максимально близкого, которое уже граничит с настоящим («*теперь* будь готов *ежедневно, ежечасно*»). Символическое приближение временной границы между детским и взрослым бытием Вани готовит его переход из состояния «*птенца*»-мальчика в героический статус *сокола*-добра молодца – творца и носителя народно-исторического времени.

Переходное «время ожидания» Вани перерастает в его «личное» время в ситуации буквального пространственно-временного пути. *Ночное* передвижение по лесу предельно усложняет условия «инициации» подростка, но одновременно облегчает, «упрощает» его вхождение в историко-героическое время сюжета. Интенсивное внутреннее взросление Вани позволяет выделить тип особого, персонального времени этого персонажа – психологически-ускоренного. В нём отражается чувство глубокой *личной* причастности юного героя к *общему* делу, его готовности приобщиться к «большому» историческому времени страны.

Образ «большого» времени в максимально возможной полноте раскрывается в эпилоге. Критерию полноты в данном случае отвечает разноуровневая структура времени: здесь происходит «встреча» двух типологически различных временных линий – исторической и семейно-биографической. В общий поток «большого» времени вливается «малое», частное время: история семьи Сусанина становится неотъемлемой частью истории государства. Границы сиюминутного настоящего раздвигаются прошлым (в мемориальном чествовании Сусанина) и чаемым будущим, персонифицирован-

ным фигурой царя («Да будет *бессмертен* твой царский род!»). Вечная память о Сусанине оказывается в одном ценностно-смысловом поле с гипотетическим бессмертием династии Романовых и бытийной вечностью страны. *Конечность* жизни героя стала своего рода знаком *начальности* жизни отечества – его «новой истории»: «Венчание на царство первого из Романовых открывает первую страницу Нового времени» [3, с. 310].

Итак, временное целое оперного сюжета являет собой системное, полиструктурное образование, представленное в единстве континуальности и дискретности, линейности и цикличности, «объективности» и «субъективности». Типологическое и функциональное разнообразие временных линий способствует созданию исчерпывающей полноты и многомерности временного континуума сюжета, воплощающего национальное «чувство времени» и «чувство истории». Она (история) «…определяет нашу жизнь и судьбу, а также наше миропонимание; но в то же время в любой момент ход истории может быть изменён нашими действиями и даже высказываниями. Мы и субъекты истории, и объекты её…» [10, с. 378]. Временная сфера оперного сюжета, таким образом, генерирует его идейно-смысловое поле и является значимым компонентом художественной картины мира произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.

2. Башляр Г. Поэтика пространства. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.

3. Виролайнен М. Н. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб.: Амфора, 2007. 495 с.

4. Зенкин К. В. Музыка – Эйдос – Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. М: Памятники исторической мысли, 2015. 464 с.

5. Левашёва О. Н. Михаил Иванович Глинка: монография. В 2 кн. Кн. 1. М.: Музыка, 1987. 381 с. (Классики музыкальной культуры).

6. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Советская энциклопедия, 1970. 900 с.

7. Севастьянова С. С. Время и пространство в экранном музыкальном театре // Философия и культура. 2013. № 2. С. 197–209.
DOI: 10.7256/1999-2793.2013.02.7.

8. Сидорова М. А. Пространственно-временная организация текста интродукции оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки в контексте русской истории // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 4. С. 34–42. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.034-042.

9. Спектор Д. М. Вечность пространства и времени и их обращение // Философия и культура. 2016. № 12. С. 1631–1638. DOI: 10.7256/1999-2793.2016.12.2084.

10. Теория литературы: учеб. пособие. В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / под ред. Н. Д. Тамарченко; Н. Д. Тамарченко В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. 2-е изд. М.: Академия, 2007. 512 с.

11. Demchenko Alexander I. Universal Art Studies: Theory and Practice // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2018. No. 3, pp. 102–108. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.102–108.

Об авторе:

Сидорова Марина Альбертовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-1102-3887**, opus949@gmail.com

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Artistry]. Comp. by S. G. Bocharov. 2nd Ed. Moscow: Iskusstvo, 1986. 445 p.
2. Bashlyar G. *Poetika prostranstva*. [The Poetics of Space]. Moscow: Ad Marginem Press, 2014. 352 p.
3. Virolainen M. N. *Istoricheskie metamorfozy russkoy slovesnosti* [The Historical Metamorphoses of Russian Literature]. St. Petersburg: Amfora, 2007. 495 p.
4. Zenkin K. V. *Muzyka – Eydos – Vremya. A. F. Losev i gorizonty sovremennoy nauki o muzyke* [Music – Eidos – Time. Alexei Losev and the Horizons of Modern Music Scholarship]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli [Monuments of Historical Thought], 2015. 446 p.
5. Levasheva O. N. *Mikhail Ivanovich Glinka: monografiya. V 2 t. T. 1* [Mikhail Glinka: Monograph. In 2 Volumes. Vol. 1]. Moscow: Muzyka, 1987. 381 p. (Klassiki muzykal'noy kul'tury [Classics of Musical Culture]).
6. Ozhegov S. I. *Slovar' russkogo yazyka* [Dictionary of the Russian Language]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, 1970. 900 p.
7. Sevastyanova S. S. Vremya i prostranstvo v ekrannom muzykal'nom teatre [Time and Space in the On-Screen Musical Theater]. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture]. 2013. No. 2, pp. 197–209. DOI: 10.7256/1999-2793.2013.02.7.
8. Sidorova M. A. The Spatial-Temporal Organization of the Text of the Introduction to Mikhail Glinka's Opera "A Life for the Tsar" in the Context of Russian History]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 4, pp. 34–42. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.4.034-042.
9. Spector D. M. Vechnost' prostranstva i vremeni i ikh obrashcheniye [The Eternity of Space and Time and Their Circulation]. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture]. 2016. No. 12, pp. 1631–1638. DOI: 10.7256/1999-2793.2016.12.2084.
10. *Teoriya literatury: ucheb. posobie. V 2 t. T. 1. Teoriya khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poetika* [The Theory of Literature: Textbook. In 2 Volumes. Vol. 1. Theory of Art Discourse. Theoretical Poetics]. Ed. by N. D. Tamarchenko; N. D. Tamarchenko V. I. Tyupa, S. N. Broytman. 2nd Ed. Moscow: Akademiya, 2007. 512 p.
11. Demchenko Alexander I. Universal Art Studies: Theory and Practice. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 102–108. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.102–108.

About the author:

Marina A. Sidorova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of History and Theory Music, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID:0000-0002-1102-3887**, opus949@gmail.com

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.036-045
УДК 782.1

Н. В. КОРОЛЕВСКАЯ
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
г. Саратов, Россия
ORCID: 0000-0002-8764-8058, nvkoro@gmail.com

Интертекстуальный замысел «Орестеи» Сергея Танеева: в поисках авторского смысла

Предметом анализа настоящей статьи является «авторское слово» в трилогии Сергея Танеева «Орестея». Отталкиваясь от систематизации авторских концептуальных высказываний в жанре оперы музыковеда Марины Раку, предполагающих точечную вербальную локализацию в соответствии с понятием «слово», автор исследования расширяет представление о данном феномене как явлении процессуального характера. «Слово» вызревает на протяжении развития оперного действия и в непосредственном соприкосновении с ним обретает своё становление. Авторское «слово» рассматривается как динамическая смысловая структура в соответствии с понятием «смысл», категорией динамического порядка. Внимание автора работы сосредоточено на выявлении глубинного музыкально-концептуального сюжета, отражающего становление основной идейной установки композитора, получающей вербальное выражение в момент «смыслового взрыва», приводящего становление авторской мысли к полной ясности. В «Орестее» Танеева такая структура, охватывающая три части трилогии, обретает интертекстуальную форму, отсылая к оперному творчеству Вагнера, сопрягая в глубинном интертекстуальном «сюжете» движение от образов языческого мифа («Кольцо нибелунга») к христианским концептам («Лоэнгрин»). Тем самым интертекстуальный, чисто музыкальный план оперы посредством выверенной системы образных соответствий (меч Нотунг – разящий меч убийц, Зигмунд – Орест, Валькирии – Эринии, Лоэнгрин – Аполлон) придаёт становлению авторской концепции особую рельефность развёртывания «от мрака к свету» и становится той призмой, сквозь которую античный сюжет обретает прочтение в свете христианских ценностей.

Ключевые слова: «Орестея» Танеева, Вагнер, авторское слово в опере, интертекст, смысловой взрыв.

Для цитирования / For citation: Королевская Н. В. Интертекстуальный замысел «Орестеи» Сергея Танеева: в поисках авторского смысла // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 36–45. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.036-045.

NATALIA V. KOROLEVSKAYA
Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia
ORCID: 0000-0002-8764-8058, nvkoro@gmail.com

The Intertextual Conception of Sergei Taneyev's "Oresteia": In Search for the Author's Meaning

The object of analysis of the present article is "the author's word" in Sergei Taneyev's trilogy "Oresteia." Starting from a systematization of the authorial conceptual utterance in the genre of

opera by musicologist Marina Raku presuming a precise verbal localization in correspondence with the concept of "the word," the author of this research expands the perception of the present phenomenon as an occurrence of procedural character. It matures during the course of the development of the operatic action and in direct tangency with it acquires its own formation. The authorial "word" is examined as a dynamic semantic structure in correspondence with the concept of "meaning," a category of dynamic order. The attention of the author of the verbal text is concentrated on the disclosure of a profound musical-conceptual storyline, reflecting the formation of the basic ideal notion of the composer who wrote the verbal text, which receives verbal expression at the moment of "semantic explosion," bringing the formation of authorial thought to complete lucidity. In Taneyev's "Oresteia" such a structure, spanning all three parts of the trilogy, acquires an intertextual form, referring to Wagner's operatic words, interconnecting in a deep intertextual "plotline" the movement from images of pagan myth ("Der Ring des Nibelungen") to Christian concepts ("Lohengrin"). Thereby, the intertextual, purely musical plan of the opera by means of a coordinated system of figurative correspondences (the sword Nothung – the annihilating sword of killers, Siegmund – Orestes, the Walkyries – the Erinyes, Lohengrin – Apollo) endows the formation of the author's conception a special prominence of unfolding "from darkness to light" and becomes that prism through which the Ancient Greek storyline acquires an interpretation in light of Christian values.

Keywords: Taneyev's "Oresteia," Wagner, the authorial text in opera, intertext, semantic explosion.

Цель статьи – расширить представления об авторском «слове» в опере, сформировавшиеся в исследовании М. Г. Раку [6], где дана система реализации авторских установок, сложившихся в оперном жанре на протяжении его эволюции. По мнению исследователя, такое «слово» составляет концептуальное высказывание, показывающее «отношения автора к рассказанным событиям, зачастую являющееся своеобразным "сгустком" идейного содержания произведения» [там же, с. 2]. Однако подобные концептуальные высказывания имеют не только точечно-локальное значение, но и включены в сюжетно-процессуальное движение, отражающее становление самой мысли автора, что будет рассмотрено на основе трилогии С. И. Танеева «Орестея».

Опера Танеева – яркий пример локализации «слова» от автора. Вложенное в уста Афины, оно с особой чёткостью выступает на поверхность сюжета, выделяясь из общего контекста своим подчёркнуто нравоучительным характером. Подобный вид концептуальных высказываний Раку относит к разряду «прямого комментария», предполагающего «конкретность, дидактическую завершённость смысла, слиянность музыкальных и вербальных составляющих под знаком вербального», выступающего «в форме комментария-резонёра… отчуждённого комментария-вывода» [там же, с. 8].

Афину действительно можно отнести к «резонёрствующим» персонажам, существующим одновременно «на двух драматургических уровнях – концепционном и сюжетном: над действием и внутри него» [там же, с. 9]: она появляется в строго отведённое ей сюжетное время, но главная её миссия заключается в оглашении основного идейного вывода произведения. Характерное для

формы прямого комментария «отчуждение от действия» в «Орестее» обусловлено влиянием «идеи античного хора» [там же]. Последний является частью и «драматургического пространства» оперы, и монолога Афины, с которым заключительная хоровая «Слава!» образует одно композиционно-смысловое целое.

Задача комментария-вывода – «наиболее конкретное выражение авторской позиции» [там же, с. 10–11], а исследователями уже обращалось внимание на то, что в этой опере получило выражение нравственное *credo* самого Танеева: «Последние слова (перед заключительным хоровым славлением Афины) концентрируют идею произведения; их произносит сама богиня мудрости: “Кто сердечным покаяньем и слезами грех омыл, кто очистился страданьем, тот прощенье заслужил… Пусть отныне и до века не раздор, не кровь за кровь, но уделом человека будет кротость и любовь”. Последнее слово тут ключевое» [4, с. 112]; «…Надо признать явное соответствие главной идеи произведения всему моральному облику композитора, его человеческой индивидуальности» [10, с. 294].

Выделению «авторского слова» (сосредоточенного в монологе Афины) во многом способствует его содержательная парадоксальность, ибо милосердная Афина у Танеева в контексте языческого мифа говорит на языке православных концептов, утверждающих духовные блага в жизни человека и общества («Состраданье и прощенье людям я даю в удел» [8, с. 344]). Тогда как воинственная Афина Эсхила, отдавая свой «камешек» за Ореста, изменяя облик Эриний и приглашая их навеки поселиться в своём городе, печётся о благах материальной жизни: «Пусть вечно здесь пребудет *изобилие / Плодов земли, пусть тучные растут стада, / И род людской пусть множится», «Погибнет семя дерзких и заносчивых*. / Как *земледелец*, я хотела б выполоть / *Сорняк*, чтоб не глушил он *благородный цвет. <…> Чтоб вечно был мой город победителем*», «Пошлите из мрака на свет / Всё, что городу служит ко *благу*! [курсив мой. – *Н. К.*]» [9].

Нравоучение Афины, проповедническая сущность её монолога у С. И. Танеева и А. А. Венкстерна – автора либретто (если исходить из вербального элемента, под знаком которого, согласно вышеприведённой формуле М. Раку, прочитывается «прямой авторский комментарий»), действительно воспринимается как резкий вираж из античной мировоззренческой системы в христианскую. Однако итоговая вербальная экспликация мысли автора подготовлена длительным, охватывающим действие музыкально-драматическим становлением, обеспечивающим постепенность и плавность перехода из одного культурно-мировоззренческого контекста в другой. Он незаметен по одной причине: авторская интенция обнаруживает себя в интертекстуальном облачении, отсылающем к вагнеровским оперным текстам.

И ранее в «Орестее» Танеева отмечали «присутствие» Вагнера, в чём особенно преуспела музыкальная критика с её непосредственностью слухового восприятия новой музыки, моментально схватывающей актуальные связи. Скорее всего, в силу именно этих особенностей слуховой установки первых слушателей влияние Вагнера на «Орестею» отмечалось в основном в области гармонии и инструментовки, и прежде всего в связи с Увертюрой к трилогии Эсхила, которая, как известно, в оперу не вошла и представляет собой самостоятельное произведение [2, с. 144–145]. Но никогда эта проблема не получала специального освещения и тем более не выходила на

уровень выявления интертекстуальных связей.

Препятствием для углублённого исследования отношений Танеева и Вагнера послужило негативное высказывание на эту тему самого Танеева: «Вагнер меня в высшей степени заинтересовал, в особенности в отношении гармонии и инструментовки. Многому у него можно научиться, между прочим, и тому, как не следует писать оперы»[1]. Однако именно вагнеровский интертекст становится для Танеева путеводной нитью, опредмечивающей авторскую мысль, движущуюся в русле чужого образно-смыслового содержания и в диалоге с ним обретающую собственный содержательный контур.

Вагнеровский интертекст, образующий в «Орестее» скрытый образный план на основе аллюзийной актуализации нескольких лейтмотивов, – меча, судьбы, трагического и героического рода Вельзунгов, полёта валькирий и Лоэнгрина – посланника Грааля, – выстраивается как отдельный сверх-сюжет, охватывающий действие трилогии.

Меч

Знаком, вводящим в вагнеровский интертекст «Орестеи», является фанфарный *C dur*, отсылающий к лейтмотиву меча тетралогии. При актуализации этой темы для Танеева был значим прежде всего её предметный смысл (орудие убийства). Но в отличие от вагнеровского Нотунга, окружённого аурой положительного героя как заступника любви в противостоянии с копьём власти (два поединка меча и копья в «Валькирии» и «Зигфриде» с наибольшей чёткостью обнажают основной идейный конфликт тетралогии), его сущность в контексте «кровавого» сюжета «Орестеи» радикально переосмыслена Танеевым, «вкладывающим» меч в руки убийц.

Этот мотив получает двойную экспозицию в партиях Эгиста и Клитемнестры, отмеченную почти буквальным совпадением слов, отражающих готовность к убийству («Пора пришла! Я призову всё мужество моё»[2] и «Мужество в душе моей кипит»[3]), и прямое указание на предполагаемое орудие убийства в продолжении реплики Клитемнестры, уже за пределами фанфары: «…И ненависть к царю мне *руку* укрепит [курсив мой. – *Н. К.*]»[4]).

Интертекстуальность *C dur*'ной фанфары легко может быть оспорена в силу принадлежности этой интонации, носительницы героической семантики, «всем и никому». Не способствует интертекстуальному прочтению мотива и его фактурно-ритмическое оформление, лишающее его чёткости тематического контура, значимость которого на этапе экспонирования особенно велика, что хорошо понимал Вагнер, использовавший при введении новых музыкальных символов приём многократного повторения.

Однако основанием интертекстуальной сущности мотива является его дальнейшее вариантное развитие в рамках иконического значения. На основе *C dur*'ной фанфары в контексте становящегося действия (убийство Агамемнона) рождается ещё один, пластически более конкретный образ – разящий удар мечом, переданный ритмоинтонационной формулой, содержащей в себе «замах» (взлёт шестнадцатых из-за такта) и резко акцентированный, направленный сверху вниз квинтовый «удар» (после слов Эгиста «Один из нас погибнуть должен!») [8, с. 33].

Значимость этой формулы подтверждается тем, что она послужила основой оркестрового сопровождения первого *Allegro* дуэта Эгиста и

Клитемнестры («Злодея смерть врагам угода будет, достоин казни он» [там же, с. 45]), сплачивающего героев в порыве отмщения, а её наиболее устрашающий вариант предстаёт как оркестровая иллюстрация состоявшегося убийства, о подробностях которого мы узнаём из рассказа Клитемнестры («…И страшный нанесла удар, потом другой» [там же, с. 124]), – низвергающийся каскад квинт, заострённый пунктирными ритмами и акцентами, словно дающими ощутить глубину, тяжесть и остроту наносимых ударов (с сохранением тональности меча *C dur*).

Отметим использование мотива меча в череде видений Кассандры, где он фигурирует как метонимический знак, символизирующий занесённую для удара руку убийц: в обоих случаях провидения образов палачей использование фанфары связано со словом «ад» («Но это что? Адская сеть, покрывало смерти!», «Приветствую я вас, ворота ада!» [там же, с. 99, 117]).

Таким образом, многовариантное использование одного и того же мотива в ситуациях, фиксирующих преступление Эгиста и Клитемнестры в различных временных ракурсах (как становящееся и ставшее действие), не позволяет усомниться в авторском интертекстуальном намерении.

Зигмунд – Орест

Начиная с фанфарного *C dur*, вагнеровский интертекст расширяется в поступательном нарастании музыкальных знаков, обрисовывающих фигуру Зигмунда – Ореста: от мотива судьбы – к мотиву трагического и героического рода Вельзунгов. Мотив судьбы обретает очертания как выражение отчаяния Кассандры («О, горе мне!» [там же, с. 94]), представляющий собой мелодическую инверсию (с сохранением ритмического каркаса) лейтмотива судьбы Вагнера (листовской «интонации вопроса»).

В потоке прихотливо сменяющихся пророческих видений внутренний взор Кассандры постепенно фокусируется на образе таинственного мстителя, фигура которого вырисовывается в кульминации прорицаний, представленная темой «Из дальних стран изгнанник придёт» [там же, с. 116]. Отличающаяся истинно вагнеровской тяжеловесностью (обретающая полновесное проведение в охвате всех пластов фактуры), эта тема отсылает к лейтмотиву трагического и героического рода Вельзунгов благодаря общности героико-трагической ауры, интонационной (в опоре на $t_{6/4}$) и маршевой основы, тональности (*c moll*) и темпа (*Moderato* у Танеева и *Moderato molto* у Вагнера).

Интеграция в одной теме аллюзий на мотив судьбы и мотив трагического и героического рода Вельзунгов служит дополнительным фактором выявления вагнеровского интертекста в опере Танеева. Вагнеровское ассоциативное поле, собирающееся из различных фрагментов, связанных с фигурой Зигмунда-героя, явление которого предрешено божественной мудростью, поддерживает и укрепляет ситуационная аналогия: предсказание Кассандрой явления героя почти буквально совпадает со сценой предвидения будущего Вотаном в финале «Золота Рейна», где у верховного божества рождается проект спасения мира, а тема меча предстаёт как метонимия Героя.

Тема-аллюзия, окружённая аурой судьбы, достаточно чётко прочерчивает траекторию оперной судьбы героя, являющегося сначала Электре как олицетворение её мечты о мщении (№ 17), затем Клитемнестре как живое воплощение

её судьбы (№ 21): при встрече Ореста с Электрой инверсия вагнеровского мотива судьбы существует в контексте ожидания справедливого возмездия, завершающая фразу «Убийце боги отомстят за мужа кровь ру[кою сына]» [там же, № 17, с. 208], а широкое полновесное изложение темы Ореста (аллюзии на мотив трагического и героического рода) перед началом сцены «узнания» сына [8, № 21, с. 241] предупреждает о неотвратимости смерти. Наконец, трагический итог подводит её нарочито обезличенное проведение в заключении «Хоэфор» (в партии хора в контрапункте с оркестровой темой Эриний), отсылая к первоначальным событиям трагедии и замыкая второй круг действия родового проклятия.

Тема Ореста (аллюзия на мотив трагического и героического рода) выполняет роль музыкальной эмблемы героя, но становление его образа происходит в измерении внутреннего мира, приходящееся на момент совершения преступления. В отличие от Клитемнестры, для него этот момент неоднозначен: Оресту приходится выбирать из двух зол, принимать трудное решение, что «отключает» его от действительности, когда мир «в состоянии трагически напряжённой амехании не движется… а собирается в сознании»[5]. Эта ситуация трагической апории у А. В. Ахутина получила определение «открытия сознания», «встречи с самим собой»[6].

Именно в сознании Ореста впервые сталкиваются два антагонистичных миропорядка – света и тьмы, «старых» и «новых» богов, Эриний и Аполлона. В этом «поединке» голос Аполлона, доносящийся до Ореста из глубины сознания, репрезентирован темой «В венце из солнечных лучей» [8, с. 245] (экспонируемой в сцене с Электрой [там же, № 17, с. 200]), высветленной высокими тембрами деревянных духовых и струнных. Эриний представляет Клитемнестра – её партия, наполненная хроматическими мотивами, «рисует» змееподобный образ (ранее, в № 17, её обличает Электра: «Над мёртвым тешилась, змея!» [там же, с. 209]).

Но после матереубийства – в симфоническом антракте перед «Эвменидами» – погружение сознания Ореста во мрак безумия атрибутирует именно тема Эриний, она же – голос совести, кары за содеянное, за которой стоит всё та же Клитемнестра. Не случайно в момент крайнего изнеможения сил бегущий Орест слышит её мольбу (мотив «О, пощади!», вытекающий непосредственно из темы Эриний в самом конце антракта [там же, с. 271]).

Валькирии – Эринии

Эпизод преследования Ореста Эриниями включён Танеевым в интертекстуальный «сюжет», отсылающий к «Полёту валькирий». Танеев создаёт аналогичную звуковую картину, так же, как и у Вагнера, представляющую собой симфонический антракт. Картинность и зримость образов не противоречит логике сюжета, согласно которому «полёт фурий» – это внутреннее видение Ореста. Эринии, как Афина и Аполлон, – часть самого мироздания, а потому внутреннее видение Ореста не субъективно, оно столь же «внутреннее», сколь и «внешнее».

Именно на этом примере особенно рельефно проступает техника аллюзийных связей Танеева – неуловимых, не бросающихся в глаза, но за счёт актуализации отдельных деталей способствующих воссозданию не столько зримости и плотности образной ткани, сколько самой атмосферы. В симфоническом

антракте «Орест и фурии» всё внимание приковывает к себе тема Эриний, но до её появления Танеев «включает» фон, аналогично вагнеровскому «Полёту», причём начальные элементы совпадают вплоть до графического начертания: трель шестнадцатыми *A – B* (*d moll*) – у Танеева, *fis*[1] – *g*[1] (*h moll*) – у Вагнера.

Различие звуковысотности определяется ландшафтными особенностями места действия[7], трансформирующими и знаковый образ набора высоты, с которого начинается «Полёт Валькирий»: характерные вагнеровские тираты, урезанные до двух звуков, в контексте «морского пейзажа» теряют «взмывающую» энергию и «рисуют» прибой (накаты и отливы волны).

Однако нельзя не отметить знак «Полёта валькирий», обладающий достаточной опознавательной силой – «сверкающее молнией» увеличенное трезвучие в разгар воздушной феерии Вагнера и морской бури Танеева, в обеих картинах совпадающее по звуковому составу, что (даже при ограниченности выбора из трёх возможных) говорит в пользу осознанности намерения композитора. Так он выстраивает свой, «подводный» образно-смысловой план, который чем дальше, тем всё больше обретает отчётливость очертаний.

Лоэнгрин – Аполлон

Действие «Орестеи» направлено в сторону разрешения конфликта между двумя поколениями богов – хтоническими Эриниями (дочерями мрака) и олимпийцем Аполлоном (богом лучезарным), в результате чего устанавливается новый миропорядок, действие закона родового проклятия, допускающего самое страшное кровопролитие (дето-, матереубийство), сменяется правосудием и милосердием. Последнюю точку в развёртывании скрытого интертекстуального сюжета «от мрака к свету» («от мрачного господства Эвменид к светлому торжеству Аполлона» [2, с. 144]) ставит отсылка к «Лоэнгрину» Вагнера.

В отличие от предыдущей, весьма непрозрачной аллюзии, антракт № 24 «Храм Аполлона в Дельфах» представляет собой не просто аллюзию, но нарочитую пародию (в музыкальном значении этого термина) на Вступление к четвёртой дрезденской опере Вагнера. Она угадывается с первых нот – высоких тремолирующих вершин, *divisi* у скрипок с флажолетами, аналогично начальным тактам Вступления к «Лоэнгрину», и в последующем воспроизведении вагнеровского плана темброваго варьирования темы с эффектом пространственного приближения далёкого источника волшебного свечения. Постепенно он обретает зримость и осязаемость черт в четырёхкратном проведении основной темы: 1) флейтами и гобоями; 2) группой деревянных духовых и валторнами; 3) группой меди и фаготами; 4) фаготами и низкими струнными.

Нарастание светоносности в плавном перемещении темы Дельфийского храма из верхнего регистра в нижний, выявляющее на глубинном уровне единосущность античного божества и божественного рыцаря германского средневекового эпоса, подчёркнуто авторской ремаркой: «Сквозь дым просвечивают золотистые лучи». Эта ремарка приходится на предыкт, связывающий начальный, аллюзийно нагруженный раздел со вступающей далее темой гимна Аполлону «В венце из солнечных лучей», полновесное оркестровое проведение которой в тональности *C dur* (в лучах божественного сияния обретающую лучезарность) передаёт уже широкий поток льющегося света.

Движение «от мрака к свету» определяет вектор и античного, и оперного сюжета. Г. У. Аминова находит целую сеть интонационных преобразований в партии Ореста с «эффектом постепенного интонационного “просветления”» [1, с. 173]. Но принципиальное просветление связано с воплощением «православной концепции»: «У Танеева отстаивается православная система ценностей в духовной жизни человека», получает выражение идея «страстного пути к покаянию»; «Танеев вносит в эсхиловскую трилогию евангельское осмысление проблем греха, искушения, совести» [там же, с. 171, 172].

Однако именно вагнеровский интертекст, и в особенности совмещение взаимоисключающих образных планов в финале оперы – «явного текста» (античное святилище – Дельфийский храм) и «скрытого интертекста»[8] (христианская святыня – Грааль) – порождает тот магический кристалл, сквозь который античный сюжет обретает прочтение в свете христианских ценностей. Образ вагнеровского «героя в звериной шкуре» всецело принадлежит дохристианскому материальному миру. Его символом в тетралогии является золото в обеих своих ипостасях: как часть природы и предмет власти. Модуляция к образу хранителя духовных ценностей Грааля подчёркивает тот головокружительный скачок, который совершается в сознании античного героя как преображение Ореста-мстителя, заложника мира практических действий, в страдающего и кающегося человека, сознающего совершённый им грех. Так античная трагедия, с её «открытием сознания», превращается в концепцию открытия, или «пробуждения в человеке христианской души» [там же, с. 174].

Таким образом, скрытая (музыкальная) смысловая структура (охватывающий трилогию интертекстуальный музыкально-образный план), являющаяся проводником авторской мысли, в конце концов отливается в «авторское слово» (монолог Афины), где начинает доминировать «вербальный элемент» (согласно формуле М. Г. Раку).

Его длительное становление закономерно, в соответствии с определением понятия «смысл», который не только «укоренён в слове… объективен … онтологичен. Но, кроме того, он ещё и акт, он *динамичен*» [3, с. 56]. В целом, «авторское слово» (монолог Афины), выступающее на поверхность сюжета, равнозначно «смысловому взрыву», который характеризуется у Ю. М. Лотмана (автора этого понятия) как 1) достижение полной смысловой ясности, сменяющей «мир признаков и овеществлений» [5, с. 28], и 2) как переход на качественно новый уровень смыслообразования, связанный с «прорывом» в сферу индивидуального сознания. Оба параметра – достижение смысловой ясности и прорыв в индивидуальное – соответствуют понятию «авторское слово». Последнее воплощается в структуре, охватывающей собой произведение как *становление мысли* на пути к истине и *откристаллизовавшийся смысл*.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Из письма С. И. Танеева к П. И. Чайковскому. Цит. по: [2, с. 136].

[2] Сцена 4, речитатив Эгиста перед рассказом [8, с. 33].

[3] Сцена 4, дуэт Эгиста и Клитемнестры [8, с. 44].

[4] Сцена 4, дуэт Эгиста и Клитемнестры [8, с. 45].

[5] Ахутин А. В. Открытие сознания (Древнегреческая трагедия и философия) // Ахутин А. В. Поворотные времена. СПб.: Наука, 2005. URL: http://iknigi.net/avtor-anatoliy-ahutin/102236-povorotnye-vremena-chast-1-anatoliy-ahutin.html (дата обращения: 09.09.2017).

[6] Там же.

[7] «Пустынная местность на берегу моря. Ночь. Гром, молния. На море буря» (ремарка к антракту «Орест и фурии»); «Вершина скалистой горы. Справа сцену окаймляет еловый лес. Слева – вход в пещеру, над которым гора достигает своей высшей точки… Отдельные группы облаков, гонимые бурей, проносятся над обрывом…» (ремарка к «Полёту валькирий»).

[8] «Явный текст» и «скрытый» интертекст – терминология М. Г. Раку [7].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аминова Г. У. «Орестея» С. И. Танеева: трагедия-мистерия и православие // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 171–175.
2. Бернандт Г. Б. С. И. Танеев: монография / под ред. Н. Юденич. 2-е изд. М.: Музыка, 1983. 290 с.
3. Зинченко В. П. Мысль и слово Густава Шпета. М.: УРАО, 2000. 208 с.
4. Корабельникова Л. З. Творчество С. И. Танеева. Историко-стилистическое исследование. М.: Музыка, 1986. 296 с.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. 704 с.
6. Раку М. Г. «Авторское слово» в оперной драматургии: автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 1993. 25 с.
7. Раку М. Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–21.
8. Танеев С. И. Орестея: музыкальная трилогия в 3 частях, 8 картинах по Эсхилу / либретто А. А. Венкстерна. Клавир. М.: Музыка, 1970. 352 с.
9. Эсхил. Эвмениды / перевод С. Апта // Эсхил. Трагедии. М., 1978. URL: http://lib.ru/POEEAST/ESHIL/eshil1_4.txt. (дата обращения: 15.11.2018).
10. Яковлев В. В. Избранные труды о музыке. Т. 2. Русские композиторы / редкол.: Е. Грошева и др. М.: Советский композитор, 1971. 458 с.
11. Knust M. Music, Drama, and Sprechgesang: About Richard Wagner's Creative Process // 19th-Century Music. 2015. Vol. 38, No. 3, pp. 219–242.

Об авторе:

Королевская Наталья Владимировна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований, доцент кафедры истории музыки, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова (410031, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0002-8764-8058**, nvkoro@gmail.com

REFERENCES

1. Aminova G. U. The Oresteia by S. I. Taneyev: Tragedy-Mysteria and the Orthodox Christianity. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2010. No. 2, pp. 171–175. (In Russ.)

2. Bernandt G. B. S. I. *Taneev: monografiya* [S. I. Taneyev: Monograph]. Ed. by N. Yudenich. 2nd Edition. Moscow: Muzyka, 1983. 290 p.

3. Zinchenko V. P. *Mysl' i slovo Gustava Shpeta* [The Thought and Word of Gustav Shpet]. Moscow: University of the Russian Academy of Education, 2000. 208 p.

4. Korabel'nikova L. Z. *Tvorchestvo S. I. Taneeva. Istoriko-stilisticheskoe issledovanie* [The Musical Legacy of Sergei Taneyev. Historical-Stylistic Research]. Moscow: Muzyka, 1986. 296 p.

5. Lotman Yu. M. *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo, 2000. 704 p.

6. Raku M. G. *«Avtorskoe slovo» v opernoy dramaturgii: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The "Author's Word" in Opera Drama: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1993. 25 p.

7. Raku M. G. «Pikovaya dama» bratiev Chaykovskikh: opyt intertekstual'nogo analiza ["The Queen of Spades" by the Tchaikovsky Brothers: An Attempt of Intertextual Analysis]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1999. No. 2, pp. 9–21.

8. Taneev S. I. *Oresteya: muzykal'naya trilogiya v 3 chastyakh, 8 kartinakh po Eskhilu. Libretto A. A. Venksterna* [Oresteia: A Musical Trilogy in 3 Parts, 8 Paintings by Aeschylus. Libretto by A. A. Venkstern]. Pianoforte. Moscow: Muzyka, 1970. 352 p.

9. Eskhil. Evmenidy. Perevod S. Apta [Aeschylus. The Eumenides. Translated by S. Apt]. *Eskhil. Tragedii* [Aeschylus. Tragedies]. Moscow: Iskusstvo, 1978.
URL: http://lib.ru/POEEAST/ESHIL/eshil1_4.txt. (15.11.2018).

10. Yakovlev V. V. *Izbrannye trudy o muzyke. T. 2. Russkie kompozitory* [Selected Works on Music. Vol. 2. Russian Composers]. Editorial Board: E. Grosheva et al. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1971. 458 p.

11. Knust M. Music, Drama, and Sprechgesang: About Richard Wagner's Creative Process. *19th Century Music*. 2015. Vol. 38, No. 3, pp. 219–242.

About the author:

Natalia V. Korolevskaya, Ph.D. (Arts), Senior Research Associate of the Center for Comprehensive Art Studies, Associate Professor at the Department of the Music History, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410031, Saratov, Russia),
ORCID: 0000-0002-8764-8058, nvkoro@gmail.com

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.046-056

Interview with Charles Wuorinen

Dear readers of the journal
“Problemy muzykal’noj nauki / Music Scholarship”!

The editorial board of the journal “Problemy muzykalnoj nauki / Music Scholarship” is happy to present an interview with the famous American composer Charles Wuorinen. At the present time Wuorinen is the most well-known composer of twelve-tone music in the USA. He was born in New York City in 1938, studied at Columbia University in New York, and subsequently taught at many universities and conservatories in the USA, including Columbia University, Manhattan School of Music (New York), Princeton University and Rutgers University (New Jersey), New England Conservatory (Massachussetts), etc. In 1970 he was awarded the Pulitzer Prize for his electronic composition *Time’s Encomium*, composed with the use of the RCA Synthesizer at the Columbia-Princeton Electronic Music Center. In his music Wuorinen adheres to the musical traditions of Schoenberg and Stravinsky (especially the latter’s late period), and asserts that he was most influenced in his music by American composers Elliott Carter and Milton Babbitt and German émigré to the United States Stefan Wolpe. The composer was also inspired by the fractal theories of mathematician Benoit Mandelbrot. Similar to Babbitt, Wuorinen has incorporated serial rhythm, in many cases projecting the latter onto the formal structures of entire compositions, following his own invented system. From 1962 to the mid-2010s, along with composer and performer Harvey Solberger, he was one of the leaders of the concert series, the Group for Contemporary Music, devoted to performance of works by contemporary composers. In the 1970s Wuorinen wrote an orchestral composition *A Reliquary for Igor Stravinsky*, in which he incorporated the last musical sketches of the great master. Wuorinen is the author of a book on serial music, titled *Simple Composition*, which he characterizes as a manual for composers, meant to teach them how to compose music, and not a music theory book analyzing already composed works. Wuorinen’s music is well-known in the USA and in the countries of Western Europe, where there are frequent premiere performances of his new compositions, among which it becomes proper to name his eight symphonies, his trilogy of ballets based on the theme of Dante’s Divine Comedy, compositions for chorus and orchestra on Biblical themes: *Genesis* and *A Celestial Sphere*, music for piano, various chamber ensembles, percussion ensembles and several operas. Music lovers in Russia have yet to discover for itself the music of this intriguing composer (see website www.charleswuorinen.com), and we hope that this interview, which is the first publication about the composer in this country, shall serve as an impetus for further popularization of his music in Russia.

Charles Wuorinen.
Photo by Nina Roberts

Уважаемые читатели журнала «Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship»!

Редакция журнала «Проблемы музыкальной науки» рада представить интервью с американским композитором Чарлзом Уориненом. В настоящее время Уоринен является самым известным композитором двенадцатитоновой музыки в США. Он родился в Нью-Йорке в 1938 году, обучался композиции в Колумбийском университете и впоследствии преподавал во многих университетах и консерваториях США, включая Колумбийский университет, Манхэттенскую школу музыки (Нью-Йорк), Университет Ратгерс и Принстонский университет (штат Нью-Джерси), Консерваторию Новой Англии (Массачусетс) и др. В 1970 году он был удостоен Пулитцеровской премии за электронное сочинение «Time's Encomium» («Славословие времени»), созданное при помощи синтезатора RCA Synthesizer в Студии электронной музыки Колумбийского и Принстонского университетов. В своей музыке Уоринен придерживается традиций Арнольда Шёнберга и Игоря Стравинского (в особенности, позднего периода), и утверждает, что наибольшее влияние на его музыку оказали американские композиторы Эллиотт Картер и Милтон Бэббитт, а также немецкий эмигрант в США Штефан Вольпе. Он также был вдохновлен фрактальными математическими теориями математика Бенуа Мандельброта. Вслед за Бэббитом, Уоринен в своих сочинениях использовал серийный ритм, в некоторых случаях проектируя его на форму целого сочинения, следуя своей собственной, им изобретённой системе. С 1962 до середины 2010 годов, вместе с композитором и исполнителем Харви Солбергером, он был одним из руководителей концертной серии «Group for Contemporary Music» («Группы современной музыки»), ставящей задачу исполнения сочинений современных композиторов. В 1970-х годах Уоринен написал сочинение «A Reliquary for Igor Stravinsky» («Усыпальница Игоря Стравинского»), где использовал последние музыкальные наброски Стравинского. Уоринен – автор книги о серийной музыке «Simple Composition», которую он характеризует более как пособие для композиторов для обучения сочинению музыки, нежели как музыкально-теоретическую книгу, анализирующую уже написанное. Музыка Уоринена широко известна в США и странах Западной Европы, где часто звучат его новые сочинения, среди которых можно назвать восемь симфоний, несколько опер, трилогию балетов по «Божественной комедии» Данте, произведения для хора и оркестра на библейские темы «Genesis» и «A Celestial Sphere», музыку для фортепиано, различных камерных ансамблей, ансамблей ударных инструментов. Российской публике ещё предстоит открыть для себя музыку этого интригующего композитора (см. сайт: www.charleswuorinen.com), и мы надеемся, что данное интервью, являющееся первой публикацией о композиторе в стране, послужит толчком для дальнейшей популяризации его музыки в России.

Mr. Wuorinen, can you tell us about the style of music you represent? You are known as a representative of the Uptown School, a composer of twelve-tone music, and you have written computer music.

These characterizations are essentially labels, which do not mean anything. Besides that, they are not necessarily reflective of my methods. Certainly, I would say that a large part of what I do emerges ultimately from the tradition established by Schoenberg and continued by Milton Babbitt, also with a lot of influence of the twelve-tone period of Stravinsky. Nevertheless, these labels are very bad to use, because they are substitutes for thought and for listening. So I do not think that they are helpful at all. Furthermore, I do not have any particular capacity for self-portraiture. I just compose the music that I do, and I leave for others to describe it. I just wish their descriptions were more accurate.

Could you tell us, where you studied, who your musical teachers were and what your primary musical influences were?

My primary artistic professional education came from professional life more than anything else. I went to Columbia University, from where I received my Bachelor's and Master's Degrees. However, the teachers I had there did not really offer me much of interest, so I do not feel I owe them any particular artistic debt. On the other hand, because I was in New York, I came into contact with Milton Babbitt, Stepan Wolpe and Elliott Carter, who were the three major sources of inspiration on me. They influenced me not because I studied with them, which I never did, but because I knew them personally, heard their music and examined it. I had also been friends with Edgard Varese, who was no theoretician, needless to say, but his attitudes on music also had an effect on me. So these are the confessions of an autodidact, more than anything else. Such is the way my artistic personality was shaped.

It must be emphasized in this connection that during the time of my youth there was an attitude, – which has changed a great deal since then, – that everything in the field of new music was meant to be a constant redefinition of music, which would continuously take place. Each new musical composition would present something which has never been done before. This was an ideology which spanned a very wide spectrum of compositional attitudes. In this regard John Cage had the same attitude as Milton Babbitt did. In fact, before these two particular composers realized how totally opposite they were, they were even friendly with each other at a certain point. So that was something which always made me uneasy, even when I was a very young composer, because I could not see how one could live in a perpetual state of revolution. This is an ideological cause, rather than a sense of musical perception. Of course, the European composers of that time, such as Boulez and Stockhausen, used this mainly as public posture, which had very little artistic meaning. But in America you cannot get away with that so much, since nobody cares. These were genuinely held convictions, albeit in very different ways: Elliott Carter interpreted them one way, Milton Babbitt – another way, and John Cage – a third way. Nonetheless, they all maintained these attitudes, and this made me uneasy, since I could not see how human beings could live in a perpetual state of upheaval. Things had to settle down, in the long run. Changes and expansions of compositional processes had to be consolidated. So I took it on myself as my vocation to try to assimilate the stylistic traits I developed in my music and not necessarily push them farther, because, as far as I could see, farther motion towards a supposed "progress" in music represented a kind of abyss. This is especially in view of the fact that the truly revolutionary results in music had already been achieved in the

earliest years of the 20th century, where, on the one hand, there was Stravinsky, on the other hand, there was Schoenberg. The rest of what essentially happened in the 20th century in music is essentially an afterthought. So this is one point I must make. The second point, related to this, is that I grew very tired hearing constantly that there was an unbridgeable gap or gulf between the music of the diatonic past and the music of the chromatic present. It seemed to me that there could be made a continuity, which is what I have tried to express in my work.

It was not helpful in the least, of course, that at the same time and ever since there have been whole series of composers who have totally refused to take into account what had been done by such masters as Schoenberg, Webern, Berg, Stravinsky, Carter and Babbitt, and all the rest, and have asserted that the world of diatonic tonality is the only one that makes any difference, and they would just limit themselves to that forever. If any of them could write a composition as good as, say, Delibes at his finest, then I would be convinced by them, but they are usually not capable of composing such good music.

You wrote the book "Simple Composition," in which you describe the serial technique in great detail. In the last chapter of the book you propose a new system in which the twelve-tone row becomes transformed into serial rhythm, as Babbitt had done before, after which the rhythmic principle is extended into the respective sections of a musical composition and determines its form.

I wrote the book "Simple Composition" out of sense of impatience with the fact that all of the writings, as far as I knew, about Schoenberg's tradition and the twelve-tone system were essentially analytical and theoretical, rather than presenting guides to musical composition. It seemed to me that if a composer, especially a young composer, wanted to learn apply any of these techniques in his music, there was no need for him to read a theory book or article. It would not be helpful for the development of his compositional skills, because, after all, theory depends on perception. How could you perceive a composition which does not yet exist? So what I tried to do in this book, – which has been consistently mischaracterized, – was to write an instructive book, a practical, rather than a theoretical work. Everybody claimed that this was a theoretical book, but it was not so. It was simply a means for giving some ideas how to write a composition.

In particular, about the question of the extension of the principles derived from the twelve-tone pitch system in the domain of time, – if anyone is interested in this anymore, – it is the insight of Babbitt that pitch is determined by the intervals of pitch, and that if one tries to translate that into temporal terms, it has to be in the temporal or time interval between the events, not the rhythm. Rhythm is epiphenomenal, it comes out of these more fundamental relationships. The great silly mistake that the European serialists made in their attempts was to try to produce twelve-tone rhythms. I have no idea what that means, and neither did they, obviously, because they had abandoned these attempts at the end of the 1950s, as they could not do anything with them anymore. But this insight, that the pitch continuum divided by intervals and functioning through constellations of intervals can be translated directly into temporal terms, as you make time interval the interval between events – usually attacks of notes, though not always – that is the equivalence, and that is where a potentially rich field of compositionally activity can exist.

Around the same time, I came across the works of Benoit Mandelbrot in the field of mathematics. Unfortunately, Mandelbrot died recently – we had been friends with him for a long time. He was born in Poland, and, being

Jewish, he fled from the Nazis, and lived in Paris for a while, where he was educated in part. Eventually he came to the United States and, among his multifold fields of activity, he was in the research department of IBM for a long time. He was a mathematician, though, to a greater degree, a geometer, and his contribution is an enormously important field. It was very fashionable at a certain point, the interest having calmed down to a certain degree now. Mandelbrot was interested not in analyzing the root causes of natural events, but in describing them. He wanted to describe natural objects and processes in a geometric way which did not involve abstractions. There are Euclidian forms of abstractions, such as a mountain turning into a triangle, and these are not helpful at all. Among the central part of his investigation was the notion that the traditional Euclidian idea of spatial dimensions that are threefold – up-down, back-and-forth, and sideways – is not really the way the natural world is devised. There are many objects in the natural world, – in fact, most of them, – and, certainly, many processes which take place over time, which lie between these rigid spatial dimensions. For instance, just thinking of an extremely irregular outline of something, such as a line – it is supposedly one-dimensional, but it occupies so much space, that it cannot be one-dimensional, but it is not two dimensional either. He developed a very simple and rational means of determining this. There is a famous question which has to do with this, which is: "How long is the coast of Britain?". The point of the question is: the answer – the number – depends entirely on the measuring stick. If you are using a one-inch measuring stick and every little inlet and outlet of the coastline, you will get an enormously greater number than if you would use the yardstick. So the question is: is it really just a line? This is a very interesting subject. However, in the course of all this, he also developed an important idea of recursive shapes and processes, that is, things that are shaped and nested inside larger replicas of themselves. There are many aspects, some are strictly deterministic and geometrical, others are statistical.

When I was looking at this and coming into contact with it, I felt like the famous bourgeois of Moliere, who discovered that throughout all his life he had been speaking in prose. Likewise, I discovered that I had been speaking Mandelbrotian, because my compositional method had to do precisely that – of taking large-scale temporal intervallic structures from pitch materials, generalizing them into large shapes defined by large proportional time intervals, and then inside each of these nesting replicas of the same thing, or close transformations. For a long time, I composed in that way. In more recent years everything I do is much less calculated, which often happens with people, as they get older. So now these ideas are not necessarily reflective of the way I write music now, but I do not think that there has been that much of a change on the surface of the pieces. That is the point I wanted to make about the so-called "serialism." I think this should be a strictly historical, musicological term to describe the European attempts that ended around 1960. It really has nothing to do with the music of Elliott Carter, Milton Babbitt or mine. As they say, I will give you a cigar, if you can find one. I must say that most of the music I compose is based on a twelve-note series.

Which compositions of yours written in your system of transformation of pitch intervallic series into rhythmic series, which ultimately affect the form of the composition, are especially notable?

Most of my compositions from the 1970s are written in this technique, most notably, the Concerto for Amplified Violin and Orchestra. That is a very good example of this compositional process at work, which

produces in the end something that you probably would not think of as a result of these kinds of compositional techniques.

You are also known for having created the electronic composition "Time's Encomium," which won the Pulitzer Prize in 1970. Could you tell us about this work?

"Time's Encomium" was written in 1968 and 1969, which is a long time ago. It is one of only two electronic compositions I have created, and the more large-scale of the two. It is a four-channel electronic work for synthesized and processed synthesized sound, composed by means of the analog synthesizer. All of the musical material used for it was produced on the RCA Mark II synthesizer at the Columbia-Princeton Electronic Music Center in New York, which had existed long before contemporary electronic synthesizers came into existence. This was a room-size affair with eight hundred vacuum tubes in it and paper drives that you use for inputting the sounds. I produced the recordings of the sounds on that particular synthesizer, and then I went to the analog studio next door and transformed them to a much broader sound world, gluing the separate sound recordings together. I gave it this title, because in this work everything depends on the absolute, not the seeming, length of events and sections. Many people presently seem to like that composition, but I find the overall quality of the sound to be very primitive, so I am not too fond of it. But that is what was available at that time, so I could not do anything else.

There is one other work involving electronics I have written, which is called "Bamboula Squared" for 4-channel electronic tape and orchestra. I have composed it 1984 with computer-generated sound. I decided to give it a title that would sound scientific. It was connected with these investigations of Mandelbrot I was mentioning, since it was stimulated by his work. The computer generated track of "Bamboula Squared" implements a recent method of timbral modeling, based on a numerical analogy with the physical system represented by a plucked string. In this work my main use of the computer simulates certain natural processes, which are employed to drive programs that actually create musical structures. After that my interest in electronic music exhausted itself.

You have composed a number of religious works, including a few Masses and a large work for chorus and orchestra called "Genesis." Our readers would be very interested in hearing about these compositions of yours.

I have written two masses. One of them was large, and it was called the "Mass for the Restoration of the Church of St. Luke in the Fields[1]." This was a church in Downtown Manhattan which burnt to the ground in March 1981 and was rebuilt. I was asked to write a composition in honor of its restoration. It is written for chorus, three trombones, violin and organ. The second was a small work, a "Missa Brevis," written simply for four-part chorus with organ accompaniment.

My composition "Genesis[2]" for chorus and orchestra sets most of the opening chapter of the Book of Genesis in the Bible in Latin. It was commissioned by a group of orchestras, including those in San Francisco, Minneapolis, and other cities in the USA.

In "Genesis" there is a hierarchization of harmonic language which I employ. This means that if I have a set, and there is a zero, which is sort of like a tonic, albeit without the customary tonal functionality. But it is not purely permutational, as, for example, may be found in Babbitt's music. Within the overall writing there are certain allusions to diatonicism, which may be characterized as "puns." As I have mentioned earlier, I did not think there needed to be a complete break with the diatonic past, and that preserving elements of the diatonic past did not mean simply reproducing them and creating the

same music as that which was written in the 19th century.

This is true, indeed. Similar to you, Schoenberg, Webern and Berg also never thought of themselves as having broken with the tonal musical tradition, but simply as having continued it on a new level. As an example of turning to a particular genre, continued all the way from the 18th century, you have also written a number of symphonies.

I have composed eight symphonies altogether[3]. All of my symphonies are substantial, large-scale works. Some of them are one-movement works, while others are in several contrasting movements. One of the symphonies is a Percussion Symphony for 24 players.

You have a few compositions the titles of which employ the term "Bamboula." These are written for different means, including one for solo piano and one for orchestra. Could you tell us about those works?

I have a short composition for string orchestra, called the "Grand Bamboula[4]." The title is evoked by a piano piece by 19th century American composer Louis Moreau Gottschalk called the "Grand Bamboula," which was a concert version of what originally was a Creole dance from New Orleans. It is also a place somewhere, as well as a name of some kind of drum. So it has a number of different meanings. But I just thought about it as a fairly light-hearted title for pieces, where that is an appropriate label for them.

The second work that I wrote, after the string orchestra work, was a piano piece called "Blue Bamboula[5]." Then in 1984 I wrote "Bamboula Squared" 4-channel tape and orchestra, which I mentioned earlier. Then there was a work written for an orchestra in Miami which was being formed, and they asked me to compose an overture for their first concert in 1986. And so I called it "Bamboula Beach[6]."

As far as I know, you have also written a few ballets. I would be interested in finding out about them.

I have composed three scores referring to the three parts of Dante's Divine Comedy[7]. The three ballets owe as much to the illustrations made by William Blake toward the end of his life, as they do to the poem itself. In 1974-1975 I composed a work called "A Reliquary for Igor Stravinsky," which enshrines fragments of the last musical sketches made by the great composer late in his life, as well as Stravinsky's 12-tone charts. This work was choreographed and staged. My ballet "Delight of the Muses" was composed for an event which took place in 1991 commemorating the 200th anniversary of Mozart's death. Lincoln Center, with the tremendous vision that it always has possessed, decided they would play every single note that Mozart had ever written. Since the New York City Ballet was part of this campus, the Lincoln Center directors tried to get it involved in the project. To their credit, they did not want to dredge every tiny little piece by Mozart and have somebody prance around on stage to it. Instead, among other things they asked me to compose something referring to Mozart. So what I did was make a kind of parody version of several of the piano sonatas[8]. I have always thought Mozart's piano sonatas as rather minor pieces – they are nice in their own way, but they hardly involve the more profound aspects of his composition. Essentially, they are not heavyweight works, so they were very easy to transform, expand, and then elaborate on their musical material in various other ways. In addition to orchestrating them, what I did mostly was to expand on certain tendencies in the pieces, rather than wrapping them up in a classical way. I also subjected the themes to various complex elaborations. In addition, for good measure I added an excerpt from a scene from "Don Giovanni," which I transcribed for large orchestra as well.

I took a phrase from John Dryden, "Delight of the Muses," and used it for the title of this work.

It is an interesting occurrence, that you incorporated the music of another composer, namely, Mozart, into your own music and elaborated on it, as well as using Stravinsky's last musical fragments to compose "A Reliquary for Igor Stravinsky." Are there any other examples in your music where you incorporated the music of other composers into your own, besides that?

I have not incorporated music by other composers into my own works. The only exception is the Percussion Symphony, which has two entr'actes, that are settings for reduced ensemble of two versions of a Dufay chanson. I have done lots of things with early music, including many transcriptions and instrumentations. But I have not incorporated them into my own music.

It is a very remarkable fact that in 1974-1975 you have completed the last musical fragments of Stravinsky in your composition "A Reliquary for Igor Stravinsky." Could you tell us about that?

"A Reliquary for Igor Stravinsky" for orchestra was not, strictly speaking, a completion of a work by Stravinsky, but the incorporation into my own composition of tiny fragments of his, as well as the 12-tone charts he wrote for projected future works. Many years ago I had a meeting with Vera Stravinsky and Robert Craft in the apartment Stravinsky and his wife had on Fifth Avenue at that time. Craft pulled out these sketches and showed them to us, and I was very glad to see them. I suggested giving these fragments some practical use, and Craft was very interested in this idea and got permission from Vera Stravinsky. However, it turned out, that she had to obtain permission herself for these fragments, since she did not have any legal rights over them. But she gave this project her blessing. Finally, the publisher of my music and Boosey and Hawkes, which published Stravinsky's music and owned the rights to it, came to an agreement about allowing me to use these fragments for composing a work based on them.

Subsequently, Michael Tilson Thomas commissioned the work, and I wrote "A Reliquary for Igor Stravinsky" for orchestra by using these little musical fragments. I embedded these fragments in an imitation of late Stravinsky, which I took through his little chart of rotations, which I used as the basic musical material. I wrote an imitation of about three or four minutes, and then I wrote my own version of the same thing. So Stravinsky's material is embedded within a larger structure of mine, and it is very easy to tell the difference between the two of them. I followed a very simple design, to which I added a violin solo in the middle, which actually used all of the remaining material that implicitly figured in Stravinsky's little chart.

You have been known for your teaching activities in many institutions, including Rutgers University, where I studied with you during my doctoral studies. Could you tell us about your work as a teacher, and in what other institutions have you taught?

I started my teaching activities at Columbia University, first instructing harmony and other music theory courses, and then quickly switching to composition, first to undergraduates, and then to graduates. Then in 1971 they denied me tenure, so I quit Columbia University. After that I was hired by the Manhattan School of Music, where I stayed for a number of years. Then I switched between different universities, teaching for one semester each at Yale University, Princeton University, the University of Iowa, the University of Buffalo, the University of California at San Diego, the New England Conservatory, and many others. Eventually I was offered a professorship at Rutgers

University, which was around 1985, and stayed there for about twenty years, until 2005, when I retired from teaching. Except for the first few years at Columbia University, I taught only composition. Occasionally I was asked to instruct a course for graduate students, but that usually never went anywhere.

You are also famous for having organized concerts of contemporary music in New York. Could you tell us about those?

In 1962 together with Harvey Solberger I have founded the first new music concert series in New York, which was called the Group for Contemporary Music. It was the first contemporary music concert organization which was housed at a university – namely, Columbia University. At that time, we thought, as everybody else did, that the university as institution would become a wonderful home for the arts. Unfortunately, this never happened. Nonetheless, even though I have not had any connection with Columbia University for many years, to their credit, they have established some kind of School of the Arts, which has managed relatively well.

The point of starting the Group for Contemporary Music at that time, – which was a long time ago and has no bearing on conditions today, – was that performances of new music in New York were done mostly by commercial studio musicians, who were very well intentioned. Some were good players, but did not understand the music they performed – mostly, because there was not enough time for them to delve into it adequately. The Group for Contemporary Music wished to create an environment in which, most notably, the composer himself would be in charge. This did not mean that he would necessarily be conducting or playing himself, – although that would be most desirable, – but at least running the show, so to speak, for the performance of his music, and that this would enable higher standards of performance. We were successful in elevating the performance standards for contemporary music quite dramatically. Subsequently, other universities around the country began imitating us – first the University of Buffalo, then University of Chicago, then University of California at San Diego, and then other institutions. After our endeavor, organizing contemporary musical groups has become a rather common occurrence.

After I was removed from Columbia University, we relocated to the Manhattan School of Music for a while, and then, when I left there, we found ourselves in a free floating status. Eventually we stopped making concerts on a regular basis, but we would reappear from time to time and make recordings. Finally, a few years ago, after we had been in business for over fifty years, we closed down.

Every kind of composer had their music performed in the Group for Contemporary Music. We did not host a fixed ensemble, but different instruments were involved, depending on the compositions we decided to perform. In terms of a fixed repertoire, we were always especially interested in the three composers I have mentioned before: Babbitt, Wolpe and Carter, but we also performed music by many other composers of that direction who were much younger, some of whom, unfortunately, are forgotten now. We never really included works of some particular trends, particularly the school of John Cage. However, later on I became much more interested in the music of Morton Feldman, and we even became friends with him. But Feldman was a completely different personality, a real composer, unlike some of these other people. We also never performed much of the neo-romantic music, while minimalism had not yet begun.

Have you had any notable performances of your works recently? Are there any compositions you are working on now, or

are there any performances of your works expected in the near future?

I have had my music frequently performed in New York, throughout the United States and in Europe. In terms of recent performances of my works, I must mention my third opera "Brokeback Mountain," which was staged by the New York City Opera in June 2018. Before that it was premiered in Madrid, having been commissioned by the Teatro Real, and then performed in Salzburg and Aachen.

I have now completed another Percussion Symphony. That is expected to be performed in a number of places – first by the institution I mentioned in Miami, and then by other ensembles in other cities. There are many schools that have percussion ensembles which were interested in my first Percussion Symphony, who will gladly take up my second work in the genre.

NOTES

[1] The work consists of seven sections, the outer two being instrumental, and the central five comprise the Kyrie, Gloria, Sanctus/Benedictus, Agnus Dei and a Communion motet. The latter is a setting of words of St. John in Latin, which were inscribed at a rood screen in the original church. Its premiere took place on November 20, 1983 at the St. Ignatius Church in Antioch, New York. It was recorded on an Albany Records CD, along with "Genesis" and "A Solis Ortu."

[2] Herbert Blomstedt, the director of the San Francisco Symphony, where Charles Wuorinen was composer-in-residence in 1985-1989, was the primary initiator of the idea for the work, having suggested to him to compose a musical "Genesis." It was recorded on a CD of the Albany Records label in a performance by the Minnesota Orchestra and Chorus, conducted by Edo de Waart. "Genesis" consists of three main sections separated from each other by interludes, altogether amounting to five movements. The first movement, the "Invocation" is followed the First Interlude, titled "Meditation." Then, the second movement, titled "Creation History, is followed by the Second Interlude, titled "Cosmology," after which comes the third movement, "Doxology." Hereby, the composer presents the phenomenon of God's creation of the world in different philosophical, conceptual and theological aspects.

[3] Wuorinen's eight symphonies have been performed by various orchestras in the United States and in other countries. Some of them have been recorded on CDs. The first one was composed in the 1950s. The Third Symphony, written in 1959 was the first one of them to have been published and recorded. One of them, namely, the Fourth Symphony is a percussion symphony, which, although not, strictly speaking, orchestral, is nonetheless a large-scale work, following the symphonic format. It was written in 1976, performed by the New Jersey Percussion Ensemble with the composer conducting, and released on a Vinyl LP record in 1976. The Fifth Symphony is called the Two-Part Symphony, and it was composed in 1976, followed by the Sixth, the single-movement Microsymphony in 1992, and the Seventh Symphony in 1997.

The composer's latest work in the genre is the Eighth Symphony, subtitled "Theologoumena," a work in three movements. It is the most traditional work in the genre, according to its formal design, and the composer has written it that way intentionally. It was composed in 2006 upon the request of James Levine and upon the commission of the Boston Symphony Orchestra in honor of its 125th anniversary. The score of the symphony is dedicated to James Levine. The Eighth Symphony was linked in its conception to another work written shortly before that, the orchestral symphonic poem, "Theologoumenon," composed in 2003 upon commission of James Levine in honor of the latter's sixtieth birthday. The title can

be translated as "a private non-dogmatic theological opinion." Wuorinen was inspired by the "Theologoumenon" of the Neo-Platonist commentator from the 2nd and 3rd century AD Maximus of Tyre to compose the symphonic poem. Then, when he was suggested to write the symphony, he thought of closely connecting it with the previously written symphonic poem, even to the point of playing the latter just before the symphony as a "prologue." He consciously chose to provide a sharp musical contrast to the "Theologoumenon" symphonic poem, which is why he wrote the Eighth Symphony in conventional symphonic form with three movements, following the classical succession of fast-slow-fast. It was performed in 2006 by the Boston Symphony Orchestra, with James Levine conducting, and released on a CD of the Bridge Records label, along with the composer's Fourth Piano Concerto, where Peter Serkin played the solo piano part.

[4] The "Grand Bamboula" was written in 1971 and performed by the Light Fantastic Players conducted by Daniel Schulman, and released on a set of CDs with the composer's music, titled "Wuorinen: Music of 2 Decades."

[5] "Blue Bamboula" for piano was composed in 1980 upon a commission by pianist Ursula Oppens.

[6] "Bamboula Beach" incorporates elements of Cuban folk tunes embedded into the context of the composer's personal style.

[7] These are entirely separate ballets, and it is absolutely not mandatory to perform them together. They are not narrative in their approach, but deal with certain formal structures, derived from Wuorinen's interpretations of the events in Dante's poem. The first ballet of the Dante cycle is called "The Mission of Virgil," and that describes the events of the "Inferno" part of Dante's masterpiece. It was composed in 1993 and consists of seven parts. The composer treated the infernal aspect of the poem more formally than psychologically, having translated fragments of it into musical terms. The second is called "The Great Procession," and it evokes "Purgatory." It was written in 1995 and contains seven movements, punctuated by a recurrence of a brief refrain. There is a special climactic section at the end of the music, depicting the section of the poem when Dante reaches the Earthly Paradise on top of the Purgatory mountain. There are two versions of this work – one is orchestral, written particularly for the ballet, and the other – for chamber orchestra, meant for a concert performance. The latter was commissioned by the Christian Humann Foundation and was premiered by the New York New Music Ensemble. The third, final ballet is called "The River of Light," and it describes "Paradise." The entire trilogy was composed for the New York City Ballet. All three ballets were recorded on a Naxos CD with the Group of Contemporary Music. Wuorinen's ballet "Five" was composed upon a commission of the New York City Ballet and premiered by them with choreography by Jean-Pierre Bonnefoux on April 28, 1988 at the New York State Theater at the American Music Festival organized by the ballet.

[8] Mozart's Sonatas for piano No. 3 in B-flat Major, K. 281, and No. 5 in G major, K. 283.

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

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.057-064
UDC 78.072

BAIBA JAUNSLAVIETE
Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, Riga, Latvia
ORCID: 0000-0002-8763-2136, baiba.jaunslaviete@jvlma.lv

The Reception of Russian Music in Riga During the 1860s and 1870s: The Characteristic Opinions Manifested in Press Reviews

The article characterizes the reception of Russian music in Riga in the 1860s and 1870s and highlights the reasons for such a reception. For this purpose, a contextual analysis of the main positions manifested by music critics and their historical background is carried out.

Already since the 13th century Germans had dominated the economic, cultural and language spheres of Riga. In the 1860s the situation began to change significantly. This was because of active migration on the part of representatives of other nationalities (Latvians and Russians) to Riga, resulting in an increase in the influence of their communities. In the 1870s, there was a sharp exchange of opposing views between the Russian and German press, for example, the discussion described in this article about the need to open a Russian theater with its own opera troupe in Riga. The reception of several works by Russian composers (*Serenade Russe* and *Caprice Russe* by Anton Rubinstein, *A Life for the Tsar* by Mikhail Glinka), performed in Riga, is also examined.

A comparative analysis of the press reviews makes it possible for us to conclude: notwithstanding the manifold political disagreements between the Baltic German and Russian communities of Riga, both sides also tried to search for shared values, and music presented a field not only of rivalry and controversies, but also of a search for mutual understanding.

Keywords: Baltic Germans and Russians, sociocultural context, music criticism, Anton Rubinstein, Mikhail Glinka.

For citation / Для цитирования: Jaunslaviete Baiba. The Reception of Russian Music in Riga During the 1860s and 1870s: The Characteristic Opinions Manifested in Press Reviews // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 57–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.057-064.

БАЙБА ЯУНСЛАВИЕТЕ
Латвийская Музыкальная академия имени Язепа Витола
г. Рига, Латвия
ORCID: 0000-0002-8763-2136, baiba.jaunslaviete@jvlma.lv

Восприятие русской музыки в Риге 1860–1870-х годов: обзор публикаций периодической печати

В статье даётся характеристика восприятия русской музыки в Риге в 1860–1870-е годы, а также излагаются причины данной рецепции. С этой целью проводится контекстуальный анализ основных позиций, представленных музыкальными критиками, и раскрываются их исторические основы.

Начиная с XIII века, представители немецкой общины возглавляли сферы экономики, культуры и языка в Риге. В 1860-х годах ситуация начала существенно меняться. Это было результатом активной миграции представителей других национальностей (латышей и

русских) в Ригу. В 1870-е годы происходил резкий обмен мнениями между русской и немецкой прессой, к примеру, по вопросу, обрисованному в данной статье, о необходимости открыть в Риге русский театр со своей собственной труппой. Рассматривается также восприятие ряда сочинений русских композиторов («Русская серенада» и «Русское каприччио» Антона Рубинштейна, «Жизнь за царя» Михаила Глинки), впервые исполненных в Риге в те годы.

Сравнительный анализ рецензий, опубликованных в периодической печати, позволил прийти к следующему заключению: вопреки многим политическим несогласиям между общинами балтийских немцев и русских в Риге, обе стороны, тем не менее, пытались найти общие ценности, и музыка представила собой сферу не только соперничества и противоречий, но также и поиска новых форм взаимопонимания.

Ключевые слова: балтийские немцы и русские, социокультурный контекст, музыкальная критика, Антон Рубинштейн, Михаил Глинка.

The reception of Russian music by the music critics of Riga in the 19th century merits research for several reasons, one of the most notable and interesting ones being the multicultural environment of the city. At that time, Riga was a part of the Russian Empire, but, nevertheless, already since the 13th century, Germans were dominating the economic, cultural and language spheres. Their role in the Baltic governorates, as a whole, is pointedly characterized by the researchers Per Bolin and Christina Douglas: the Baltic Germans "constitued an elite group with a strong sense of national identity and Baltic 'Germandom', they drew clear boundaries toward 'Others'" [1, p. 20]. Thus, the Riga music scene of the 19th century was not significantly much different from what could be found in many German cities: its central institution was the City Theater ('Stadttheater'), which featured both dramatic and opera troupes, and hosted symphonic and chamber music concerts. And, obviously, the repertoire was dominated by German music. However, occasionally, works by Russian composers were also performed, especially in the second half of the 19th century. The goal of this article is to characterize the reception of Russian music in Riga in the 1860s and 1870s and to reveal the reasons determining this reception. Were there more similarities or differences in the attitudes toward Russian music delivered by the Russian and Baltic German critics? Were the residents of Riga able to evaluate the currently famous composers and compositions and to forestall their future significance? In order to answer these questions, a contextual analysis of the historical background and the main opinions manifested by music critics shall be provided.

The 19th century was the time when Russian, as well as Latvian[1] migration to Riga, became more and more intense. The data regarding Russians in the city and based on the audits and censuses of the population is as follows: in 1806, the number of Russian Riga dwellers was 5 000, in 1867 – already 25 800, in 1881 – 31 900, and in 1897 – 43 300 [8, p. 143].

Of course, the active migration was caused not only by economic circumstances. As it is noted by Vladislav Volkov, a historian and researcher of the Russian community in Latvia, the liberal reforms of Tsar Alexander II were closely intertwined with the policy of unification regarding the outskirts of the Russian Empire. The date of June 1, 1867, when the tsar ordered the immediate introduction of Russian-language record keeping in Baltic institutions, became

an important historical milestone [8, p. 152]. For many Baltic Germans, this new turn was an unpleasant surprise: as historian Katja Wezel states, "In the second half of the nineteenth century <...>, their rootedness in German culture and language brought them into conflict with national perceptions of 'Russianness' in the Russian Empire" [9, p. 1]. Other researchers, such as Ulriche Plath [6, p. 64–65] and Kārlis Cīrulis [2, p. 67], also highlight the second half of the 19th century as the period when Baltic Germans felt an increasing threat to their dominant position in the Baltic governorates.

The music criticism in Riga was not entirely dependent on politics, however, a certain degree of influence cannot be denied. It could also be found in the articles on Russian music published in both the Baltic German and the first Russian periodicals[2] in the 1860s and 1870s. At the same time, they contain many interesting and valuable insights also from a pure musical viewpoint. Further, the most interesting reviews shall be discussed in detail.

At the beginning of the researched period, Russian music was performed in Riga only occasionally and was represented mainly by vocal and instrumental chamber works. The composer and pianist from St. Petersburg **Anton Rubinstein** was a particular favourite. He visited the city several times, each time being a major success. An anonymous reviewer from the newspaper *Zeitung für Stadt und Land* (1869, October 11) even compares him to Franz Liszt (the latter visited Riga in 1842):

"Is there anyone who has not heard of the good old times, a coach carrying Franz Liszt would stop in our beloved city, and our ladies would form a passageway in the theater hall to see their darling as close as possible. Now we have Anton Rubinstein, the 'star of the north,' and the enthusiasm, in its modern form, runs just as high; <...> his name is being spoken by everyone, his wonderous music is heard by everyone"[3].

From Rubinstein's repertoire, the reviewers have pointed out his own works *Serenade Russe* and *Caprice Russe*. Friedrich Pilzer from Rigasche Zeitung (1869, October 14) describes the latter as follows: "<...> The composer <...> had selected possibly one of the most unrewarding Slavic motives, quite poor on its own, as the basis for his *Caprice Russe*; however, he varied it so masterfully in the sense of form, that he has created 'a pineapple out of a crabapple'"[4].

Richard Taruskin in his monograph *Defining Russia Musically* notes that Rubinstein, as a composer of German schooling, "saw the future of Russian music in terms of professionalization under the <...> stewardship of imported teachers and virtuosos" [7, p. 123]. In the Russian metropolis of St. Petersburg, his musical "Germanism" was met with particularly strong resistance from the leader of *The Mighty Five* Miliy Balakirev and the music critic Vladimir Stasov, who initiated, as Taruskin notes, an "anti-Rubinstein backlash" [7, p. 124]. However, the lack of Russianness (as claimed by *The Mighty Five*) was certainly not an obstacle to Rubinstein's popularity in Riga. Possibly, he was a favourite of the Baltic German public not only because of his personal charisma and an outstanding piano virtuosity, but also because of the already noted "German schooling".

A significant turning point in the attitude towards Russian music in Riga came at the end of the 1860s. It was caused by the aforementioned attempts on the part of the Russian government to 'Russify' the Baltic region, diminishing the influence of the Baltic Germans. To support the newly arrived Russians, the first Russian daily newspaper titled *Rizhskiy Vestnik* was published in Riga in 1869. The views of its first editor, Evgraf Cheshikhin, were strongly

influenced by the movement of Slavophilia. As historian Volkov states, *Rizhskiy Vestnik* had frequently published the articles by Yuri Samarin and Ivan Aksakov [8, p. 165]. In 1875, this newspaper repeatedly (see No. 88, 90, 95, 103, 110, etc.) insisted that the Riga City Theater should possess not only a German, but also a Russian troupe. This idea sparked protests among the members of the local Baltic German community and began a rivalry with the newspaper *Rigasche Zeitung*, which argued that the Russian troupe would not receive enough profit with two to three performances a week, while the German artists – both the dramatic and opera troupes – will be dispossessed of essential rehearsal space[5]. *Rigasche Zeitung* also makes the point that the Russians simply had to create their own theater, which could have not only a Russian but also a Latvian-speaking troupe. This drew ire from Evgraf Cheshikhin, and his sarcastic response shows a dissatisfaction with the dominance of German culture in Riga, as well as the fact that Latvian culture, which was at the state of its infancy at the time, was compared to the Russian heritage. A characteristic quote follows:

"Latvians do not yet have their own dramatic literature, but we can let the 'Rigasche Zeitung' in on a little secret: Russian dramatic literature, as well as the Russian school of composers, is rather abundant. 'Rigasche Zeitung' will find it interesting to learn that someone called Gogol has written a few comedies which are not all that bad and can even compare to works by Birch-Pfeiffer; someone called Griboedov has created a rather interesting play called 'Woe from Wit,' which some people rate even higher then Benedix <...>. Glinka, Dargomizhsky, Serov and Tchaikovsky have not attained the popularity of the Marschners and Lortzings, but they are still youthful, albeit deceased[6], and it allows one to hope that one day, they will also be understood in Riga. Alongside these insignificant news, we would also like to note for the 'Rigasche Zeitung' that, if the Russian theater is to receive its deserved space in Riga, it cannot and must not exist only on small and poorly equipped stages. The strength of the Russian theater is in its harsh, realistic poetry, dramas and comedies, intertwined by bitterness, but also by light humour, the rich melodies of its folk operas"[7].

At the same time, since the end of the 1870s, the role of Russian music in Riga's cultural life grows rather significantly. The first composer whose works have been noted by critics for featuring the Russian national colour, although much later than in Russia itself, is **Mikhail Glinka**. *A Life for the Tsar* was the first Russian opera staged in the Riga City Theater in 1879, on February 28. It was performed in German and became a widely discussed event.

Overall, this opera was received very well. When comparing the reviews in the Russian and Baltic German periodicals, we see that the latter seek more parallels with the music of composers from other countries. So, while discussing specific excerpts, Friedrich Pilzer from *Rigasche Zeitung* (1879, March 5) finds in Antonida's rondo a similarity with Donizetti, and he holds the majestic polyphony of the choral numbers in high regard, drawing parallels with Handel's choral numbers; and the orchestral language reminds him of Beethoven. The critic also notes the oratorial character of the work[8].

In another article of the *Rigasche Zeitung* (1879, March 8), Pilzer also discusses the manifestation of Russian national musical motives in the opera. In this publication, he highlights the church bell imitation: "One of the characteristics of the opera 'A Life for the Tsar' are the bell sounds, which undoubtedly stress the festive and grandiose impression from the finale. <...> He [Glinka] is the first composer who has made use of it [the bells in the opera], and maybe he as the Russian

was so easily attracted to do this, because bell sounds have a far greater significance for members of the Greek Catholic Church than for representatives of other confessions"[9].

A less detailed and, at the same time, more critical point of view is manifested in the article of another influential Riga newspaper, the *Neue Zeitung für Stadt und Land* (1879, March 2; the signature R. probably points to Moritz Rudolph, a long-term music reviewer of this newspaper). The main objections to the opera are in the storyline, which the reviewer believes is lacking a dramatic tension: "The sacrifice of the peasant Sussanin for the newly elected Tsar, <...> the salvation of the latter from the danger threatened by the Poles, is depicted as smoothly as possible and without any real intrigue. An incidentally running amorous story is related to the main dramatic plot only as far as Antonida is Sussanin's daughter. The opera could almost start with the third act[10]." However, this critic also praises the contribution of Glinka as a composer: "'A Life for the Tsar' is <...> worth the interest of every non-national too. Exceptionally characteristic and largely full of unique beauty is also the music[11]."

The Russian newspaper *Rizhskiy Vestnik* pays little attention to the music of *A Life for the Tsar*, possibly assuming that the most intelligent members of the Russian community of Riga already know this work from their visits to St. Petersburg. More attention is paid to the understanding of Russianness by Baltic German artists, and the review of the opera begins as follows: "We were feeling curiosity and a kind of distrust on the third day when we went to the opera hall of the City Theater, where the long-promised and eagerly awaited opera 'A Life for the Tsar' was staged[12]."

Later in the article, the anonymous reviewer from the *Rizhskiy Vestnik* generally appreciates the staging, especially the performance of Eduard Thümmel in the role of Sussanin and Frida Bontemps as Vanya. However, the Russian newspaper also notes that the chorus was rather weak, and this objection is significant, considering the important position the choral numbers held in Glinka's opera. The *Rizhskiy Vestnik* also criticizes the lack of Russian authenticity in certain details of the staging: "<...> so, instead of sarafans, all peasant women wore skirts that looked a little like Swedish [national] costumes <...>. We were particularly surprised by the monks of the Ipatyevo monastery, they were somehow dressed in cassocks of the Franciscan Catholic Order"[13].

It should be added that the *Rizhskiy Vestnik* kept sight on the production of *A Life for the Tsar* also in the weeks following the premiere, and expressed a concern that the numbers of the audience on the second and especially on the third evening were less than at the first performance[14], which had been sold out. Looking for ways to improve attendance, the newspaper gives certain suggestions to the German artists of the City Theater. For example, the performers of the famous trio *Ne tomi, rodimyy* (Grieve not, beloved) received the following recommendation: "Try to use a slower tempo, to highlight Sabinin's passion towards his bride. <...> You will see that it will be fine."

The comparative analysis of the views on Russian music expressed both in the German and Russian press of Riga leads to following **conclusions**.

In the Russian metropolises, the national romantic music flourished at least since the 1840s, e.g. from the culminating phase of Glinka's activity. In Riga this music was represented poorly up to the 1870s, and it proves that Cheshikhin's sparkling irony about the partiality of the Baltic Germans in their cultural preferences was not unfounded.

At the same time, when such a significant composition as Glinka's *A Life for the Tsar* was finally premiered in Riga, it turned

out to be of great interest not only for the Russian but also for the Baltic German music critics. Among the cited reviews, the articles written by Friedrich Pilzer could be highlighted as being the most erudite and even the most lucid. Some of the parallels mentioned by Pilzer correlate well with the contemporary views on the music by Glinka – for example, the influence of Donizetti is also noted by many musicologists who have researched the biography of Glinka, including Rutger M. Helmers [3, p. 23], Richard Taruskin [7, p. 66], etc. Significant is also the highlighting of the use of bell sounds as a link to the Russian identity – thus, Pilzer has revealed a symbol that is important in later Russian music (by Modest Musorgsky, Sergey Rachmaninoff, etc.) too and is also frequently mentioned in this regard by contemporary musicologists [see, for example, 4, p. 361; 5, p. 8–9; etc.].

The views of the German and Russian communities on certain events of music life, were, obviously, frequently quite different – the Russian reviewers had stricter demands regarding the Russian authenticity of the performance, and they did not hesitate to criticize this aspect. However, the general tone of the *Rizhskiy Vestnik* reviewing the performance of the 'Rigaer Stadttheater' is far from being negative – even if the objections are expressed (for example, about the previously mentioned trio *Ne tomi, rodimyy*), their goal is to bring German artists closer to the desirable understanding (from the viewpoint of the critic) of this opera and thus to improve its reception. It lets us conclude that, notwithstanding the political disagreements between the German and Russian communities of Riga, both sides also tried to look for common values, and music was a field not only of rivalry and controversies but also of a search for mutual understanding.

In the following decades, Riga's music life was also significantly enriched by the works of other Russian composers – Tchaikovsky, the members of *The Mighty Five*, etc. Thus, the thematic scope discussed in this article is undoubtedly worth further study, which could deepen the awareness not only of the music history of this particular region, but also that of all of Europe. Indirectly, it also helps to understand contemporary processes – the similarities and differences in the views on various musical events in a multicultural environment.

NOTES

[1] The intensive migration of Latvian peasants to Riga in the 19th century was conditioned by the rapid industrialization and the labor shortages in the city, as well as by the much wider educational opportunities emerging after the abolition of serfdom (in Curonia 1817, in Livonia 1819, in Vitebsk governorate, including current Latgale, 1861).

[2] Music criticism in the Latvian-language press of this time was still in its wake, and the first critics paid more attention to Latvian rather to Baltic German or Russian music, therefore, Latvian-language reviews are not discussed in my article.

[3] Original: "Wer erinnert sich nicht der naiv überschwenglichen Zeit, oder nicht hat wenigstens von ihr gehört, als Franz Liszt in unserer guten Stadt die Pferde ausgespannt wurden und unsere Damen im Corridor des Theaters Gasse bildeten, um den Liebling ihrer Herzen aus nächster Nähe sehen zu können. Gegenwärtig weilt Anton Rubinstein, "der Stern des Nordens" bei uns, und der Enthusiasmus, natürlich in unsere Zeit übersetzt, ist kaum ein geringerer; <...> der Name Rubinstein ist auf Aller Zungen, seine zauberhafte Musik in Aller Ohren." See the article: Anton Rubinstein's Concert [Concert by Anton Rubinstein]. *Zeitung*

für Stadt und Land [Newspaper for City and Country]. 1869. October 11, p. 2.

[4] Original: "<...> so hatte der Componist <…> zu der "Caprice russe" vielleicht eines der undankbarsten, an sich überaus armen slawischen Motive gewählt, dasselbe aber in so meisterhafter Formenbehandlung variirt, daß "aus dem Holzapfel eine Ananas" wurde." See the article: Fr. P. [Friedrich Pilzer]. Anton Rubinstein. *Rigasche Zeitung* [Newspaper of Riga]. 1869. October 14, p. 1.

[5] Noch einmal die Russische Bühne im Stadttheater [Once More About the Russian Scene in the City Theater]. *Rigasche Zeitung* [Newspaper of Riga]. 1875. May 10, p. 1.

[6] Tchaikovsky was still alive at this time, but his music was hardly performed in Riga in 1870s.

[7] Original: «Если латыши не имеют ещё своей драматической литературы, то мы можем сказать "Рижск. Газ." по секрету, что существует довольно богатая русская драматическая литература и целая школа русских музыкальных композиторов. Для "Рижск. Газеты" может быть не безинтересно будет узнать, что некто Гоголь написал очень недурные комедии, не уступающие пожалуй даже пьесам Бирх-Пфейфер; некто Грибоедов тоже сочинил довольно интересную вещь "Горе от ума", которую некоторые ставят даже высше Бенедикса. <...> Что касается Глинки, Даргомыжского, Серова и Чайковского, то хоть они в Риге и не достигли славы Маршнеров и Лорцингов, но все-таки они как люди молодые (хотя и умершие) подают ещё надежды (на то, что их со временем поймут и в Риге). Сообщив эти маленькие сведения "Рижск. Газете" мы заметим, что если русскому театру суждено в Риге занять подобающее ему место, то он не может и не должен держаться на маленьких сценах со скудною обстановкою. Сила русского театра – в суровой поэзии правды, в его драмах и проникнутых горечью, но светлым юмором комедиях, в богатых мелодиях его народных опер». See the article: E[vgraf] Cheshikhin. Eshche raz russkaya stsena v gorodskom teatre [Once More About the Russian Scene in the City Theater]. *Rizhskiy Vestnik* [The Riga Herald]. 1875. May 16, p. 2.

[8] Fr. P. [Friedrich Pilzer]. Glinka's Oper "Das Leben für den Zaren" [The Opera by Glinka "A Life for the Tsar"]. *Rigasche Zeitung* [Newspaper of Riga]. 1879. March 5, p. 1.

[9] Original: "Eine der besonderen Eigenthümlichkeiten in der Oper "Das Leben für den Zaren" ist das Glockengeläute, durch welches die feierlich großartige Wirkung des Finale unstreitig sehr erhöht wird. <…> er ist eben einfach der erste, der es angewendet und konnte als Russe um so leichter dazu geführt werden, als das Glockenläuten bei den Angehörigen der griechisch-katholischen Kirche eine weit höhere Bedeutung hat, als bei denen anderer Confessionen." See the article: Fr. P. [Friedrich Pilzer]. Michael Iwanowitsch Glinka. *Rigasche Zeitung* [Newspaper of Riga]. 1879. March 8, p. 1.

[10] Original: "Der Opfertod des Bauern Sussanin für den neuerwähtlten Zar, <...> die Errettung des letzteren aus der ihn durch die Polen bedrohenden Gefahr vollziehen sich mit unbehinderter Glätte und ohne jene eigentliche Verwickelung. Eine nebenbei laufende Herzensgeschichte steht mit dem eigentlichen dramatischen Gedanken nur insofern in lockestem Zusammenhang, als Antonida Sussanins Tochter ist. Die Oper könnte beinahe gleich mit dem dritten Acte anfangen." See the article: R. [Moritz Rudolph?]. Oper [Opera]. *Neue Zeitung für Stadt und Land* [New Newspaper for City and Country].. 1879. March 2, p. 3.

[11] Original: " "Das Leben für den Zar" verdient <...> das Interesse auch jedes gebildeten Nicht-Nationalen. Außerordentlich charakteristisch und fast durchweg von origineller Schönheit ist auch die Musik." See the article: R. [Moritz Rudolph?]. Oper [Opera]. *Neue Zeitung für Stadt und Land* [New Newspaper for City and Country]. 1879. March 2, p. 3.

[12] Original: «Любопытство и род недоверия – вот те чувства, под влиянием которых мы отправлялись третьего дня в залу городского театра, на сцене которого давалась в этот вечер давно обещанная и с такими нетерпением жданная всеми опера "Жизнь

за царя”». See the article: Gorodskoy teatr [The City Theater]. *Rizhskiy Vestnik* [The Riga Herald]. 1879. March 2, p. 1.

[13] Original: «<...> так, все крестьянки вместо сарафанов явились в юбках, несколько напоминающих шведский наряд. <...> Более всего поразили нас монахи Ипатьевского монастыря, которые почему-то представлялись в рясах францисканского католического ордена». See the article: Gorodskoy teatr [The City Theater]. *Rizhskiy Vestnik* [The Riga Herald]. 1879. March 2, p. 1–2.

[14] “Zhizn' za tsarya” na stsene rizhskogo gorodskogo teatra [“Life for the Tsar” on the scene of the Riga City Theater]. *Rizhskiy Vestnik* [The Riga Herald]. 1879. March 8, p. 2–3.

[15] «Попробуйте несколько замедлить темп, придайте Сабинину более страстного увлечения к своей невесте <...>. Вы увидите тогда, что выйдет хорошо». See the article: Primechaniya dlya g. Rutkhardta [Notes for Mr. Ruthardt]. *Rizhskiy Vestnik* [The Riga Herald]. 1879. March 10, p. 2. The conductor Julius Ruthardt is referred to here.

REFERENCES

1. Bolin P. & C. Douglas. ‘National indifference’ in the Baltic Territories? A Critical Assessment. *Journal of Baltic Studies*. 2017. 48 (1), pp. 13–22.
2. Cīrulis K. Singing a Nation: The Latvian Song Festival as an Intercultural Medium for National Identity. *Letonica*. 2018. No. 37, pp. 63–81.
3. Helmers R. M. *Not Russian Enough? Nationalism and Cosmopolitanism in Nineteenth Century Russian Opera*. Rochester: University of Rochester Press, 2014. 233 p.
4. Jaffé D. *Historical Dictionary of Russian Music*. Lanham, etc.: The Scarecrow Press, 2012. 419 p.
5. Karkina S. V. The Sound Imitation of Some National Instruments in Piano Music. *Revista San Gregorio*. 2018. No. 27, pp. 7–13.
6. Plath U. Heimat: Rethinking Baltic German Spaces of Belonging. *Kunstiteaduslikke Uurimusi* [Studies on Art and Architecture]. 2014. 23 (3–4), pp. 55–78.
7. Taruskin R. *Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2000. 598 p.
8. Volkovs V. Krievi Latvijā XIX gadsimtā un XX gadsimta sākumā [Russians in Latvia in the 19th Century and at the Beginning of the 20th Century]. In: I. Apine & V. Volkovs. *Slāvi Latvijā (Etniskās vēstures apcerējums)* [Slavs in Latvia. Reflection on the Ethnic History]. Rīga: Mācību Apgāds, 1998. 251 p.
9. Wezel K. Introduction: German Community – German Nationality? Baltic German Perceptions of Belonging in the Nineteenth and Twentieth Century. *Journal of Baltic Studies*. 2017. 48 (1), pp. 1–11.

About the author:

Baiba Jaunslaviete, Dr.Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of Musicology, Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music (LV-1050, Riga, Latvia),
ORCID: 0000-0002-8763-2136, baiba.jaunslaviete@jvlma.lv

Об авторе:

Яунславиете Байба, доктор искусствоведения, ассоциированный профессор кафедры музыковедения, Латвийская Музыкальная академия имени Язепа Витола (LV-1050, г. Рига, Латвия), **ORCID: 0000-0002-8763-2136**, baiba.jaunslaviete@jvlma.lv

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.065-072
UDC 780.7

EYLEM ARICA
Yildiz Technical University, Istanbul, Turkey
ORCID: 0000-0002-7834-9961, eylemarica@hotmail.com

A Brief Narrative of the Third Position as the Initial Position for Beginning-Level Violin Instruction

The necessities of education and human nature call for different pedagogical approaches, schools and methods to be used in beginning-level violin instruction. The choice of the initial position for beginning-level instruction of playing string instruments holds an important place among these differences, and the first position is generally used at the initial stage of traditional violin instruction. It is, however, only one of the chosen methods, which also include the technique of third position for beginning instruction. The focus of this study is to discuss the advantages and disadvantages of the technique of beginning with the third position and studies related to its which have extended from the early 20th century to the present day while placing it within its historical context as much as possible. The study aims to reveal the technique's historical process so as to contribute to its development and diffusion. As a result, it can aid in the increase of awareness of the technique as well as production of material related to it for the benefit of both educators and students. The use of third position for beginning instruction began to attract interest in the early 20th century, which is when its benefits began to be mentioned. Some pedagogues have, in fact, written method books which make use of this technique, applied it in their classrooms and shared the positive results which they experienced. Despite the ongoing debates between educators and performers in the 21st century regarding its advantages and disadvantages, the technique of beginning with the third position has not received much interest as an academic topic, nor has it been adequately studied. An important conclusion from the examination of its historical process and an evaluation of views expressed is that the lack of relevant material creates an obstacle to the use of the technique. As such, there is a need for studies based on the use this technique which also produce related material.

Keywords: violin, third position, initial position, string pedagogy, music education, beginning-level violin education.

For citation / Для цитирования: Arıca Eylem. A Brief Narrative of the Third Position as the Initial Position for Beginning-Level Violin Instruction // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 65–72. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.065-072.

ЭЙЛЕМ АРИКА
Технический университет Йылдыз, г. Стамбул, Турция
ORCID: 0000-0002-7834-9961, eylemarica@hotmail.com

О третьей позиции как базовой для начального обучения игре на скрипке

Насущные потребности образования и человеческой природы требуют различных педагогических подходов, школ и методов для начального обучения игре на скрипке и альте. Выбор базовой позиции для обучения игре на струнных инструментах имеет

важное значение, и обычно на начальной стадии традиционного обучения используют первую позицию. Однако это представляет собой лишь один из возможных методов, среди которых также существует и техника использования третьей позиции для начинающих. Исследование, проведённое автором статьи, нацелено на рассмотрение как преимуществ, так и неудобств техники применения третьей позиции для начального обучения игре на скрипке. Обучение, связанное с ней, продолжается с начала XX века до наших дней, тем не менее, автор статьи, насколько это возможно, помещает вопрос в рамки исторического контекста. Данное исследование стремится выявить исторический аспект, чтобы внести свой вклад в развитие и распространение техники. Оно может способствовать дальнейшему совершенствованию техники и созданию учебного материала, применимого к ней, быть полезным для преподавателей и студентов. Использование третьей позиции для начального обучения привлекло внимание в первые десятилетия XX века, и именно тогда стали упоминаться преимущества подобного подхода. Некоторыми педагогами уже созданы труды, показывающие пути применения техники на занятиях. В них раскрываются позитивные результаты, которых удалось добиться. Несмотря на продолжающиеся в XXI веке дискуссии между преподавателями и исполнителями по поводу пригодности и непригодности подобной техники, способ начала обучения с третьей позиции до сих пор не вызвал большого интереса как академическая тема, а также не был достаточно изучен. При рассмотрении исторического процесса и оценке различных суждений становится очевидным, что препятствием для использования указанной техники является нехватка материала. Иначе говоря, существует потребность в изучении данной проблемы, создании необходимого учебного материала для использования этой техники.

Ключевые слова: скрипка, третья позиция, начальная позиция, обучение игре на струнных инструментах, музыкальное образование, начальное обучение по классу скрипки.

Introduction

Beginning violin instruction is endowed with a number of different pedagogical approaches, and choosing the initial position for beginning-level musical education holds an important place among them. Whereas first position is generally used at the initial stage of traditional violin instruction, it presents merely one method among many, another of which is the use of third position for beginning instruction. A review of the literature on the subject reveals of the insufficient amount of academic studies on the third position beginning technique, despite the fact that violin pedagogues have employed it, and positive results have been received. In addition to this, the opinions found that that there is an insufficient amount of available material concerning this technique. This article discusses the disputes from the early 20th century to the present day concerning the advantages and disadvantages of the third position beginning technique, as well as the studies carried out of the technique, while placing it as much as possible within its historical context. It aims to enhance further academic studies to help bridge the gap in the musical literature, as well as to increase the awareness of the technique and the available materials about it. Thus, it will be possible for educators and students to gain access to more resources on this technique, from which they can greatly benefit.

This study directly concerns the fields of performance, musical education and pedagogy of string instruments. Cooperation

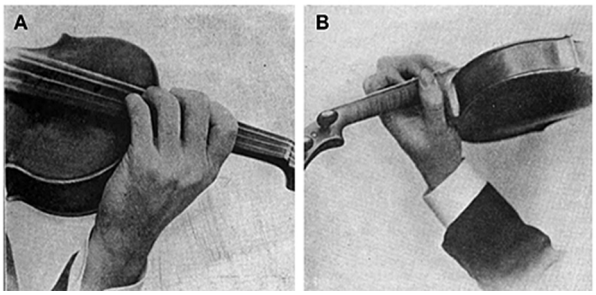
between these three areas of expertise is of great importance in high-quality instruction of playing string instruments, particularly at the early stages. Lesniak [7] argues that the gap between the fields of musical education and performance in universities is caused by a lack of communication between them, understanding of and support for each other, and that this situation has the potential of harming students, as well as the entire profession of performance of string instruments, from education through to performance. This view becomes ever more important, in particular, in regard to beginning instruction, since music teachers and experts on performance and pedagogy of string instruments in different institutions have applied beginning violin training with varying objectives. Indeed, this is why collaboration between the fields of musical education, performance and pedagogy of string instruments is important for instruction of string instruments. This article makes its contribution to these three areas of expertise.

An attitude of openness to alternative methods of research on different techniques, undoubtedly, contributes to the general field of musical instrumental instruction. As violin pedagogue Neumann[1] mentions in the first chapter of his dissertation, "Is There Only One Right Way of Playing the Violin?", in which he examines violin instruction, that if there existed only one proven correct educational method determined by scholarly study, in all probability, the differences between the respective methods would be reduced. However, if we set off with the understanding that there exists no certainty in scholarship, then it also becomes impossible to accept one single method or pedagogical approach in musical instruction of playing an instrument. However, the existence of these differences also arises from the needs of human nature, as well as the nature of education. When viewed from this aspect, studies on alternative methods of beginning violin instruction and the ways they are shared between each other become very important. The third position beginning technique presents only one of the diverse options.

Why Third Position?

The main reason why third position is considered to be advantageous at the initial stage of instruction and in some technical studies is that the fleshy heel of the left thumb comes into contact with the right rib of the violin. This point of contact will be referred to as the right-rib-rest. Similar to many other pedagogues, Gruenberg includes a description of the hand coming into contact with the right rib of the violin in the basic third-position grip.

In the third position the hand is brought into contact with the violin's front rib, the lowest edge of which must be close to the wrist, the neck remaining between thumb and forefinger, as is the case in the first position; the thumb approaching the violin's body.



Third Position from left and right[2]

The major advantage of the right-rib-rest in initial violin instruction is that, as Altimari[3] explains, it naturally allows the left hand to take the ideal shape. As a matter of fact, there are those, such as Cavallaro[4], who considered first position to be an unnatural position for beginners and preferred third position because of the right-rib rest.

Apart from initial training, there are pedagogues who consider the right-rib-rest

as an advantage for studying or learning some basic violin techniques. Galamian[5] also recommends third position for elementary vibrato exercises because of the right-rib-rest. The right-rib-rest is also the reason why Applebaum [2, p. 34] argues it is advantageous for students to learn third position after first position, as opposed to second position. Yankelevich [6, p. 44] relates that some important pedagogues and virtuosos of the 18th and 19th centuries considered the right-rib-rest as an advantage for transitioning between positions as well as intonation. Alapınar [1] argues that studies of transition from first position should happen between the first and third positions precisely because of the right-rib rest.

Debates on its Advantages and Disadvantages

The advantages of beginning violin instruction with making use of the high positions began to be advocated in the 1930s[6]. One reason for this was that some educators, such as Altimari, considered holding the violin in first position to be both uncomfortable and unnatural. Rotili[7] states that some educators consider it advantageous to move to first position after instruction in third position in order for the left hand to learn the correct shape during initial violin training. Violin pedagogue and virtuoso Yehudi Menuhin [8] considered that first position requires the most difficult posture, and hence, employed third position for the initial technique when training his students. Menuhin stated that tension in the muscles increases as a result of the left elbow and hand being farther away from the body and control becomes more difficult as the weight of the violin is felt more.

Cowden, who examined the views of pedagogues and researchers, such as Altimari, Koutzen, Angus, Rolland, Rotili and Cavallaro, in his dissertation on the advantages of third position for beginning violin instruction, later collected the following ideas together in an article:

a) the half steps and whole steps lie closer together, b) the fourth finger is used immediately, c) much of fatigue resulting from holding the instrument in the first position is circumvented, d) the body of the violin serves as a reminder when the heel of the left hand is getting out of position, e) it is possible to test intonation by placing the first finger on all strings except G, because the first finger in this position is one octave higher than the next lower open string, f) the instrument can be held more easily, g) the tonic of the key falls on the first finger, and h) some useful rote playing tricks are made possible because the fingers and the tones of the key are called by the same number [4, p. 505].

The disadvantages of the third position beginning technique were also voiced in the 20th century, as Rolland did concerning this technique. The five items below in which Rolland collected his views on its disadvantages generally reflect the views of other educators concerning its drawbacks:

1) tone production is more difficult because of reduced string length; 2) the combination of open strings and stopped notes is more difficult; 3) a rigid left hand may develop; 4) the thumb, which must support the downward pressure of the strings, would be inclined to pass this over to the wrist; and 5) a lack of materials[8].

However, there also are some pedagogues who deny the very existence of the right-rib-rest. This presents a pedagogical disagreement in a fundamental sense, beyond the discussions of the advantages or disadvantages of the third position beginning technique for initial training. Yankelevich [6] argues that the pedagogical approaches that implement the right-rib-rest provide a common misconception, and that

the left hand naturally contacts the violin in fourth position rather than third. He describes some of the problems the right-rib rest in third position might lead to from a technical aspect:

The underestimation by many pedagogues of the consequences of leaning the left hand against the body of the violin in third position results in a variety of problems that affect the function of the left hand. These include a change in the shape of the wrist, which causes a change in the shape of the fingers and consequently changes the angle at which they drop in third position. This affects not only finger mobility but also intonation. Indeed, this is often the reason for faulty intonation in third position. Furthermore, this technique makes shifting from third position to a higher position more difficult since a preliminary movement of the wrist away from the body of the violin is now required. If the palm is not pressed against the body of the violin, then the shift may be executed without this extra unnecessary movement [6, p. 44].

Even though these views expressed throughout the 20th century on the advantages and disadvantages of third position for beginning violin instruction have lost their fervor, some performers and educators have perpetuated them into the 21st century. According to Mishra [9], the advantages of third position include the natural shaping of the left hand and the shorter distance between the fingers, which allows a more comfortable start for children due to their small hands. Krakenberger [5, p. 69] argues that the position of the elbow and arm close to the body in third position helps to maintain the shape of the left wrist, especially for children who tire from the weight of the violin.

Discussions in the 21st century on the third position beginning technique have also occurred in internet forums. One of the forums discussed in this study was launched by Jim Hastings on 3 March 2011, and I initiated the second on 12 June 2016 on www.violinist.com[9] with a call for a survey. I found the same arguments regarding the advantages and disadvantages of the third position beginning technique as voiced in the 20th century in these forums, which serve the purpose of discussing the use of third position as a home position. These forums also provide evidence of continued interest in the subject. However, as will be considered later, despite this interest, the number of academic studies on the topic remain quite few.

Academic Studies

The first academic work on the topic was Altimari's thesis, "A new approach to violin teaching". Unlike the prior traditional methods, Altimari proposes a new method in order to maintain the interest of the students, makes the learning process enjoyable and makes it easier to teach and apply certain techniques. He recommends in his new method that because first position, as is preferred in traditional methods, is neither natural nor comfortable, third position should be the initial position, as he considers it to be the most natural position for the left hand and arm for beginners while also facilitating the training process.

The first empirical study concerning the topic was in Cowden's dissertation, "A Comparison of the Effectiveness of First and Third Position Approaches to Violin Instruction". For the study, 37 fourth graders were divided into two groups and each group received 16 weeks of beginning violin instruction. One group received instruction in first position for 11 weeks before moving on to third position, while the other group began with third position before moving to first over the same time frame. The study concluded that there was no significant difference between the group which started in first position and the other which started in third.

In her dissertation, Sievers [10] conducted "A survey of string teachers' opinions regarding the teaching of violin/viola shifting," which included 39 questions and 229 participants. While the survey determines the views concerning transitions between the positions of various violin and viola teachers at private studios, K-12 string educators, and violin and viola professors at colleges and universities, it only had two questions about the use of third position in beginning instruction. Seventy-five percent of participants did not agree with the statement that "third position should be taught before first position," while 84 percent agreed with the statement, "third position should be taught after first position is mastered."

In his thesis, "Insight and Self-Discovery: A Qualitative Study of Beginner Violin Students Exploring the Third-Position Approach", Baker [3] conducted a single case study with five students aged 7 to 11, who received 12, 30-minute lessons over the course of six months, in order to compare the techniques of using third and first position in beginning violin instruction. Unlike Cowden, Baker also asked the students of their views concerning the two positions. His results led him to determine that every student should receive unique training, as they showed that different starting positions were better for different students.

Four Pedagogues – Four Methodology Books

From 1933 to 1959 four pedagogues wrote violin methodology books which utilized third position in beginning instruction and applied them with the technique in their own classrooms. Hence, what they specify as advantages can be accepted as a type of evidence that the technique, tested and applied, can be employed.

The first, Lillian Shattuck, used third position as the initial position in her methodological book from 1933, *Preliminary Hand Training for Violinists*. She says she made this choice in consideration of young children who will begin playing violin. She also recognizes the right-rib-rest as an advantage:

By starting with the third position instead of the first, use is made of the shape of the neck of the violin which holds the hand easily in the proper position instead of leaving it with no guide[10].

Another, Armand Massau[11], also used third position as the initial position in the first volume of the violin methodological series, *Méthode de Violin*, from 1934. The new system utilizes the advantages of third position in order to avoid the hindrances which could arise from beginning instruction in first position, as had been used in traditional methods. Massau emphasizes that the left hand and fingers are positioned naturally and conveniently in third position and, therefore, the fourth finger in particular can be used without the need to raise the left hand as in first position. He also considers the left elbow being closer to the body in third position than in first as an advantage since it delays pupils' fatigue at the beginning stage.

Boris Koutzen's methodological book from 1951[12], *Foundation of Violin Playing*, also employs the use of third position for beginning instruction. Koutzen opted for this technique so that students develop a natural left-hand grip with minimum effort. As such, the fingers take the necessary shape to obtain correct intonation. In addition, the left arm, which is less tensed in third position than in first, also takes the correct shape with less effort.

Finally, Walter Angus[13] mentions the positive effects of Shattuck's method books and, in 1959, he applied third position for beginning instruction in his method book, *From Third to First*. Angus used this

technique for the same reasons the other three pedagogues suggest, such as that the left hand can easily form a natural shape, the fingers are not stretched because the spaces between notes are smaller than in first position, the ease of use of the fourth finger and that the first studies are in the key of C. He asserts that since students who begin instruction with third position improve faster, fewer people who are taught with this technique give up learning violin.

Conclusion

Interest in employing third position for beginning instruction, which began in the early 20th century, has continued up to the present day. However, despite the interest shown and the pedagogues who have used the technique and shared their positive results, sufficient academic research on the topic has not been conducted, which constitutes a great obstacle to the spread of the technique and production of material. Further, although pedagogues have opted to use third position as the home position in order to avoid the drawbacks of first position, and while much research has been conducted on first position, third position has not received the same interest in academic studies. It is evident that studies on alternative methods would contribute to the string profession in general, considering the principle that all students are unique and so should be their instruction.

Future empirical studies on third position can be designed both for beginning instruction and for the rehabilitation of established bad habits resulting from improper introductory training. For children with slow or poor motor skills development studies can be conducted to try beginning instruction in third position. Research in which educators and students' opinions on the technique are examined from different perspectives would also contribute to the generation of ideas for new, varied studies. It is clear there is a need for further research on the production, testing and dissemination of material which employs this technique.

NOTES

[1] Neumann F. C. *Survey Of The Basic Doctrines Of Violin Left Hand Technique (including The Position Of The Body).* 1952. 306 p. (Order No. 0004225). Retrieved from: https://search.proquest.com/docview/301972227?accountid=17384

[2] The quote and the photo were taken from: Gruenberg E. *Violin Teaching and Violin Study*, Carl. New York: Fisher Book Company, 1919, pp. 35, 36, 37.

[3] Altimari W. G. *A New Approach to Violin Teaching*. (Master's Thesis, Unpublished). University of Kansas: Kansas, 1937. 74 p.

[4] See: Cavallaro A. Factors in Successful String Teaching. *Music Educators Journal*. 1950. Vol. 36, pp. 52–54.

[5] Galamian I. *Principles of Violin Playing and Teaching*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1962. 128 p.

[6] Cowden R. L. A *Comparison of the Effectiveness of First and Third Position Approaches to Violin Instruction.* (Doctor of Philosophy Dissertation, Unpublished). Ohio State University: Ohio, 1969. 189 p.

[7] Rotili E. D. A *Study of the Public School String Problems*. (Master's Thesis, Unpublished). Duquesne University, 1950. 127 p.

[8] The quote was taken from: Rolland P. Begin in Third Position. *The American String Teacher*. 1952, pp. 2, 7.

[9] http://www.violinist.com/discussion/archive/19741/

http://www.violinist.com/discussion/archive/28077/

[10] The quote was taken from: Shattuck L. *Preliminary Hand Training for Violinists*. Boston: The Boston Music Co, 1933, p. 1.

[11] Massau A. *Méthode de violon conçue sue une Nase Nouvelle, Vol. 1*. Paris, France: Editions Combre, 1934. 52 p.

[12] Koutzen B. *Foundation of Violin Playing*. New York, NY: Mercury Music Corporation, 1951. 32 p.

[13] Angus W. *From Third to First*. New York, NY: Carl Fischer Inc., 1959. 32 p.

REFERENCES

1. Alapınar H. *Keman için pozisyon calışmaları ve etütler*. Levent Müzik Evi: İzmir, Turkey, 2005. 39 p.
2. Applebaum S., with Lindsay T. *The Art and Science of String Performance*. Van Nuys, CA: Zentrum Verlagsgesellschaft, 1986. 240 p.
3. Baker A. C. *Insight and Self-Discovery: A Qualitative Study of Beginner Violin Students Exploring the Third-Position Approach*. (Master of Philosophy Thesis, Unpublished). Australian National University: Canberra, 2014. 213 p.
4. Cowden R. L. A comparison of first and third position approaches to violin instruction. *Journal of Research in Music Education*, 1972. No. 20 (4), pp. 505–509.
5. Krakenberger J. Ask the teacher (interview). *The Strad*. 2010. No. 121, p. 69.
6. Lankovsky M. *The Russian Violin School: The Legacy of Yuri Yankelevich*. New York: Oxford University Press, 2016. 288 p.
7. Lesniak M. A. *Attitudes Towards String Education Among Collegiate String Faculty*. 2005. (Order No. 3168701). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global. (305417537). Retrieved from: https://search.proquest.com/docview/305417537?accountid=17384.
8. Menuhin Y. *Unfinished Journey*. London, UK: Macdonald and Jane's, 1977. 393 p.
9. Mishra J. Questions and answers: Research related to the teaching of string technique *Journal of String Research*. 2000. No. 1, pp. 9–36.
10. Sievers B. A. *A Survey of String Teachers' Opinions Regarding the Teaching of Violin/Viola Shifting*. Doctoral Dissertation. University of Oklahoma, 2005. 277 p.

About the author:

Eylem Arıca, Proficiency in Art, Associate Professor at the Faculty of Art and Design, Yildiz Technical University (34349, Istanbul, Turkey),
ORCID: 0000-0002-7834-9961, eylemarica@hotmail.com

Об авторе:

Арика Эйлем, мастер искусств, доцент факультета искусств и дизайна, Технический университет Йылдыз (34349, г. Стамбул, Турция),
ORCID: 0000-0002-7834-9961, eylemarica@hotmail.com

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.073-081
UDC 786.2

AMINA I. ASFANDYAROVA
Laboratory of Musical Semantics
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
Ufa, Russia
ORCID: 0000-0001-6449-9785, asf-amina@yandex.ru

Performance-Related Solutions of the Graphic Structures of Haydn's Clavier Sonatas

The article examines the intonational lexis of the pastoral in the fast movements of Haydn's piano sonatas. The greater part of the semantic figures is used in all the sections of the sonata expositions: the cliché formulas which imitate the sounds of various musical instruments, the gallant style lexis, as well as intonations of ornamental nature. However, while in the slow movements the semantic figures present themselves in the conditions of correspondence of the direct meanings of the signs to the artistic notion of the context (most frequently – the creation of the effect of a melancholy contemplative pastoral), the conditions of fast tempi demonstrate a different, transforming impact of the context on the substantive filling of the semantic structures. Haydn's sonatas form new types of the pastoral, in which the role of the main regulator in the mechanism of semantic transformations is played by tempo. The author of the article demonstrates the dramatic pastoral in a set of Haydn's sonatas, where unlike the idyll of the "minuet" movements, the fast-paced tempo creates the effect of dynamic action. The dramatic context is expressed, first of all, in the elaboration of storyline-scenic situations and the emotional reactions of the "dramatic protagonists." The sensual nature of the pastoral obtains a new angle, which in various different theatrical-dramatic actuations disclose a multiplicity of semantic and emotional tints of pastoral lyricism.

Keywords: classical sonata, Joseph Haydn, the pastoral, intonational lexis, musical thematicism.

For citation / Для цитирования: Asfandyarova Amina I. Performance-Related Solutions of the Graphic Structures of Haydn's Clavier Sonatas // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 73–81. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.073-081.

А. И. АСФАНДЬЯРОВА
Лаборатория музыкальной семантики
Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0001-6449-9785, asf-amina@yandex.ru

Исполнительские решения образного строя гайдновских клавирных сонат

В статье рассматривается интонационная лексика пасторали быстрых частей фортепианных сонат Гайдна. Большинство семантических фигур используются во всех частях сонатной экспозиции: формулы-клише, имитирующие звучание различных музыкальных инструментов, лексика галантного стиля, интонации орнаментальной природы. Однако если в медленных частях семантические фигуры выступают в условиях соответствия прямых значений знаков художественной установке контекста (чаще всего – создания эффекта

меланхолической, созерцательной пасторали), то в ситуации быстрых темпов очевидно иное – преобразующее – воздействие контекста на содержательное наполнение смысловых структур. Формируются новые типы пасторали в сонатах Гайдна, при этом основным регулятором в механизме смысловых трансформаций выступает темп. Автор статьи представляет драматическую пастораль в ряде сонат Гайдна, где в отличие от идиллии «менуэтных» частей, благодаря подвижному темпу создаётся эффект активного действия. Драматический контекст выражается в первую очередь в развитии сюжетно-сценических ситуаций, эмоциональных реакциях «действующих лиц». Чувственная природа пасторали получает новый ракурс, который в различных театрально-драматических включениях раскрывает множественность смысловых и эмоциональных оттенков пасторальной лирики.

Ключевые слова: классическая соната, Йозеф Гайдн, пастораль, интонационная лексика, музыкальный тематизм.

The pastoral presents one of the significant graphic structures in the abundant and saturating diapason of the constituents of Haydn's clavier sonatas. Its main "position" in Haydn's clavier sonatas is in the slow movements, where the intonational lexis of the pastoral manifests itself in the brightest possible manner.

However, its presence in the fast movements becomes just as prominent and conspicuous. In the case of the fast movements it is shown in its new variants, the "theatrical" manifestations and indications of which are significant for the stylistically competent replication of the composer's musical text in performance.

The fast movements of Haydn's piano sonatas demonstrate a type of intonational lexis which at first glance may easily be interpreted and essentially replicates the key intonations and stylistic features of the slow and "minuet" movements. However, the diversity of the modifications of the intonational lexis – manifested in the result of the interaction between the semantic structures, as well as in the correlation with the diverse musical context – of the sonata allegro structures in the first movements and the finales – generates substantially different artistic results, which require meticulous analysis.

The intonational lexis in the fast movements of Haydn's piano sonatas, similar to that of the slow and "minuet" movements, is designed into several groups of meanings or semantic groups which are encountered most frequently in the musical text. First of all, these are the intonational cliché formulas imitating the sounds of various musical instruments, as well as the lexis of the "gallant style." Also present are numerous intonations of an ornamental nature, which also disclose the musical semantic element presenting the musical image. The use of a greater quantity of semantic figures intrinsic to the musical-intonational language of the time period in all the respective movements of sonata works affirms the capability of the style of the compositional language of Haydn's clavier sonata – the creation of an immense number of variants of artistic solutions of the pastoral on the basis of a graphically fixated set of semantic figures. And while in the slow movements the semantic figures reveal themselves in the conditions of the correlation of the direct meanings of the signs to the artistic setting of the context (most frequently, this creates the effect of the melancholy, contemplative pastoral), something else reveals itself in the conditions of fast tempi, – namely, the transforming element – the impact of the

context on the content-based saturation of the semantic structures. This demonstrates itself primarily in the formation of new types of the musical pastoral in Haydn's sonatas.

It is apparent that if the fast movements are in question, the basic regulator in the mechanism of semantic transformations is the element of tempo, which "provides the first and most important means of semantic differentiation" [1, p. 17].

The pastoral as demonstrated in sonata allegro movements contains certain gradations within its sphere, and it is possible to highlight some of its varieties. They may be characterized by the manifestation of the "migrating themes" of the gallant style, which are universal for this figurative system, connected with extra-musical poetics and the presence of a storyline.

This may be a theatrical pastoral manifesting *dramatic* or *comic* scenes, or a gallant "*conversation scene*," as well as a "*scene of music-making*" with its constituent musical and theatrical monologues and dialogues, as well as orchestral, ensemble and solo musical sounds, and dance allusions. These strata complement and intersect with each other, creating a picture of "gallant amusements." The conditions of the sonata allegro frequently incorporate the appearance of the pastoral, in which the favorite pastoral theme is manifested – the idea of the identity of "*love and play*."

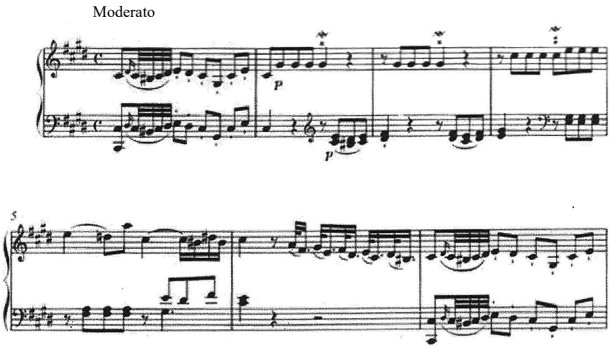
The gradations of tempo bring in different semantic accents in all respective cases. For example, one and the same pastoral lexis may at times acquire a comic touch in the conditions of a presto tempo, or a dramatic character in the case of an allegro moderato tempo.

Finally, the finales provide for us a new type of idyll in the guise of the "*rural*" pastoral. The latter also contains various gradations in the conditions of fast tempi. Within the frameworks of the "rural" pastoral in the finales of Haydn's piano sonatas, it is possible to highlight the lexicography of the "*village*" pastoral and, as a separate entity, – the pastoral of the "*fêtes gallantes*." In both varieties one may observe the storyline-based situational signs which are not typical for the other movements of the sonata cycle.

It is known that the theatrical-dramatic inclusions into the musical text are noted for the characteristics of the heroes and protagonists, their active self-expression and interaction. In such cases, a fast tempo brings in an adjustment stemming from the conditions of the respective scene, thereby creating an impact by its tempo and rhythm on the content of the "theatrical scenes" and on the behavior of the gallant heroes, who manifest themselves in the "suggested circumstances" (to use the expression of Konstantin Stanislavsky). The "sensuous," refined nature of the pastoral acquires a new angle, which in various storylines emphasizes the multiplicity of the semantic and emotional gradations of pastoral lyricism.

In Sonata No. 36 (49) in C-sharp Minor[1], the martial quality and the valor of the presumed "chevalier" – the initiator of the initial statement (Example 1)[2] – is answered by the languorous intonations of a "damsel." The statements and answers are assembled according to the theatrical principle of question and answer, on which frequently the juxtaposition between two theses of the classical sonata – the contrast between the heroic and lyrical spheres – is built. The peculiar quasi-heroic pastoral, endowed with the presence of the heroes pertaining to a special refined circle, appears as a dialogue of fanfare-signals (the statement of the presumably depicted "chevalier") and the languorous "syrinx" thirds (the statement of the "damsel").

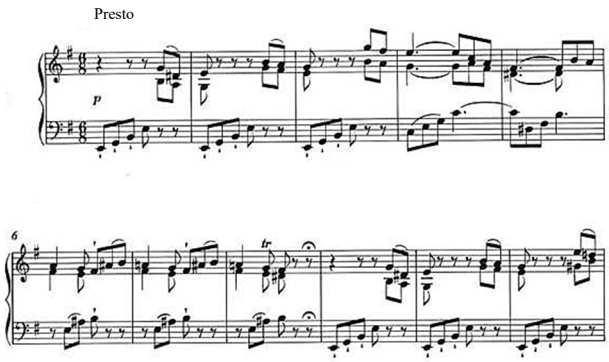
Example 1 Sonata No. 36 (49) in C-sharp Minor, 1st movement



In the background of the dramatic action the existence of two domains is discerned by means of dynamics. The "valiant" hero speaks up at its forefront. The lyricism and the "remoteness" of the subsequent statement is highlighted not only by the piano dynamic mark, but also by an elegiac glimmer of the signal tone, characterizing the background of the stage. In the context of the fast tempo and minor mode, the signal intonations, combined with plastic intonations (the "curtsey intonations" in m. 5), generate the effect of "dramatic events." The theatrical-figurative nature of this scene is shown by the presence of "characters." Since "we judge about the emotional, volatile and other traits of personality by its tempo-rhythm and gesticulation" [4, p. 38], such a "character" is perceived through the outward means of theatrical impact – the tempo, dynamics and articulation. The concrete intonational lexis and the circle of associations connected with the style of literary and drama works, as well as paintings, demands concrete demonstration in the performance not only of the hero's "age," "temperament" and "manner of behavior," but also in the disclosure of all these attributes in certain particular situations within the storylines. The participants of the refined idyllic scenes change their behavior in the conditions of the new "suggested circumstances" – the slow movements differing from the melancholy pastorals (in their tempi, articulations and dynamics).

The first movement of Sonata No. 34 (53) in E minor shows an example of the birth of a dramatic pastoral by means of a transformation of the traditional lexis endowed with contextual regulators – the key, dynamics, articulation and, above all, by the presto tempo (Example 2).

Example 2 Sonata No. 34 (53) in E Minor, 1st movement



The musical statements of the "main hero," built on ascending fanfare-like intonations (the minor mode endows them with a dramatic touch) are answered by the lyrical figures of "threadlike two-voice polyphony." The signs of the pastoral, – namely, the successive chains of parallel thirds and sixths – reveal themselves as the answering statements of the demonstrated dramatic "dialogue action." The pastoral element in the form of "threadlike voice-leading" and the lexis of gallant curtseys are transported into the context of a fast movement of the sonata, which is essentially untypical for them. In such cases, the fast tempo as a semantic regulator, along with the minor mode and the detached articulation (the staccato signs), is aimed at creating an intensive tempo-rhythm of the dramatic scene of the "conflicting dialogue."

The effect of dramatization usually provokes the performers to "romantic

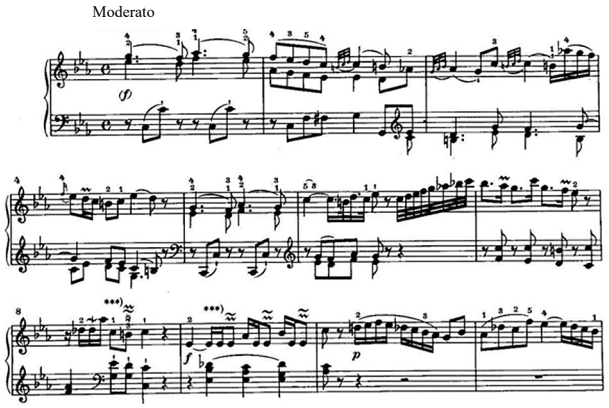
agitation" and a saturated sound, and, not infrequently, to a rough motility demonstrated at times in the performance of this sonata. But it is not only the indicated means of performance which determine the main "tone" of utterance in the present conditions. The impact of the images of the "gentle" pastoral and etiquette-based plastic allusions must, rather, create the atmosphere of disturbing anxiety, a melancholic unrest and, in all likelihood, sad irony. The emotional context of this musical fragment corresponds to the world perception of the epoch, when the ostentatious officiality and pompous elevation of the "great century" were being replaced by other values, in which "…true virtue is not severe, not harsh, but humane, gentle and compassionate, since it offers as its goal to make the human being happy and to provide him with a pure and lucid happiness of life" (cit. from: [10, p. 52]).

The scenic quality is also revealed in certain cases in the unexpected juxtaposition of lexemes which would at first seem to be remote from each other in their meanings. This occurs when during the course of swift action, the characters of the protagonists are demonstrated for the best effect. Their combination creates the conditions demanding a special theatrical interpretation of the musical text, since the artistic result of the manifestation occurs particularly in the rendition of the performer. An important role in such a theatrical presentation is played by the plastic etymology of a number of figures, which becomes conducive to the concretization of the heroes' images: each plastic intonation "corresponds to different groups of persons present at a ball" (T. Arbault).

Thus, in the first movement of Sonata No. 20 (33) in C Minor (Example 3) the intonations of plastic natures (the "female endings-curtseys" and the "'bows' on the part of the bass line"), the abundant melismatic ornamentation indicates the presence of gallant heroes of an aristocratic idyll.

The alignment of the fragment according to the theatrical principle is expressed by the presence of dialogues – first the vertical, when the lyrical and languorously exquisite intonations (in the upper line of the text) are accompanied "by the chevalier's salutation and bow" (in the part of the bass). In subsequent exposition (mm. 9–11) the dialogue becomes horizontal: the statements built on the basis of the sound of horn signals in the chords of the left hand and the fanfare dotted rhythms in the right hand (m. 9) – is answered to gentle gracious intonations (mm. 10–11).

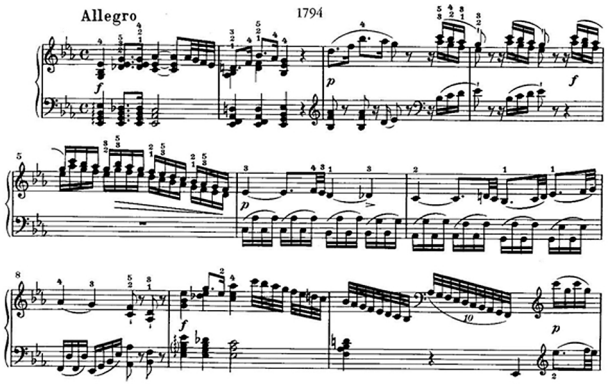
Example 3 Sonata No. 20 (33) in C Minor, 1st movement



It must be noticed that at times the Moderato tempo corresponds to the unhurried "activity" of the pastoral, but the artistic result of the use of its lexis, nonetheless, differs from the special context "of the lyrics of the emotional state" in the conditions of the Adagio and Lento tempi of the slow movements of the sonatas. The tempo-rhythm of the "theatrical scene" and the minor mode transform the "tone" of the dramatic pastoral, replacing the static of the "feelings" of the slow movements by the effect of impactful events.

The main theme from the first movement of Sonata No. 52 (62) in E-flat major is presented by several semantic structures.

Example 4 Sonata No. 52 (62) in E-flat Major, 1st movement



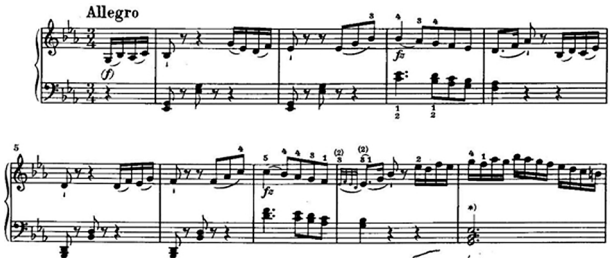
The beginning arpeggiated chords remind of the sounds of string instruments (lyres, zithers and citharas), usually accompanying "idyllic conversations." The intonations of the "threadlike two-voice polyphony" (mm. 3–5 of Example 4) and the gallant figure (mm. 6–7) clearly denote the situation of the etiquette-based, refined communication of "a duo of two hearts," which frequently remain unnoticed by the performer. What comes into contradiction with the specified idyllic picture is the Allegro tempo, as well as the bravura introductory chords bearing the forte dynamic mark indicated by the composer. The dynamic mark intensifies the element of dramatization, which essentially transforms the chords of the "delicate zither" and provides the accompaniment to an amorous conversation. Although in the introductory chords of the dramatic "action" – which in itself presents a sign of attracting the listeners' attention – a bright sound in itself is admissible and natural, it must be observed that frequently the rendition of this episode in performance practice bears the character of an exaggeratedly affected sound which does not go in accord with the content of this portion of the theme, nor with the style of a chamber sonata at all. Naturally, it cannot be denied that the moment of dramatization is brought into the composer's musical text, since in the introductory chords we may interpret the "pathetic" dotted rhythm imbued with the quality of a fanfare. However, the task of the performer remains that of seeing and "hearing" all the details of the musical text which may determine the style of the interpretation and, at times, to have a critical attitude to the editor's marks, "the adherence to which may lead to various types of exaggerations – in regard to the dynamics, the tempi, the pedals, and, ultimately – to the figurative-emotional side" [7, p.170].

The thematicism of the first movement of Sonata No. 49 (59) in E-flat major incorporated in the musical statements, which in themselves assemble into a dialogue between the "male" and "female" characters, so typical for the theater of Classicism, depicts the main protagonists of the scene – a courteous, yet insistent "chevalier" (mm. 1–2 of Example 5) and a refined, somewhat apprehensive "damsel" (mm. 2–4). In the present conditions it becomes important for the performer, notwithstanding the indicated Allegro tempo (so untypical for a minuet), to perceive the allusion to this particular dance in triple meter, as well as the characteristically soft curtseying of the dactylic step. Since "almost any intonation may be created by means of real gestures, pantomimes and mimicry" [6, p. 42], the heroes have their own "characterization" in which the plasticity of the aristocratic dance as an indication of their belonging to a certain social milieu with its regulations of behavior possesses one of the greatest significations.

In this case "a particular dance as a singular fact… is changed by the attribution of dance as a means of characterization" [1, p. 24]. The necessity of deciphering such

contours of dance concretizes the utterance of performance, since, after all, each dance possesses its own "face" and defines a special world perception and a special mode of living. Such dance qualities are interpreted "in a theatrical vein and thereby the presumed lines of characters, costumes, storyline situations and orchestral timbres are implicated into a circle of associations along with the choreography…" [3, p. 197].

Example 5 Sonata No. 49 (59) in E-flat major, 1st movement



The "dance contours" determine the complex goals of interpretation, since at times the "fundamental principle" related to the plastic arts in the musical text may be revealed only in the delivery of performance. No less important is the purely practical, "technical" meaning of disclosure of allusions of dance: the presence of precise dance accents organizes the musical motion, while the rhythmic foundation of dance preserves the sensation of rhythmical pulsation. The reliance in the interpretation on the principles of the Classical style also becomes more concrete, manifesting itself in the purity and conciseness of articulation, as well as the precision of meter and rhythm.

In Haydn's piano sonata the immediate "dramatic pastoral" is generated not only in the purely dialogic scene of conversation between the two protagonists, but also by means of the inclusion into the action of musical statements which comment the events of the "orchestra," the "ensemble" and "orchestral" ritornels (which in operas accompany the recitatives of the active protagonists). The "invitation to the action," i.e., a particular "overture" to the subsequent action is presented by the instrumental introductions, which are frequently built upon "fanfares" modified in the vein of the gallant style. Such kinds of "depersonalized" fanfare-like motives (reminding of ritornels) were frequently used in musical compositions of the Classical style, providing a thematic framework for various parts of compositions of the sonata cycle, and presented, according to Valentina Konen, a peculiar type of "theatrical reverence." The author observes that this kind of ritornel carries out only one expressive function – namely, the function of contrasting juxtaposition, which immediately compels the listener to sense that "what he 'sees' (or hears) occurs not on life, but on stage, where everything is regulated, provided for and planned in strict correlation with the requirements of theatrical convention, with the laws of contrasting 'margination'" [5, p. 339].

All the musical examples considered by us featured presentations of the dramatic pastoral, where, unlike the idyll in slow and "minuet" movements of sonata cycles, the motile tempo plays the role of the dramatizing element, endowing upon the musical statement with the effect of operating activity. The theatrical inclusions in the "scenes" of the first movements of Haydn's sonatas present themselves as "characters" who participate in the "scenes of wooing" or the "scenes of allurement," come into conflict or reconcile with each other. Moreover, the tempi in each "scene" may be varied: they may show the unhurriedly unfolding action of "delightful leisure" (upon the frequent indication on the part of Haydn of the tempo of Moderato for the first movements), or the swiftness of the "gallant amusement" in the Allegro con brio and Presto tempi. The dramatic context is

expressed not only in the definiteness and the completeness of the characterizations of the "dramatis personae," but, most notably, in their elaboration in the "proposed circumstances" of the storyline and scene and the emotional reactions of the partners.

NOTES

[1] Here and below the sonatas are listed according to their enumeration in the catalogue of Anthony von Hoboken (Hoboken A. van. Tematische-bibliographisches Werkverzeichnes. Mainz, 1957) and according to the edition: Haydn, Joseph. Samtliche Klaviersonaten / Nach Autographen, Abschriften und Erstdrukken / Hrsg. von Crista Landon / Fingersatze von Oswald Jonas. Wiener Urtext Edition. Editio Musica Budapest.

[2] All the examples (except for those provided in the text) are cited according to the "Vienna Urtext" of Haydn's sonatas edited by Crista Landon (Haydn, Joseph. Samtliche Klaviersonaten / Nach Autographen, Abschriften und Erstdrukken / Hrsg. von Crista Landon / Fingersatze von Oswald Jonas. Wiener Urtext Edition. Editio Musica Budapest).

REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. *Simfonicheskie iskaniya: issledovatel'skie ocherki* [Symphonic Quests: Research Essays]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1979. 287 p.

2. Asfand'yarova A. I. *Fortepiano i sintezator. Tembrovye eskizy klavirnykh sonat Y. Gaydna* [The Piano and the Synthesizer. Timbral Sketches of the Clavier Sonatas by Joseph Haydn]. St. Petersburg: Lan', 2017. 80 p.

3. Bulycheva A. Obmanchivaya yasnost'. Poetika rokoko v klavesinnykh p'esakh F. Kuperena [Deceptive Clarity: Poetics of the Rococo in the Harpsichord Pieces by Francois Couperin]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2001. No. 3, pp. 193–210.

4. Kazantseva L. P. *Muzykal'nyy portret* [The Musical Portrait]. Moscow: Konservatoriya, 1995. 124 p.

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

6. Medushevskiy V. V. Chelovek v zerkale intonatsionnoy formy [The Human Being in the Mirror of the Intonational Form]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1980. No. 9, pp. 39–50.

7. Merkulov A. Redaktsii klavirnykh sochineniy Gaydna i Motsarta i problemy stilya interpretatsii [Editions of Clavier Works by Haydn and Issues of the Style of Interpretation]. *Muzykal'noe ispolnitel'stvo i pedagogika. Istoriya i sovremennost'* [Musical Performance and Pedagogy: History and Modernity]. Compiled by T.A. Gaidamovich. Moscow, 1991, pp. 155–188.

8. Shaymukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy* [The Migrating Intonational Formula and Semantic Context of the Musical Theme]. Moscow: State Institute for Art Studies, 1999. 317 p.

9. Shaymukhametova L. N. Ob izuchenii sposobov transkriptsii klavirnykh sochineniy nachinayushchimi pianistami [About the Study of the Means of Transcription of Works for Clavier by Beginning Pianists. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 2, pp. 116–127.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.116-127.

10. Yakimovich A. Ob istokakh i prirode iskusstva Vatto [On the Sources and the Nature of the Art of Watteau]. *Zapadnoevropeyskaya khudozhestvennaya kul'tura XVIII veka* [The 18th Century Western European Artistic Culture]. Edited by V. Prokof'ev. Moscow, 1980, pp. 41–79.

About the author:

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

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Симфонические искания: исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. 287 с.
2. Асфандьярова А. И. Фортепиано и синтезатор. Тембровые эскизы клавирных сонат Й. Гайдна. СПб.: Лань, 2017. 80 с.
3. Булычёва А. Обманчивая ясность. Поэтика рококо в клавесинных пьесах Ф. Куперена // Музыкальная академия. 2001. № 3. С. 193–210.
4. Казанцева Л. П. Музыкальный портрет. М.: Консерватория, 1995. 124 с.
5. Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. М.: Музыка, 1975. 376 с.
6. Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. 1980. № 9. С. 39–50.
7. Меркулов А. Редакции клавирных сочинений Гайдна и Моцарта и проблемы стиля интерпретации // Музыкальное исполнительство и педагогика. История и современность / сост. Т. А. Гайдамович. М., 1991. С. 155–188.
8. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: Гос. институт искусствознания, 1999. 317 с.
9. Шаймухаметова Л. Н. Об изучении способов транскрипции клавирных сочинений начинающими пианистами // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 2. С. 116–127.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.116-127.
10. Якимович А. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII века / ред. В. Прокофьев. М., 1980. С. 41–79.

Об авторе:

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

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.082-089
UDC 781.7

SVETLANA V. KOSYREVA

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia
ORCID: 0000-0002-4818-1643, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

About Studying the Traditional Singing Tradition of the Vepsians in the Context of Cognitive Ethnomusicology

The article presents an attempt of studying the singing tradition of the Vepsians from the standpoint of cognitive ethnomusicology. This direction, represented in our days by publications in Russian ethnomusicology amounting in the single digits, is analyzed from the standpoint of the development of Boris Asafiev's theory of intonation. In relation to ethnomusicology, in light of the cognitive paradigm, an artistic text is comprehended as a complex symbol which expresses the ethnophor's knowledge of reality, embodied in traditional art works as an individual worldview represented by means of sound. The Vepsian folk music tradition is remarkable and authentic. It is represented by works of various genres: lyrical songs; wedding, funereal and recruit lamentations, calendar chants, lullabies, spells, ditties, fairy tales, etc. Upon acquaintance with the tradition, researchers have their interest aroused primarily by the unusual character of the sound of the Vepsian songs. The ethnic music of the Vepsian people, which is an extremely interesting but an under-investigated phenomenon, is based on the peculiarities of the ethnogenesis, geographical location and historical and cultural specificity. The Vepsians are one of the most ancient peoples of the European North. Scientists link their origin to the Vesi and Chudi tribes, which were first mentioned in historical records as far back as the middle of the 6th century. Thereby, already in the 1st half of the 1st millennium, these tribes have inhabited the Mezhozerye [Region between the Lakes] – the area between the three largest northern lakes – Lake Ladoga, Lake Onega and Lake Beloye. Currently, the territory of the traditional settlement of the Vepsians occupies a narrow strip along Lake Onega and the central part of the Mezhozerye. Application of a cognitive approach to the Vepsian ethnic musical material has made it possible to identify the semantically important correlation between timbre and intonation in the process of the formation of the artistic chronotope.

Keywords: cognitive ethnomusicology, studies of Finno-Ugric music, ethnic music, Vepsians, traditional singing, intonation, acoustic analysis, pitch, timbre, articulation.

For citation / Для цитирования: Kosyreva Svetlana V. About Studying the Traditional Singing Tradition of the Vepsians in the Context of Cognitive Ethnomusicology // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 82–89. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.082-089.

С. В. КОСЫРЕВА

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия
ORCID: 0000-0002-4818-1643, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

Об изучении традиционного пения вепсов в контексте когнитивного этномузыкознания

В статье представлен опыт изучения вепсской певческой традиции с позиций когнитивного этномузыкознания. Данное направление, представленное на сегодняшний

день единичными публикациями в отечественном этномузыкознании, рассматривается с позиций развития интонационной теории Б. Асафьева. Применительно к этномузыкологии в свете когнитивной парадигмы художественный текст осмысляется как сложный знак, который выражает знания этнофора о действительности, воплощённые в традиционных произведениях в виде индивидуальной звуковой картины мира. Вепсская музыкально-фольклорная традиция удивительна и самобытна. Она представлена произведениями различных жанров: лирическими песнями, свадебными, похоронными и рекрутскими причитаниями, календарными напевами, колыбельными, заговорами, частушками, сказками и др. При знакомстве с традицией огромный интерес исследователей вызывает прежде всего необычный характер звучания вепсских песен. Этническая музыка вепсского народа – чрезвычайно интересное, но малоизученное явление, обусловлена особенностями этногенеза, географическим положением и историко-культурной спецификой. Вепсы являются одним из древнейших народов Европейского Севера. Их происхождение учёные связывают с племенами веси и чуди, впервые упомянутыми в исторических источниках ещё в середине VI века. Таким образом, уже в первой половине I тысячелетия эти племена населяли Межозерье – пространство между тремя крупнейшими северными озёрами – Ладожским, Онежским и Белым. В настоящее время территория традиционного расселения вепсов занимает узкую полосу вдоль Онежского озера и центральную часть Межозерья. Применение когнитивного подхода на вепсском этническом материале позволило выявить семантически важную взаимосвязь тембра и интонирования в процессе формирования художественного хронотопа.

Ключевые слова: когнитивная этномузыкология, музыкальное финноугроведение, этническая музыка, вепсы, традиционное пение, интонирование, акустический анализ, звуковысотность, тембр, артикуляция.

Introduction

Singing as a means of cultural communication is the most important ability of a human being to communicate with people, their community, nature and space. The art of singing combines a great number of components which make it possible to attribute it to one of the functions of musical statement.

In the present day singing as a phenomenon is studied from different points of view by representatives of various fields in scholarship and art. Scholars are interested in issues related to theory and practice, historiography, the study of specificity of genre and the analysis of folk music texts. One of the trends of ethnomusicology which develop the intonation theory of Boris Asafiev (the study of the singing timbre and intoning as the basis of the musical style of an ethnic group) is connected with the study of his musical thinking. The essence and aesthetic orientation of Asafiev's theory are defined by the following statement: "intonation as an expression of thought" [4, p. 11] or "Music is the art of the intoned meaning" [10, p. 8]. The scholar has been the first to express the idea of intonation as a structural-semantic, emotional-imaginative component of the musical language (in the book: "Musical Form as a Process", 1930)[1]. According to Boris Asafiev, intonation is the "fountain of music," and a human being's thought, which for the sake of becoming sound turns into intonation, or becomes intoned [4, p. 211]. The development of the theory of intonation as a semantically indicative basis of music within the framework of the academic school of Boris V. Asafiev is

among the basic methodological positions of ethno-musicology; this trend is currently being updated in the context of cognitive musicology "which aims at the profound comprehension of the semantic organization of the musical text, its content and structure", as well as revealing their internal hierarchy [10, p. 6].

It is generally known that at the present time cognitive studies are extremely popular, especially in Western musicology. Different research programs are devoted to the issues of cognition in music (See: [3]). Cognitive scholarship, which represents the corpus of interdisciplinary research, focuses on the achievements of linguistics, philosophy of thinking and psychology (neuropsychology), acoustics and computer science[2]. A number of studies is connected with mathematical methods for analyzing the language of music, creating computer models of neural networks in music perception, computer analysis of musical interpretation, the development of methods for extracting musical information from phonograms using computer programs, the psychology of artistic perception and essence of musical emotions, including by means of timbre acoustics. In Russia, the cognitive approach is primarily associated with the meaning-bearing/semantic formation[3]. According to Khokhlova, the modern "Generalized scholarly anthropological paradigm <…> implies disseminating the art of music beyond its established boundaries into the sphere of philosophy of knowledge, theory of thinking, information theory, that is, into the sphere of interdisciplinary knowledge about the world and the man. The latter transforms this complex approach – the involvement of scholarly disciplines of all kinds to explain various aspects of musical art – into the cognitive approach, in which music becomes a part of the worldview of the human mind. Its essence lies in the study of various forms of musical existence on the basis of processing flows of information streaming from the physical world, biological matter, society and culture" [9, p. 166].

The music of the *oral tradition*, which is based on a certain type of musical thinking, acquires sense and meaning only in a certain cultural tradition which forms its own unique *sound ideal* (*die Klangideale*, term by Fritz von Bose). It exists in the minds of culture-bearers and reflects to the greatest extent the idea of harmony existent between man and the natural environment. This harmony is expressed by means of sound. Therefore, in relation to ethnomusicology, in light of the cognitive paradigm, an artistic text is comprehended as a complex sign which expresses the ethnophor's knowledge of this reality, embodied in traditional works as an individual sound worldview[4].

Results

In our opinion, the most important factor in the actualization of musical semantics in the context of the Finno-Ugric ethno-musical systems is the domain of pitch (including the pitch system, the specificity of timbre, intonation and articulation), which is generally implemented in improvisational forms in the framework of monodic thinking.

In this article I shall present an endeavor of studying the Vepsian singing tradition from this perspective.

The ethnic music of the Vepsian people, due to the peculiarities of their ethnogenesis, geographic location, and specific historical and cultural traits, is an extremely interesting phenomenon, which generally has been insufficiently studied, notwithstanding the existence of publications on individual issues.

The Vepsian musical tradition has been studied by Russian and Estonian scholars (Ingrid Rüütel, Tamara V. Krasnopolskaya,

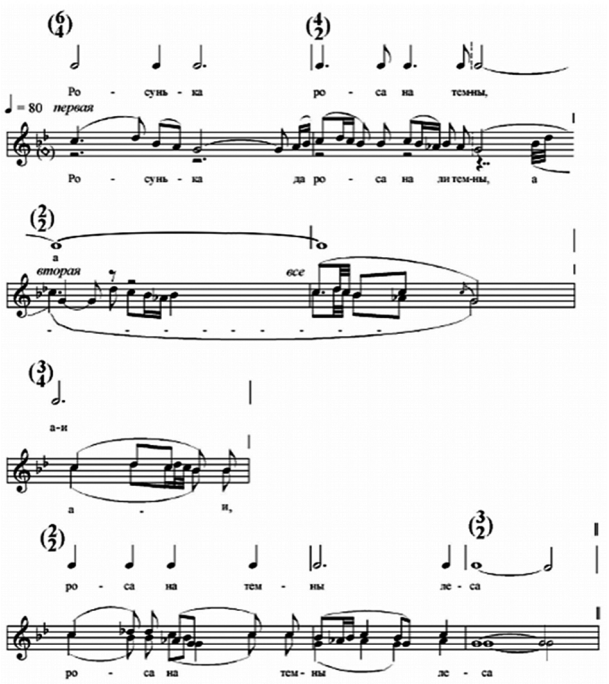
Kristi Salve, Irina B. Semakova, Mart Remmel, Marje Joalaid, Viktor A. Lapin, Elena E. Vasilyeva, Olga Yu. Zhukova, Svetlana V. Kosyreva, etc.).

The Vepsian folk music tradition is astonishing and authentic. It is represented by works of various genres: lyric songs; wedding, funeral and recruit lamentations, calendar chants, lullabies, ditties, fairy tales, etc.

In their encounter with this tradition, researchers are primarily interested in the unusual nature of the sound of the Vepsian songs. The songs of the Veps possess certain features which are immediately discernable to the listener. First of all, there is the powerful, lengthy sound which completes the verses of the long melodies. Performance of songs by Vepsians in the Russian language is also endowed with its own peculiarities, specifically the unique sound of the poetic language in the songs [7, p. 66]. Krasnopolskaya notes: "The fact that we are talking about the Russian language ... is clear from the comparison with the poetic texts of wedding, dance, and square dance songs, similar in their language structure, which have been recorded in the same venues by the same performers. We are surprised, not only, and not so much by the sound of the words unusual for the Russian ear <...> It astonishes us how the singers pronounce the texts of the songs. They do not sing the poems. They proclaim separate words and exclamations which sound and impress the listener as meaningful symbols..."[4] [7, pp. 66–67].

A remarkable example is the long song "Rosynka"[5] (See: Example 1). The chanting of words in it astonishes by its breadth: "The words are broadly sung and seem to be immersed into the nature of long-lasting and slowly changing musical sounds. The rhythm of the movement of these dense sound waves is controlled not by the words, but by the change of phonemes ... thereby creating the feeling of a vast space-time. Only at certain times do the phonemes form ... certain varieties of "key" words ... The intensity of the delivery of sound and its inner fullness present this sound of the human song as an appeal to the forces of nature, to its spirits" [7, p. 67]. In this connection, we find the hypothesis of the Karelian researcher Semakova rather remarkable that "this song [Rosynka], in its onomatopoeia, most accurately reflects the howl of the wolf pack, which explains its phonetic fluidity and the presence of two leaders (which is the rarest phenomenon in traditional culture in general)..." [8, p. 94]. According to Krasnopolskaya, this particular chronotope[7] becomes the result of the influence of a different ethnic consciousness which possessed its own singing traditions: "... in the Vepsian chants of the Russian lyric songs, the feeling of time typical for this ethnic group was expressed most consistently, which led to a rethinking of all the structural levels of a traditional Russian song..." [7, p. 93].

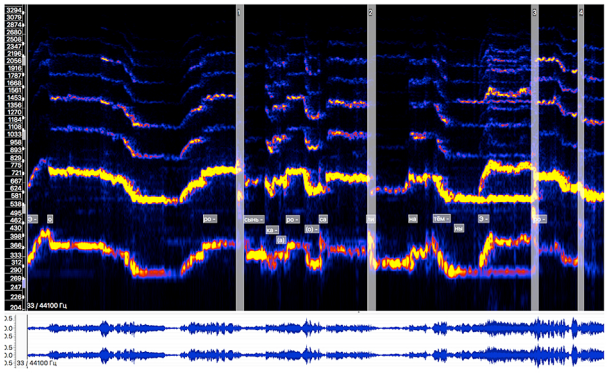
Example 1 Rosynka[8]



At the same time, at the level of pitch, in the melodies of the plangent songs, "... the melodic structure is formed as being autonomous in relation to the verbal structure. It is permeated horizontally with brief, semantically significant, "original" intonations of calls ... intonation-symbols..."

These "semantically significant", "original" intonations literally permeate the musical texture of the Vepsian plangent songs. Our acoustic analysis of the musical language of the Vepsian long song has demonstrated the presence of the forms of early folklore intonation of α and β-types [2] in the vocal intonation (See: Example No. 2). We are referring to the so-called contrast-register ("vocal flageolets"), and the "unstable sliding" types of melodic formations [2]. The α-type intonation is implemented in the form of *timbre-phonemes*, the articulation basis of which is assumed by the singing position of the timbre-phoneme *ho* [6, pp. 129–130]. This component, in our opinion, becomes determinant in the sound formation of Vepsian singing. In the Vepsian singing intonation the analysis reveals the abundance of micro-slides[9], micro-alterations, micro-dynamics, i.e., in general, a rather complex intonational "microform" (term by Roman Zelinsky) may be found. Similar features of intonation are also common for another ethno-labeling genre of the Vepsian singing culture – *lamentations*[10].

Example No. 2 Rosynka[11]



The singing timbre in the process of intoning is the most important cultural marker of the Vepsian tradition. It is distinguished by a powerful nasalization, which forms the unique nature of the sound of the singing voice. The Vepsian specificity of timbre and articulation is determined mostly by vowel phonemes weakly differentiated in terms of their position, flowing into each other. This process correlates with the specific aspects of the singing apparatus of the performers: an almost motionless lower jaw.

As it is well-known, during the process of intonation, the thickness and density of the vocal chords varies substantially due to their tension. In Vepsian singing, the chords are tightly closed, the subglottic pressure is increased. On the one hand, it requires high energy consumption, on the other hand, it provides the spectrum in which more harmonics appear, which makes the timbre of the voice dense, rich and bright. Such sound extraction is achieved mainly due to the work of the resonators: the vocal and the thoracic tracts.

The singing tradition of the Veps is focused on performing in an open space, so it is not a coincidence that their singing is distinguished by a very powerful, strictly space-oriented sound. It is reflected in the structure of the spectrum of sounds, the gradation of which can be differentiated up to 7.5 kHz. In general, the timbre of the Vepsian singing sound is saturated with overtones: along with a low singing formant (~500–700 Hz), there is a high formant (3200 Hz) in the spectrum, with the inter-formant areas being strongly marked. Such sounds may be interpreted as *timbre polyphony*. In our opinion, authentic performers usually use the timbre perception of pitch[12] (there is a statement by E. Alekseev about the timbral perception of pitch: "... what we now label as pitch has for a long time been completely absorbed by timbre – the undifferentiated

and compound complex in which a real separate sound is revealed to our direct perception...” [2, pp. 36–37].

Conclusion

In conclusion, I would like to note that the study of the vocal timbre and intonation in the plangent songs of the Veps in the cognitive aspect has made it possible to identify their semantically important correlation in the process of the formation of the Vepsian ethnic culture artistic chronotope.

NOTES

[1] It must be noted that Asafiev’s intonation theory is one of the perspectives of the musical scholar’s concept which may be expressed in the following words: “musical culture as a whole and as a part of the social practice” [4].

[2] See the works of European and American musical scholars: A. S. Bregman, J. Ingram, D. Deutsch, J. Nattiez, J. Risset, D. Wessel, T. Umemoto, S. Tomic, P. Janata, etc.

[3] See the works of Russian musical scholars: M. Aranovsky, E. Nazaikinsky, V. Medushevsky, Yu. Rags, S. Skrebkov, V. Kholopova, A. Amrakhova, L. Shaymukhametova, I. Krivoshey, A. Khokhlova, etc.

[4] By analogy with the statement of A. L. Khokhlova [see: 10, p. 6]. The concept of the *sound world view* has been introduced by A. S. Alpatova [see: 1, pp. 126–127].

[5] The Karelian musical scholar T. V. Krasnopolskaya, in particular, studied the reflection of the peculiarities of the artistic thinking of the Vepsians “in the musical material they derived; the nature of the adoption of the principles of foreign ethnic artistic thinking, in this case, the adoption of the melodic-compositional patterns of Russian long songs by the Vepsians” [7, p. 69].

[6] The electronic database of the Finno-Ugric timbres (see: URL: http://glazunovforum.ru).

[7] The term *chronotope* (M. M. Bakhtin) is associated with the most important categories: space and time. The concept of their interrelation forms the basis of the view of the world of any ethnic group.

[8] See: *Songs of the peoples of the Karelian-Finnish Soviet Socialist Republic: a collection of Karelian, Vepsian and Russian songs.* Compilers V. P. Gudkov and N. N. Levy. Petrozavodsk, 1941.

[9] For further details on the attempts of in the notation of the intonation pattern of the tunes with the predominance of the pitch glides through the example of the Vepsian material, see: Ingrid Rüütel, Mart Remmel. Attempts of notation and study of Vepsian lamentations. *Finno-Ugric folklore and interrelations with neighbouring cultures*. Tallinn, 1980, pp. 169–195.

[10] For more information on the lamentations of the Vepsians, see [5].

[11] The graph of the intonation spectrum of α and β-types is presented. Fragment of the lyric song “Rosynka” of the northern Vepsians. Performed by the Sheltozero village ensemble: M. I. Arestova (born in 1908), P. M. Moshkina (born in 1900), M. A. Gorbacheva (born in 1902), O. I. Kottina (born in 1907), A. N. Nikitina (born in 1922). Recorded under the supervision of T. A. Krasnopolskaya in 1981. The Folklore Archive of the Petrozavodsk State Conservatoire. See: Catalog of the collections ... Collection 059, Digitized collection CD No. 584.

[12] According to A. Volodin, in terms of perception, the pitch and the timbre of the sound are not isolated phenomena, but forms of different comprehension of the spectral content in the specific conditions of their musical application (See: Volodin A. A. The role of the harmonic content in the perception of pitch and timbre of the sound. *Muzykal’noe iskusstvo i nauka* [Musical Art and Science]. Moscow, 1970. Issue 1, pp. 37–38).

REFERENCES

1. Alpatova A. S. Zvukovaya kartina mira kak informatsionnaya model' arkhaicheskoy i traditsionnoy kul'tury [The Sound World View as the Informational Model of Archaic and Traditional Culture]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2007. No. 1, pp. 125–140. (In Russ.)

2. Alekseev E. E. *Rannefol'klornoe intonirovanie. Zvukovysotnyy aspect* [Early Folk Music Intonation. The Aspect of Pitch]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. 240 p.

3. Amrakhova A. A. *Kognitivnye aspekty interpretatsii sovremennoy muzyki: na primere tvorchestva azerbaydzhanskikh kompozitorov: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Cognitive Aspects of the Interpretation of Contemporary Music: By the Example of the Artistic Work of Azerbaijani Composers: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2005. 325 p.

4. Asafiev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.

5. Kosyreva S. V. The Incantations of the Veps People: Issues of Learning a Musical Language. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 2, pp. 35–44. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.035-044.

6. Kosyreva S. V., Nikolaeva S. Yu. Problemy izucheniya pevcheskikh traditsiy narodov Karelii: opyt vyyavleniya tembro-artikulyatsionnykh modeley [Issues of Studying the Singing Traditions of the Peoples of Karelia: An Attempt of Identifying the Models of Timbre and Articulation]. *Ezhegodnik finno-ugorskih issledovaniy* [Yearbook of Finno-Ugric Studies]. 2017. Volume 11, Issue 1, pp. 123–133.

7. Krasnopol'skaya T. V. *Pevcheskoe iskusstvo narodov Severo-Zapada Rossii. Issledovanija. Stat'i* [The Singing Art of the Peoples of the North-West of Russia. Research Works. Articles]. Edited by V. I. Nilova. Petrozavodsk: Verso, 2013. 184 p.

8. Semakova I. B. Etnicheskaya spetsifika muzykal'noy traditsii vepsov [The Ethnic Specific Features of the Musical Tradition of the Vepsians]. *Vepsy, karely i russkie Karelii i sopredel'nykh oblastey: issledovaniya i materialy k kompleksnomu opisaniyu etnosov* [The Vepsians, Karelians and Russians of Karelia and Neighbouring Areas: Studies and Materials for a Comprehensive Description of Ethnic Groups]. Petrozavodsk: Karelian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences, 2016, pp. 91–100.

9. Khokhlova A. L. Utverzhdenie kognitivnogo podkhoda v sovremennom muzykoznanii [An Assertion of the Cognitive Approach in Modern Musicology]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2013. No. 3, pp. 166–170.

10. Khokhlova A. L. About the Sources and Contemporary Condition of Musical Cognitive Science. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2015, No. 1 (18), pp. 5–11. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.005-011.

About the author:

Svetlana V. Kosyreva, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music History Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (Petrozavodsk, 185031, Russian), **ORCID: 0000-0002-4818-1643**, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатова А. С. Звуковая картина мира как информационная модель архаической и традиционной культуры // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 125–140.

2. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М.: Советский композитор, 1986. 240 с.

3. Амрахова А. А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки: на примере творчества азербайджанских композиторов: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2005. 325 с.

4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.

5. Косырева С. В. Причитания вепсов: проблемы изучения музыкального языка // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 35–44.
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.035-044.

6. Косырева С. В., Николаева С. Ю. Проблемы изучения певческих традиций народов Карелии: опыт выявления тембро-артикуляционных моделей // Ежегодник финно-угорских исследований. 2017. Т. 11, вып. 1. С. 123–133.

7. Краснопольская Т. В. Певческое искусство народов Северо-Запада России. Исследования. Статьи / науч. ред. В. И. Нилова. Петрозаводск: Verso, 2013. 184 с.

8. Семакова И. Б. Этническая специфика музыкальной традиции вепсов // Вепсы, карелы и русские Карелии и сопредельных областей: исследования и материалы к комплексному описанию этносов. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2016. С. 91–100.

9. Хохлова А. Л. Утверждение когнитивного подхода в современном музыкознании // Музыкальная академия. 2013, № 3. С. 166–170.

10. Хохлова А. Л. Об истоках и современном состоянии музыкальной когнитивистики // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 1 (18). С. 5–11.
DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.005-011.

Об авторе:

Косырева Светлана Витальевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0002-4818-1643**, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.090-101
УДК 78.072.2

П. С. ВОЛКОВА

Краснодарское высшее военное училище имени генерала армии С. М. Штеменко
г. Краснодар, Россия
ORCID: 0000-0002-2424-7521, polina7-7@yandex.ru

Научная школа Л. П. Казанцевой: опыт десятилетия

В 2019 году исполнилось 10 лет со времени основания Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкального содержания Волгоградского государственного института искусств и культуры. Её создание стало закономерной вехой становления научной школы музыкального содержания Людмилы Казанцевой – доктора искусствоведения, профессора Астраханской государственной консерватории, заведующей Проблемной лабораторией музыкального содержания, академика Международной академии информатизации и Российской академии естествознания, члена Союза композиторов России. Лидер и «выпускники» школы – доктора и кандидаты искусствоведения, культурологии сосредоточены на отработке методологии, инициирующей смыслообразующую деятельность сознания субъекта, вступающего в диалог с искусством. Объединяющая их теоретическая концепция заключается в видении музыкального содержания как художественной сущности произведения, на воплощение и обнаружение которой прямо или косвенно направлено в музыкальном произведении всё, чем оно располагает. Краеугольными камнями музыкального содержания становятся музыкальный звук, средства музыкальной выразительности, интонация, музыкальный образ, музыкальная драматургия, тема и идея, образ автора. Формируемый композитором базовый «остов» музыкального содержания получает творческое преобразование в интерпретаторской деятельности исполнителя и восприятии слушателя.

Результаты совместного научного поиска, ведущегося школой, представлены в более чем 600 публикациях, докладах на всероссийских и международных научных конференциях, симпозиумах и конгрессах. Школа Казанцевой осуществляет научно-педагогическую деятельность в высших и средних музыкальных учебных заведениях, музыкальных и общеобразовательных школах Астрахани, Брянска, Волгограда, Краснодара, Красноярска, Кургана, Майкопа, Москвы, Санкт-Петербурга, Саратова и других городов страны, а также за рубежом.

Ключевые слова: музыкальное содержание, образ автора, взаимодействие искусств, русское в зарубежной музыке, научная школа, личность учителя, Людмила Казанцева.

Для цитирования / For citation: Волкова П. С. Научная школа Л. П. Казанцевой: опыт десятилетия // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 90–101.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.090-101.

POLINA S. VOLKOVA
Krasnodar Higher Military School named after the General of the Army S. M. Shtemenko
Krasnodar, Russia
ORCID: 0000-0002-2424-7521, polina7-7@yandex.ru

The Musicological School of Liudmila Kazantseva: The Experience of a Decade

The year 2019 marked the tenth anniversary of the establishment of the Problem-Related Scholarly Research Laboratory for Musical Content affiliated with the Volgograd State Institute for the Arts and Culture. Its creation became a regular milestone of the academic school of musical content of Liudmia Kazantseva – Doctor of Arts, professor at the Astrakhan State Conservatory, Chair of the Problem-Related Laboratory of Musical Content, academician at the International Academy of Informational Support and the Russian Academy of Natural Studies, and member of the Russian Composers' Union. The leader and the "graduates" of the school – Doctors and Candidates of Art and of Culturology – are concentrated on development of a methodology which initiates the meaning-bearing activities of the consciousness of the subject who engages in a dialogue with art. The theoretical conception uniting them consists in regarding musical content as the artistic essence of the musical composition, and is focused directly and indirectly in embodying and discovering everything it is comprised of. The touchstones of musical content turn out to be musical sound, the means of musical expressivity, intonation, musical imagery, musical dramaturgy, theme and idea, and "the image of the composer." The primary "framework" of musical content molded by the composer undergoes a creative transformation in the interpretative activities of the performer and the perception of the listener.

The results of the combined scholarly search carried out by the school have been represented in over 600 publications, presentations on Russian and international musicological conferences, symposiums and congresses. Kazantseva's school has engaged in scholarly-pedagogical activities in higher and intermediary educational institutions, musical and general educational schools of Astrakhan, Bryansk, Volgograd, Krasnodar, Krasnoyarsk, Kurgan, Maikop, Moscow, St. Petersburg, Saratov and other cities of Russia, as well as in other countries.

Keywords: musical content, authorial image, interaction between the arts, the Russian element in music from other countries, academic school, personality of the teacher, Liudmila Kazantseva.

Музыкальное содержание – от эмпирики к учению

Точкой отсчёта школы музыкального содержания профессора Людмилы Павловны Казанцевой стали дипломная работа о музыкальной интонации и кандидатская диссертация её основателя, посвящённая тематическим заимствованиям[1]. Спустя время была издана небольшая по объёму научно-популярная книга, в которой раскрывалась специфика портретного жанра как междисциплинарного феномена, а также выявлялось общее и особенное в собственно музыкальном портрете. Несколько позднее увидела свет коллективная монография «Музыка начинается там, где кончается слово…». Именно на её страницах и в других публикациях разрабатывался тот спектр вопросов, из которых впоследствии выкристаллизовалась теория

Автора, получившая своё воплощение в докторской диссертации и весьма органично влившаяся в теоретическую концепцию музыкального содержания[2].

Суть концепции музыкального содержания, реализованной в русле системно-структурной методологии, заключается в следующем. Ставя перед собой цель реактивировать в сознании слушателя воплощённую в звучащей ткани произведения духовную сторону музыки, учёный разрабатывает структуру содержания музыкального творения, базирующуюся на двух фундаментальных принципах: вертикальном и горизонтальном. При этом принцип вертикальный инициирует установку на смыслообразовательную деятельность (мыследеятельность), которая отмечена непрерывным созданием «новых смыслов, ускользанием уже проявленных смыслов, изменениями ранее состоявшихся смыслов (переосмысление), всевозможными взаимодействиями смыслов и т. д.» [4, с. 21]. Горизонтальный принцип коррелирует с культурно-историческим аспектом музыкального содержания, реализуя познавательный потенциал слушателя. В их единстве кристаллизуется рабочее определение музыкального содержания как «воплощённой в звучании духовной стороны музыки, порождённой композитором при помощи сложившихся в ней объективированных констант (жанров, звуковысотных систем, техник сочинения, форм и т. д.), актуализированной музыкантом-исполнителем и сформированной в восприятии слушателя» [там же, с. 12].

Акцентируя внимание на том, что музыкальное содержание являет собой развёртываемый в безостановочном движении процесс, исключающий какую бы то ни было статику, Л. П. Казанцева фокусирует исследовательскую оптику на драматургии, призванной обеспечить процесс выявления содержания музыкального произведения на самых разных уровнях, а именно, на уровне:

– музыкального звука;

– языкового ресурса музыки (тональная драматургия, тембровая драматургия и т. д.);

– интонационном (интонационная драматургия);

– образно-художественном (образно-художественная или музыкальная драматургия, включающая в себя также пространственно-временной аспект музыкального образа);

– аккумулирующем темы и идеи музыкального произведения;

– пронизывающем всё музыкальное целое присутствии Автора.

Знаменательно, что смысловая система, созидающаяся в сознании аналитика, складывается не столько из её многочисленных компонентов, сколько из бесчисленного количества возможных связей между ними. Другими словами, каждая из обозначенных дефиниций делает необходимым обращение к сопутствующей суб-концепции, что создаёт оптимальные условия для состоятельности диалога сознаний. В этот процесс – не только художественного, но и *научного* смыслопорождения – включаются ученики профессора[3]. Так, разрабатываемый лидером школы семантический подход к тональности [10] получил своё развитие в дипломной работе С. Орловой о семантике тональностей в творчестве И. С. Баха и кандидатской диссертации О. А. Бозиной, в центре которой – оперное творчество Н. А. Римского-Корсакова.

Исследователь исходит из понимания интонации как многостороннего (многофункционального) целого [4–6], что нашло своё естественное продолжение в дипломных работах С. Бухтуева и Т. Матвеевой. Обозначенное проблемное

поле делает очевидной преемственность поколений – представителей отечественной музыкальной науки XX – начала XXI века, а посвящённое музыкальной интонации монографическое исследование Б. Асафьева обретает статус «пускового механизма».

В свою очередь, музыкально-художественная образность получает развитие в трёх, раскрывающих универсальные для музыки «предметности», образных сферах: *Человек*, *Мир*, *Музыка*. Выявляя бытийственный план музыкальных творений, в центре которых стоит сама музыка как явленный смысл, Л. П. Казанцева звучит в унисон с В. В. Медушевским, раскрывающим духовно-нравственные основы музыкального бытия [7]. Артикулирование упомянутой «предметности» сквозь призму фуги демонстрирует И. И. Васирук, обозначив в музыке отечественных композиторов последней трети XX века такие характерные для образной сферы *Человек* концепты, как «размышление», «движение», «высказывание» и «состояние». Вопросы драматургии, развёртывающейся в оппозиции *Человек – Мир*, ставит О. В. Шмакова, выстроив убедительную аргументацию относительно значимости финала в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита как «сильной позиции текста» (И. Арнольд), задающей особый вектор процессу смыслообразования. Ещё одна мини-концепция, в которой точкой отсчёта стало ключевое для филологических штудий М. М Бахтина понятие хронотопа, была положена в основу научных изысканий С. А. Мозгот. Их результативность позволяет утверждать, что в музыкальном искусстве категория пространства обретает статус смыслового феномена. Время и пространство в экранном театре оказались также в фокусе научного интереса С. С. Севастьяновой.

Несмотря на разность стилистики, аналитического опыта, подходов в осмыслении сущностной стороны музыки, а также ракурсов исследования, общей для учеников возглавляемой Л. П. Казанцевой школы становится следующая установка. Каждый из входящих в смысловую иерархию элементов рождается как в лоне самого музыкального произведения, так и за его пределами, будучи актуализирован в деятельности музыканта-исполнителя и слушателя. Подобный подход обусловлен текстовой природой музыкального творения и собственно человека, их изоморфизмом.

С этой точки зрения концепция музыкального содержания Л. П. Казанцевой корреспондирует с диалогической концепцией гуманитарного знания М. М. Бахтина, в центре которой со-бытие данного и созданного, внешнего и внутреннего, познавательного и этического [1]. Более того, выявляя такие «сигналы текста» (Ю. А. Лотман), которые становятся для пытливого музыканта «нитью Ариадны», призванной вывести диалог композитора, исполнителя и слушателя в пространство духа, профессор Казанцева одновременно вносит существенные коррективы в имеющийся опыт. В частности, полемизируя с М. М. Бахтиным, настаивающим на том, что овладение этической, то есть ценностно-смысловой стороной художественного произведения – «задача… трудная, а в иных случаях – например, в музыке – совершенно невыполнимая» [1, с. 290], музыковед создаёт особые условия для того, чтобы ценностно-смысловая сторона музыкального творения входила «в плоть и кровь» её подопечных – студентов, аспирантов, докторантов, обретая статус личностного смысла.

Неслучайно поэтому как в фундаментальной для диалогической концепции гуманитарного знания работе М. М. Бах-

тина «Проблема содержания, материала и формы…», так и в концепции музыкального содержания Л. П. Казанцевой решаются сходные задачи, обнаруживая общность некоторых постулатов:

– «в музыке все композиционно значимые моменты впитываются и вбираются акустической стороной звука;

– если в поэзии автор, осуществляющий форму, – говорящий человек, то в музыке – непосредственно звучащий, но отнюдь не играющий – на рояле, на скрипке и проч. – в смысле производящего звук при посредстве инструмента движения;

– созидающая активность музыкальной формы есть активность самого значащего звучания, самого ценностного движения звука» [1, с. 315].

Обнаруженные соответствия позволяют признать, что концепция музыкального содержания Л. П. Казанцевой выходит далеко за рамки отечественного музыковедения (искусствоведения), внося существенный вклад в диалогическую концепцию гуманитарного знания. Подтверждением перспективности авторской концепции для мировой гуманитарной науки может послужить и тот факт, что основополагающие труды Л. П. Казанцевой оказываются востребованными за пределами России. В частности, семь книг отечественного учёного демонстрировались на Международных книжных выставках в Барселоне (LIBER BARCELONA 2018), Вене (BUCH WIEN 2019), Нью-Йорке (BOOKEXPO AMERICA 2019), Гонконге (HONG KONG BOOK FAIR 2019), на 38 Международном книжном Салоне в Париже (LIVRE PARIS 2018).

Лаборатория музыкального содержания

Будучи организована на базе Волгоградского государственного института культуры в 2009 году, Проблемная научно-исследовательская лаборатория музыкального содержания стала экспериментальной площадкой для научно-педагогических изысканий, разрабатываемых входящими в её состав участниками, в большинстве своём – выпускниками Астраханской государственной консерватории по классу профессора Л. П. Казанцевой. По сути, все виды деятельности, апробация которых проходит на ежегодных заседаниях Лаборатории, обусловлены творческим опытом лидера школы, формировавшимся не только под знаком *науки*, о чём было упомянуто выше, но также *педагогики* и *просветительской* работы. Достаточно сказать, что помимо Астраханской государственной консерватории, Астраханского музыкального колледжа имени М. П. Мусоргского, Астраханского областного института усовершенствования учителей и Волгоградского государственного института искусств и культуры, где профессор Л. П. Казанцева знакомит слушательскую аудиторию с курсом лекций по музыкальному содержанию, в том числе и в рамках факультета повышения квалификации (ФПК), общение искусствоведа с коллегами и студенческой молодёжью проходит в стенах учебных заведений Волжского (Волгоградская область), Краснодара, Красноярска, Кургана, Курска, Майкопа, Москвы, Санкт-Петербурга, Сыктывкара, Уфы, Читы, а также Минска, Плевена, Тбилиси.

Вполне естественно, что педагогический опыт членов Лаборатории и других представителей школы нашёл своё отражение в научно-методических публикациях. Это, прежде всего, программы по учебным дисциплинам «Музыкальное содержание» и «Теория музыкального содержания», обсуждение серьёзных проблем методики преподавания музыкального содержания, методические разработки по освоению музыки детьми.

Находящиеся рядом со своим наставником ученики на протяжении десятков лет имели возможность приобщиться к самым разным сферам музыкознания, становясь свидетелями и очевидцами не только организационного таланта профессора Казанцевой, раскрывшегося в процессе подготовки международных и всероссийских научно-практических конференций, но и исполнительского мастерства Учителя, обеспечивающего яркость художественных иллюстраций в рамках лекционных курсов и на концертных площадках – залах филармоний, консерваторий, музыкальных колледжей и школ искусств, его доброжелательности и, одновременно, принципиальности в вопросах оппонирования, рецензирования и музыкальной критики, представленной на страницах СМИ, а также сочетающегося с высочайшей профессиональной этикой, честным отношением к научно-педагогической работе как делу всей жизни.

Всё это сегодня пытаются культивировать в себе причастные к школе профессора Казанцевой музыковеды, выступая в качестве научных руководителей и научных консультантов, осуществляющих подготовку кандидатских (докторских) исследований и дипломных работ; рецензентов научных изданий; оппонентов кандидатских и докторских диссертаций; организаторов научных семинаров, конференций и публичных лекций; авторов научных монографий, учебно-методических пособий и статей[4], наконец, педагогов, взявших на себя ответственность вести занятия по музыкальному содержанию во всех звеньях образования: начиная с детских дошкольных учреждений, воскресной и общеобразовательной школ, сузов и колледжей искусства и заканчивая высшими учебными заведениями.

Вопреки тому, что коллектив Лаборатории рассредоточен по разным городам России – Астрахань, Волгоград, Краснодар, Красноярск, Курган, Майкоп, Москва, Санкт-Петербург, Саратов – представители школы ежегодно встречаются на заседаниях Лаборатории музыкального содержания, которые проходят в форме свободных чтений, вбирающих в себя творческие отчёты, обсуждения идей и авторских концепций, реализуемых как в научном плане (кандидатские и докторские диссертации), так и в педагогической и просветительской деятельности. Здесь уместно назвать имена О. В. Шмаковой, использующей самые разные жанры работы со студентами Консерватории и музыкального колледжа имени П. А. Серебрякова, выступившей инициатором ряда масштабных проектов[5], принимающей участие в общегородских мероприятиях, международных акциях, в том числе «Фауст-проекте “История вечного поиска – цена и ценность познания”» (интеллектуальное шоу) совместно с «Агентством культурных инициатив» в год культуры Германии в России (2013) в качестве лектора, а также О. И. Лукониной, для которой популяризация музыки М. О. Штейнберга на концертных площадках стала продолжением её научных исследований, осуществляемых на базе Волгоградского государственного института культуры.

Знаменательно, что если прежде обсуждения диссертационных исследований подопечных профессора Казанцевой в рамках Лаборатории музыкального содержания проходили на уровне локальных, не выходящих за границы Чтений мероприятий, то в 2018 году Лаборатория вышла на качественно новый уровень. Речь идёт о подготовке рекомендации к защите докторской диссертации Светланы Анатольевны Мозгот, которая

была принята диссертационным советом Новосибирской государственной консерватории (Академии) имени М. И. Глинки, где и состоялась успешная защита коллеги. Важно подчеркнуть, что выявленные в диссертационном исследовании С. А. Мозгот пространственные закономерности музыки выступают неотъемлемыми составляющими музыкального содержания, обеспечивая новый ракурс в постижении глубинных основ музыкального произведения.

Неудивительно поэтому, что интерес к проблемам, обсуждаемым в рамках научной школы Казанцевой, неуклонно растёт. Об этом свидетельствует, например, расширяющаяся география выступлений, входящих в школу учёных. Так, несколько лет назад на ежегодных Чтениях в Волгограде с докладом о преподавании музыкального содержания в детских музыкальных школах выступила С. А. Давыдова – аспирантка доктора искусствоведения профессора Института искусств Санкт-Петербургского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена Г. П. Овсянкиной – ныне кандидат педагогических наук. В минувшем году тему Холокоста в музыкальном наследии современных композиторов представила прибывшая на чтения из ближнего зарубежья (г. Гродно, Беларусь) кандидат искусствоведения доцент И. Ф. Двужильная. При этом, если прежде заседания Лаборатории проходили кулуарно, то теперь они порой собирают полные залы. Не меньший интерес вызывают и сборники научных материалов, которые выходят по результатам таких ежегодных чтений.

Проблемное поле исследований Лаборатории музыкального содержания

Ставящиеся в контексте музыкального содержания вопросы неисчерпаемы, и это обусловило невероятно красочную палитру научных интересов как лидера школы, так и её единомышленников – от уже сложившихся учёных до начинающих музыковедов. В целом проблематика, которая разрабатывается в рамках Лаборатории, условно охватывает четыре тематических блока. Первый из них, – самый крупный и значимый, – представлен *музыкальным содержанием как феноменом*. В частности, научный поиск О. В. Шепшелёвой был сфокусирован на смысловом аспекте звука в хорах *a cappella* отечественных композиторов; Д. А. Рахимова изучает смысловой потенциал ориентализма в музыке С. В. Рахманинова; Т. С. Андрущак разрабатывает типологию жанра *in memori*, обозначив «сигналы текста», указующие на тот или иной принцип структуры музыкального содержания в произведениях прошлого и настоящего; процессуально-динамическую сторону музыкального содержания в исполнительской практике раскрывает диссертационное исследование Г. Н. Бескровной.

Второй тематический блок нацелен на *образ автора* как одну из центральных фигур музыкального произведения, вокруг которой складывается диалог «посвящённых». В данном контексте весьма показателен ряд научных изысканий представителей школы, раскрывающих личностный аспект как самого творца, так и созданного им «героя». Здесь уместно назвать дипломный проект Е. Волковой (Карнауховой), установившей отображение личностных черт С. И. Танеева в его творчестве; работу М. В. Сальниковой, в которой молодой учёный показывает темперамент как музыкально-художественный феномен; исследование М. А. Ступницкой, обратившейся к такому концепту в творчестве композиторов-романтиков,

как воспоминание; масштабный труд О. И. Лукониной, способствующий восстановлению целостного образа композитора Максимилиана Штейнберга сквозь призму его личностных качеств и творческой жизни, проходившей под знаком отечественной культуры первой половины XX века.

Третий тематический блок, также изначально реализуемый в исследовательской работе лидера школы, – *взаимодействие искусств* [9], раскрываемое посредством обращения не только к собственно музыкальным и синтетическим (вокальное творчество, опера) жанрам, но и к жанрам кинематографа (анимации), балету, театру, изобразительному искусству и литературе (поэзии и прозе). Воплощением обозначенной проблематики стали научные работы и диссертации О. В. Шевченко (Бегичевой), чьё научное становление связано с камерно-инструментальной музыкой в художественном пространстве Серебряного века и жанром баллады, актуализируемом на пересечении литературы, музыкального и изобразительного видов искусства; С. С. Севастьяновой, ставящей проблему синтеза искусств в экранном музыкальном театре.

Тема взаимодействия искусств получила своё продолжение в докторской диссертации П. С. Волковой, а также в научных исследованиях, выполненных под её руководством[6]. В целом, разрабатываемая ученицей Л. П. Казанцевой концепция являет собой проекцию в пространство искусства XX и XXI века таких фундаментальных, с точки зрения полноценной жизнедеятельности сознания принципов, как интерпретация и реинтерпретация [2]. Применительно к творчеству писателей, хореографов, композиторов, художников, кинематографистов и мультипликаторов можно утверждать следующее. Если в случае интерпретации первоисточник сохраняется на уровне целостной художественной системы, то в случае реинтерпретации – в полном соответствии с латинской приставкой Re, двойственный характер которой опознаётся в том, что она одновременно указывает как на возврат (повторение, воспроизведение), так и на движение вперед (переосмысление, перетолкование) – базовый текст подвергается тотальной трансформации, обретая статус неотъемлемой части новой, отличной от прежней художественной системы [3].

Наконец, в последние годы происходит формирование четвёртого тематического блока, который получает своё развитие в научной школе профессора Л. П. Казанцевой – это *русское, актуализируемое в творчестве зарубежных композиторов*. Одним из ярких исследований, напрямую связанных с обозначенной темой, стала работа ученицы профессора – студентки Астраханской государственной консерватории Полины Шамхаловой, выполненная в рамках Всероссийского конкурса на лучшую творческую работу по проблеме музыкального содержания [8]. Проведённый в преддверии юбилейного для научной школы года конкурс (2018), в котором приняли участие подающие надежды молодые учёные из разных городов России, оказался в некотором роде вехой на пути становления Лаборатории музыкального содержания.

Поместив в центр исследования монодраму британского композитора Джона Тавенера «Смерть Ивана Ильича» (2012), созданную на основе повести Л. Н. Толстого за год до смерти композитора[7], Полина Шамхалова продемонстрировала такие необходимые учёному-искусствоведу качества, как способность слышать и понимать музыку, широкий кругозор,

оригинальность мышления и знание традиций. Подобно другим представителям школы, молодой учёный сумела внести определённый вклад в проблему музыкального содержания, опираясь как на свои личностные пристрастия, так и соблюдая при этом неизменное требование Учителя: недопустимость в любой работе дилетантизма, небрежности и погони за дешёвым успехом. Следование обозначенным требованиям с полным правом позволяет вписать достижение студентки Астраханской государственной консерватории в почётный список представителей школы.

Следует добавить, что и «старожилы» школы не раз добивались признания у профессионального сообщества. Наряду с лидером школы – лауреатом (2006, 2010, 2012, 2013) и дипломантом (1999) всероссийских конкурсов научных работ, лауреатом Всероссийской выставки (2011) – ученики Л. П. Казанцевой стараются соответствовать той высокой планке, которою задает Учитель. О. В. Бегичева (Шевченко), И. И. Васирук, С. А. Мозгот, М. В. Сальникова, О. В. Шепшелёва, О. В. Шмакова ярко и талантливо показали себя в самых разных творческих состязаниях, выступив авторами книг, музыкально-просветительских программ, методических разработок, международных проектов, проходивших в Вологде, Вятке, Казани, Москве, Петрозаводске, Ханты-Мансийске[8].

Не менее важным для школы музыкального содержания Л. П. Казанцевой видится и тот факт, что научные направления «Автор в музыкальном содержании» и «Музыкальное содержание» включены в Реестр научных направлений, составляемый Российской академией естествознания[9], а наработанный в рамках школы опыт успешно демонстрируется на масштабных научных форумах, проходивших в исследовательских центрах Беларуси, Бельгии, Болгарии, Великобритании, Греции, Грузии, Казахстана, Италии, Латвии, Литвы, Сербии, Украины, Франции, Чехии.

Подытоживая всё вышеизложенное, заметим, что универсальный характер школы опознаётся не только в универсальности проблемы музыкального содержания. Объединившая в себе черты русского интеллигента и гражданина мира Людмила Павловна Казанцева задала особое направление своей школе: быть школой становления подлинной личности, в которой единство науки, искусства и жизни определяется особым уровнем мышления как главной отличительной особенности человека культуры.

Приложение

Основные труды профессора Л. П. Казанцевой[10]:

Казанцева Л. П. Музыкальный портрет. М: НТЦ «Консерватория», 1995. 124 с.

Казанцева Л. П. «Музыка начинается там, где кончается слово…»: коллективная монография / М. Ш. Бонфельд, П. С. Волкова, Л. П. Казанцева, В. И. Шаховский. Астрахань; М.: НТЦ «Консерватория», 1995. 458 с.

Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 348 с.

Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел, 2001. 368 с.; 2-е изд. – Астрахань: Волга, 2009. 368 с.

Казанцева Л. П. Анализ музыкального содержания: методическое пособие. Астрахань: Факел, 2002. 128 с.

Казанцева Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни: учебное пособие.

Астрахань: Астраханская гос. консерватория, 2004. 126 с.; 2-е изд. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2017. 188 с.; 3-е изд. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2018. 192 с.

Казанцева Л. П. Хрестоматия по теории музыкального содержания. Астрахань: Волга, 2006. 544 с.

Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры. Астрахань: Волга, 2009. 360 с.

Казанцева Л. П. Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения. Астрахань: Волга, 2011. 130 с.

Издания, подготовленные по результатам проходивших в рамках Лаборатории музыкального содержания Чтений:

Музыкальное содержание: пути исследования: сб. материалов научных чтений. Краснодар: ХОРС, 2009. 156 с.

Музыкальное содержание: пути исследования: сб. материалов научных чтений. Майкоп: Магарин О.Г., 2012. Вып. 2. 199 с.

Музыкальное содержание: пути исследования: сб. материалов научных чтений. Астрахань: Волга, 2016. Вып. 3. 183 с.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Казанцева Л. П. Функции музыкальной интонации: дипломная работа / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1976. 82 с.; Казанцева Л. П. О содержательных особенностях музыкальных произведений с тематическими заимствованиями: дис. … канд. искусствоведения: в 2 т. Л., 1984. 268 с. Обе работы были выполнены под руководством кандидата искусствоведения доцента Ю. Н. Рагса.

[2] Назовём принципиальные для авторской концепции работы лидера школы: Казанцева Л. П. Тема как категория музыкального содержания // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 131–139; Она же. Полисемантичность музыкальной интонации // Семантика музыкального языка: материалы научной конференции. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 17–25; Она же. Семантика тональности: вопросы методологии исследования // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. научных статей. Ростов н/Д.: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. С. 117–135; Она же. Теория музыкального содержания в Астраханской консерватории // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 25–30; Она же. Тайны содержания музыки в российской педагогике // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 1. С. 22–28 (в соавторстве с В. Н. Холоповой).

[3] К работам студентов Л. П. Казанцевой (Плаксина О. Выразительная сторона музыки в слуховом анализе на уроках сольфеджио в младших классах ДМШ: дипломная работа. Астрахань, 2004. 88 с.; Еремина-Максакова В. С. Проблемы методики преподавания музыкального содержания в выпускных классах ДМШ и ДШИ: дипломная работа. Астрахань, 2008. 87 с. и др.) постепенно присоединились диссертации аспирантов и докторантов.

[4] Основные труды учеников школы профессора Л. П. Казанцевой представлены на сайте Лаборатории:
http://muzsoderjanie.ru/personalii.html

[5] В числе авторских проектов О. В. Шмаковой – «Открытый научный лекторий», в рамках которого были раскрыты следующие темы: «О духовном в искусстве» (2009), «Вечные темы в искусстве» (2010), «Панорама отечественной музыки рубежа XX–XXI веков» (2011), «Дягилев в истории искусств» (2012), «Пути развития оперной драматургии XIX века: Даргомыжский, Вагнер, Верди» (2013), а также проект «Композиторы Поволжья» (2010–2018).

[6] Рыльская Т. П. Мифологема смерти в пространстве визуальной культуры: дис. … канд. культурологии: 24.00.01. Теория и история культуры. Краснодар, 2010. 170 с.; Татарский П. А. Реинтерпретация текстов культуры: на примере кинематографа XX века: дис. … канд. культурологии: 24.00.01. Теория и история культуры. Краснодар, 2010. 179 с.; Невская П. В. Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.09. Теория и история искусства. Саратов, 2013. 425 с.; Выбыванец Э. В. Визуализация музыкального пространства в современном искусстве: методологический аспект: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Музыкальное искусство. Новосибирск, 2016. 246 с.; Горбатова О. В. Диалог в пространстве визуальной культуры (на примере анимации и кинематографа): дис. … канд. культурологии: 24.00.01. Теория и история культуры. Саранск, 2016. 173 с.

[7] Российский слушатель мог познакомиться с произведением в исполнении оркестра им. Е. Светланова (дирижёр В. Юровский) и солистов М. Михайлова (бас-баритон) и А. Рудина (виолончель) в рамках фестиваля «Другое пространство» (Москва, 2014).

[8] Информация о достижениях учеников школы Л. П. Казанцевой представлена на сайте Лаборатории:
http://muzsoderjanie.ru/home.html

[9] Реестр новых научных направлений / под ред. М. Ю. Ледванова. М.: Академия Естествознания, 2018. Т. 1. 249 с.

[10] Полный список работ Л. П. Казанцевой см. на персональном сайте http://kazanceva-lyudmila-pavlovna.ru/, персональной странице сайта Лаборатории музыкального содержания: http://www.muzsoderjanie.ru/personalii/55-kazantseva-ludmila-pavlovna.html, на персональной странице Википедии https://ru.wikipedia.org/wiki/Казанцева,_Людмила_Павловна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. С. 257–318.
2. Волкова П. С. Язык и речь в пространстве культуры: интерпретация и реинтерпретация // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2. Языкознание. 2017. Т. 16, № 4. С. 207–214. DOI: https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.203.
3. Волкова П. С., Выбыванец Э. В. «Лунный Пьеро» О. Херрманна: опыт реинтерпретации // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 4 (21). С. 43–50.
4. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Волга, 2009. 368 с.
5. Казанцева Л. П. Мелодия и интонация // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 1. С. 6–12. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.006-012.
6. Казанцева Л. П. Понятие интонации в полифонической музыке // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 4. С. 6–12. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.006-012.
7. Медушевский В. В. Духовный анализ музыки: учебное пособие: в 2 ч. М.: Композитор, 2014. 632 с.
8. Шамхалова П. Ш., Казанцева Л. П. Дж. Тавенер. Монодрама «Смерть Ивана Ильича»: к вопросу об интерпретации одноименной повести Л. Н. Толстого // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 106–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.106-114.
9. Kazantseva L. P. The Figurative and Imaginative World in the Pictorial Art and Music of M. K. Čiurlinis // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2015. No. 3, pp. 63–72. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.063-072.

10. Kazantseva L.P. Tonality: The Semantic Aspect // Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship. 2017. No. 4, pp. 78–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.078-083.

Об авторе:

Волкова Полина Станиславовна, доктор искусствоведения, доктор философских наук, профессор кафедры русского языка, Краснодарское высшее военное училище имени генерала армии С. М. Штеменко (350063, г. Краснодар, Россия), **ORCID: 0000-0002-2424-7521**, polina7-7@yandex.ru

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. Problema soderzhaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [The Issue of Content, Material and Form in Verbal Art]. Bakhtin M. M. *Raboty 1920-kh godov* [Works from the 1920s]. Kiev: Next, 1994, pp. 257–318.
2. Volkova P. S. Yazyk i rech' v prostranstve kul'tury: interpretatsiya i reinterpretatsiya [Language and Speech in the Space of Culture: Interpretation and Reinterpretation]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Yazykoznanie* [Bulletin of the Journal of the Volgograd State University. Series 2. Linguistics]. 2017. Vol. 16, No. 4, pp. 207–214. DOI: https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2017.4.203.
3. Volkova P. S., Vybyvanets E. V. «Lunnyy P'ero» O. Kherrmanna: opyt reinterpretatsii ["Pierrot Lunaire" by O. Herrmann: An Attempt of Reinterpretation]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2015. No. 4 (21), pp. 43–50.
4. Kazantseva L. P. *Osnovy teorii muzykal'nogo soderzhaniya* [The Fundamentals of the Theory of Musical Content]. Astrakhan': Volga, 2009. 368 p.
5. Kazantseva L. P. Melody and Intonation. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 6–12. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.006-012.
6. Kazantseva L. P. The Concept of Intonation in Polyphonic Music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 4, pp. 6–12. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.006-012.
7. Medushevskiy V. V. *Dukhovnyy analiz muzyki: uchebnoe posobie: v 2 ch*. [A Sacred Analysis of Music: Study Manual. In 2 Parts]. Moscow: Kompozitor, 2014. 632 p.
8. Shamkhalova P. Sh., Kazantseva L. P. John Tavener. Monodrama The Death of Ivan Ilyich: Concerning the Question of Interpreting Leo Tolstoy's Novelette of the Same Title. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2019. No. 1, pp. 106–114. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.106-114.
9. Kazantseva L. P. The Figurative and Imaginative World in the Pictorial Art and Music of M. K. Čiurlinis. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2015. No. 3, pp. 63–72. DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.063-072.
10. Kazantseva L.P. Tonality: The Semantic Aspect. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 78–83. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.078-083.

About the author:

Polina S. Volkova, Dr.Sci. (Arts), Dr.Sci. (Philosophy), Professor of the Russian Language Department, Krasnodar Higher Military School named after the General of the Army S. M. Shtemenko (350063, Krasnodar, Russia), **ORCID: 0000-0002-2424-7521**, polina7-7@yandex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.102-110
УДК 782.1

ЧЖУ ЛИНЬЦЗИ
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена
г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0002-8409-9495, 534366380@qq.com

Черты постмодернизма в музыкальной композиции оперы «Прощание с Кембриджем»

Премьера классического образца китайской камерной оперы «Прощание с Кембриджем», музыку к которому написал Чжоу Сюэши, а сценарий – Чэнь Юй, состоялась 25 декабря 2001 года в Пекинском камерном театре народного искусства. Это произведение было названо первой китайской камерной оперой, а также первой оперой, поставленной частной организацией. Многие китайские средства массовой информации, среди которых можно назвать газеты «Китайская молодёжная газета», «Китайская культура», «Музыкальный еженедельник» и др., высоко оценили эту оригинальную камерную оперу. В частности, 7 января 2001 года «Музыкальный еженедельник» при поддержке Пекинского управления культуры организовал научный семинар, связанный с данным произведением.

В статье автор описывает особенности оперы с точки зрения постмодернистских идей и приёмов, используемых в её музыкальной композиции. Посредством подробного анализа музыкального компонента автор рассматривает экспериментальные техники, применённые композитором Чжоу Сюэши для того, чтобы привнести разнообразие в своё произведение. Среди них: смешанная структура оперы, техники коллажа и заимствования, а также разнообразие в создании действующих лиц.

Ключевые слова: опера «Прощание с Кембриджем», постмодернизм, коллаж, музыкальные заимствования, китайские композиторы, Чжоу Сюэши.

Для цитирования / For citation: Чжу Линьцзи. Черты постмодернизма в музыкальной композиции оперы «Прощание с Кембриджем» // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 102–110. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.102-110.

ZHU LINJI
Herzen State Pedagogical University of Russia
St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0002-8409-9495, 534366380@qq.com

Characteristics of Postmodernism in Composition Techniques of the Opera “Farewell to Cambridge”

The premiere of a classical specimen of Chinese chamber opera “Farewell to Cambridge,” the music to which was written by Zhou Xueshi, and the scenario – by Chen Yu, took place on December 25, 2001 at the Beijing Chamber Theater of People’s Art. This composition was called the first Chinese chamber opera, as well as the first opera produced by a private organization. Many Chinese media outlets, among which we can name the “China Youth Daily,” “Chinese Culture,” “Musical Weekly,” etc., highly evaluated this original Chinese opera. In particular, on January 7,

2001 the “Musical Weekly” with the support of the Beijing Cultural Department organized a musicological seminar connected with this composition.

In the article, the author describes the peculiarities of the opera from the point of view of postmodernist ideas and techniques used in its musical composition. With the help of detailed analysis of the musical component the author examines the experimental techniques applied by composer Zhou Xueshi in order to bring in stylistic diversity to his composition. They include: the mixed structure of the opera, techniques of collage and derivation, as well as diversity in the creation of the protagonists.

Keywords: the opera “Farewell to Cambridge,” postmodernism, collage, musical derivations, Chinese composers, Zhou Xueshi.

Будучи произведением камерной оперы XXI века, «Прощание с Кембриджем» композитора Чжоу Сюэши обладает типичными чертами постмодернизма в области музыкальной композиции. Это выражается в следующем: сочетание оперы и драмы; разнообразие музыкального языка, порождаемое использованием таких постмодернистских техник, как заимствование, коллаж и т. д.; разупорядочение музыкального стиля, вызванное передачей прав на создание музыки.

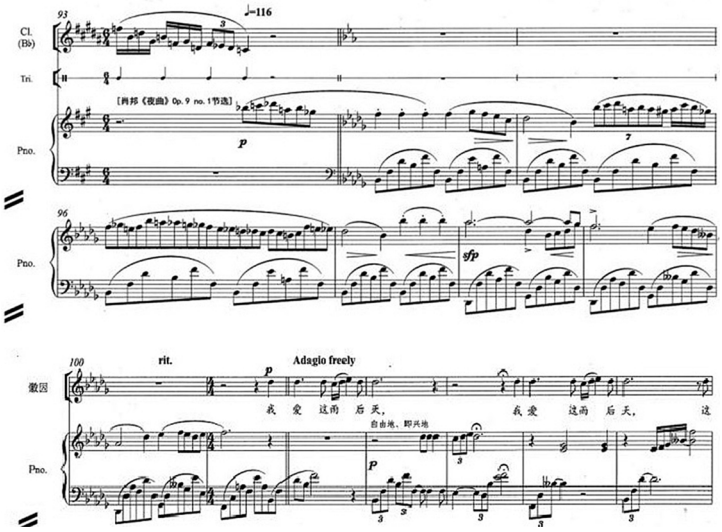
Расцвечивание музыкального фона с помощью приёмов заимствования и коллажа

В музыкальном искусстве коллаж обычно трактуется как «соединение стилистически разнородных отрывков или введение стилистически чуждых фрагментов (чаще всего – из творчества композиторов прошлого) в ткань собственного произведения» [2, с. 42]. В опере «Прощание с Кембриджем» такого рода постмодернистская техника также имеет конкретное применение в создании музыки.

Картина двенадцатая «Я люблю это небо после дождя» представляет собой отрывок с обратным ходом повествования, в этой части композитор Чжоу Сюэши искусно применяет технику заимствования и коллажа, вводя в действие музыкальную тему Ноктюрна Шопена ор. 9 № 1, как это видно в примере № 1.

В такте 93 скачок вниз в партии кларнета великолепно связывает мелодию с партией фортепиано. С такта 94 по 101 музыка полностью переключается на фрагмент Ноктюрна Шопена. В это время действие оперы переносится в студенческие годы Сюй Чжимо и Линь Хуэйинь, когда влюблённые молодые люди прогуливаются под дождём в Кембридже.

Пример № 1 Опера «Прощание с Кембриджем», картина 12, такты 93–106



Линь Хуэйинь слышит, как где-то в здании неподалёку звучит Ноктюрн Шопена. Согласно замыслу композитора, это произведение должно стать фоновой музыкой для диалога, который происходит между главными героями:

«*Хуэйинь*: Чжимо, бежим скорее, пошёл дождь!

Чжимо: Подожди, Хуэйинь, я тебя заслоню!

Хуэйинь: Это и есть погода в Англии: стоит заговорить о дожде, и он тут же начинается.

Чжимо: Кембридж под дождём полон одухотворения. Посмотри, позади Клэр Колледжа смутно вырисовывается силуэт гордости Кембриджа – Тринити Колледж, в его библиотеке находится потрясающая статуя поэта Байрона.

Хуэйинь: Я тоже преклоняюсь перед Байроном.

(Свет направляется на пианиста, он играет Ноктюрн Шопена.)

Смотри, в том здании кто-то играет на фортепиано.

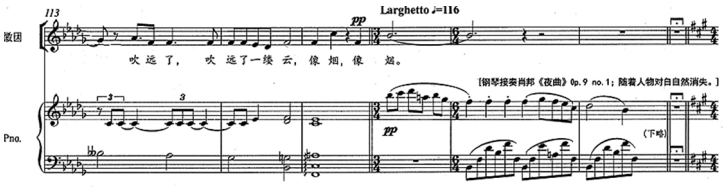
Чжимо: Это Ноктюрн Шопена?

Хуэйинь: Да, это Ноктюрн Шопена» [7, с. 54].

В тактах 94 и 97 прима многократно дополняется стаккато для придания музыке звукоподражательного эффекта падающих капель дождя, при этом ломанный аккорд, исполняемый левой рукой, превосходно подчёркивает изящество и лиричность настроения, передаваемого Ноктюрном. В тактах 95 и 96 используется метод неполного контрапункта, подчёркивая ритмическую нерегулярность и свободу. После такта 102 происходит музыкальный переход к арии Линь Хуэйинь «Я люблю это небо после дождя», продолжающейся до такта 117. Следует отметить, что хотя для того, чтобы выделить в этой арии лирический характер Линь Хуэйинь, композитор определяет стиль пения как свободный и импровизированный, однако из паттернов аккомпанемента очевидно, что Чжоу Сюэши принципиально продолжает подражать манере Шопена, максимально сближая и объединяя стили арии и ноктюрна.

Начиная с такта 116, ария постепенно подходит к завершению, в это время вновь возникает музыкальная тема Ноктюрна, двое главных героев по-прежнему погружены в воспоминания о прошлом, Сюй Чжимо признаётся Линь Хуэйинь в любви. Следует подчеркнуть, что Ноктюрн Шопена в качестве фоновой музыки используется таким образом, что его ритм полностью соответствует ходу реплик. В партитуру (пример № 2) композитор внёс особую пометку: «Фортепиано продолжает исполнять Ноктюрн ор. 9 № 1; вслед за диалогом действующих лиц звучание постепенно затухает».

Пример № 2 Картина 12, ария «Я люблю это небо после дождя», такты 113–118



Можно сказать, что в опере «Прощание с Кембриджем» композитор Чжоу Сюэши, используя Ноктюрн Шопена как прямое заимствование и коллаж, добился закономерного соответствия сцене театрального произведения. Повторение примы из основной темы Ноктюрна великолепно воспроизвело романтическую атмосферу непрерывно моросящего дождя, а нерегулярность ритмического рисунка помогла отразить богатство свободного поэтического духа двух увлечённых литературой молодых людей.

Хотя такого рода целесообразное заимствование и принадлежит к художественным приёмам, характерным для искусства постмодернизма, тем не менее, Ноктюрн Шопена не обладает здесь функцией «аллюзии», зачастую используемой постмодернистами. Композитор Чжоу Сюэши многократно объявлял миру: «В этой опере моим первым требованием к самому себе стало сокращение дистанции между музыкальным языком оперы и эстетическим вкусом широких масс. Моей целью стала “изысканная общедоступность”» [7, с. 3]. В свою очередь, мы считаем, что приём коллажа, который Чжоу Сюэши применил в «Прощании с Кембриджем», отбросил эффект многообразия интерпретаций музыкального языка, на котором акцентировали внимание многие авангардистские композиторы. В некоторой степени это стало диалектической, рациональной, обладающей богатым конструктивистским потенциалом концепцией постмодернистского музыкального творчества. Техника коллажа вовсе не добавила углубляющих сюжет аллюзий, раскрыв ещё более многообразный «эффект различения», но всего лишь придала музыке черты массовости и общедоступности. Целью заимствования Ноктюрна также стало создание драматического эффекта «изысканной общедоступности» посредством придания опере романтического оттенка. Другими словами, Чжоу Сюэши использовал в опере постмодернистские приёмы, исходя из рациональной потребности, а не ради слепого следования постмодернистским концепциям, поддерживающим экспериментальный характер искусства. Этот факт также отражает зрелость и осознанность, с которыми современные китайские композиторы подходят к использованию западных передовых идей в области сочинения музыки и, в частности, для оперных произведений.

Разнообразие действующих лиц камерной оперы

Камерная опера «Прощание с Кембриджем» с точки зрения творческих концепций подверглась глубокому влиянию экспериментальной пьесы «Сигнал тревоги», являющейся представляющей яркий пример китайского постмодернистского театрального искусства. Композитор и драматург определили в качестве места постановки оперы камерный театр, то есть использовали для оперы сцену, на которой обычно исполняются камерные спектакли, что, очевидно, породило немало трудностей. Ограниченное пространство сцены, а также нехватка мест в оркестровой яме стали серьёзной проблемой для композитора. Однако Чжоу Сюэши посредством разнообразия позиций действующих лиц оперы задействовал все находящиеся в его распоряжении артистические ресурсы для исполнения на сцене и искусно превратил недостатки постановки оперы в камерном театре в достоинства.

«Заимствование» персонажей в опере проявилось в следующем.

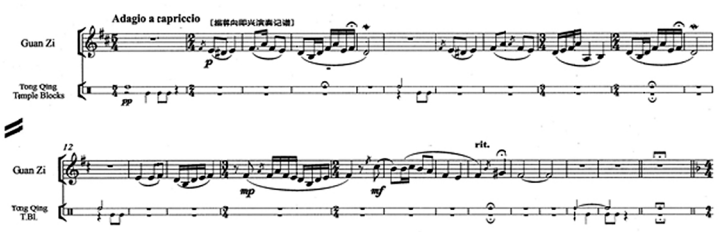
Прежде всего, в «заимствовании» участников оркестра. Состав оркестра в этой опере небольшой, в подавляющем большинстве инструментальных партий используется лишь один музыкант, что полностью соответствует особенностям исполнения камерной музыки. Композитор и оперный режиссёр, основываясь на условиях отсутствия оркестровой ямы в театральном зале, разместили оркестр, состоящий из немногим более десяти человек, прямо на сцене. Чтобы как можно сильнее выделить китайский стиль в опере, Чжоу Сюэши добавил четыре вида ударных музыкальных инструментов, характерных для китайского традиционного музыкального искусства: колокольчики, тамбурин, деревянная рыба,

тун цин. Среди них колокольчики и тун цин представляют собой древние музыкальные инструменты императорского дворца, тамбурин – народный ударный инструмент, а деревянная рыба – ритуальный музыкальный инструмент, использующийся в буддийских монастырях. Многообразие традиционных китайских музыкальных инструментов не только обогащает звучание оперной музыки, но и привносит национальный колорит, характерный для китайского стиля.

В то же время, альтовый саксофон совмещён здесь с гуаньцзы, традиционным китайским духовым инструментом. По форме он близок пикколо и обладает высоким и звонким тембром и простым звучанием, присущим народным инструментам, распространённым в деревнях. Гуаньцзы звучит в опере дважды – в качестве фоновой музыки в моменты, когда Линь Хуэйинь читает стихотворение «В монастыре Тяньнин в Чанчжоу слышится звук покаяния в грехах». Стилистика этого произведения Сюй Чжимо пронизана колоритом китайского Чань-буддизма, поэтому, чтобы оттенить атмосферу чтения стихотворения на сцене, композитор в качестве инструментов для фоновой музыки использовал гуаньцзы, тун цин, деревянную рыбу.

Следует отметить, что для этой партии, исполняемой на гуаньцзы, композитор не стал выписывать ноты, вместо этого он целиком отдал творческие права музыканту. Это можно увидеть в примере № 3.

Пример № 3 Картина 18, такты 1–24



В партитуру оперы композитор поместил точный комментарий, согласно которому эта партия гуньцзы «исполняется на основе импровизации Го Сяна» [6, с. 13] (Го Сян – известный китайский музыкант). Таким образом, чтобы дать возможность музыкантам ещё более соответствовать темпам театрального действия в рамках оперы во время выступления, конкретной атмосфере на сцене, а также, чтобы дать исполнителям на сцене более широкое поле для творчества, композитор полностью передал права на создание этого фрагмента музыкантам. Такого рода приём легко связать с передачей Джоном Кейджем прав на исполнение музыки на «подготовленном фортепиано» пианисту. При этом в Китае на протяжении всей истории музыкального искусства подобный феномен до этого момента не встречался никогда. Появление в опере этой алеаторной музыки указывает на то, что метод частичного отказа от творческих прав, использованный Чжоу Сюэши, является крайне смелым опытом заимствования авангардистских постмодернистских концепций в создании музыки. Это позволило китайской опере вплотную приблизиться к самым передовым западным идеям и техникам, а также добиться соответствия с эстетической ориентацией на общедоступность и популярность среди широких масс в Китае.

В 2009 году, когда опера «Прощание с Кембриджем» была поставлена в Камерном театре Национального центра исполнительских искусств в Пекине, музыкант, игравший на гуаньцзы, вместо того, чтобы всё время находиться в оркестре, поднимался на сцену в качестве действующего лица. Он садился в центре, немного позади сцены, и начинал своё исполнение.

Одетый в белый традиционный китайский костюм, всем своим видом он воплощал моральный облик образованного человека в Китае. С точки зрения позиционирования действующих лиц, режиссёр, поместив таким образом музыканта на сцену, с одной стороны, определил его как участника оркестра, с другой же стороны, наделил принадлежностью к артистам-солистам. Другими словами, композитор и режиссёр оперы прибегли к методу «заимствования» музыканта, искусно задействовали как слух, так и зрительное восприятие публики, тем самым прямо представив на сцене традиционное китайское искусство. Одновременно с этим данный подход также позволил в полной мере использовать весь постановочный коллектив, чтобы максимизировать продуктивность сценической постановки.

Американский художественный обозреватель Сьюзен Сонтаг в работе «Под знаком Сатурна» высказала свои соображения относительно постмодернистских тенденций в театральном искусстве: «Строго разработанная театральная постановка должна отбросить помеху в виде тетрадных записей (сценария), только таким образом можно устранить дистанцию между автором и артистом» [4, с. 37]. Неважно, будь то передача прав на создание музыки исполнителю или же превращение музыканта в действующее лицо оперы, – всё это воплощает в себе то, каким образом в процессе создания оперы композитор Чжоу Сюэши, используя приёмы открытости и многообразия, позволил автору, артистам и музыкантам сохранить ещё более тесную связь между собой. Так, он однажды сказал: «В соответствии с логикой, позволить исполнителям оркестра принять участие в действии постановки, означает раскрыть гибкость, маневренность и инициативность маленького камерного оркестра… В действительности, такая организация оркестра создана специально для камерного театра, самостоятельность каждой партии предоставила возможность музыкантам принимать непосредственное участие в действии, разворачивающемся на сцене» [7, с. 4].

Далее, помимо «заимствования» участников оркестра следует «заимствование» зрителей. Место исполнения оперы «Прощание с Кембриджем» – камерный театр, где ввиду отсутствия оркестровой ямы достигается эффект сокращения дистанции между оперными артистами и публикой. Нечто похожее в своём знаменитом труде «Театр и его двойник» описывал французский театровед Антонен Арто: «Мы уничтожим сцену и зал и заменим их единственной площадкой, без перегородок и барьеров, которая и станет местом действий. Будет установлена прямая связь между зрителем и спектаклем и между актёром и зрителем…» [1, с. 187]. Теория «жестокого театра», созданная этим новатором театрального языка, настойчиво критикует так называемую «четвёртую стену», характерную для традиционного театрального искусства, а именно тот факт, что по причине особенностей планировки в театре между актёрами и зрителями недостаточно взаимодействия. Что же касается оперы «Прощание с Кембриджем», в ней эта проблема великолепно преодолевается благодаря конфигурации сценического пространства камерного театра. Создатель либретто Чэнь Юй также использовала это преимущество, добавив в сюжет элемент взаимодействия артистов и публики, иными словами, драматург «позаимствовал» зрителей, превратив их в действующие лица и добившись таком образом большего драматического эффекта.

Этот приём «заимствования» появляется в восьмой сцене оперы из двадцатой картины «Прощание с Кембриджем»: смерть Сюй Чжимо стала тяжёлым ударом для Лу Сяомань, она напевает слова из написанного им стихотворения «Прощание с Кембриджем» и, пошатываясь, подходит к зрителям. После этого она начинает раздавать им сборники стихов Сюй Чжимо, постоянно повторяя: «Здесь стихи Чжимо… Почитайте, почитайте… Здесь стихи Чжимо, я сама сделала эти сборники, почитайте…» [6, с. 78]. Зрители принимают сборники стихов, в этой полной скорби атмосфере начинают листать их, читать его стихи, исполняя вместе с Лу Сяомань заключительную часть этой трагедийной сцены. В отличие от традиционной оперы, где для обрисовки атмосферы на сцене используются актёры- статисты, Чэнь Юй в своей постановке естественно превратила в статистов самих зрителей в зале. Таким образом, создатели оперы, с одной стороны, добились максимальной экономии и контроля над количеством актёров, выходящих на сцену, а также сохранения малых масштабов камерной оперы и её невысокой себестоимости, а с другой стороны, продемонстрировали интерактивность между артистами и зрителями, воплотив авангардистский дух современного постмодернистского театра, стремящегося к разрушению границ сцены.

Подводя итоги, можно сказать, что опера «Прощание с Кембриджем» обладает уникальной музыкальной композицией, оригинальностью замысла и воплощения персонажей, сценического исполнения. Посредством анализа этой наиболее каноничной китайской оперы XXI века были выявлены воплощённые в ней специфические черты постмодернистского искусства. Постмодернистские художественные приёмы, используемые композитором и драматургом в этой изящной камерной опере, охватывают множество областей искусства, включая музыку, литературу, театр и кино.

Упомянутые выше приёмы монтажа, производящие эффект инверсии во времени и пространстве, а также техника исполнения одним артистом нескольких ролей, ликвидирующая дистанцию, разрушили структуру и порядок повествования, свойственные традиционному оперному искусству. Подчеркнув интригу и драматичность сюжета, они в то же время оставили зрителю достаточное пространство для воображения. Техники прямого заимствования и коллажа, применённые к Ноктюрну Шопена, а также передача творческих прав музыкантам и некоторые другие приёмы наделили музыкальную композицию оперы такими чертами постмодернизма, как вариативность, случайность, разнообразие. И наконец, приём «заимствования», благодаря которому музыканты оркестра становятся действующими лицами оперы, а зрители взаимодействуют с артистами в рамках сюжета, превращает всё пространство зала в место действия оперы. Так разрушается традиция и устраняется препятствие в виде границы между персонажами произведения, оркестром, актёрами и публикой.

Следует ещё раз подчеркнуть, что являясь выдающимся образцом камерной оперы XXI века, «Прощание с Кембриджем» применяет принципы искусства постмодернизма, основываясь исключительно на потребностях рынка, аудитории, требованиях сюжета, особенностях камерной оперы и других продиктованных соответствующими реалиями факторах. Это несёт в себе явное отличие от авангардистских экспериментальных оперных произведений, подобных опере «Эйнштейн на пляже» Ф. Гласса.

В отличие от 80-х годов XX века, когда создатели оперы в Китае стремились разрушать традиции ради следования передовым тенденциям, с наступлением XXI века они всё чаще стали демонстрировать рациональность и зрелость в использовании в сочинении музыки западных прогрессивных идей и концепций. В своём диалектическом мышлении они применяют постмодернистские приёмы и техники, чтобы произведения воплощали себой идею «эволюции на стыке наследственности и мутации – развития посредством объединения традиций и инноваций» [5, с. 24]. Есть все основания полагать, что такого рода отказ от слепого следования экспериментальным западным достижениям и впредь будет отражать новые тенденции в развитии китайской камерной оперы.

Таким образом, обнаружив в музыкальной композиции оперы «Прощание с Кембриджем» техники коллажа и заимствования, приём разнообразия в создании действующих лиц, детально обрисовав черты постмодернизма в данной опере, мы приходим к выводу, что будучи классическим представителем академизма, Чжоу Сюэши не стал придерживаться характерных для современного музыкального творчества приёмов серийной музыки, так же как не стал ради развития национальной оперы слепо ориентироваться на китайский традиционный стиль. Вместо этого композитор обратился к потребности народа в социализации, популяризации и доступности оперного искусства. Так, другой известный китайский композитор Го Вэньцзин в своей знаменитой монографии «Шум» заявил: «Недавно я предъявил к себе новое требование: изо всех сил постараться отделаться как от западного влияния, так и от китайского влияния, утвердив, наконец, свой собственный стиль» [3, с. 160]. Тем самым, китайские оперные композиторы посредством своих произведений посылают нам сигнал: подвергаясь влиянию постмодернизма, китайская опера с точки зрения концепции стиля и музыкальных техник уже вступила на путь развития, отмеченный такой чертой, как разнообразие, а интеграция стилей неизбежно станет стойкой тенденцией в создании китайской оперы в будущем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арто А. Театр и его двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / сост. и вступ. ст. В. И. Максимова, коммент. В. И. Максимова, А. Ю. Зубкова. СПб.; М.: Симпозиум, 2000. 443 с.
2. Демченко А. И. Коллаж и полистилистика в искусстве XX в. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2005. № 2. С. 42–52.
3. Го В. Шум. Пекин: Изд-во народной музыки, 2009. 282 с. (На кит. яз.)
4. Сонтаг С. Под знаком Сатурна / пер. с англ., под ред. Яо Цзюньвэ. Шанхай: Шанхай Ивэнь, 2006. 202 с. (На кит. яз.)
5. Сун Цз. Записи с Симпозиума по современной музыке // Народная музыка. 1998. № 12. С. 24–27. (На кит. яз.)
6. Чжоу Сюэши, Чэнь Юй. Прощание с Кембриджем: камерная опера: партитура. Шанхай: Шанхай Инъюэ, 2017. 96 с. (На кит. яз.)
7. Чжоу Сюэши. О музыке камерной оперы «Прощание с Кембриджем» // Исследования оперного искусства. 2010. № 6. С. 3–4. (На кит. яз.)

8. The Cambridge Companion to Chopin / Ed. by Jim Samson. Cambridge University Press, 1992. 352 p.

Об авторе:

Чжу Линьцзи, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0002-8409-9495**, 534366380@qq.com

REFERENCES

1. Arto A. *Teatr i ego dvoynik. Manifesty. Dramaturgiya. Lektsii. Filosofiya teatra* [Artaud A. The Theater and Its Double. Manifestos. Dramaturgy. Lectures. The Philosophy of Theater]. St. Petersburg; Moscow: Simpozium, 2000. 443 p.
2. Demchenko A. I. Kollazh i polistilistika v iskusstve XX v. [Collage and Polystylistics in 20th Century Art]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [News of the Volgograd State Pedagogical University]. 2005. No. 2, pp. 42–52.
3. Go V. *Noise*. Pekin: Folk Music Publishing House, 2009. 282 p. (In Chinese).
4. Sontag S. *Under the Sign of Saturn*. Translation from the English, Edited by Yao Junwe. Shanghai: Shanghai Iven, 2006. 202 p. (In Chinese).
5. Sun Tsz. Records from the Symposium on Contemporary Music. *Folk Music*. 1998. No. 12, pp. 24–27. (In Chinese).
6. Zhou Xueshi, Chen Yu. *Farewell to Cambridge: Chamber Opera: The Score*. Shanghai: Shanghai Iven, 2017. 96 p. (In Chinese).
7. Zhou Xueshi. On the Music of the Chamber Opera “Farewell to Cambridge”. *Research of Opera Art*. 2010. No. 6, pp. 3–4. (In Chinese).
8. *The Cambridge Companion to Chopin*. Ed. by Jim Samson. Cambridge University Press, 1992. 352 p.

About the author:

Zhu Linji, Post-graduate Student at the Department of Musical Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, St. Petersburg, Russia), **ORCID: 0000-0002-8409-9495**, 534366380@qq.com

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.111-119
УДК 781.21

Е. В. КИСЕЕВА, В. Ю. КИСЕЕВ

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
Академия архитектуры и искусств, Южный федеральный университет
г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1730-353X, studiocons@mail.ru

Специфика работы с текстами в ранних операх Тан Дуна. К проблеме обновления оперного жанра в творчестве американских композиторов на рубеже XX–XXI веков*

В статье рассмотрены ведущие принципы музыкально-театрального творчества Тан Дуна – крупного американского композитора китайского происхождения. Его оперы стали яркими и уникальными явлениями мировой музыкальной культуры конца XX – начала XXI века. Оригинальная трактовка оперного жанра, представленная в творчестве композитора, опирается на органичный сплав восточной и западной музыкально-театральных традиций, что проявляется в вокальных приёмах, соединяющих элементы пекинской, куньшаньской и итальянской оперы, в специфических способах звуко- и темброообразования, в композиционных закономерностях. Оперное творчество Тан Дуна вбирает в себя и черты новых музыкально-театральных практик, получивших развитие на рубеже XX–XXI веков. Их детальное изучение выявляет проблему изменения роли поэтического текста в драматургии спектакля.

Ранние оперы Тан Дуна демонстрируют особый тип взаимодействия между вербальными и музыкальными текстами, что открывает новые возможности для драматургических и композиционных решений.

Ключевые слова: оперный театр Тан Дуна, обновление оперного жанра, взаимодействие музыки и драмы, американские композиторы.

Для цитирования / For citation: Кисеева Е. В., Кисеев В. Ю. Специфика работы с текстами в ранних операх Тан Дуна. К проблеме обновления оперного жанра в творчестве американских композиторов на рубеже XX–XXI веков // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 111–119. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.111-119.

* Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198-ОГН\19 (Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров).

ELENA V. KISEYEVA, VASILY YU. KISEYEV
Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory
Academy of Architecture and Fine Arts, Southern Federal University
Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0000-0002-8403-6144, e.v.kiseeva@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1730-353X, studiocons@mail.ru

The Specificity of Work with Texts in Tan Dun's Early Operas by. Concerning the Issue of Reviving the Opera Genre in Works of American Composers at the Turn of the 20th and 21st Century

The article examines the leading principles of the works for musical theater by Tan Dun – an important American composer of Chinese descent His operas have become brilliant and unique phenomena in the world musical culture of the late 20th and early 21st centuries. The original interpretation of the opera genre presented in the composer's musical oeuvres is based on an organic amalgam of the Eastern and Western musical-theatrical traditions, manifested in vocal techniques, which connect together elements of the Beijing, Kunju and Italian opera, in the specific sound and timbre generation, in regular compositional principles. The operatic legacy of Tan Dun also absorbs into itself traits of new musical-theatrical practices which have undergone development at the turn of the 20th and the 21st centuries. Their detailed study reveals the issue of the alteration of the role of the poetical text and dramaturgy in a theatrical performance.

The early opera by Tan Dun examined in the present article demonstrates a special type of interaction between verbal and musical texts, which opens up new possibilities for dramaturgical and compositional solutions.

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 17-04-00198-OGN\19 supported by the RFFI.

Keywords: the opera theater of Tan Dun, revivification of the opera genre, interaction between music and drama, American composers.

Музыкальный театр Тан Дуна охватывает традиционные музыкально-театральные жанры, оригинально трактованные композитором – оперы «Девять песен» (1989), «Марко Поло» (1995), «Пионовая беседка» (1998), «Чай: зеркало души» (2002), «Первый император» (2006), а также большое количество новых жанровых образований, относящихся к области инструментального театра[1]. В них представлены театрализованные действа с игрой на инструментах и пением. Словно желая подчеркнуть театральную природу своих инструментальных сочинений, композитор обозначает их терминами «оркестровый театр» и даже «опера»[2]. Существенно, что все жанры театральной музыки Тан Дуна опираются на единые эстетические принципы и художественные установки, важнейшими из которых являются: ритуальная природа действия, способствующая погружению исполнителей и слушателей в художественное пространство произведения; экспериментирование со звуко- и темброобразованием, основанное на соединении академических западноевропейских и традиционных восточных инструментов (тибетские колокола, китайские гонги) и немузыкальных шу-

мовых орудий (сосуды для переливания воды и пересыпания чая) и материалов (камни, бумага, сыпучие субстанции).

Исследователи, характеризуя музыкально-театральные произведения Тан Дуна, неоднократно отмечали их национальную природу, связанную с проблемой претворения элементов традиционного китайского искусства, в частности, пекинской оперы (см., например: [1, с. 475–477]). Вместе с тем, названные произведения не укладываются в рамки национальной театральной традиции. Эстетика оперных опусов композитора выходит и за пределы так называемой «новой волны» китайского авангарда – направления, к которому справедливо причисляют Тан Дуна в силу присущего его музыке особого сплава, соединяющего специфически интерпретированные жанровые элементы китайского фольклора с принципами звукотворчества и композиционными приёмами американского авангарда [3, с. 247–248].

Для объективного понимания оперных новаций Тан Дуна необходимо их рассмотрение в контексте глобального процесса обновления оперного жанра. Процесс, речь о котором пойдёт в данной статье, развивался под лозунгом отрицания и последующего реформирования европейской оперной традиции. Его начало ознаменовалось известной трилогией Ф. Гласса («Эйнштейн на пляже», «Сатьяграха», «Эхнатон»), и впоследствии в него вовлеклись Дж. Адамс, Дж. Кейдж, М. Монк, С. Райх и другие крупные мастера, казалось бы, далёкие от эстетики оперного жанра, но тем не менее, вдохнувшие в него новую жизнь.

Для понимания подхода Тан Дуна к оперному жанру и к музыкально-театральной драматургии необходимо кратко остановиться на некоторых идеях реформы Ф. Гласса, вошедшего в историю новейшей американской оперы в качестве первооткрывателя новых законов. В своих ранних сочинениях композитор и его соавторы (режиссёры Р. Уилсон, К. Деджонг), стремясь уйти от однозначности зрительского восприятия сценических событий, включали в постановки нелинейные методы драматургического развития [2].

Создание драматургической логики, противоречащей законам драмы, достигалось благодаря оригинальной работе с вербальным текстами. Например, «Эйнштейн», «Сатьяграха» и «Эхнатон» не имеют сюжетной фабулы в её традиционном для оперного жанра понимании. Действие здесь опирается не на последовательность событий, обусловленных причинно-следственными связями, а на дискретные, алогичные ситуации, разрывающие повествование. Композитор либо намеренно отказывается от типичных оперных форм, либо применяет их таким образом, что смысловое наполнение оказывается за пределами восприятия.

Усиление смыслового разрыва в названных операх происходит благодаря приёму симультанного повествования. Так, в «Эйнштейне» вербальный текст состоит из слогов (хор сольфеджирует звуки) и разрозненных, вырванных из повседневности монологов, в то время как сценические события представляют череду метаморфоз из жизни учёного. «Статьяграха» содержит фрагменты текста на санскрите, в которых излагаются разделы из ведического эпоса. Поэтический текст по отношению к сценическому ряду является иным повествованием, развивающимся параллельно по собственным законам. Смысловой разрыв в «Эхнатоне» достигается путём использования так называемых «мёртвых» языков. В произведении находим древнеегипетские тексты из «Книги мёртвых» и библейские фрагменты на иврите.

Важно, что во всех трёх сочинениях композитор нивелирует коммуникативные функции слова и фокусирует внимание на его фонетической природе, объясняя свои намерения следующим образом: «…отказ от использования понятных текстов, которые зритель мог бы воспринимать как вместилище смысла, открывает возможность слову звучать как единой последовательности звуков» [4, с. 101].

С точки зрения обозначенной проблемы интерес представляют и оперные опусы Тан Дуна. Например, в «Марко Поло» композитор и либреттист (американский филолог П. Гриффит) создают на сцене три параллельно развивающиеся истории о физическом, духовном и музыкальном путешествиях. Одно из них представляет историю венецианского купца Марко. Своё знаменитое путешествие из Италии в Китай он описал вместе с итальянским писателем Рустикелло в «Книге о разнообразии мира», которая и стала источником вдохновения для создателей оперы. Названия сцен в произведении – «Площадь», «Океан», «Рынок», «Пустыня», «Гималаи», «Великая Китайская стена» отсылают к путешествию географическому.

Другое путешествие – духовное связано с размышлениями о существовании человека в настоящем, прошлом и будущем временах, а также об идее цикличности природных изменений. Китайская стена в этом путешествии является символической гибкой границей, способной разделять различные времена и пространства. Интересна и трактовка авторами образа главного героя: его ипостаси – телесную и духовную представляют два разных персонажа Марко и Поло. На протяжении повествования они взаимодействуют как друг с другом, так и с иными реальными и фантастическими героями – с Кублай-ханом, тенями Данте, Шекспиром, Ли По, Малером, Шехеразадой и Духом Воды.

Третье – музыкальное путешествие находит отражение в структуре и музыкальном языке оперы. Как отмечает сам композитор, произведение состоит из двух оперных действий, развивающихся одновременно: первое «разработано на основе восточных вокально-инструментальных традиций», второе опирается на «западноевропейскую оперную традицию со смешением и наслоением разных исторических стилей» [9, с. 6]. Образцом соединения восточной и западной культур является и уникальный исполнительский состав. Он включает певцов, владеющих *bel canto*, а также экспрессивной техникой пения в высоком регистре, характерной для пекинской оперы. Оркестровый ансамбль, помимо академических, содержит национальные инструменты Китая, Тибета, Индии.

Сюжет и способ течения вербального текста в «Марко Поло» можно сравнить с «потоком сознания», чему способствует несколько факторов. В их числе обозначим трактовку образа главного героя, который становится символом перехода в разные времена и пространства, а также невозможность прямого общения между действующими лицами, что связано с отсутствием эпизодов, двигающих ход драматургического развития. Погружая зрителя в художественную ткань произведения, авторы создают лишь внешне логичное повествование, в котором подчёркивается связь между мельчайшими деталями, но вместе с тем, минимизировано рациональное начало.

Композитор и либреттист стремятся различными способами нарушить линейность повествования, заложенную в литературном первоисточнике. Текст оперного либретто сегментируется и разрывается с помощью многократно повто-

ряющихся слов на десяти языках. Как и в операх Ф. Гласса, на первый план здесь выходит музыкальная природа произносимых слов. Излагая на сцене события, лишённые логических связей и создавая в музыкальной партитуре головоломки из полистилистичных коллажей, цитирующих оперные стили прошлого, композитор запутывает зрительское сознание в бесконечной семантической «паутине», своего рода игре смыслов.

В опере «Девять песен» Тан Дун и вовсе отказывается от единого сюжета и воспроизводит на сцене воображаемый древний ритуал, произвольно чередуя строки из одноимённой архаической поэмы Цюй Юаня (поэта эпохи Воюющих Царств, 4–3 вв. до н. э.) на языке оригинала (пиньинь) и в английской транслитерации, что должно вызвать у зрителя свободные, опосредованные лишь чувственным восприятием ассоциации.

Композитор оригинально трактует литературный первоисточник. Поэма Цюй Юаня состоит из одиннадцати глав, связанных идеей изображения ритуала жертвоприношения. Согласно замыслу Тан Дуна, из разных глав поэмы были выбраны и размещены в произвольном порядке отдельные поэтические строки, фразы, словосочетания, образуя своего рода текстовый коллаж.

В музыкальной композиции «Девяти Песен» отсутствует разделение на акты и сцены. Произведение состоит из девяти последовательно представленных, не связанных сюжетной логикой разделов. Оно не содержат каких-либо повествовательных текстов, в качестве нарративного источника в них используются абстрактные слова и слоги. Композитор всячески подчёркивает их музыкальную природу, порой противоречащую смысловому наполнению. Согласно авторскому замыслу, вербальный и музыкальный тексты вкупе образуют полиязыковую конструкцию, в которой поэтический текст также является частью музыкальной партитуры.

Разрушению повествовательной логики способствует и оригинальная трактовка персонажей: герои оперы безымянны, их роль в сольных и ансамблевых партиях обозначена обезличенными понятиями – «мужской голос А», «мужской голос В», «женский голос А», «женский голос В». Объединяющую действие функцию в опере выполняет необычно трактованная партия дирижёра – он буквально руководит событиями, происходящими и в оркестровой яме, и в сценическом пространстве, исполняя с помощью пластических движений и произносимых слов и звуков роль древнего шамана и обозначая начало и окончание ритуального действия чтением соответствующих строк поэмы.

Ключевой идеей «Девяти Песен» стало понимание спектакля как длящегося «процесса», в основе которого находятся регулярно повторяемые пластические движения и звуковые (музыкальные и вербальные) образования. Принцип создания смысловых разрывов, специфика взаимодействия вербального и музыкального текстов, а также оригинальный приём акцентирования музыкальной природы слова, задействованные в «Девяти Песнях», соотносимы с концепциями оперных опусов Мередит Монк.

Тан Дун, подобно М. Монк, отказался от смыслообразующей функции слова в пользу усиления значения не только его музыкальной, но и коммуникативной выразительности. В результате обращения авторов к абстрактным слогам, словам, произнесенным на древних языках, вырванных из текста и многократно повторенных словосочетаний, создаётся оригинальная концепция звукообразования. В её основе лежат сложные звуковые

эффекты, их соединение с интонациями, обрисовывающими контуры речевых оборотов, рождает особую коммуникацию, где толкование перенасыщенных смысловыми значениями вокальных партий может определяться лишь персональным, опирающимся на эмоциональную основу зрительским опытом.

Параллели с творчеством М. Монк возникают и в связи с оперой «Пионовая беседка», созданной Тан Дуном в соавторстве с театральным режиссёром Питером Селларсом. В качестве литературного первоисточника композитор избрал одноимённую пьесу Тан Сяньцзу (выдающегося китайского поэта и драматурга конца XVI – начала XVII века) в переводе Сирил Бёрч. Как и в «Девяти песнях», авторы оперы составили коллаж из оригинального и переводного текстов, заимствуя их отдельные части и выстраивая собственную сюжетную логику. Принцип коллажа распространяется и на стилевое решение оперы, основанной на соединении вокальных техник китайского музыкального театра кунцю, пения тибетских монахов, звуковых и тембровых находок американского экспериментализма и электронной музыки. Кроме того, сценография оперы объединяет в драматическом действии церемониальные танцы, ритуалы, боевые искусства. Показательны с данной точки зрения рассуждения самого композитора о стилевой специфике своей работы: «На первый взгляд нам кажется, что предстоит пройти долгий путь в поисках баланса стиля, когда представлен контрапункт различных времён и языков, контрапункт разных театральных традиций… тем не менее, всё это может быть соединено в новом едином стилевом сплаве» [8].

Не менее важным приёмом Тан Дуна является соединение строго организованных структур, основанных на повторении паттернов со свободными импровизациями, призванными вуалировать и размывать чёткие границы разделов. В современной американской опере ярким образцом такого соединения является «Атлас» М. Монк – произведение, посвящённое теме путешествия Александры Давид-Неель в Тибет. Композитор использует так называемую контролируемую импровизацию в нескольких сценах произведения. Интерес представляет и авторский метод: в музыкальной партитуре содержится запись закольцованного паттерна – своего рода структурной основы для вокальной импровизации, в свою очередь опирающейся на разработку основных тонов паттерна.

Близкий подход демонстрирует в «Пионовой беседке» Тан Дун: «Я записал несколько паттернов и нотировал их графическим способом, указав высоту и динамику, чтобы запустить контролируемый импровизационный процесс» [там же]. В опере представлены два способа организации импровизационных разделов. Один из них опирается на аудиозапись импровизированной ранее музыки и её последующее воспроизведении на сцене. Например, в сцене «Весна» в качестве основного материала звучит аудиозапись вокальной импровизации на одну из традиционных тем китайской оперы кунцю, исполненной Тан Дуном. Тема состоит из пяти звуков A, E, B, F#, C# (обозначения звуков буквами предложено композитором) и включает набросок, объясняющий метод, согласно которому музыканты должны самостоятельно определить, как будут развиваться мелодия, ритм, каким образом будут координироваться и взаимодействовать голоса и инструменты. Другой способ – «живой», происходящей непосредственно во время спектакля импровизации представлен в разделе «Блужда-

ющий». Здесь содержится ритмическая импровизация в партиях керамического барабана, водного гонга и пипы[3].

Интерес представляют и высказывания обоих композиторов о роли импровизационного начала в их оперном творчестве. В своих интервью М. Монк неоднократно говорила об импровизации как важнейшем творческом методе: «Импровизация является частью моей работы. Это способ, при помощи которого я создаю материал… вместе с тем, много времени и внимания я уделяю поиску новых форм» [6, с. 526]. В свою очередь, Тан Дун называет импровизацию «естественным условием для композиторского творчества», также подчёркивая умение импровизировать, необходимое для создания «неповторимых форм и техник исполнения» [8].

Возвращаясь к проблеме работы с текстами в ранних операх Тан Дуна, отметим, что во всех вышеназванных произведениях музыкальный текст формирует самостоятельный смысловой ряд к текстам вербальному и сценическому, образуя своего рода разобщённый триалог. Его составляющие «говорят» о разном и, тем самым, создают эффект семантического вакуума. Смысловые разрывы между словом и действием требуют усиления значения невербальной коммуникации – языка жестов и тела. Жестикуляция, пантомима, танцевальные движения, присутствующие в операх Тан Дуна, призваны спровоцировать в сознании зрителя субъективные телесные ощущения и сформировать на сцене «вторую» реальность, в познании которой, как и в ритуале, чувственный опыт оказывается важнее рационального и логического.

Таким образом, ранние оперы Тан Дуна являются частью процесса обновления оперного жанра, обозначившегося в творчестве американских композиторов на рубеже XX–XXI веков. Названный в статье ряд произведений можно дополнить оперными опусами Дж. Адамса («Смерть Клингхоффера», «Доктор Атомный»), С. Райха («Пещера»), Дж. Кейджа («Европеры 1 и 2», «Европеры 3 и 4», «Европера 5»), позднего Ф. Гласса («Процесс», «В исправительной колонии»), для которых также характерны отказ от единой сюжетной логики, драматургическая дробность, применение нелинейных методов развития, использование в качестве исходного музыкального материала вырванных из речи оборотов, омузыкаливание слова, либо его отдельных частей. В каждом случае композиторы стремятся найти индивидуальные творческие подходы.

Произведения Тан Дуна сложно отнести к академической оперной традиции. Несмотря на то, что на протяжении всей истории оперы проблема балансирования между музыкой и драмой оказывалась в центре внимания и становилась основой для многочисленных реформ жанра, традиционные оперные либретто, как правило, представляют собой адаптированные для спектакля тексты, в которых сохраняется драматическая структура. В тоже время рассмотренные оперы опираются на иную эстетическую логику. Под её влиянием изменилось понимание оперного спектакля, коснувшееся как его внутренних закономерностей, связанных с драматургическим решением, так и внешних, лежащих за пределами художественных событий принципов коммуникации автора и зрителя. Благодаря новым способам развёртывания вербального, музыкального, визуального текстов и новым возможностям их взаимодействия, содержание опер, осмысление текстов персонализируется и определяется индивидуальным зрительским опытом и личными ассоциациями.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Признание Тан Дуна как фигуры значимой для современной мировой культуры подтверждают многочисленные престижные музыкальные награды, среди которых «Премия Гремми», «Награда Академии Оскар», «Премия Гравемайера», «Премия Японской академии звукозаписи», «Гамбургская Премия имени Баха», «Премия имени Шостаковича» и многие другие. Музыка Тан Дуна исполняется знаменитыми оркестрами и звучит в крупнейших оперных театрах, на международных фестивалях, на радио и телевидении.

[2] Так, Скрипичный концерт (1987) имеет заголовок «Из Пекинской оперы»; оперой композитор называет произведение, написанное для «Кронос-квартета» и пипы – «Опера-призрак» (1994); оркестровые работы 1990–1999-х годов имеют заголовки «Оркестровый театр».

[3] Следует отметить, что и в оперу «Девять песен» включены импровизационные фрагменты. Так, свобода музицирования предписывается партиям ударных инструментов. В качестве ограничения здесь использованы временные рамки, указывающие точную продолжительность исполнения.

ЛИТЕРАТУРА

1. История современной музыки: музыкальная культура США XX века: учебник. 2-е изд. М.: Юрайт, 2019. 540 с.
2. Кисеева Е. В. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 58–64. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064.
3. Холопова В. Н. Китайский музыкальный авангард: от Сан Туна до Тан Дуна // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи. М.; СПб.: Алетейя, 2003. С. 243–251.
4. Glass Ph. Music by Philip Glass. NY: Harper & Row, 1987. 222 p.
5. Lehmann H. T. Postdramatisches Teater. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999. 510 p.
6. Monk M. Interview for Contemporary Music Review. Contemporary Music Review. 2006. Vol. 25, No. 5/6, pp. 525–530.
7. Novak Je. Postopera: Reinventing the Voice-Body. Routledge, 2016. 192 p.
8. Sellars P. Dialogues with Tan Dun // Tan Dun [Site]. URL: http://tandun.com/composition/peony-pavilion-1998/ (15.10.2019).
9. Tan Dun. On the Criation of Marco Polo // Tan Dun. Marco Polo. Score. NY: G. Schirmer Inc., 1997. 247 p.

Об авторах:

Кисеева Елена Васильевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия); профессор кафедры декоративно-прикладного искусства, Академия архитектуры и искусств, Южный федеральный университет (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru

Кисеев Василий Юрьевич, заведующий студией звукозаписи, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-1730-353X**, studiocons@mail.ru

REFERENCES

1. *Istoriya sovremennoy muzyki: muzykal'naya kul'tura SShA XX veka: uchebnik* [A History of Modern Music: 20th Century Musical Culture of the USA: Textbook]. 2nd Ed. Moscow: Yurayt, 2019. 540 p.

2. Kiseyeva E. V. Certain Dramaturgical and Compositional Peculiarities of the Early Operas of Philip Glass. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 58–64. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.058-064.

3. Kholopova V. N. Kitayskiy muzykal'nyy avangard: ot San Tuna do Tan Duna [Chinese Musical Avant-garde: From San Tong to Tan Dun]. *M. E. Tarakanov: Chelovek i Fonosfera. Vospominanija. Stat'i* [M. E. Tarakanov. Man and the Phonosphere. Memories. Articles]. Moscow; St. Petersburg: Aleteyya, 2003, pp. 243–251.

4. Glass Ph. *Music by Philip Glass*. NY: Harper & Row, 1987. 222 p.

5. Lehmann H. T. *Postdramatisches Teater*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999. 510 p.

6. Monk M. Interview for Contemporary Music Review. *Contemporary Music Review*. 2006. Vol. 25, No. 5/6, pp. 525–530.

7. Novak Je. *Postopera: Reinventing the Voice-Body*. Routledge, 2016. 192 p.

8. Sellars P. Dialogues with Tan Dun. *Tan Dun [Site]*. URL: http://tandun.com/composition/peony-pavilion-1998/ (15.10.2019).

9. Tan Dun. On the Criation of Marco Polo. *Tan Dun. Marco Polo*. Score. NY: G. Schirmer Inc., 1997. 247 p.

About the authors:

Elena V. Kiseyeva, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music History Department, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia); Professor at the Art and Kraft Department, Academy of Architecture and Fine Arts, Southern Federal University (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-8403-6144**, e.v.kiseeva@mail.ru

Vasily Yu. Kiseyev, Head of the Recording Studio, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-1730-353X**, studiocons@mail.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.120-126
УДК 783.6

В. Н. ДЁМИНА

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0002-7402-9020, vnd-80@mail.ru

Музыка победных праздников XVIII–XIX веков

В зарубежной и отечественной науке сохраняет актуальность тенденция пересмотра наиболее значимых явлений истории и культуры в свете «переоценки прошлого» и «обоснования курса будущего». Преобладает критический взгляд на официальные праздники как инструмент государственной политики, ориентированный на корректировку мировоззренческих представлений народа в направлении, предполагающем разрыв связей с предшествующей традицией.

Важнейшими государственными праздниками, развитие которых не прерывалось более трёхсот лет, являются победные. Исследование победных торжеств в исторической динамике показало трёхэтапность процесса становления, трансформации и возрождения. Структура победного праздника складывается из стабильных элементов (церковные и воинские ритуалы и церемониалы) и мобильных (массовые развлечения и зрелища). Музыка, как неотъемлемая составляющая всех частей праздника, образует каркас, поддерживающий многомерность пространственно/временного континуума ритуальных и игровых форм действа. Она участвует в создании концептосферы праздника и формирует необходимые условия для трансляции культурных ценностей.

Ключевые слова: музыкальное искусство, победный праздник, официальное торжество, динамика отечественной культуры.

Для цитирования / For citation: Дёмина В. Н. Музыка победных праздников XVIII–XIX веков // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 120–126.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.120-126.

VERA N. DYOMINA

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0000-0002-7402-9020, vnd-80@mail.ru

Music of Victory Celebrating Holidays from the 13th to the 19th Centuries

In musical scholarship in Russia and in other countries the actuality remains for the tendency of reconsideration of the most significant phenomena of history in light of “reevaluation of the past” and “substantiating the course of the future.” There is a prevalence of a critical attitude towards of official holidays as an instrument of state policy directed at correcting the worldview-related perceptions of the people in the directions, presuming a severance of connections with the preceding tradition. The most important state holidays, the development of which has not been severed for over three-hundred years, are victory holidays. Research of holidays celebrating victories in the historical dynamics has shown a three-stage sequence of the processes of formation, transformation

and revival. The structure of the victory holiday is formed out of stable (church and military rituals and ceremonials) and mobile elements (mass entertainments and sights). Music, as an inseparable component of all parts of any holiday, forms a carcass which supports the multidimensionality of the spatial/temporal continuum of ritualistic and playing forms of activity. It participates in the creation of the conceptual sphere of a holiday and forms the indispensable conditions for transmission of cultural values.

Keywords: the art of music, holiday celebrating a victory, official festivity, dynamics of Russian culture.

В отечественной и зарубежной науке сохраняет актуальность тенденция пересмотра наиболее значимых явлений истории и культуры в свете «переоценки прошлого» и «обоснования курса будущего». Преобладает критический взгляд на официальные праздники как инструмент государственной политики, ориентированный на корректировку мировоззренческих представлений народа в направлении, предполагающем разрыв связей с предшествующей традицией. Наиболее цитируемый немецкий автор Мальте Рольф в книге «Советские массовые праздники» пишет: «Официальные празднества служили инструментом для популяризации политических целей и манипулирования людьми… они были также одним из каналов, через которые политика режима проводилась в жизнь» [3, с. 7]. Развитие праздничной культуры в России он, как и другие зарубежные авторы, характеризует как инверсионное.

Отечественная гуманитарная наука не имеет единой точки зрения и в осмыслении природы праздника. Сторонники игровой концепции усматривают в смене сакральных концептов символическую игру, которая придавая смысл действу, переводит его в миф. Приверженцы другой точки зрения приравнивают праздник ритуалу, предполагающему достижение изменённого состояния сознания и через символизацию раскрывающего целостность бытия. Данные положения являются исходными для многих исследований современной науки.

В российском музыкознании сформировалась традиция изучения отдельных произведений, образующих канву праздничного действа в аспекте исторически сложившихся жанровых систем. Приоритетными для изучения оказываются вершинные явления своего времени. Однако концептуальное содержание и значимость этих произведений в полной мере раскрываются в контексте синтетического целого.

Между тем, музыка государственных победных праздников, отразившая динамические процессы многовекового исторического развития культуры, как результат деятельности ведущих российских и зарубежных композиторов, в числе которых П. И. Чайковский, С. С. Прокофьев, С. А. Дегтярёв, В. П. Титов, Дж. Сарти, стала явлением отечественной художественной культуры. Становление победных праздников началось с петровских «викториальных» торжеств, а их развитие продолжается вплоть до наших дней. Эволюционируя на протяжении более чем трёхсотлетнего периода, они объединяли практически все существовавшие в своё время жанры и формы светской и церковной ветвей отечественного музыкальной культуры[1].

Музыка официального праздника обладает имманентной исторической

значимостью, что связано и с особым отношением к ней со стороны церковной и светской властей, конструирующих содержание, и с её сохранением носителями традиционной культуры. Благодаря корпусу музыкально-поэтических текстов, включающих важные для социума концепты, победный праздник апеллирует к исторически сложившимся ценностям российского общества и способствует их трансмиссии.

Исследование музыкальной составляющей государственных праздников в динамике отечественной культуры на протяжении длительного периода развития выявило в текстах государственных победных праздников принципы гармонизации традиций и новаций, сменяемость и противоборство разнонаправленных процессов конструирования и саморазвития культуры. Музыка, наделяемая сакральным и политическим содержанием, определяет композиционно-драматургическую канву праздничного действа, участвуя в создании его облика.

Важнейшими государственными праздниками, развитие которых не прерывалось более 300 лет и сохраняющими своё значение и в начале XXI века, являются победные. При детальном рассмотрении трансформации государственных праздников, из которых важнейшими и непрерывно развивавшимися были победные, прослеживается преемственность художественных форм, объединяющая современные модели праздничной культуры с аналогичными в XVIII–XIX веках. В свою очередь отметим, что образец победного праздника, созданный Петром I, создавался в преемственности византийским.

Одновременно с опорой на традицию, праздничная культура в своём стремительном развитии и смене парадигм кажется совершенно свободной от принятых канонов и конвенций и в полной мере демонстрирует свой огромный потенциал и открытость различного рода инновациям. Это проявляется в структуре, концептосфере, хронотопе, художественном языке вовлечённых в празднование искусств и прежде всего в музыке праздничного действа.

В исторической динамике процесс становления победных торжеств обнаруживает трёхэтапность трансформации и возрождения. Выделяются этапы, определённые нами в соответствии с современной периодизацией истории России, как «доимперский», «имперский» и «постимперский».

Структура победного праздника складывается из стабильных элементов (церковные и воинские ритуалы и церемониалы) и мобильных (массовые развлечения и зрелища). Церковная традиция чествования военных побед, основанная на византийском опыте, в движении к современности постепенно снижает и практически теряет своё значение в середине XX века, вновь обретая его в XXI, становясь платформой объединения государства и церкви.

Воинский церемониал входа победителей, как и церковный ритуал, в исторической динамике демонстрирует определённую иммунность к инновациям, сохраняя структуру и художественный компонент праздника. Зрелищная его часть, первоначально связанная с традицией народных гуляний, испытывая в течение трёхсотлетнего развития влияние актуальных изменений в культуре, к началу XXI века интегрировала новые художественные формы массовой культуры, связывающие её с современными европейскими и американскими праздничными действами.

Конструирование континуума праздника включает последовательную смену

актов сакрального и профанного хронотопов. Трансформирующиеся модели циклического и линейного времени, символического и реального пространства создают в каждую историческую эпоху неповторимое сочетание, отделяя праздник от будней.

Документальные описания средневековых входов войск свидетельствуют о конструировании представителями церковной и светской власти пространственно-временных границ праздничного действа и его разделении на части (вход – богослужение – трапеза). Можно выделить окказиональные и календарные торжества по случаю побед русского оружия. Окказиональное празднование включало ритуал входа войск, что было связано с типичными представлениями о параметрах ритуализированного времени-пространства начала и окончании пути (отъезд из дома и возвращение), сохранёнными традиционной культурой. Ежегодное празднование побед над врагами было обусловлено церковным календарём, так как гражданские праздники приурочивались к церковным.

Благодаря учреждению Петром I нового, светского календаря, подобного церковному, на протяжении первых двух десятилетий XVIII века была сформирована иная система пространственно-временной организации официальных торжеств. В новый календарь были включены около тридцати государственных праздников. «Викториальные» торжества вписаны в календарный круг, поскольку из ранга отправляемых по случаю (окказиональных), перешли в ежегодно возобновляемые. В качестве особо отмечаемых дат первоначально избирались «викториальные» (Победа под Полтавой, заключение Ништадского мира и др.). Важно, что пространственные и временные границы в них совпадали с принятыми в православном ритуале.

Окказиональное празднование характеризовалось изменением форм празднования (трансформация ритуала входа войск в триумфальное шествие), и их художественного оформления. Слияние крестного хода с триумфальным шествием привело к расширению его пространства, так как в своём движении участники процессии проходили ряд топографических и временных границ. Следствием этого было вовлечение в празднование народных масс. В Петровскую эпоху топографический центр празднования перемещается в новую столицу.

Во второй половине XIX – начале XX века особое значение приобрели юбилеи важных для государства исторических событий, празднуемых с особым размахом, при этом выделяются имперский, городской и местный уровни их проведения.

В государственных массовых торжествах складывается новый хронотоп «советского праздника». Политический центр в 1918 году перемещается в Москву, что обусловлено формированием новых ценностей. Время торжеств связывается с «первособытиями» новой эпохи – датой Октябрьской социалистической революции (7 ноября), имеющей военное значение, и Днём международной солидарности трудящихся (1 мая).

Анализ пространственно-временных координат «Праздника Победы» 1945 года выявил принципы сохранения традиций конструирования хронотопа победных ритуалов. Устанавливается надвременное значение праздника, объединившего время и пространство досоветских, советских и постсоветских военных торжеств в широкой перспективе развития отечественной культуры. При изучении системы постсоветских государственных праздников отмечаются упразднение старых «коммунистических» и введение

новых демократических дат календаря. Характеризуется процесс интеграции церковных форм (специальных молебнов и панихид) во временно-пространственные координаты Дня Победы, Дня Крещения Руси, Новый год.

Динамика времени и пространства государственных праздников затрагивает сакральную и профанную его составляющие. Новые временные и пространственные координаты основаны на сформировавшихся ранее, но не принятых государственной властью предыдущей формации в качестве легитимных. В связи с изменением идеологии часть существующего ранее пространства/времени праздников теряет своё значение и переходит из разряда главных в разряд второстепенных.

Изучение хронотопа победных торжеств показало устойчивость пространственно-временных координат ритуалов и церемониалов, восходящих к византийским моделям. В них власть утверждает свою легитимность, репрезентируя связь церковных праздников, например, Пасхи со светскими – Полтавской победой («Русским Воскресением») и Днём победы над фашистской Германией.

Музыка как неотъемлемая составляющая всех частей праздника образует каркас, поддерживающий многомерность пространственно/временного континуума ритуальных и игровых форм действа. Репертуар праздников составляют сгруппированные по модульному принципу жанры церковной, военной и светской музыки. Наиболее устойчивыми элементами, сохраняющими целостность сконструированного музыкального пространства торжества, являлись панегирический кант, марш и гимн. В различные исторические периоды в праздничном действе они несли концептуальную нагрузку, благодаря сохранению атрибутов упомянутых жанров, во вновь создаваемой музыке демонстрируя преемственность в воплощении основных идей праздника.

Так, с интонациями военного сигнала «Гвардейский поход» связаны: виват («Виватная сюита») → кант «Радуйся, Росско земле» → «Марш Преображенского полка» → «Гром победы, раздавайся» О. Козловского → «Священная война» В. И. Лебедева-Кумача и А. В. Александрова → гимн Советского Союза. С интонациями военного сигнала «утренняя молитва»: гимн «Коль славен наш Господь в Сионе» → гимн «Боже, царя храни!» → «Славься» М. И. Глинки → вторая тема гимна Советского Союза («Славься, Отечество»).

Идейную платформу официального праздника составили традиционные для воинской культуры концепты – «Царь», «Бог», «Отечество». Этот знаменитый воинский девиз, в XIX веке положенный в основу концепции официальной народности, в различных вариантах был известен ещё со времён Средневековья: «За землю русскую» («Слово о полку Игореве», события XII века), «За землю за Рускую и за веру християньскую» («Задонщина», события XIV века), в начале XVIII века – «За Государство, Петру врученное, за род свой, за Отечество» (приказ Петра I, озвученный перед Полтавской битвой) [4, с. 90; 2; 1]. Претерпевая многочисленные трансформации, он сохранил свою идейную основу и в XX веке в знаменитом призыве «За Родину, за Сталина!».

Репрезентируя концепты культуры, пронизывающие ритуальную часть торжества, музыка переносит их и в игровые формы зрелищной части. В результате воспроизведения в кульминационных зонах смыслообразующих музыкальных компонентов – вивата и канта, позже марша и официального гимна – конструируется драматургия праздничного действа, вос-

создающая удалённый во времени момент победы. Помимо исполнения гимна как одного из государственных символов страны, в процессе празднования многократно воспроизводятся его важнейшие музыкальные темы, создавая концептосферу победного торжества. В качестве примера приведём цитирование темы гимна Советского Союза и «Славься» М. И. Глинки в музыкальных текстах праздника Победы над фашистской Германией в 1945 году – во время парада, в трио марша С. А. Чернецкого «Слава Родине», во время официальных приёмов в «Песне о Сталине» А. В. Александрова.

Музыка праздничного действа в процессе развития демонстрирует разную степень восприимчивости к инновациям, внедряемым официальной властью; при этом неканонические виды военной и гражданской светской музыки изменяются в большей степени, чем церковные канонические. Она участвует в создании концептосферы праздника и формирует необходимые условия для трансляции культурных ценностей.

Таким образом, исследование художественного компонента государственных праздников доказывает приверженность создателей их символического текста эволюционной модели развития и его актуализацию, при сохранении очевидных для чествующего победы народа связей с предшествующими формами. Выявленный в процессе изучения музыки торжеств в исторической динамике эволюционный принцип развития праздничной культуры может служить основанием рассмотрения подобной модели как действующей в отечественной культуре в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: Дёмина В. Н. Музыка победных праздников в динамике отечественной культуры: XVIII – начало XXI века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2018. 53 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гайда Ф. А. «За Веру, Царя и Отечество»: к истории знаменитого воинского девиза // Русское самодержание: прошлое, настоящее и будущее монархии в России. URL: http://www.pravoslavie.ru/61882.html (дата обращения: 15.07.2019).

2. Задонщина // Библиотека литературы Древней Руси. URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4980 (дата обращения: 15.07.2019).

3. Рольф М. Советские массовые праздники / пер. с нем. В. Т. Алтухова. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН): Фонд Первого Президента России Б. Н. Ельцина. 2009. 439 с.

4. Слово о полку Игореве / ред. древнерусского текста и пер. С. Шамбинаго и В. Ржиги; пер. С. Шервинского и Г. Шторма; статьи коммент. В. Ржиги и С. Шамбинаго; ред. и вступ. ст. В. Невского. М.; Л.: Academia, 1934. 295 с. (Русская литература; Памятники Древней русской литературы).

5. Hayes N., Hill J. Millions Like Us? British Culture in the Second World War Hardcover. Liverpool: Liverpool University Press, 1999. 240 p.

6. Hughes C. B. The Origin of the First Russian Patriotic Oratorio: Stepan Anikievich

Degtiarev's Minin i Pozharskii (1811). Ph.D. University of North Carolina, Chapel Hill, 1984. 520 p.

7. Military Music and Tradition in Imperial Russia // Brandenburg Historica's Online Store: on August 24, LLC. 2014. URL: http://stores.militaryhistoryshop.com/blog/military-music-and-tradition-inimperial-russia/ (15.07.2019).

8. Ostrowski D. «Moscow the Third Rome» as Historical Ghost // Byzantium: Faith and Power (1261–1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture. Edited by Sarah T. Brooks. (The Metropolitan Museum of Art Symposia). New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 170–179.

9. Ritzareva M. Eighteenth-century Russian Music. Aldershot; Burlington: Ashgate, 2006. 387 p.

Об авторе:

Дёмина Вера Николаевна, доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-7402-9020**, vnd-80@mail.ru

REFERENCES

1. Gayda F. A. «Za Veru, Carya i Otechestvo»: k istorii znamenitogo voinskogo deviza ["For Faith, the Tsar and the Fatherland": Concerning the History of the Well-Known Military Motto]. *Russkoe samoderzhanie: proshloe, nastoyashchee i budushchee monarkhii v Rossii* [Russian Autocracy: The Past, Present and Future of Monarchy in Russia].
URL: http://www.pravoslavie.ru/61882.html (15.07.2019).

2. Zadonshchina [Zadonshchina]. *Biblioteka literatury Drevney Rusi* [Library of Literature of Ancient Russia]. URL: http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=4980 (15.07.2019).

3. Rol'f M. *Sovetskie massovye prazdniki* [Soviet Mass Holidays]. Translation from the German by V. T. Altukhov. Moscow: Russian Political Encyclopedia [ROSSPEN]: Fund of the First President of Russia Boris N. Yeltsin. 2009. 439 p.

4. *Slovo o polku Igoreve* [The Song of Igor's Campaign]. Edition of the Ancient Russian text and the Translation by S. Shambinago and V. Rzhiga; S. Shervinsky and Georgy Shtorm's translations; Introductory article and Commentaries by V. Rzhiga and S. Shambinago; Edition and introductory Article by B. Nevsky. Moscow; Leningrad: Academia, 1934. 295 p. (Russian Literature; Monuments of Ancient Russian Literature).

5. Hayes N., Hill J. *Millions Like Us? British Culture in the Second World War Hardcover*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999. 240 p.

6. Hughes C. B. *The Origin of the First Russian Patriotic Oratorio: Stepan Anikievich Degtiarev's Minin i Pozharskii (1811)*. Ph.D. University of North Carolina, Chapel Hill, 1984. 520 p.

7. Military Music and Tradition in Imperial Russia. *Brandenburg Historica's Online Store*: on August 24, LLC. 2014. URL: http://stores.militaryhistoryshop.com/blog/military-music-and-tradition-inimperial-russia/ (15.07.2019).

8. Ostrowski D. «Moscow the Third Rome» as Historical Ghost. *Byzantium: Faith and Power (1261–1557). Perspectives on Late Byzantine Art and Culture*. Edited by Sarah T. Brooks. (The Metropolitan Museum of Art Symposia). New Haven: Yale University Press, 2006, pp. 170–179.

9. Ritzareva M. *Eighteenth-century Russian Music*. Aldershot; Burlington: Ashgate, 2006. 387 p.

About the author:

Vera N. Dyomina, Dr.Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of the Music History, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-7402-9020**, vnd-80@mail.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.127-137
УДК 783.26

О. А. УРВАНЦЕВА
Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0002-2200-2600, postik2006@mail.ru

Эволюция церковного стиля Моцарта (на примере «Litaniae Lauretanae» K. 125, K. 243)

Духовно-музыкальная область творческого наследия Моцарта зальцбургского и венского периодов исследована в разной степени. Наибольшее внимание музыковеды уделяют сочинениям венского периода, в то время как основной массив церковной музыки композитор создавал в Зальцбурге. При анализе произведений раннего и среднего периодов становится очевидной эволюция церковного стиля Моцарта. Сравнение сходных по жанру и литургическому тексту двух литаний «Lauretanae» (1771 и 1774) даёт возможность выявить модели, служившие Моцарту образцами при освоении жанров духовной музыки, проследить стилевые истоки, повлиявшие на формирование индивидуального церковного стиля композитора, а также выяснить топосы, присущие духовной музыке. В «Litaniae Lauretanae» представлены топосы, сложившиеся как в классической, так и в барочной традиции, и берущие начало не только в церковной, но и в светской музыке. К ним относятся топосы «этоса», связанные с молитвенными настроениями, галантные и чувствительные, представленные лирическим типом мелодики и часто танцевальными ритмоформулами, а также топосы скорби и пафоса, берущие истоки как в церковных, так и в оперных жанрах. Благодаря множественности моделей, повлиявших на формирование церковного стиля Моцарта, в его духовных сочинениях гетерогенные источники переплавляются в особое качество, отличающее зрелый стиль композитора.

Ключевые слова: австрийская духовно-музыкальная традиция, церковная музыка Моцарта, «Litaniae Lauretanae», зальцбургский стиль духовный сочинений.

Для цитирования / For citation: Урванцева О. А. Эволюция церковного стиля Моцарта (на примере «Litaniae Lauretanae» K. 125, K. 243) // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 127–137. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.127-137.

OLGA A. URVANTSEVA
Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0002-2200-2600, postik2006@mail.ru

The Evolution of Mozart's Church Music Style (on the Example of the "Litaniae Lauretanae" K. 125, K. 243)

The domain of sacred music in Mozart's musical legacy of the Salzburg and Vienna periods has been researched to various degrees. The greatest amount of attention is given by musicologists

to the compositions of the Vienna period, whereas the main body of church music was created by the composer in Salzburg. Upon analysis of works of the early and middle periods, the evolution of Mozart's sacred style becomes apparent. Comparison of two "Litanies Lauretanae" (from 1771 and 1774), which are similar to each other in terms of genre and their literary texts, presents the possibility of revealing the models which served as examples for Mozart during the time he mastered the genres of sacred music, to trace out the stylistic sources which had influenced the composer's individual church style, as well as to elucidate the topoi inherent to sacred music. In the "Litanies Lauretanae" there are topoi presented which have been developed in both the Classical and the Baroque traditions, and which stem not only from church music, but also from secular music. These include the "ethical" topoi, connected with prayerful moods, gallant and sensitive topoi, presented by a lyrical type of melodicism and, frequently, by dance rhythmic formulas, as well as topoi of grief and pathos, stemming from both church and opera genres. Because of the multiplicity of the models which had influenced the formation of Mozart's church style, in his sacred works the heterogeneous are remelted into a special quality, discerning the composer's mature style.

Keywords: the tradition of Austrian sacred music, Mozart's church music, "Litanies Lauretanae", the Salzburg style of sacred compositions.

Когда речь заходит о духовной музыке Моцарта, у всех прежде всего возникает в памяти Реквием, действительно являющийся вершиной его духовно-музыкального искусства. Реже рассматриваются мессы, мотеты и литании, хотя сочинения именно этих жанров составляют бóльшую часть духовного наследия композитора и именно эти произведения являются наиболее типичными для церковного стиля Моцарта.

Исследования отечественных учёных, посвящённые духовным сочинениям композитора, появились в последние десятилетия: это работы К. Зыбиной [2], В. Маковкиной о взаимодействии светского и церковного начал в музыке Моцарта, И. Сусидко [6]. В фундаментальном труде Л. Кириллиной [3] церковной музыке эпохи Классицизма отведён отдельный раздел, в работе П. Луцкера [4] музыка Моцарта рассматривается в контексте эпохи. Информация о духовной музыке немецких композиторов второй половины XVIII века содержится в диссертациях Т. Коваленко и А. Баранова.

В зарубежных источниках вплоть до XX века тема духовно-музыкальной культуры Австрии XVIII века находилась на периферии внимания исследователей. Только в прошлом столетии музыковеды обращаются к церковно-музыкальному творчеству Моцарта: появляются объёмные труды Г. Аберта (1919–1921), А. Эйнштейна (1947), К. Г. Феллерера (1955), Лэндона Х. К. Роббинса (1970), издан сборник «Богословие и музыка. Три речи о Моцарте» (2006). Также материалы о духовных сочинениях Моцарта представлены в статьях Р. Ангермюллера. Но развёрнутого исследования об отдельных жанрах духовной музыки Моцарта не существует. Между тем, на примере сочинений одного жанра можно получить представление о влияниях, которые сформировали стиль церковной

музыки композитора, а также проследить стилевые модели и топосы, типичные для зальцбургского периода творчества Моцарта. Кроме того, принято считать, что музыка Моцарта обрела экспрессию и глубину в венский период, после его знакомства с произведениями Баха и Генделя. Но идиомы барочной музыки были освоены Моцартом раньше.

Почти все церковные сочинения Моцарта – мессы, вечерни, оффертории, мотеты, церковные сонаты, литании – написаны в Зальцбурге. К венскому периоду творчества относятся Большая месса *c moll* KV 427, мотет «Ave, verum corpus» и Реквием. Из объёмного перечня духовных сочинений Моцарта в статье представлен анализ созданных в зальцбургский период творчества литаний «Lauretanae» KV 109 *B dur* и KV 195 *D dur*. Они выполнялись по типичным для своей эпохи моделям, освоенным в творчестве предшественников Моцарта по Зальцбургской капелле – Э. Эберлина, А. Адльгассера, М. Гайдна и Л. Моцарта. Опираясь на традиционную модель, В. Моцарт создаёт оригинальные сочинения, отмеченные печатью авторского стиля. На примере двух «Litaniae Lauretanae» (KV 109 *B dur* и KV 195 *D dur*) – одножанровых сочинений, написанных на один текст, возможно рассмотреть источники и модели, лежащие в основе церковного стиля сочинений Моцарта, и топосы с закреплёнными за ними средствами выразительности, освоенные композитором в духовной музыке.

Прежде чем анализировать «Litaniae Lauretanae» Моцарта, необходимо рассмотреть соотношение церковного и светского в жизни Австрии XVIII столетия.

Австрия второй половины XVIII века – католическое государство с двумя центрами управления: центр политической и светской власти находился в Вене, а духовной – в Зальцбурге. Во время правления Марии Терезии, императрицы Священной Римской империи (1740–1765), а затем соправительницы Иосифа II (1765–1780) начались существенные преобразования как в области устройства государственных структур и армии, так и в сфере образования и церковной инфраструктуры[1]. Согласно указам Иосифа II, было уменьшено количество церковных праздников, регламентирован храмовый декор (вплоть до количества алтарных свечей). Такая политика Габсбургов была направлена на сокращение государственных расходов на церковь и упрощение церемониальной и обрядовой сторон церковной службы.

Идею возвращения к «начальной простоте» духовной музыки поддержали церковные иерархи. В 1749 году была опубликована энциклика папы Бенедикта XIV, в которой предписывалось упразднить «барочные излишества» в церкви, вернуться к унисонному литургическому пению, сократить употребление инструментальной музыки в церкви, упростить язык церковной музыки. Зальцбургский архиепископ Иероним Колоредо к 1200-летней годовщине установления архиепископства опубликовал послание к пастве, в котором призывал к упрощению богослужебной музыки.

Благодаря церковно-музыкальным реформам в австрийской духовной музыке второй половины XVIII столетия мирно «уживались» две разнонаправленные тенденции: с одной стороны, было осознание необходимости стилевого разграничения светских и церковных произведений, с другой – осуществлялась обусловленная политикой

Иосифа II и реформаторскими настроениями Зальцбургского архиепископа секуляризация духовного искусства. Для композиторов этого периода, в том числе и для Моцарта, это означало приоритетное положение музыкальных законов при сочинении церковных композиций и возможность использования музыки духовных произведений в светских жанрах и наоборот[2].

Секуляризации церковного искусства способствовала музыкальная атмосфера Австрии. Музыкальная жизнь Зальцбурга определялась двумя обстоятельствами: город являлся резиденцией архиепископа, а также здесь располагался знаменитый в то время Бенедиктинский университет[3]. Таким образом, музыкальная культура в Зальцбурге возникла на пересечении традиций как церковного, так и светского искусства.

При дворе Зальцбургского архиепископа в середине и второй половине XVIII века служили многие крупные композиторы: Э. Эберлин[4], К. Адльгассер[5], М. Гайдн[6], Л. Моцарт. Церковные сочинения предшественников могли служить В. А. Моцарту моделями при освоении различных жанров духовной музыки.

Моцарт стал получать заказы на сочинение музыки для архиепископа Зальцбургского с 1766 года. Так, ему была заказана первая часть коллективной праздничной оратории. В начале 1769 года архиепископ Шраттенберг принял Моцарта на службу в должности придворного концертмейстера. За короткое время Моцарт написал ряд церковных произведений: две мессы, «Te Deum laudaumus» («Тебя, Бога, хвалим») для хора и оркестра, офферторий. Первая Месса *C dur* – результат изучения произведений Эберлина, Михаэля Гайдна, Адльгассера[7]: четырёхголосие со скромным сопровождением органа, развитие сжатое, контрапунктическое, с переходом к аккордовому изложению.

Начиная с правления архиепископа Иеронима Колоредо (1772), ситуация с заказами изменилась. Колоредо требовал упрощённой и компактной по размерам музыки, поэтому многие духовные сочинения Моцарта отличаются относительной краткостью, например, мессы («Spatzen-месса» KV 220 или «Коронационная месса» KV 317). В письме к падре Мартини (4 сентября 1776), к которому приложена рукопись оффертория «Misericordias Domini»[8] (K. 222), Моцарт охарактеризовал «иеронимо-зальцбургский» церковный стиль: «…наша церковная музыка очень отлична от итальянской, особенно потому, что месса, вся целиком – с *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, с *epistel*-сонатой, с оффертори-умом или мотетом, с *Sanctus* и *Agnus Dei*, – даже самая торжественная, когда служит князь-архиепископ, должна длиться не более трёх четвертей часа. Необходимо специально упражняться, чтобы так писать. А ведь к тому же это должна быть месса с полным оркестром, с трубами, литаврами и т. д.» (цит. по: [1, с. 40–41]).

К 1774 году, в результате освоения разных по природе стилей духовной музыки, – с одной стороны, зальцбургского, с другой – современного, у Моцарта сложился собственный стиль, синтезирующий черты галантного и учёного стилей.

Исследуя эволюцию духовной музыки Моцарта, Эйнштейн выявляет генетические источники сочинений, с помощью которых композитор осваивал различные модели духовной музыки. Он выделяет зальцбургский, французский, итальянский, а также учёный и галантный, контрапунктический и концертный стили.

Кроме того, учёный указывает на модели духовных сочинений Моцарта, то есть на конкретные произведения предшественников Моцарта, послуживших ему образцами. Так, «Litaniae de venerabili altaris sacramento» KV 125 (1772) *B dur* была написана по модели Л. Моцарта; «Missa brevis» KV 115 *C dur* (1773) – по модели Эберлина, М. Гайдна и Адльгассера.

Аберт также выделяет несколько стилей, на которые ориентировался Моцарт на разных стадиях «созревания» собственного церковного стиля [1, с. 189, 196]. Исследователь различает национальные и локальные стили (зальцбургский, итальянский, болонский, неаполитанский), новый или современный стиль, а также инструментальный стиль в дополнение к оперному.

Итак, чтобы охарактеризовать индивидуальный стиль церковной музыки Моцарта, необходимо предварительно выяснить признаки составляющих его стилевых моделей. Зальбургский (или учёный, контрапунктический) стиль отличается следующими признаками: 1) краткость произведений (согласно пожеланиям Колоредо); 2) литургический текст как основа музыкальной композиции; 3) обращение к типовым мелодическим формулам духовной музыки; 4) тематическое единство, основанное на интонационном родстве мелодики; 5) широкое использование контрапункта; 6) аккомпанирующие функции оркестра; 7) умеренное использование колоратур в вокальных эпизодах.

Современный стиль духовной музыки, представителем которого был И. А. Хассе, вобрал в себя многие черты светской (оперной и инструментальной) музыки, что подразумевало концертный тип мелодики, изложения и развития материала, построение композиции и тонального плана по модели симфонического цикла и т. д. Признаки нового, современного стиля: 1) бóльшая масштабность произведения; 2) литургический текст подчиняется композиционному замыслу композитора и приспосабливается к двух- или трёхчастной арии для сольных разделов (что типично для итальянской и французской комической оперы) и сонатному аллегро для хоровых номеров; 3) по модели сонатно-симфонического цикла при построении формы духовного сочинения вводится тематический контраст и соответствующий модуляционный план; 5) у современной оперы заимствуются мелодические формулы вплоть до каденции с ферматой и трелью; колоратура выступает на первый план; 6) оперная музыка становится проводником топосов скорби и драматического пафоса[9]; 7) богатый по составу оркестр, инструменты самостоятельны по отношению к пению; единство целого достигается с помощью оркестра и тематических связей.

Гетерогенная природа церковного стиля музыки Моцарта, а также эволюция его мышления отчётливо прослеживается при сравнении двух лауретанских литаний: «Litaniae Lauretanae» KV 109 (1771) *B dur* и «Litaniae «Litaniae Lauretanae» KV 195 *D dur* (1774).

Литания (лат. *litania* – молитва, мольба, просьба) – один из древнейших жанров христианской культовой музыки. Молитвы литании могут быть обращены к Богу, ко всем святым с просьбой о заступничестве и помиловании. Текст литании канонизирован папой Сикстом V в 1587 году. Основан на респонсорном принципе чередования сольных возгласов-прошений и кратких хоровых рефренов. Жанр литании применяли в своём творчестве О. Лассо, Дж. Палестрина,

Й. Фукс, А. Кальдара, Э. Эберлин, М. Гайдн, Л. Моцарт и др.

Среди вершин композиторского творчества в этом жанре – четыре литании Моцарта:

KV 109 – «Litaniae Lauretanae de B.M.V.» *B dur* (1771);

KV 125 – «Litaniae de venerabili altaris sacramento» *B dur* (1772);

KV 195 – «Litaniae Lauretanae» *D dur* (1774);

KV 243 – «Litaniae de venerabili altaris sacramento» *Es dur* (1776).

Одной из разновидностей является «Litaniae Lauretanae», возникшая в XVII веке и получившая название от капеллы св. Марии в Лорето, центра паломничества Девы Марии. «Лауретанская литания» отличается от других литаний особым текстом, содержащим мольбу о помощи и восхваление Девы Марии. Тексты литании объединяет одинаковое начало и заключение – *Kyrie* и *Agnus Dei*. Основной же раздел, построенный на адресованной Богородице молитве, как правило, делится на несколько номеров, строки которых группируются по сходному содержанию: обращение, просьба, прославление.

Внутреннее деление на разделы масштабной богородичной молитвы зависит от замысла автора. Так, «Litaniae Lauretanae» А. Г. Адльгассера, написанная в Зальцбурге в 50–60-е годы XVIII века, содержит 6 частей: 1. *Kyrie*, 2. *Sancta Maria*, 3. *Speculum justitiae*, 4. *Salus infirmorum*, 5. *Regina Angelorum*, 6. *Agnus Dei*.

Обе литании «Lauretanae» Моцарта имеют пятичастную структуру: 1. *Kyrie*, 2. *Sancta Maria*, 3. *Salus infirmorum*, 4. *Regina Angelorum*, 5. *Agnus Dei*.

Номера 2–4 вместе составляют основную молитву Богородице, каждый раздел которой представляет различные её ипостаси, свойства или функции: № 2 *Sancta Maria* – обращение к Деве Марии, включающее характеризующие её эпитеты; № 3 *Salus infirmorum* – мольба о болящих и грешниках скорбного, страдательного плана; № 4 *Regina Angelorum* – восхваление Богородицы как Царицы небесной. Подобная структура текста молитвы определяет структуру и драматургию цикла, то есть номерное деление, масштаб каждого номера и его образное решение. В обеих литаниях «Lauretanae» Моцарта (1771 и 1774 годов) композиция и драматургическая логика циклов совпадают.

Первая «Litaniae Lauretanae» (1771) отличается компактностью, с ясной структурой, простой фактурой (в основном гомофонной, с небольшими вкраплениями имитаций), простым тональным планом, секвентным развитием, песенной мелодикой, с типовыми контрастами между частями, с преобладанием мажорного лада и светлого колорита, – яркий образец классицистского стиля. Согласно Эйнштейну, в Литании № 1 (K. 195) Моцарт сочетает Перголези с Михаэлем Гайдном.

В сочинённой тремя годами позже «Litaniae Lauretanae» № 3 (1774), при анализе образного строя сочинения, музыкального языка становится очевидной эволюция церковного стиля Моцарта. Вторая «Litaniae Lauretanae» сравнительно с первой масштабнее по размерам, сложнее по технике сочинения и музыкальному языку, более разнообразна по образному наполнению, предполагает использование большого состава оркестра и виртуозное исполнение сольных партий. То есть, Литания предназначена для исполнения в кафедральном соборе Зальцбурга.

В вокальных партиях «Litaniae Lauretanae» № 3 преобладают интонации

итальянской оперной музыки. Черты оперного пения прослеживаются в мелодических формулах начальных и каденционных участков построений в сольных партиях, в виртуозных вокальных каденциях и распевах в предкадансовых разделах частей. В то же время, необходимо отметить, что подобный светский тип мелодики характерен и для «Litaniae Lauretanae» А. Адльгассера, равно как и для «Litaniae Lauretanae» № 1 Моцарта (1771), хотя вокальные партии менее виртуозны.

Как ранее отмечалось, структура «Litaniae Lauretanae» обусловлена неизменяемым поэтическим текстом. В то же время, разделение масштабного текста на объединённые по смысловому признаку более мелкие номера давало возможность композитору внести образный контраст между частями цикла. Принцип контраста распространялся не только на образно-смысловое содержание, но и на стилистическое решение частей, так как сопоставлялись старинная, традиционная манеры письма духовной музыки, и светская, итальянская, с преобладанием признаков оперной и симфонической музыки.

При создании цикла композитор руководствовался прежде всего музыкальными законами и типовыми формулами для воплощения тех или иных топосов. В «Litaniae Lauretanae» № 3 чередуются следующие топосы:

№ 1 *Kyrie* – в содержательном плане – воззвание к Господу, в композиционном отношении – торжественное, динамичное, активное начало цикла.

№ 2 *Sancta Maria* – в плане содержания – обращение к Богородице: лирический, милующий женский образ. В композиционном плане – смысловой центр цикла. В музыкально-языковом плане – типичные для лирического топоса средства выразительности: танцевальная ритмоформула, трёхдольный размер, обилие хроматики и задержаний, предъёмов делают звучание галантным и грациозным.

№ 3 *Salus infirmorum* – в содержательном отношении – номер, повествующий о человеческих скорбях, в композиционным плане – тонально разомкнутый раздел, выполняющий функцию развития, композиционного неустоя и драматической кульминации. В стилистическом отношении – сочетание музыкально-выразительных средств, характерных для барочного топоса скорби и страдания: *Adagio*, фригийский оборот, звучность уменьшённого септаккорда, неаполитанская гармония, пунктирная ритмоформула, нисходящие интонации, риторические фигуры *exclamatio* (восклицание), *suspiratio* (вздох), прерванные обороты для создания зон повышенной гармонической неустойчивости. В качестве модели, послужившей Моцарту ориентиром, можно указать Реквием М. Гайдна *c moll* (1773), который стал для Моцарта «проводником» барочных традиций.

№ 4 *Regina Angelorum* – в содержательном плане – образ Царицы небесной, в композиционном отношении – торжественное заключение основной молитвы в главной тональности. В стилистическом плане – топос оды, совмещающей черты лирического и славильного характера, получивший «классицистское» воплощение: *Allegro*, танцевальная ритмоформула в трёхдольном метре, чёткие в структурном отношении построения, ритурнели, обильные пассажи солирующего голоса.

№ 5 *Agnus Dei* – номер лирического характера, завершающий цикл, его тихая кульминация. Виртуозная вокальная партия напоминает оперную арию.

Композиционные функции каждого номера цикла «Litaniae Lauretanae» (1774) выражены достаточно отчётливо: I часть – активное *Allegro*, начало цикла; II часть – лирическое *Andante*; III часть – скорбная, драматическая кульминация цикла, *Adagio*; IV часть – торжественное окончание обращённой к Богородице основной молитвы *Allegro*; V часть – *Adagio*, лирическая кульминация цикла.

В структурном решении каждого номера цикла прослеживаются две тенденции: с одной стороны, применяется сонатная форма классического типа (№ 1, 2, 4, 5), с другой – сохраняются традиции старинной музыки. К примеру, каждая строка текста получает своеобразное музыкальное воплощение (как в мотете), причём кадансовое завершение одной фразы совпадает с началом следующей, благодаря чему сохраняется связность всей композиции.

Отметим также, что кадансовые участки разных построений часто «срифмованы» и построены на обыгрывании доминантовых аккордов вспомогательными оборотами и двойными доминантами. Интонационные формулы кадансовых оборотов создают мелодико-гармонические арки между разделами и служат интонационному объединению номера.

Во втором номере *Sancta Maria* отметим завершение экспозиции перед ритурнелем на словах «Ora pro nobis» (такты 62–72) – прерываемые паузами хоровые аккорды, которые являются своеобразным лейтмотивом богородичных номеров (№ 2–4) и появляются в разных номерах именно в таком фактурном изложении и с тем же текстом (в № 3 такты 5, 13, 27; в № 4 такты 166–169). В барочной традиции разрыв аккордов паузой означает риторическую фигуру *Suspiratio* («вздох») и подчёркивает текст «Моли о нас». В заключении № 4 *Regina Angelorum* лейтмотив *Ora pro nobis* создаёт смысловую перекличку между тремя Богородичными номерами.

Стилистический контраст между Богородичными номерами (№ 2, 3, 4) обусловлен сопоставлением топосов: лирического (решённого средствами классицистского стиля в духе галантной музыки), скорбно-драматического (выполненного в барочной стилистике) и лирико-славильного (виртуозная ария в стиле итальянской оперы).

На основании анализа духовных произведений Моцарта можно сделать вывод, что композитор под стилем церковной музыки понимал контрапунктическую технику, а именно – традиции полифонии свободного письма. При создании композиции Моцарт ориентировался на типовые, сложившиеся в творчестве его предшественников формы, а также использовал опыт, приобретённый при создании светских сочинений. Источниками церковного стиля Моцарта стали, во-первых, модели – сочинения зальцбургских композиторов Эберлина, Адльгассера, М. Гайдна, Л. Моцарта; во-вторых, инструментальная музыка (проецирование композиционных норм симфонического цикла на литургические хоровые циклы, с автономной функцией оркестра, адаптацией топосов галантности, танцевальности); в-третьих, оперная музыка (двух- и трёхчастные формы арий в мессах, литаниях, колоратура, топосы пафоса и экспрессии).

Моцарт выработал свои стилевые приёмы, способствующие объединению цикла. Так, он часто пользовался таким приёмом, как повторение одинакового текста со сходными мелодическими

оборотами и гармонизацией. Эта практика моцартовской трактовки литургического текста встречается в сочинениях разных лет. В Литании № 3 уже проявляется индивидуальный церковный стиль Моцарта, опирающегося на достижения предшественников, но переплавляющего их в особое качество.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Были изъяты церковные земли, закрыто около 800 монастырей, сокращено число монахов (с 65 тыс. до 27 тыс.), уменьшено на треть количество церковных праздников, запрещён колокольный звон в субботнем вечернем богослужении.

[2] Примером служит симфония «Юпитер» *C dur* К. 551, финал которой открывается мотивом *c – d – f – e*, заимствованным из гимна «Lucis creator».

[3] В зальцбургский Бенедектинский университет в 1737 году поступил уроженец баварского города Аугсбурга Леопольд Моцарт (1719–1787).

[4] Иоганн Эрнст Эберлин (1702–1762) – композитор, капельмейстер и органист, создававший в основном духовную и хоровую музыку. С 1729 года служил придворным и соборным органистом, с 1749 года – придворным концертмейстером и придворным органистом у архиепископа Зальцбургского Сигизмунда Шраттенберга. Леопольд Моцарт высоко ценил творчество Эберлина, ставя его в один ряд с А. Скарлатти и Г. Телеманом. По определению А. Шеринга, стиль Эберлина характеризуется смешением неаполитанских и немецких элементов.

[5] Антон Каэтан Адльгассер (1729–1777) – австрийский композитор и органист. Изучал музыку под руководством И. Э. Эберлина. С 1750 года и до конца жизни служил органистом в Зальцбургском соборе. Создал около 20 ораторий и ряд духовных произведений, многие из которых продолжали исполняться в церквах Зальцбурга на протяжении XVIII–XIX веков.

[6] Иоганн Михаэль Гайдн (1737–1806) написал 32 цикла латинских месс, несколько десятков циклов антифонов, градуалов и офферториев. Музыкальный язык гайдновских сочинений отражает стилевые черты разных эпох: барочные и классические принципы находят своё воплощение в интонационном материале произведений, особенностях композиции, фактуры и метроритма. В. А. Моцарт нередко использовал духовные произведения М. Гайдна в качестве образца, модели при создании собственных композиций. Так, Эйнштейн отмечает, что «Tedeum непосредственно связан с Tedeum Михаэля Гайдна (1760). Моцарт следует за этим образцом вплотную, подражание можно установить почти в каждом такте» [7, с. 308].

[7] По Эйнштейну, «… до 1782 года церковные произведения Моцарта обнаруживают большое влияние зальцбургской полифонии. Это подтверждают копии, снятые Моцартом с двух фуг Михаэля Гайдна (из его литаний “de venerabile altaris sacramento”), и особенно тетрадь с девятнадцатью церковными сочинениями Михаэля Гайдна и Эрнста Эберлина; вероятнее всего, сделанные весной 1773 года, вскоре после возвращения из последней поездки в Италию» [7, с. 312].

[8] Стиль оффертория «Misericordias Domini» (К. 222) Эйнштейн определяет как зальцбургский (по модели Эберлина), указывая на тот факт, что из двух тем, гомофонной и контрапунктической, которые Моцарт здесь скрестил и разработал на протяжении 158 тактов, вторая нота в ноту позаимствована из мотета Эберлина («Benedixisti

Domine»), одного из переписанных Моцартом для себя в 1773 году.

[9] Так, Аберт отмечает в Торжественной мессе *c moll* KV 139 (1772) острейшие драматические контрасты: «В “Kyrie” возникает инфернальная сцена: трёхкратный вопль всей хоровой массы с последующими генеральными паузами <…> Своей кульминации драматический пафос достигает в “Crucifixus”. Разумеется, эти мрачные картины, драматический характер которых вносит в музыку моцартовских месс столько поразительной новизны, занимают лишь место вступлений или эпизодов» [1, с. 325–327].

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1, кн. 1 / вступ. ст., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1978. 534 с.
2. Зыбина К. И. Взаимодействие светского и церковного в музыке В. А. Моцарта: дис. … канд. искусствоведения. М., 2011. 245 с.
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
4. Луцкер П. В. Моцарт и его время. 2-е изд., испр. М.: Классика-XXI, 2015. 623 с.
5. Моцарт В. А. Полное собрание писем / пер. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной, С. А. Кокошкиной, В. М. Кислова. М.: Междунар. отношения, 2006. 536 с.
6. Сусидко И. П. Моцарт в диалоге с Гайдном // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. М., 2010. С. 125–133.
7. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / пер. под ред. Е. С. Чёрной. М.: Музыка, 1977. 450 с.
8. Becker M. Mozart: Sein Leben und seine Zeit in Texten und Bildern. Insel Verlag Francfurt am Main und Leipzig, 1991. 267 p.
9. Born G. Mozart Musiksprache. Schlüssel zu Leben und Werk. München, 1985. 429 p.
10. Heartz Daniel. Mozart’s Operas. University of California press. London, 1992. 382 p.
11. Macintyre B. C. Litany II. The Cambridge Mozart Encyclopedia / Ed. by C. Eisen and S.P. Keefe. Cambridge, 2007, pp. 249–254.
12. The Cambridge Mozart Encyclopedia. Edited by Cliff Eisen and Simon P. Keefe. Cambridge University Press, 2007. 662 p.

Об авторе:

Урванцева Ольга Александровна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории и теории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID 0000-0002-2200-2600**, postik2006@mail.ru

REFERENCES

1. Abert G. V. *A. Motsart*. Ch. 1, kn. 1 [Abert H. Mozart. Part 1, Book 2]. Introductory article and Commentaries by K. K. Sakva. Moscow: Muzyka, 1978. 534 p.

2. Zybina K. I. *Vzaimodeystviye svetskogo i tserkovnogo v muzyke V. A. Motsarta: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Interaction of Secular and Church in the Music of V. A. Mozart: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2011. 245 p.

3. Kirillina L. V. *Klassicheskiy stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. Ch. 3. Poetika i stilistika* [The Classical Style in Music of the 18th and Early 19th Century. Part 3. Poetics and Stylistics]. Moscow: Kompozitor, 2007. 376 p.

4. Lutsker P. V. *Motsart i ego vremya* [Mozart and His Time]. 2nd Edition, Revised. Moscow: Klassika-XXI, 2015. 623 p.

5. Motsart V. A. *Polnoye sobraniye pisem* [Complete Collection of Letters]. Translation by I. S. Alekseeva, A. V. Boyarkina, S. A. Kokoshkina, V. M. Kislov. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya, 2006. 536 p.

6. Susidko I. P. *Motsart v dialoge s Gaydnom* [Mozart in a Dialogue with Haydn]. Muzykovedeniye k nachalu veka: proshloye i nastoyashchee [Musicology at the Beginning of the Century: Past and Present.]. Moscow. 2010, pp.125–133.

7. Eynshteyn A. *Motsart. Lichnost'. Tvorchestvo* [Mozart. Personality. Creativity]. Translation edited by E. S. Chernaya. Moscow: Muzyka, 1977. 450 p.

8. Becker M. *Mozart: Sein Leben und seine Zeit in Texten und Bildern*. Insel Verlag Francfurt am Main und Leipzig, 1991. 267 p.

9. Born G. *Mozart Musiksprache. Schlüssel zu Leben und Werk*. München, 1985. 429 p.

10. Heartz Daniel. *Mozart's Operas*. University of California Press. London, 1992. 382 p.

11. Macintyre B. C. Litany II. *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Ed. by C. Eisen and S. P. Keefe. Cambridge, 2007, pp. 249–254.

12. *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Ed. by C. Eisen and S. P. Keefe. Cambridge University Press, 2007. 662 p.

About the author:

Olga A. Urvantseva, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Department of History and Theory Music, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID 0000-0002-2200-2600**, postik2006@mail.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.138-147
УДК 783.6

М. Л. ЗЫРЯНОВ

Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0003-4153-8010, mlzito@mail.ru

Претворение особенностей церковного чтения и пения русской православной традиции в духовных сочинениях Сергея Рахманинова

Духовные сочинения Сергея Рахманинова давно признаны одной из вершин «Нового направления» русской духовной музыки рубежа XIX–XX века. Рахманинов был в числе авторов, наиболее глубоко и ярко претворивших в своём творчестве сам дух богослужебного пения. При этом в «Литургии Святого Иоанна Златоуста» и «Всенощном бдении» Рахманинова отражены и отдельные элементы традиции церковного *чтения*, а также некоторые общие для церковного пения и чтения закономерности, что до сих пор не становилось предметом научного исследования. Между тем мелодика погласиц напевного чтения имеет не только определённую звуковысотность и общие с пением законы ритмоинтонации, но и ясную ладовую природу, общую с обиходным зукорядом знаменного роспева.

В статье показаны общие для богослужебного пения и чтения элементы и приёмы в «Литургии» и «Всенощном бдении» Рахманинова. Выявлены характерные для данных образцов диатоничность, сохранение тончайшей дифференциации слов, согласованность богослужебного и мелодического планов, господство текста над музыкой и, соответственно, подчинение ритма музыкального ритму словесному, отсутствие значительного растяжения слогов, неторопливость движения музыкального времени, употребление естественных голосовых регистров (без тесситурного напряжения). Отмечены единые способы подчёркивания ключевых смысловых единиц через повышение тесситуры и связанное с этим усиление динамики, через остановку и продление выделяемого слова, а также через словогой распев.

Ключевые слова: Сергей Рахманинов, духовная музыка, церковное чтение, Литургия.

Для цитирования / For citation: Зырянов М. Л. Претворение особенностей церковного чтения и пения русской православной традиции в духовных сочинениях Сергея Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 138–147.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.138-147.

MIKHAIL L. ZYRYANOV

Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Yekaterinburg, Russia
ORCID: 0000-0003-4153-8010, mlzito@mail.ru

The Realization of the Church Reading and Singing Particularities of the Russian Orthodox Christian Tradition in Sergei Rachmaninoff's Sacred Works

The sacred works of Sergei Rachmaninoff have long been acknowledged as presenting one of the pinnacles of the "new direction" of Russian sacred music of the turn of the 19th and 20th centuries.

Rachmaninoff was among the composers who have most profoundly and brilliantly realized in their musical oeuvres the very spirit of church service singing. At the same time, in the "Liturgy of St. John Chrysostom" and the "All-Night Vigil" by Rachmaninoff reflection is also found of separate elements of the traditions of church reading, as well as certain regularities common both for church singing and reading, which up to the present day has not formed a subject of scholarly research. At the same time, the melodicism of the *poglastisas* [the intoning] of chant-like singing possesses not only a certain pitch set and laws of rhythmic intonations common to singing, but also a lucid modal nature, similar to the church mode of the Znamenny chant.

The article demonstrates elements and techniques in Rachmaninoff's "Liturgy" and "All-Night Vigil" common to both church singing and reading. The diatonicity, the preservation of the most delicate differentiation between the words, the conformity between the liturgical and the melodic elements, the predominance of the text over the music and, correspondingly, the subservience of the musical rhythm to the rhythm of words, the absence of significant extension of the syllables, the unhurried quality of the motion of musical time, the usage of natural vocal registers (without tension of tessitura), all of which are characteristic to these examples, are revealed. Unified means of emphasis of the key semantic units through the rising of the tessitura and the enhancement of the dynamics are highlighted through the intermittence and prolongation of the emphasized word, as well as through syllabic chant.

Keywords: Sergei Rachmaninoff, sacred music, church reading, Liturgy.

Духовные сочинения Сергея Васильевича Рахманинова давно признаны одной из вершин «Нового направления» русской духовной музыки рубежа XIX–XX века. В эту эпоху значительно возрос интерес российских учёных, композиторов и богословов к древним церковным богослужебным традициям, в том числе и древнерусским роспевам. С. В. Рахманинов был в числе авторов, наиболее глубоко и ярко претворивших в своём творчестве сам дух богослужебного пения.

Мелодические источники духовных произведений русского композитора – прежде всего знаменный роспев – уже подробно изучены в исследованиях многих музыковедов [3; 5; 6; 12]. Однако, в «Литургии Святого Иоанна Златоуста» и «Всенощном бдении» Рахманинова отражены и отдельные элементы традиции церковного *чтения*, а также некоторые общие для церковного пения и чтения закономерности, что до сих пор не становилось предметом научного исследования.

В русской культуре интонации богослужебного пения и чтения всегда были тесно связаны с особенностями церковнославянского языка и потому обнаруживали множество родственных закономерностей. По справедливому заключению протоиерея Бориса Николаева, «наше церковное пение – это мелодически расширенное и украшенное чтение, а чтение – это то же пение, сокращённое в мелодии соответственно содержанию текста и требованиям устава. Текст и богослужебный устав являются факторами, непосредственно управляющими богослужебной мелодией» [7, с. 15–16].

По мнению О. Ануфриевой, «звуковысотная определённость, ритмо-интонационная вариантная попевочность и ладовая опора на обиходный звукоряд – это то, что роднит богослужебное чтение

с обиходным гласовым пением»[1] [2, с. 43]. А именно на эти элементы знаменного пения и опирался Рахманинов, создавая «Литургию» и «Всенощное бдение». Поэтому приведём некоторые характеристики, объединяющие церковное пение и церковное чтение.

Ритмоинтонационная модель напевного чтения построена по тем же законам, которые организуют знаменный распев в его сокращённых формах. «Словесно-разумную сторону нашего богослужения составляют пение и чтение: разница же между ними состоит только в мелодической широте», – отмечает А. Уминский [9, с. 15]. В основе согласования текста и напева лежит совпадение ключевых точек текста (ударений) и интонационных акцентов. Обычно они располагаются в начале и конце текстовых строк или речевых тактов. В двух- и трёхкоренных словах протяжённой длительностью выделяются также дополнительные, побочные ударения. При наличии в тексте какого-либо перечисления каждый отдельный его элемент подчёркивается мягким акцентом или небольшим интонационным движением. Знаки просодии и акценты выделяют отдельные слоги или слова, определяют звуковысотную линию, отражают содержательную сторону речи.

Экфонетические знаки, которыми иногда фиксировалось чтение, были связаны с долготой или краткостью гласных звуков, с определёнными интонационными приёмами (например, повышением или понижением тона), продиктованными необходимостью рельефно подчеркнуть важнейшие смысловые акценты, но в первую очередь они отражали синтаксические и композиционные особенности прочтения текста.

Синтаксическая структура богослужебных текстов вообще чрезвычайно важна для практики чтения и пения, так как «грамотное стиховое членение и мелодическое интонирование дают иногда единственную возможность адекватного смыслоразличения»[2] и приближают слушателей-прихожан к верному, каноническому истолкованию текста.

Важнейшая составляющая церковного чтения – интонационные погласицы. Термин «погласицы» заимствован из теории знаменного роспева, но, в отличие от певческих, погласицы в церковном чтении имеют бóльшую свободу и значительное вариантное разнообразие.

Как и в гласовых песнопениях, в мелодике фраз напевного чтения и возгласов определяются три этапа: мелодическое начало, читок и мелодическое завершение. Важнейшим моментом в согласовании звука и слова и особенно существенным для понимания священных богодухновенных глаголов является понимание и грамотное использование клаузулы[3] – интонации окончания стиха, определяемой положением последнего ударения.

Выделение важнейших слов и ударных слогов происходит в церковном чтении и пении не только с помощью ритмических и агогических приёмов, но и через внедрение особых ладовых средств: например, с помощью возвращения мелодической линии к основному устойчивому тону после более или менее значительного отступления от него, а также через введение мелизматики. Существуют единые способы подчёркивания ключевых смысловых единиц – через повышение тесситуры и связанное с этим усиление динамики, через остановку и продление выделяемого слова, а также через словогой распев.

Степень мелодической сложности и вариантности напевного чтения опреде-

ляется соответственно иерархии чтения и чтеца: «больше торжества, больше распевности», то есть чем выше степень читаемого текста и статус читающего, тем более сложное, медленное и распевное чтение должно звучать. Нетрудно заметить, что в богослужебном пении Древней Руси действовала та же закономерность: от степени торжественности богослужения подчас зависела степень развитости мелизматики и её протяжённость. При этом важно отметить, что возгла́сы диакона часто не отличались от собственно пения, а порой и превосходили его по мелодической сложности.

Что касается ладового строения погласиц, то здесь можно выделить следующие общие для обиходного пения и чтения закономерности:

– объём любой из них не превышает пентахорда, но чаще ограничивается квартовым диапазоном;

– строка, то есть основной тон, почти всегда находится в центральном участке диапазона;

– различие погласиц зависит от их связи с различными гласами знаменного роспева, часто погласицы гласов и чтений опираются на одни и те же интонационные приёмы.

Таким образом, мелодика погласиц напевного чтения имеет не только определённую звуковысотность и общие с пением законы ритмоинтонации, но и ясную ладовую природу, общую с древнейшими ладами знаменного роспева. Особенно важно отметить, что при озвучивании молитвы и чтецы, и певчие ориентируются прежде всего на смысл священного текста, и сообразно ему выстраивают интонационный профиль высказывания. В целом же интонационная база церковного певческого искусства и церковного чтения регулируется церковным каноном.

На данный момент существует слишком мало зафиксированных образцов церковного чтения. Масштабное научное описание этого искусства впервые осуществлено О. В. Ануфриевой: создана историческая и теоретическая характеристика данного явления, разработан вариант терминологии богослужебного чтения, основанный на применении теории знаменного роспева и практике чтения, запечатлённой в научно-методических трудах конца XIX века[4], а также в устных характеристиках опытных чтецов. Все основополагающие теоретические понятия, которые в дальнейшем предложены в данной статье, базируются на примерах образов богослужебного чтения, однако многие термины не менее часто используются и в певческом произнесении церковных текстов, в частности, в тех малораспевных образцах, которые использованы в духовных сочинениях Рахманинова.

Отметим некоторые, наиболее распространённые приёмы:

1. Строка – основной звуковысотный тон, на котором произносится текст. Это важнейшее понятие и для напева, и для чтения, приём, выполняющий роль и местного устоя, и точки отсчёта для последующих попевок. Базовый тон – строка зависит также и от того, какой жанр богослужебного последования возглашается в данный момент. Например, канон ко Святому Причастию читается более высоким, а следовательно, более торжественно звучащим тоном; при чтении Священного Писания тон голоса постепенно возвышается от самого низкого к наиболее высокому.

2. Читок – произнесение текста на одной высоте, чаще всего строке. Каждый чтец определяет для себя неизменный тон, принимая во внимание наибольшую звучность и выносливость

своего голоса. Произнесение вслух достаточно больших фрагментов текста голосом определённой высоты и силы требует от церковного чтеца знания навыков правильного певческого дыхания и звуковедения. Именно такие примеры с постепенным повышением тесситуры при почти ровном читке присутствуют в ряде частей «Литургии Святого Иоанна Златоуста» Рахманинова.

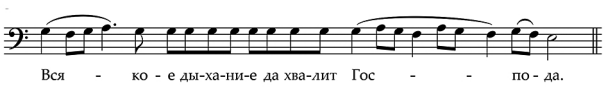
3. Погласица – мелодическая формула для чтения нараспев текстов Ветхого завета, Евангелия, молитв и пения церковных песнопений. В духовных сочинениях Рахманинова часто используется простая погласица, то есть пение на одном тоне с верхним и нижним опеваниями: нижнее опевание может появляться как в начале, так и в конце фразы, а верхнее – только в начальной попевке и на особо значимых словах. Подобные примеры будут рассмотрены в дальнейшем.

4. Период – мелодическое построение, соответствующее одной строке текста, выделенной знаками пунктуации. В духовных сочинениях Рахманинова в основном периоды соответствуют музыкальному членению, композиция образуется из развития и взаимодействия различных периодов-строк.

5. Остановка – промежуточное окончание погласицы на читке, с протягиванием последнего гласного звука. Этот обязательный приём связан с закономерностями дыхания и характерен как для церковного пения, так и чтения. Остановки соответствуют моментам смысловых цезур и взятию дыхания на следующий период.

6. Конечный тон – та высота, к которой приходит мелодика напевного речитатива на последнем рабочем ударении последнего предложения. Например, в возгласе «Всякое дыхание» можно выявить следующие характерные для чтения элементы (пример № 1).

Пример № 1 Диаконский возглас «Всякое дыхание»



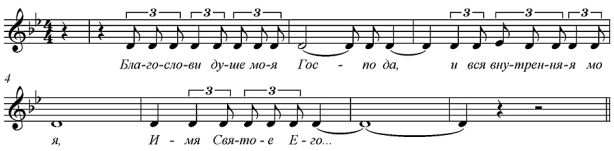
– строка (основная высота чтения, в примере – тон *g*);

– погласица двойного опевания (определяет амбитус лада; в примере он равен кварте);

– конечный тон с остановкой на нём (финалис лада, в примере – тон *e*, он является самым низким).

Наиболее интересной в отношении приёмов чтения является вторая часть «Литургии» Рахманинова «Благослови душе моя Господа» (псалом 102). Она представляет собой постоянный контрапункт партии псалмодии альта и остальных голосов хора (пример № 2).

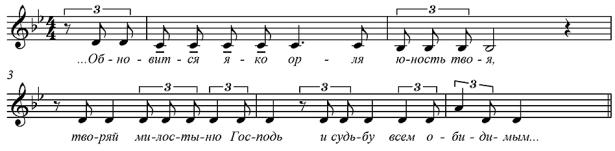
Пример № 2 Партия альта из части «Благослови душе моя Господа» «Литургии Святого Иоанна Златоуста» С. В. Рахманинова



Альтовая партия строится по принципу читка, но в ней наблюдаются постепенные подъёмы и опускания тона (очень характерный приём для длительного чтения), а также однократное использование интонации закругления («…от нетления…»). Также между фразами «Обновится яко орля юность твоя» и «Творяй милостыню...» наблюдается возврат – с вводной строки на тоне *b* на основной тон *d*. В той же фразе, завершающей

чтение (после которой альт возвращается в состав хора), есть сигнальная интонация с рабочим ударением – скачок на квинту вверх перед последним тоном (пример № 3)

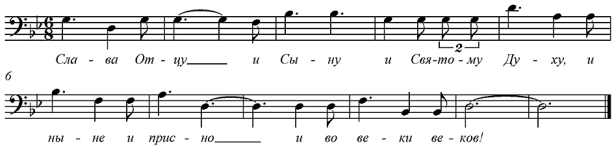
Пример № 3 Партия альта
из части «Благослови душе моя Господа»,
фраза «Обновится яко орля…»,
возврат и сигнальная интонация



Во время чтения хоровая партия выполняет только сопровождающую функцию, поэтому в меньшей степени опирается на принципы церковного чтения – наиболее показателен в этом отношении хроматический ход на «Благослови» в такте 20.

Раздел «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу» (пример № 4) вновь представляет собой классический читок в трёх верхних партиях; басовая же партия соответствует характеру торжественного священнического возгласа – с квартовыми и квинтовыми скачками.

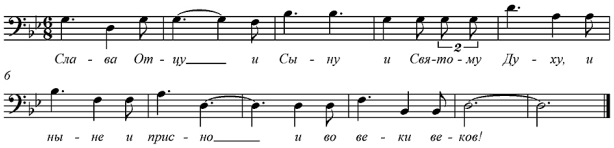
Пример № 4 Партия баса
из части «Благослови душе моя Господа»,
фраза «Слава Отцу и Сыну и Святому духу…»



Завершается псалом последней фразой альта-чтеца. При этом второй номер не завершается: после псалма также предполагается малая ектения, при этом хоровая партия представляет собой тройное повторение фразы-читка «Господи помилуй» с нижним опеванием, а фраза «Тебе Господи» – с верхним. Партия альта, хотя и укладываются в общую тактовую метрическую сетку, но при этом следует правилам согласования текста и напева церковного чтения.

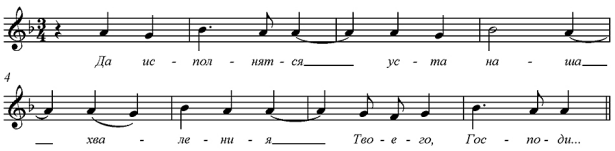
Возглас «Господи спаси благочестивыя» в начале шестой части зафиксирован Рахманиновым как нотная запись традиционного чтения. Партия сопрано до мельчайших подробностей отражает типичный священнический или диаконский возглас: он уложен в рамки четырёхдольного такта, но при этом ритмический рисунок следует за текстом, а в мелодии верхнего голоса используется только лишь читок с двойным опеванием (тон вверх – полутон вниз) и сброс на терцию перед конечным тоном строки (пример № 5).

Пример № 5 Партия сопрано
из части «Господи спаси благочестивыя»,
начальный возглас

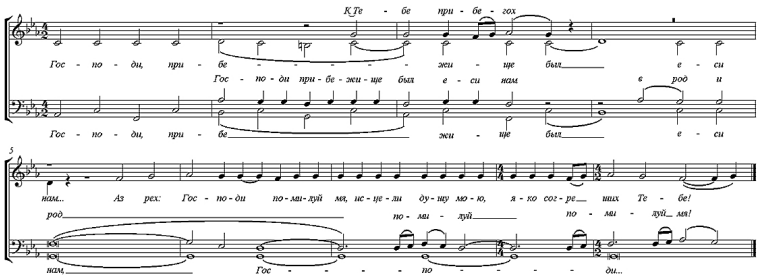


В разделе «Да исполнятся уста наша» с самого начала можно отметить один характерный приём чтения – выделение ударных слогов поднятием голоса на тон. Его иногда используют для придания наибольшего смыслового выделения того или иного возгласа (пример № 6).

Пример № 6. Партия сопрано
из части «Да исполнятся уста наша»,
начальный возглас



Пример № 7 Отрывок из «Великого славословия», партии альта и баса



В песнопении «Славословие Великое» из «Всенощного бдения» также можно распознать некоторые принципы церковного чтения. Например, в ней хорошо заметно выделение сольных партий баса и тенора, фразы которых вступают друг за другом. Это является явной отсылкой к церковному звучанию двух голосов протодиаконов, которые поют вместе именно в этом разделе богослужения (пример № 7).

Проведённое исследование позволяет сделать следующие выводы. В сочинениях Рахманинова воссозданы образы знаменного пения и церковного чтения с их характерными стилистическими особенностями. Введение древнерусских роспевов совпадает с основными духовными вершинами служения и воспринимается как глубинное отражение духовности русского народа, его православного верования и высоких нравственных ориентиров. В нём содержалось назидание душе, оно было способно утешить скорбящих, возносить души молящихся к небесам, давая им благодатную силу.

Существенно, что знаменный роспев составлял с церковным чтением единое целое, единый стилевой и духовный организм. Для данного стиля характерны диатоничность, сохранение тончайшей дифференциации слов, согласованность богослужебного и мелодического планов, господство текста над музыкой (красивость музыки не должна отвлекать от смысла текста) и соответственно подчинение ритма музыкального ритму словесному, отсутствие значительного растяжения слогов, неторопливость движения музыкального времени, употребление естественных голосовых регистров (без тесситурного напряжения).

При этом и образцы знаменного роспева, и приёмы напевного чтения в духовных сочинениях Рахманинова оказываются в стилевом контексте «Нового направления», сыгравшего значительную роль в истории развития богослужебной музыки. Как известно, творческие принципы композиторов «Нового направления» сводились к стилизации или точному воспроизведению древнего напева (в качестве исходного материала), его обработке по правилам народно-песенной подголосочной полифонии в условиях натурально-ладовой гармонии. Важное значение многие композиторы этого направления, в том числе Рахманинов, придавали опоре на интонационность с близкой древнерусским роспевам широко льющейся, протяжённой мелодией.

При этом в звучании даже канонических напевов появляется личностное отношение к воплощаемому образу, живое прочувствование текста, значительная свобода высказывания. Слово (даже священный текст) рассматривается как материал, требующий оживления, одухотворения, а сама личность автора, его мировосприятие и миросозерцание, эмоциональный мир и духовные приоритеты – как основной объект раскрытия через текст. Кроме того, Рахманинов тонко передаёт не только само стройное

и согласованное звучание богослужения, но и внутренне наполненную молитвенную тишину, из которой и рождается всё бесконечное разнообразие обращений к Богу, запечатлённых в возгласах, чтениях и песнопениях.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Ануфриева О. В. Каноническое напевное чтение как феномен музыкального искусства: дис. … канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2014. 224 с.

[2] Цитата по аудиоисточнику: Диаконское искусство в Православной Церкви. © ООО DISAM, 2006. 1 CD-ROM.

[3] Клаузула – от лат. *clausula* – заключение.

[4] См.: Ануфриева О. В. Современное состояние богослужебного чтения и пути восстановления традиции (на примере городов Пермской епархии) [2]. Данная система сформирована на базе как существующих научных исследований, так и на основе терминологии, бытующей у церковных чтецов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агапов А. Церковнославянский язык в современном богослужении: проблема устного воспроизведения текста // Православный собеседник. Вып. 2 (17). Альманах Казанской духовной семинарии: материалы VII ежегодной научно-практической конференции «Богословские и светские науки: традиционные и новые взаимосвязи». Казань, 2008. С. 102–107.

2. Ануфриева О. В. Современное состояние богослужебного чтения и пути восстановления традиции: на примере городов Пермской епархии: аттестационная работа. М.: Факультет дополнительного образования Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, кафедра теологии, 2012. 83 с. Рукопись.

3. Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.

4. Демченко А. И. «Здесь русский дух…» К 145-летию со дня рождения С. В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 81–87.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.

5. Кандинский А. И. Литургия Иоанна Златоуста Рахманинова // Музыкальная академия. 1993. № 3. С.148–156.

6. Лапенко А. В. Литургические циклы С. В. Рахманинова в свете церковной традиции // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2. С. 96–101.

7. Николаев Б., протоиерей. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения. М.: Научная книга, 1995. 300 с.

8. Парфентьев Н. П. Древнерусское музыкально-письменное искусство и его традиции в России XVI–XX вв.: автореф. дис. д-ра искусствоведения. СПб., 1999. 24 с.

9. Уминский А., протоиерей. Божественная Литургия. Объяснение смысла, значения, содержания. М.: Никея, 2015. 162 с.

10. Фролов С. В. Рахманинов: музыкально-исторические этюды. Ивановка: Музей-усадьба С. В. Рахманинова, 2014. 120 с.

11. Шабалин Д. К периодизации знаменного распева // Советская музыка. 1985. № 10. С. 98–102.

12. Bakulina E. Tonality and Mutability in Rachmaninoff's All-Night Vigil, movement 12 // Journal of Music Theory. 2015. No. 59 (1), pp. 63–97.

13. Johnston B. Off-tonic Culmination in Rachmaninoff's Rhapsody on a Theme of Paganini // Music Analysis. 2104. No. 33(3), pp. 291–340.

14. Zanovello G. In the Church and in the Chapel: Music and Devotional Spaces in the Florentine Church of Santissima Annunziata // Journal of the American Musicological Society. 2014. No. 67 (2), pp. 379–428.

Об авторе:

Зырянов Михаил Львович, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0003-4153-8010**, mlzito@mail.ru

REFERENCES

1. Agapov A. Tserkovnoslavyanskiy yazyk v sovremennom bogosluzhenii: problema ustnogo vosproizvedeniya teksta [The Church Slavonic Language in Modern Worship: The Issue of Verbal Reproduction of the Text]. *Pravoslavnyy sobesednik. Vyp. 2 (17). Al'manakh Kazanskoy dukhovnoy seminarii: materialy VII ezhegodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii «Bogoslovskie i svetskie nauki: traditsionnye i novye vzaimosvyazi»* [Orthodox Christian Interlocutor. Vol. 2 (17). Almanac of the Kazan Theological Seminary: Materials of the 7th Annual Scholarly and Practical Conference "Theological and Secular Sciences: Traditional and New Relationships"]. Kazan, 2008, pp. 102–107.

2. Anufrieva O. V. *Sovremennoe sostoyanie bogosluzhebnogo chteniya i puti vosstanovleniya traditsii: na primere gorodov Permskoy eparkhii: attestacionnaya rabota* [The Present-Day State of Liturgical Reading and the Paths of Restoration of Tradition: On the Example of the Cities of the Perm Diocese. Qualification Thesis]. Moscow: Continuing Education Department of the Orthodox Christian St. Tikhon Humanitarian University, Department of Theology, 2012. 83 p. Manuscript.

3. Gulyanitskaya N. S. *Poetika muzykal'noy kompozitsii. Teoreticheskie aspekty russkoy dukhovnoy muzyki* [The Poetics of Musical Composition. Theoretical Aspects of Russian Sacred Music.] Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. 432 p.

4. Demchenko A. I. "The Russian Spirit is Here …" Towards the 145th Anniversary of Sergei Rachmaninoff's Birthday. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 81–87. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.

5. Kandinskiy A. I. Liturgiya Ioanna Zlatousta Rakhmaninova [Sergei Rachmaninoff's Liturgy of St. John Chrysostom]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1993. No. 3, pp. 148–156.

6. Lapenko A. V. Liturgical Cycles of Sergei Rachmaninov in Light of Church Tradition . *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2009. No. 2, pp. 96–101. (In Russ.)

7. Nikolaev B., protoierey. *Znamennyy raspev i kryukovaya notatsiya kak osnova russkogo pravoslavnogo tserkovnogo peniya* [Znamenny Chant and Kryukovy Notation as a Basis of Russian Orthodox Christian Church Singing]. Moscow: Nauchnaya kniga, 1995. 300 p.

8. Parfent'ev N. P. *Drevnerusskoe muzykal'no-pis'mennoe iskusstvo i ego traditsii v Rossii XVI–XX vv.: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Early Russian Art of Musical Notation and Its Traditions in Russia from the 16th to the 20th Centuries: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. St. Petersburg, 1999. 24 p.

9. Uminskiy A., protoierey. *Bozhestvennaya Liturgiya. Ob'yasnenie smysla, znacheniya, soderzhaniya* [The Divine Liturgy. Explanation of the Signification, Meaning, Content]. Moscow: Nikeya, 2015. 162 p.

10. Frolov S. V. *Rakhmaninov: muzykal'no-istoricheskie etyudy* [Rachmaninoff: Musical and Historical Sketches]. Ivanovka: Museum-Estate of S.V. Rachmaninoff, 2014. 120 p.

11. Shabalin D. K periodizatsii znamennogo raspeva [Concerning the Periodization of the Znamenny Chant]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1985. No. 10, pp. 98–102.

12. Bakulina E. Tonality and Mutability in Rachmaninoff's All-Night Vigil, movement 12. *Journal of Music Theory*. 2015. No. 59 (1), pp. 63–97.

13. Johnston B. Off-tonic Culmination in Rachmaninoff's Rhapsody on a Theme of Paganini. *Music Analysis*. 2104. No. 33(3), pp. 291–340.

14. Zanovello G. In the Church and in the Chapel: Music and Devotional Spaces in the Florentine Church of Santissima Annunziata. *Journal of the American Musicological Society*. 2014. No. 67 (2), pp. 379–428.

About the author:

Mikhail L. Zyryanov, Ph.D. (Arts), Lecturer at the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia),
ORCID: 0000-0003-4153-8010, mlzito@mail.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.148-157
УДК 78.071.1

Р. Г. ШИТИКОВА, Е. Е. РОЩИНА, Ю. Ю. ЯКОВЕНКО

Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0000-0001-6237-193X, rshitikova@mail.ru,
ORCID: 0000-0002-5735-5238, zyleika2008@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1836-529X, yulia.soprano@gmail.com

Бенедетто Марчелло. К проблеме универсализма личности

В настоящее время особое внимание уделяется изучению наследия прошлого. Появляются документы в открытом доступе, проливающие свет на тёмные пятна истории музыки. Одной из фигур, чьё имя незаслуженно забыто, является Бенедетто Марчелло – известный в своё время итальянский композитор и политический деятель первой половины XVIII века. В статье ставится задача воссоздать творческий портрет итальянского мастера. Впервые представлены данные из иностранных источников, раскрывающие особенности его биографии. На основании анализа отобранного материала делаются выводы о необходимости пересмотреть значение наследия Бенедетто Марчелло в контексте развития истории музыкальной культуры. Деятельность художника тесно связана с развитием жанра оперы, бурно протекавшем в Венеции в период конца XVII – начала XVIII века. Ознакомление с некоторыми фактами творческого пути мастера позволит современным музыкантам глубже проникнуть не только в специфику произведений Марчелло, но и по-новому осмыслить проблематику венецианской оперы XVIII столетия.

Ключевые слова: Бенедетто Марчелло, трактат «Модный театр», венецианская опера XVII–XVIII века, академия «Аркадия», Антонио Вивальди, Иоганн Себастьян Бах.

Для цитирования / For citation: Шитикова Р. Г., Рощина Е. Е., Яковенко Ю. Ю. Бенедетто Марчелло. К проблеме универсализма личности // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 148–157. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.148-157.

RAISA G. SHITIKOVA, ELENA E. ROSHCHINA, YULIA YU. YAKOVENKO

Institute of Music, Theater and Choreography
Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia
ORCID: 0000-0001-6237-193X, rshitikova@mail.ru,
ORCID: 0000-0002-5735-5238, zyleika2008@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1836-529X, yulia.soprano@gmail.com

Benedetto Marcello. Concerning the Issue of Universalism of the Personality

At the present time special attention is being paid to study of the heritage of the past. Various documents which shed light on the blank spots of music history become available to public access. One of the figures whose name has been undeservedly consigned to oblivion is Benedetto Marcello

– an Italian composer and political activist of the first half of the 18th century well-known in his time. The article sets the goal of recreating the artistic portrait of this Italian master. For the first time information is presented from sources from other countries disclosing the particularities of his biography. Analysis of the selected material leads to the conclusions of the necessity of reevaluating the significance of Benedetto Marcello's legacy in the context of the progression of the history of musical culture. The artist's activities are closely connected with the development of the genre of opera which gustily proceeded during the period of the late 17th and early 18th centuries. Familiarization with certain facts regarding the master's artistic path would make it possible for contemporary musicians not only to delve more deeply into the specific features of Marcello's compositions, but also to comprehend anew the problem range of 18th century Venetian opera.

Keywords: Benedetto Marcello, the treatise "Fashionable Theater," 17th and 18th century Venetian opera, "Arcadia" academy, Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach.

Имя Бенедетто Марчелло в наше время известно в основном узкому кругу профессиональных музыкантов. Вместе с тем сочинения этого итальянского композитора первой половины XVIII века в своё время были широко популярны как в Италии, так и за её пределами. Вплоть до XX столетия интерес к творчеству художника продолжал возрастать. О нём как о величайшем гении Венеции отзывалась Жорж Санд в романе «Консуэло». В прошлом столетии его наследие пристально изучалось музыкантами всего мира, один из публицистических опусов композитора – сатирический памфлет «Il teatro alla moda» («Модный театр») [15] переводился на многие языки. Фрагменты сочинения опубликованы и в русском переводе [3, с. 140–153].

В современной музыкальной культуре наблюдается тенденция к расширению горизонтов, в репертуар включаются редко исполняемые сочинения композиторов, особое внимание привлекает итальянское искусство XVII–XVIII века. На оперных сценах возобновляются постановки шедевров А. Вивальди, А. Скарлатти, Дж. Перголези и других мастеров. В связи с востребованностью музыкального искусства Италии эпохи XVII–XVIII столетия появляется необходимость обратиться к изучению его особенностей. В настоящее время благодаря возможностям Интернета и развитию современных технологий в свободном доступе оказываются многие документы, остававшиеся ранее за пределами досягаемости для учёных. Несмотря на то, что произведения Бенедетто Марчелло прочно вошли в репертуар многих исполнителей, творчество композитора по сей день изучено далеко не полностью. Рассмотрение биографии мастера и анализ его сочинений на основе материалов, ставших доступными современному музыковедению, позволяют очертить более чётко творческий портрет этой удивительной личности.

Литература, посвящённая жизни и творчеству Б. Марчелло, малочисленна. В отечественном музыкознании его творчество получило лишь краткую характеристику справочного характера, имя композитора упоминается, как правило, в связи с историей развития жанра оперы в Италии на рубеже XVII–XVIII века. В книге М. В. Иванова-Борецко-

го, посвящённой истории музыкального искусства, приведена краткая биография мастера и представлены фрагменты перевода трактата «Модный театр» [3, с. 140–153]. По материалам советского учёного составлена антология «Музыкальная эстетика Западной Европы» под редакцией В. П. Шестакова [4, с. 105–117], где также содержится краткая биография Марчелло. В современном российском музыкознании к деятельности итальянского художника возрастает интерес, следует отметить статьи Ю. Ю. Яковенко, посвящённые специфике перевода на русский язык самого крупного публицистического опуса композитора – трактата «Il teatro alla moda» [7, с. 494–501; 8, с. 70–75].

Однако до настоящего времени более обстоятельная литература, посвящённая биографии мастера и анализу его произведений, представлена в основном на итальянском и английском языках [11; 13; 17]. В монографии М. Бидзарини [11] дана подробная характеристика жизненного пути и творчества художника. Особую ценность имеют труды Э. Селфридж-Филд [17], в которых не только содержится хронология всех оперных постановок Венеции первой половины XVIII века, но и перечислен полный состав исполнителей, занятых в них. Более пристальное изучение биографии композитора и его творений открывают перед нами незаурядного творца, деятельность которого оказала сильное влияние не только на современников, но и на композиторов последующих поколений.

С полным правом исследователи называют Б. Марчелло (1686–1739) универсальной личностью – *uomo universale* [9, p. 69]. Действительно, его интересы и познания в разных сферах чрезвычайно глубоки. Он, как истинный сын эпохи Возрождения, стал живым воплощением гармонично развитого человека, обладающего обширными знаниями в самых различных областях искусства. Высокопоставленный вельможа, член Совета сорока Венецианской республики, казначей Папского двора в Брешии, поэт, публицист, блистательный композитор – вот перечень основных сфер, которые успевал охватить этот поистине уникальный деятель.

Однако, несмотря на то, что музыка поглощала все устремления композитора, она не являлась основным и единственным занятием Б. Марчелло. По рождению он принадлежал к знатной патрицианской семье, чьи корни прослеживаются с VIII века [Ibid., p. 70], в 1473 году одного из его предков назначили Дожем Венецианской республики. Аристократизм семьи проявлялся в особом отношении к искусству. Родители Бенедетто сами были разносторонне развитыми людьми, в лучшем смысле слова любителями прекрасного, и стремились достойным образом воспитать своих троих сыновей. Имя Бенедетто дословно переводится как «благословенный», и действительно печать исключительности отметила судьбу юноши. Он получил прекрасное образование, глубоко изучил право, юриспруденцию, литературу и был настолько захвачен музыкой, что с семнадцати лет до десяти часов в день отдавал освоению гармонии и контрапункта [Ibid., p. 71].

Основной деятельностью для него всё же стала политика, на протяжении всей жизни Б. Марчелло занимал ответственные государственные посты – сначала в Совете сорока Венецианской республики, а затем в Истре и Брешии. Но музыка всегда была важнейшей частью его жизни, о чём можно судить по тому факту, что на личной печати композитора

сохранилась надпись: «Nobile Veneta dillettante di contrappunto» (дословно – «Венецианский дворянин дилетант контрапункта») [10].

В настоящее время Венецианская консерватория носит имя Бенедетто Марчелло. Его именем названа и одна из улиц Рима, в память о том, что композитор входил в состав академии Аркадия, которая действовала в Риме с 1690 года. Для регулярных собраний аркадийцев Марчелло сочинял камерно-вокальные сочинения, часто и на собственный текст. Главную свою задачу члены академии видели в противодействии «испорченному литературному вкусу», и постоянное участие Марчелло в работе общества служит доказательством его активной позиции как в музыкальной, так и в литературной сфере.

Незаурядная одарённость и тщательность в отношении к процессу композиции позволила Марчелло в каждом жанре создать яркие и значимые произведения. При этом сам мастер скромно именовал себя музыкантом-любителем, что показывает, насколько высокие идеалы он имел перед собой.

Творчество Марчелло чрезвычайно многообразно: около 170 кантат, мессы, мадригалы, дуэты, концерты для различных инструментов, канцоны, инструментальные сонаты, прекрасное «Miserere», выдержанное в строгом полифоническом стиле и др. [11]. Особую известность обрело сочинение «Estro poetico-armonico» («Поэтически-гармоническое вдохновение») – музыка к 50 псалмам для одного-четырёх голосов с инструментальным сопровождением на текст в итальянской обработке его друга Дж. Джустиниани. Последний принадлежал к высоко аристократичному роду и являлся владельцем одного из венецианских театров, в котором работал А. Вивальди.

Для своих соотечественников Марчелло был мастером нового вокального стиля, его перу принадлежат многочисленные сочинения для голоса. Композитор неустанно искал пути для развития музыкального языка, в поисках правдивой выразительности открывал горизонты для последующих поколений. Не случайно немецкий историк музыки Э. Гербер в конце 1790-х гг.годов назвал Марчелло «Микеланджело музыки» [14, p. 868], подчёркивая тем самым масштаб одарённости итальянского художника. Углублённые познания в области теории музыки, несомненно, отразились в особом интересе композитора к музыке других эпох. Особенно тщательно он изучал технику контрапункта Палестрины и мадригалы XVI века. Полученные знания Марчелло применял во многих своих композициях. В кантатах и духовных песнях сочетается мастерское использование полифонических приёмов развития с плавной и выразительной мелодией, характерной уже для нового стиля XVIII века.

Творческие находки композитора находили живой отклик у современников, его произведения были известны как в Венеции, так и далеко за её пределами. Воздействие таланта Б. Марчелло испытал на себе один из самых известных музыкантов Венеции XVIII века – А. Вивальди, младший современник композитора, пробовавший себя в качестве сочинителя и импресарио опер. Марчелло были хорошо известны эти опыты, и он сильно критиковал деятельность «рыжего монаха» в трактате «Модный театр», упрекая Вивальди в поверхностности. В свою очередь, последний изучал творения своего коллеги, подтверждением чему служит тот факт, что он заимствовал тему из первых опубликованных струнных концертов

Б. Марчелло[1] и использовал её в Концерте ор. 3 № 11[2]. Продолжая полемизировать с Вивальди посредством музыкальных произведений, Марчелло в 1731 году написал ораторию под названием «Плач и смех времён года», в некоторой степени пародируя вышедшие из печати в 1725 году «Времена года» Вивальди.

Камилла Белле, французская исследовательница, закончившая в 1878 году парижскую консерваторию и дружившая долгое время с Дж. Верди, посвятила Марчелло главу в книге «Портреты и силуэты музыкантов». Будучи одним из самых известных музыкальных критиков своего времени, К. Белле оставила бесценные труды по истории музыки, благодаря её исследованиям мы имеем возможность ознакомиться с биографией композитора, написанной по материалам, не сохранившимся до настоящего времени. Она называла композитора «принцем среди музыкантов» и утверждала, что композитор «достиг совершенства в мелодии» [9, p. 69].

Исследовательница с увлечением отмечала, что «его жизнь может быть избрана в качестве блестящего образца того вида искусства, того прекрасного идеала, который окрещен итальянской мелодией. Идеал, который уничтожен, и красота, которая мертва… Несомненно, музыка будущего будет всё меньше проявляться в простой мелодии; и в этом смысле можно сказать, что итальянская мелодия мертва. Никто не слушает в наши дни ни “Псалмы” Марчелло, ни его сонаты, так же, как трудно в наше время увидеть студентов, копирующих “Брак в Кане” Веронезе. Таких скульпторов, ваяющих богов, каким был старый Фидий, и таких архитекторов, построивших Парфенон или величественные готические соборы, или таких писателей, как Расин или автор “Дон Жуана”, мы больше не видим. Но разве эти созданные стили, все эти великолепные художественные формы – мертвы? Да, несомненно, они мертвы; и всё же они бессмертны и, несмотря на скоротечность времени, будут жить вечно. Их красота никогда не поблекнет, не умрёт, и именно в этом смысле итальянская мелодия живёт и будет жить во все времена» [Ibid., p. 86][3].

К. Белле справедливо отмечает, что отголоски влияния Б. Марчелло можно найти в творчестве композиторов различных национальных школ. «Мы не можем не видеть, насколько тесно Гендель связан с Марчелло» [Ibid., p. 88]. Сюжеты многих опер прославленного маэстро заимствованы из произведений композиторов венецианской школы. «Но главное – и сам Гендель приехал в Англию, чтобы реализовать возможности, связанные с итальянской оперой», – пишет исследователь творчества Г. Ф. Генделя Г. Р. Консон [1, с. 78]. И. С. Бах, учившийся на произведениях итальянских мастеров, перекладывал не только опусы знаменитого А. Вивальди. Благодаря транскрипции немецкого композитора Концерта для гобоя с оркестром, до наших дней осталась популярной одна из красивейших мелодий. Её до недавнего времени приписывали перу Б. Марчелло, только в наши дни исследователям удалось окончательно убедиться в том, что концерт принадлежит Алессандро Марчелло, брату композитора [12].

Однако несомненным остается тот факт, что творения венецианских мастеров, в том числе и сочинения Б. Марчелло, были хорошо известны И. С. Баху и изучались им с пристальным вниманием. «Переход к преобладанию тональной организации звучаний занял достаточно продолжительный промежуток времени; это был сложный

и не всегда прямолинейный процесс, поэтому специфика ладового мышления данного периода до настоящего времени привлекает внимание исследователей», – справедливо отмечает Г. В. Рыбинцева [5, с. 35]. Немецкий музыкант, осваивая нововведения итальянских мастеров в области гармонии и контрапункта, постепенно формировал индивидуальный музыкальный стиль.

Другим свидетельством тому, насколько значимо было творчество Б. Марчелло для развития музыкальной культуры, может послужить роман Ж. Санд «Консуэло», в котором автор описывает жизнь венецианского оперного театра. Главная героиня, певица Консуэло, ученица великого Н. Порпора, поёт в присутствии самого Марчелло, который выносит приговор её искусству. Жорж Санд пишет о композиторе с уважением и почтительным преклонением перед его мастерством. «В самом деле, Марчелло, который в это время доживал последний год своей жизни, приехал проститься с родной Венецией, которую он трижды прославил – и как композитор, и как писатель, и как государственный деятель. Он выказал много внимания Порпоре, который и попросил именитого гостя прослушать его учениц. Профессор, желая сделать сюрприз маститому композитору, поставил первым номером его великолепный псалом “I cieli immensi narrano”, который Консуэло исполняла в совершенстве» [6, с. 56].

Писательница справедливо утверждает, что Марчелло трижды прославил Венецию. Действительно, как литератор и поэт он снискал себе не меньшую славу, чем как композитор и политический деятель. Перу Марчелло принадлежат музыкально-публицистические труды, наиболее известным из которых стал «Модный театр», изданный в Венеции анонимно, без указания автора. Это сочинение не только демонстрирует блестящий литературный стиль, но и глубокие познания автора в области специфики музыкального театра. Марчелло резко критикует невежество и непомерно развитую пафосность барочной оперы. Текст трактата полон зашифрованных аллюзий, аллегорий, которые указывают на глубокую эрудированность автора и позволяют читателю глубже проникнуть в мир оперных постановок XVIII века. Отметим, что на русском языке пока нет полной изданной версии «Модного театра»[4], представляется, что для современной музыкальной культуры необходимо появление такого перевода, что позволит не только ознакомиться с уникальным документом эпохи барокко и почувствовать специфику существования оперного театра XVIII века, но и полнее ознакомиться с творческим обликом самого Б. Марчелло.

Блестящий литературный талант Б. Марчелло по достоинству высоко ценился современниками, его стихи, сонеты, публицистические сочинения выходили в печатном виде ещё при его жизни и были широко известны среди аристократической элиты Венеции[5]. Марчелло известен и как автор стихотворной основы нескольких своих хоровых произведений – в 1709 году он написал ораторию «Джуддита» на собственный текст для семейства Боргезе, которая была исполнена в Риме в доме Боргезе (текст опубликован годом позже) [10]. Помимо этого, Марчелло написал либретто для оперы Дж. Руджжиери «Арато в Спарте» (1709) [10]. Активная музыкальная и литературная деятельность нашла своё применение на концертах и собраниях академии Аркадии, в которой он вступал под псевдонимом Driante Sacreo [11].

Овеяна таинственностью и личная жизнь композитора. Поскольку он происходил из знатного патрицианского рода, его брак с простой певицей Розалией Скальфи не был признан ни при его жизни, ни после смерти. Только в 1728 году Марчелло решился тайно обвенчаться со своей возлюбленной, и по всей видимости, именно по этой причине мастер испросил разрешение на службу в Бреши, подальше от высшего света, осуждавшего морганатический союз. Для своего времени такой поступок можно назвать смелым вызовом обществу: Марчелло, будучи известным и уважаемым человеком, осмелился пойти наперекор традициям, подчиняясь велению сердца. Свидетельством его нежного отношения к супруге являются многочисленные камерные кантаты, написанные специально для её голоса.

Представленные в статье материалы значительно расширяют представление о личности Б. Марчелло. На основании собранных данных корректируется творческий образ одного из ведущих деятелей Венеции первой половины XVIII века. В работе впервые в отечественном музыкознании публикуются выдержки из трудов зарубежных учёных, позволяющие пересмотреть взгляд на значение наследия итальянского мастера.

В контексте современного музыкального искусства исследование феномена универсализма личности Б. Марчелло обретает особую актуальность. За последние десятилетия сильно возрос уровень музыкальной эрудированности аудитории. Подлинного расцвета достигает концертная практика, возрождается интерес к творениям итальянских мастеров XVII–XVIII века. Деятельность композитора неразрывно связана с важным этапом становления оперного жанра в Венеции. По словам К. Белле, творчество Б. Марчелло «представляет совершенство мелодии, которое проявляется в его работах. Его гений – апогей зрелости и расцвета» [9, p. 69]. Ознакомление с творческой биографией такого разносторонне одарённого художника, как Б. Марчелло, позволяет пересмотреть значение наследия мастера в истории музыкального искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Концерт ор. 1 для скрипки и виолончели, опубликован в 1708 году.

[2] Концерт ор. 3 № 11, 1711 год.

[3] Здесь и далее перевод Ю. Ю. Яковенко.

[4] В настоящий момент готовится к выходу в печать полная версия перевода трактата «Модный театр» с комментариями, выполненный Ю. Ю. Яковенко.

[5] Fantasia ditirambiva eroicomica (or Volo Pindarico, 1708); Lettera famigliare d'un accademico filarmonico et arcade (1716) Sonetti: pianger cercai non già dal pianto onore (Venice 1718); Il teatro alla moda (Venice 1720). Sonetti … con altre rime, d'argomento sacro e morale (Venice 1731); Il divino Verbo fatto Uomo, o sia L'universale redenzione.

ЛИТЕРАТУРА

1. Консон Г. Р. Гендель и английская музыкальная культура / Handel and British Musical Culture // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 72–83.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.072-083.

2. Луцкер П. В., Сусидко, И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2. Эпоха Метастазио. М.: Классика-XXI, 2004. 768 с.

3. Материалы и документы по истории музыки. Т. 2. XVIII век / под ред. М. В. Иванова-Борецкого. М.: Музгиз, 1934. С. 140–153.

4. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. / сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. 688 с.

5. Рыбинцева Г. В. Ладовые основы классицизма в контексте мировоззрения XVIII века // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 1. С. 33–38. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.033-038.

6. Санд Жорж. Консуэло. СПб.: Азбука, 2018. 798 с.

7. Яковенко Ю. Ю. Трактат Б. Марчелло «Модный театр»: специфика перевода в свете современного музыкознания // Культура и цивилизация. 2017. Т. 7, № 6А. С. 494–501.

8. Яковенко Ю. Ю. Трактат Б. Марчелло «Il teatro alla moda» и его значение в музыкально-культурной жизни Венеции XVIII века // Культурная жизнь Юга России. 2018. № 3 (70). С. 70–75.

9. Bellaigue C. Portraits and Silhouettes of Musicians. New York: Dodd, Mead and Company, 1897. 302 p.

10. Benedetto Marcello // Encyclopedia Britanica. URL: https://www.britannica.com/biography/Benedetto-Marcello (15.04.2019).

11. Bizzarini M. Benedetto Marcello. Palermo, 2006. 351 p.

12. Bizzarini M., Fornari G. B. Benedetto Marcello, un musicista tra Venezia e Brescia. Turris, 1990. 77 p.

13. D'Angeli A. B. Marcello: vita e opere. Milano: Fratelli Bocca, 1940. 365 p.

14. Gerber E. Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler. Bd. 1. Leipzig, 1790. 992 S.

15. Marcello B. Il teatro alla moda. Milano: Ricordi, 1883. 64 p.

16. Marcello B. La sua opera e il suo tempo: Atti del convegno internazionale. Venezia, 1986. 482 p.

17. Selfridge-Field E. The Music of Benedetto, And Alessandro Marcello: A Thematic Catalogue With Commentary On The Composers, Repertory, And Sources. Oxford University Press, USA, 1990. 544 p.

Об авторах:

Шитикова Раиса Григорьевна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального воспитания и образования, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия),
ORCID: 0000-0001-6237-193X, rshitikova@mail.ru

Рощина Елена Евгеньевна, кандидат философских наук, доцент кафедры музыкально-инструментальной подготовки, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0002-5735-5238**, zyleika2008@mail.ru

Яковенко Юлия Юрьевна, старший преподаватель кафедры музыкального воспитания и образования, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, Россия), **ORCID: 0000-0002-1836-529X**, yulia.soprano@gmail.com

REFERENCES

1. Konson G. R. Gendel' i angliyskaya muzykal'naya kul'tura / Handel and British Musical Culture. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 72–83. (In English, In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.072-083.

2. Lutsker P. V., Susidko, I. P. *Ital'yanskaya opera XVIII veka. Ch. 2. Epokha Metastazio* [Italian 18th Century Opera. Part 2. The Era of Metastasio]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 768 p.

3. *Materialy i dokumenty po istorii muzyki. T. 2. XVIII vek* [Materials and Documents on the History of Music. Vol. 2. The 18th Century]. Ed. by M. V. Ivanov-Boretskiy. Moscow: Muzgiz, 1934, pp. 140–153.

4. *Muzykal'naya estetika Zapadnoy Evropy XVII–XVIII vv*. [The Musical Aesthetics of Western Europe in the 17th and 18th Centuries]. Comp. by V. P. Shestakov. Moscow: Muzyka, 1971. 688 p.

5. Rybintseva G. V. The Modal Foundations of Classicism in the Context of the World Perception of the 18th Century. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 33–38. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.033-038.

6. Sand Zhorzh. *Konsuelo* [George Sand. Consuelo]. St. Petersburg: Azbuka, 2018. 798 p.

7. Yakovenko Yu. Yu. Traktat B. Marchello «Modnyy teatr»: spetsifika perevoda v svete sovremennogo muzykoznaniya [Benedetto Marcello's Treatise "Il teatro alla moda": the Specificity of Translation in Light of Modern Musicology]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization]. 2017. Vol. 7, No. 6A, pp. 494-501.

8. Yakovenko Yu. Yu. Traktat B. Marchello «Il teatro alla moda» i ego znachenie v muzykal'no-kul'turnoy zhizni Venetsii XVIII veka [Benedetto Marcello's Treatise "Il teatro alla moda" and its Significance in the Musical and Cultural Life of 18th Century Venice]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural Life of the South of Russia]. 2018. No. 3 (70), pp. 70–75.

9. Bellaigue C. *Portraits and Silhouettes of Musicians*. New York: Dodd, Mead and Company, 1897. 302 p.

10. Benedetto Marcello. *Encyclopedia Britanica*.
URL: https://www.britannica.com/biography/Benedetto-Marcello (15.04.2019).

11. Bizzarini M. *Benedetto Marcello*. Palermo, 2006. 351 p.

12. Bizzarini M., Fornari G. B. *Benedetto Marcello, un musicista tra Venezia e Brescia*. Turris, 1990. 77 p.

13. D'Angeli A. *Benedetto Marcello: vita e opere*. Milano: Fratelli Bocca, 1940. 365 p.

14. Gerber E. *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Bd. 1. Leipzig, 1790. 992 S.

15. Marcello B. *Il teatro alla moda*. Milano: Ricordi, 1883. 64 p.

16. Marcello B. *La sua opera e il suo tempo: Atti del convegno internazionale*. Venezia, 1986. 482 p.

17. Selfridge-Field E. *The Music of Benedetto, And Alessandro Marcello: A Thematic Catalogue With Commentary On The Composers, Repertory, And Sources*. Oxford University Press, USA, 1990. 544 p.

About the authors:

Raisa G. Shitikova, Ph.D. (Arts), Professor, Head at the Department of Music Upbringing and Education, Institute of Music, Theater and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, St. Petersburg, Russia),
ORCID: 0000-0001-6237-193X, rshitikova@mail.ru

Elena E. Roshchina, Ph.D. (Philosophy), Associate Professor at the Department of Musical Instrumental Training, Institute of Music, Theater and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, St. Petersburg, Russia),
ORCID: 0000-0002-5735-5238, zyleika2008@mail.ru

Yulia Yu. Yakovenko, Senior Faculty Member at the Department of Music Upbringing and Education, Institute of Music, Theater and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (191186, St. Petersburg, Russia),
ORCID: 0000-0002-1836-529X, yulia.soprano@gmail.com

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.158-166
УДК 781.4

О. Е. ШЕЛУДЯКОВА
Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского
г. Екатеринбург, Россия
ORCID: 0000-0001-5862-536X, k046421@yandex.ru

К проблеме взаимодействия мелодического начала и гармонии в произведениях Сергея Рахманинова

В статье показаны результаты исследования взаимовлияния мелодического начала и гармонической стороны сочинений Сергея Рахманинова. Предметом изучения становятся линеарные функции гармонии, элементы гармонической вертикали в мелодической линии, процессы мелодического обогащения аккордов и гармонических оборотов. В целом ряде случаев аккорд или аккордовое последование становятся объектами мелодического развития через обогащение неаккордовыми звуками и целыми интервально-аккордовыми пластами, через мелодическую разработку в отдельных фактурных линиях. Одновременно происходит наполнение мелодии всем богатством гармонических красок, что становится возможным благодаря теснейшему взаимодействию всех фактурных пластов. Особенно важной для проблемы соотношения мелоса и гармонических процессов в музыкальной ткани в целом становится проблема фонизма. Сделан вывод, что на всех уровнях гармонии действуют общие тенденции: ладовые преобразования гармонической трактовки мелодических единиц (перегармонизация тона, мотива, синтагмы, темы); избегание традиционных последований; преодоление замкнутости и однозначности гармонической трактовки мелодической единицы; преобладание напряжения и процессуальности; внимание к фонической стороне. Мелодическое и гармоническое движение теснейшим образом взаимодействуют, и это не только не обедняет мелодию, но придает ей дополнительную красочность и объёмность, а гармонии – особую интонационную наполненность.

Ключевые слова: С. В. Рахманинов, мелодика Рахманинова, гармония Рахманинова, взаимодействие мелодического начала и гармонии.

Для цитирования / For citation: Шелудякова О. Е. К проблеме взаимодействия мелодического начала и гармонии в произведениях Сергея Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 158–166. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.158-166.

OKSANA E. SHELUDYAKOVA
Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory
Yekaterinburg, Russia
ORCID: 0000-0001-5862-536X, k046421@yandex.ru

Concerning the Issue of Interaction between the Melodic Element and Harmony in Sergei Rachmaninoff"s Works

The article shows the results of research of the mutual influence of the melodic element and the harmonic side in Sergei Rachmaninoff"s musical compositions. The object of the study is presented

by the linear functions of harmony, the elements of the harmonic vertical in the melodic line, and the processes of the melodic enrichment of the chords and the harmonic progressions. In a whole set of cases the chord or chord progression become the objects of melodic development through the saturation by means of non-chordal pitches and entire intervallic-chordal strata, through melodic development in separate textural lines. Simultaneously there occurs the saturation of the melody with all the richness of harmonic colors, which becomes possible because of the tight interaction between all the textural strata. Especially important for the issue of the correlation between melodicism and the harmonic processes in the musical texture in general is the problem of phonism. The conclusion is arrived at that all the levels of harmony demonstrate the activity of general tendencies: modal transformations of the harmonic interpretation of melodic units (the reharmonization of the tone, motive, syntagm and theme); the avoidance of traditional progressions; the overcoming of insularity and univocity of harmonic interpretation of the melodic unit; the prevalence of tension and procedurality; attention to the phonic side. The melodic and harmonic motion interacts with each other in the tightest way, and this not only does not impoverish the melody, but endows it with additional colorfulness and capaciousness, at the same time endowing the harmony with special intonational satiety.

Keywords: Sergei Rachmaninoff, Rachmaninoff's melodicism, Rachmaninoff's harmony, the interaction between the melodic element and harmony.

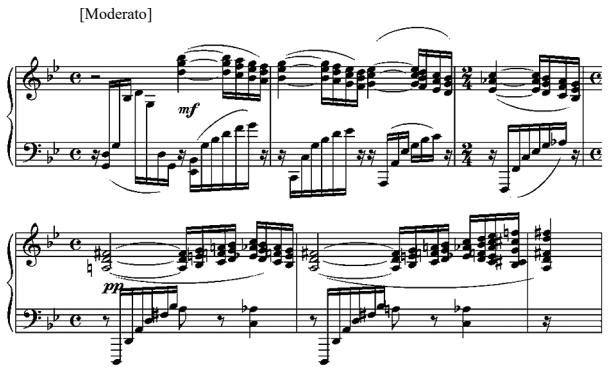
В музыке Рахманинова значение гармонического фактора в становлении мелодии, равно как и мелодических явлений в гармонии, по сравнению с эпохами классицизма и раннего романтизма резко возрастает. В особенности обращает на себя внимание значительное усиление роли гармонии как средства индивидуализации образа, что сообщает мелодике сложную и разнообразную внутреннюю жизнь. Не выдвигая задачи всестороннего освещения гармонии Рахманинова[1], отметим лишь те её аспекты, которые имеют прямое отношение к заявленной теме: роль гармонии в развёртывании мелодии и процессы мелодизации гармонии, а также соотношение гармонического фактора мелодии и гармонии в целом на различных уровнях.

В первую очередь рассмотрим процессы внедрения мелодического начала в гармонию Рахманинова[2]. Большую роль в гармонической вертикали стали играть линеарные функции. Подчас выстраиваются ряды аккордов, гармоническое значение которых предопределено не их отношением к устою, а местом в контекстуальной ситуации, во взаимоотношениях с окружающими созвучиями. При этом в мелодической линии периодически возникает «точечное» функциональное значение – преимущественно в исходной и конечной фазе движения, а также в мелодических опорных тонах.

Возникают как точные, так и варьированные интервальные и аккордовые дублировки и параллелизмы. Они значительно обогащают рахманиновскую фактуру и собственно гармоническую вертикаль. В качестве примера назовём Этюд-картину С. Рахманинова ор. 33 № 5 (пример № 1).

Здесь из первоначальных многоголосных «откликов» на основную одноголосную мелодическую линию вырастает целый эпизод, целиком построенный на дублировании пассажей параллельными

Пример № 1 С. Рахманинов. Этюд-картина ор. 33 № 5



квартсекстаккордами. Общая для Рахманинова тенденция к разрастанию масштабов (произведения, отдельного высказывания, регистрового объёма, фактурной плотности и т. д.) находит выражение в интервальных и аккордовых уплотнениях отдельных голосов. Место мелодий здесь занимают «целые многоголосные, многозвучные комплексы» (В. Протопопов), а функцию линии выполняет многоголосный пласт.

В этом зримом процессе тотальной мелодизации музыкальной ткани, возникающем за счёт переноса на вертикаль мелодических функций, важнейшую роль играет соединение в одновременном звучании разнофункциональных элементов, значительно обогащающих аккордовую вертикаль и, одновременно, способствующих её расслоению на фактурные слои с автономным поведением каждого из них. При этом, по мнению Ю. Холопова, линеарная функция «может сплачивать гармонию на больших и даже огромных протяжениях, придавая ей энергию и динамику» [9, с. 322].

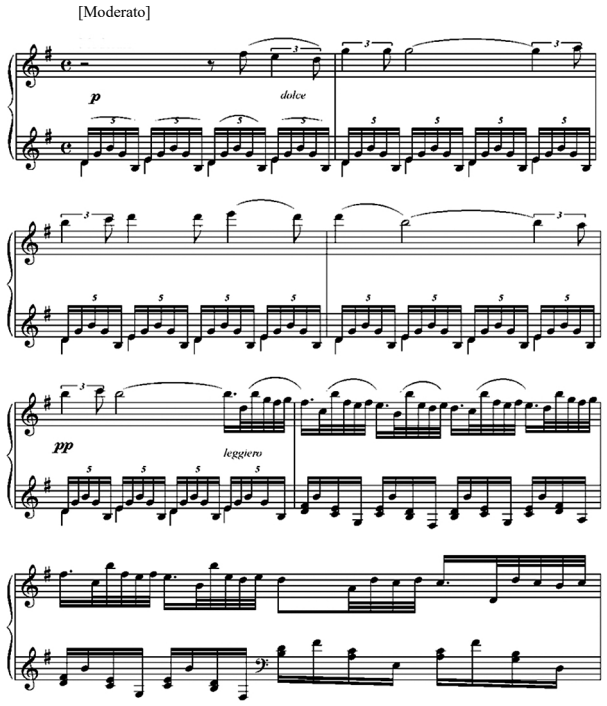
Вместе с тем, достаточно часто в мелодической линии Рахманинова используются элементы гармонической вертикали[3]: аккорды и характерные интервалы. Это давний традиционный приём, но здесь он используется не только и не столько для дублирования в мелодии гармонии, но для самостоятельного движения, дополняющего и уточняющего гармонию, а порой и предвосхищающего её и даже противоречащего ей.

В целом ряде случаев в рахманиновских сочинениях возникает явление, которое можно назвать мелодической «разработкой аккорда» (Ю. Холопов), – когда именно аккорд в его как вертикальной, так и горизонтально-мелодической интерпретации становится объектом развития: через обогащение неаккордовыми звуками и целыми интервально-аккордовыми пластами, через мелодическую разработку в отдельных фактурных линиях. Особой художественной задачей в таких случаях можно считать переключение со структурно-функционального осмысления созвучия на фоническое, красочное, подчас едва ли не сонорное звучание. Но самое важное – благодаря теснейшему взаимодействию всех трёх фактурных пластов происходит наполнение мелодии всем богатством гармонических красок.

Большую роль играет чисто мелодическая техника – характернейшие для Рахманинова микровариационные повторы, интонационное варьирование и т. д. Приведём лишь один пример. В Прелюдии Рахманинова *G dur* происходит длительное выдерживание тонической функции, расцвеченной как мелодическими фигурационными средствами, так и многочисленными неаккордовыми звуками (пример № 2).

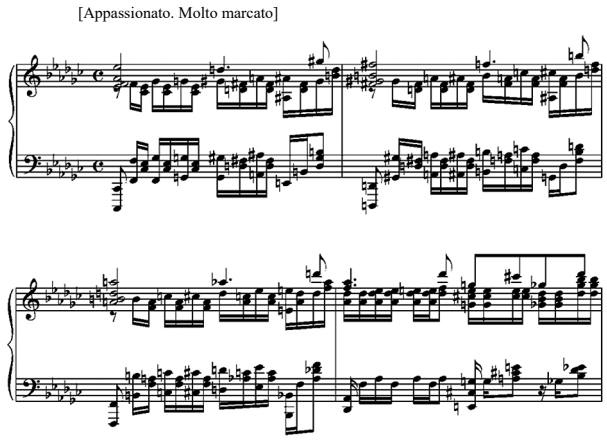
Усиливаются процессы отклонений и модуляций в самой мелодии. Например, в Этюде-картине Рахманинова ор. 39 № 5 во втором предложении обилие тритоновых шагов в мелодической линии, активное использование хроматики и энгармонизма на фоне «скользящего» хроматического аккордового движения в аккомпанементе, отсутствия

Пример № 2 С. Рахманинов. Прелюдия ор. 32 № 5



чётко определённой тональности приводят к мощному накоплению интонационного напряжения, обусловившему драматичную кульминацию уже в конце первого периода (пример № 3).

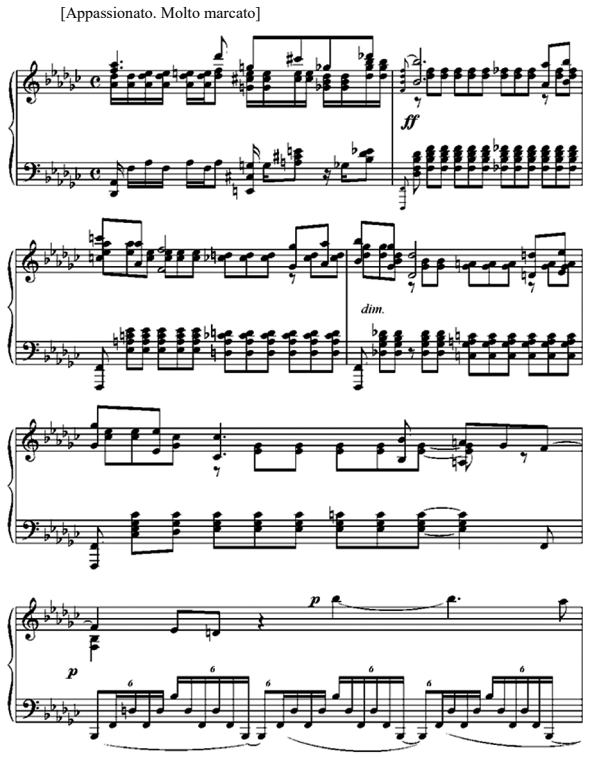
Пример № 3 С. Рахманинов. Этюд-картина ор. 39 № 5



В данном примере обращает на себя внимание целый ряд моментов. С одной стороны, мелодия, построенная как три секвенционных звена, предельно насыщена хроматизмами и острыми тритоновыми ходами. В мелодической линии, судя по нотации, возможно выделить движение по тональностям *Ges dur, A dur, C dur*. С другой стороны, в гармоническом сопровождении при сохранении малотерцового принципа очерчены совершенно иные тональности – *c moll, D dur, F dur, As dur*. Дублировки и параллелизмы в сопровождении ярко выявляют признаки линеарности, повышают значение мелодических функций в фактуре и одновременно усложняют вертикаль.

Само гармоническое решение кульминации в Этюде-картине также необычно. Интенсивное секвенционное движение (неточная нисходящая хроматическая секвенция по тональностям *f moll, es moll/Ges dur, b moll/B dur*[4]) развивается на фоне органного пункта на звуке *f*, меняющем свою функциональную трактовку в каждом звене, а в итоге осмысленном как доминантовый органный пункт в тональности *B dur*.

Пример № 4 С. Рахманинов. Этюд-картина ор. 39 № 5

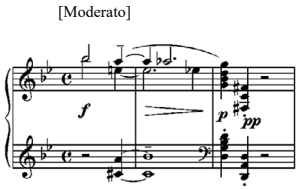


В среднем разделе усложнение мелодии становится едва ли не предельным: хроматизация линии, постоянные энгармонические замены, отсутствие разрешения тяготений становятся особенно заметными в сочетании с эллиптическими оборотами в аккомпанементе, обилием вводных и увеличенных аккордов, отсутствием тонального центра и постоянным изменением функциональной окраски аккордов.

Важную роль в сочинениях Рахманинова играет и мелодизация гармонии за счёт выдерживания, продления отдельных тонов в различных голосах. Помимо традиционного органного пункта используются разнообразные педали, в том числе в верхнем голосе. Такой приём создаёт возможности для возникновения полифункциональных вертикалей, обнажает контраст между подвижными и статичными элементами фактуры. При этом подчеркнём, что выдерживание отдельных аккордовых тонов при их гармонической переокраске не только усложняет гармонию, а также формирует дополнительный фактурный план, но и создаёт дополнительные грани образа.

Возникающий полимелодийный склад фактуры приводит к несовпадению структурных границ в различных пластах, а это обусловливает образование нетрадиционных аккордов и аккордовых последований. Зарождается «интонационно-мелодическая гармония» (Б. Асафьев). Например, альтерация двойной доминанты в Этюде-картине Рахманинова *g moll* происходит «поэтапно» – каждый из голосов поочерёдно, в довольно сдержанном темпе усложняет аккорд. В результате на каждой доле возникает новое, сложное, нетрадиционное аккордовое созвучие (пример № 5).

Пример № 5 С. Рахманинов. Этюд-картина ор. 33 № 5



Ещё одной важнейшей проблемой в соотношении мелодического начала и гармонической вертикали становится специфическая трактовка неаккордовых звуков. Поражает концентрация, насыщенность неаккордовыми звуками всех голосов музыкальной ткани. Используются неаккордовые звуки практически всех известных разновидностей (задержания, проходящие и вспомогательные звуки, камбиаты, предъёмы и т. д.).

При этом значительно увеличивается доля ненормативного употребления данного приёма: неаккордовые звуки часто появляются без приготовления либо, ещё чаще, без разрешения в аккордовый тон. Возможно их разрешение в более далёкий аккордовый звук или переход в другой неаккордовый звук, что позволяет трактовать неаккордовые звуки как принадлежащие одновременно двум различным видам.

Часто используется подмена аккорда в момент разрешения неаккордового звука, тоны мелодии гармонически переосмысливаются в момент звучания и порой в строгом смысле уже не являются неаккордовыми. Кроме того, многие из них благодаря частоте применения уже осознаются в составе новых видов аккордов. Длительное выдерживание и многократное повторение таких тонов привело к значительному обогащению аккордики и усилению роли фонизма созвучий. Отсутствие закономерности в «поведении» неаккордовых звуков обусловило и значительное обогащение мелоса.

Как видим, особенно важной для проблемы соотношения мелоса и гармони-

ческих процессов в музыкальной ткани в целом в творчестве Рахманинова становится проблема фонизма. Достаточно распространённым в исследовательской литературе является положение о повышении красочности гармонии исследуемого периода. Но в контексте данной темы особенно важно, что, во-первых, сама мелодика откликается на необычные красочные созвучия, в ней появляется множество низких и высоких ступеней. Во-вторых, хроматизация мелодии и процессы её усложнения также приводят к появлению аккордов с побочными тонами, альтерированными ступенями и проч.

Процесс обогащения тональной системы за счёт введения хроматических ступеней происходит и в мелодике, и в гармонической вертикали в целом. В качестве его «движущей силы» могут выступить обе стороны музыкального языка – как гармоническая сторона, так и мелодическое начало. Именно данный факт позволяет мелодии в ряде фрагментов быть более статичной, передавая импульс гармонической энергии сопровождению и вновь принимая его.

Подчеркнём, что красочность в данном случае отнюдь не означает лишь внешнюю нарядность, яркость, но может и должна стать средством отражения тончайших нюансов психологического состояния, глубоко сокрытых духовных и душевных процессов. Удивительные тончайшие гармонические переливы рождают ощущение то изысканной звукописи, то глубокого психологизма, отражающего светотени настроений и чувствований[6].

Однако в контексте заявленной темы важен не сам этот факт, а его последствия, сказывающиеся на мелодике. К таковым отнесём, прежде всего, неожиданные, нетрадиционные аккордовые интерпретации тонов, и вследствие этого, колористичность самого мелодического тона. Возможно, что часто ощущение красоты позднеромантической мелодии основывается на яркой, сонорно наполненной её гармонизации.

Проведённое исследование позволяет сделать вывод, что на всех уровнях в соотношении мелодического начала и гармонии в сочинениях Рахманинова действуют общие тенденции:

– ладовые преобразования гармонической трактовки мелодических единиц: перегармонизация тона, мотива, и даже темы;

– избегание традиционных аккордовых последований;

– преодоление замкнутости и однозначности трактовки единиц;

– преобладание напряжения и процессуальности;

– внимание к фонической стороне.

В мелодику проникает модальная логика – формирование лада на уровне мотива, опора на местные центры и местные функции. Ладовая система становится всё менее централизованной. Одновременно могут нарушаться все упорядоченные «связки» – гармонические обороты, фактурные типы с соответствующим расположением голосов.

Обилие хроматики, важная роль местных тяготений превращают интонирование в интенсивный процесс обретения устоя, в котором искомая «точка опоры» завоёвывается лишь в заключительной фазе высказывания. Мерцание гармонических светотеней (яркие тональные сдвиги, игра переменных функций, внедрение терпких альтерированных аккордов) создают особый внутренне динамический тонус высказывания, обостряют его процессуальность.

Следовательно, формируется необычайно гибкая ладовая система с постоянно смещающимся центром и

преимущественно местными тяготениями, обилием хроматики, частым использованием мелодической остинатности, сочетанием аккордов расширенной тональности, элементов русского «переливчатого лада» (по А. Кастальскому). На пересечении различных гармонических стилевых средств рождается типично рахманиновская тотальная «напевность гармонии и всей музыкальной ткани» (Т. Бершадская), в которой мелодическое начало и гармоническая сторона образуют поразительный по глубине и тонкости взаимодействия ансамбль.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Этому аспекту посвящены исследования В. Беркова [1], Т. Бершадской [2], З. Глядешкиной [3], Н. Очеретовской [10] и др. См. также: Шелудякова О. Е. Феномен позднеромантической мелодики: монография / Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского. Екатеринбург, 2007. 566 с.

[2] В интереснейшей работе Э. Зигмайстера [11] специально рассматриваются взаимосвязи гармонии и мелодии, однако музыка Рахманинова не находится в поле внимания исследователя.

[3] Этому аспекту посвящены наблюдения В. Беркова [1].

[4] Неоднозначность в определении тональности связана с подменами разрешения аккорда в иную тональность.

[5] В работах Э. Курта [5], Ю. Холопова [9] и др. отмечаются многие характерные для данного стиля гармонические последования.

[6] Отметим мысль Э. Курта о том, что красочность звучания сама по себе действует разлагающе с точки зрения тональности, так как интенсивность гармонического ощущения, внимание к звучанию приобретают самодовлеющее значение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Берков В. О. Рахманиновская гармония // Берков В. О. Избранные статьи и исследования. М., 1977. С. 345–353.

2. Бершадская Т. С. О гармонии Рахманинова // Русская музыка на рубеже XX века: статьи, сообщения, публикации. М.; Л., 1966. С. 90–117.

3. Глядешкина З. И. Гармония Сергея Рахманинова // Очерки по истории гармонии в русской советской музыке / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1989. Вып. 3. С. 36–57.

4. Демченко А. И. «Здесь русский дух…» К 145-летию со дня рождения С. В. Рахманинова // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 81–87.
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.

5. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / пер. с нем. Г. Балтер; предисл. и коммент. М. Этингера. М.: Музыка, 1975. 551 с.

6. Мирошникова Л. Некоторые особенности гармонии Рахманинова // Теоретические проблемы музыки XX века / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. М., 1967. Вып. 1. С. 210–237.

7. Скурко Е. Р. Фортепианные вариации С. В. Рахманинова: к вопросу трактовки жанра // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 50–56.
DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.050-056.

8. Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова: семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. 288 с.

9. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. 510 с.

10. Очеретовская Н. Л. С. Рахманинов и проблемы стилевого анализа гармонии // С. Рахманинов: на переломе столетий: сборник материалов IV Международного симпозиума / Нац. всеукраинский музыкальный союз; отв. ред.-сост. Л. Н. Трубникова; вступ. ст. А. Соколов. Харьков, 2007. С. 64–74. (На украин. яз.)

11. Morgan R. P. Dissonant Prolongations Again: Nontonic Extensions in 19th Century Music // Journal of Music Theory. 2016. No. 60 (1), pp. 1–21.

12. Schiavio A., Timmers R. Motor and Audiovisual Learning Consolidate Auditory Memory of Tonally Ambiguous Melodies // Music Perception. 2016. No. 34 (1), pp. 21–32.

13. Siegmiester E. Harmony and Melody. Belmont; Calif.: Wadsworth Pub., 1965–1966. Vol. 1. The Diatonic Stile. 474 p.; Vol. 2. Modulation; Cromatic and Modern Styles. 440 p.

Об авторе:

Шелудякова Оксана Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), **ORCID: 0000-0001-5862-536X**, k046421@yandex.ru

REFERENCES

1. Berkov V. O. Rakhmaninovskaya garmoniya [Rachmaninoff's Harmony]. Berkov V. O. *Izbrannye stat'i i issledovaniya* [Selected Articles and Research Works]. Moscow, 1977, pp. 345–353.

2. Bershadskaya T. S. O garmonii Rakhmaninova [About Rachmaninoff's Harmony]. *Russkaya muzyka na rubezhe XX veka: stat'i, soobshcheniya, publikatsii* [Russian Music at the Turn of the 20th Century: Articles, Reports, Publications]. Moscow; Leningrad, 1966, pp. 90–117.

3. Glyadeshkina Z. I. Garmoniya Sergeya Rakhmaninova [Sergei Rachmaninoff's Harmony]. *Ocherki po istorii garmonii v russkoy sovetskoy muzyke* [Essays on the History of Harmony in Russian Soviet Music]. Gnesin's State Music and Pedagogical Institute. Moscow, 1989. Issue 3, pp. 36–57.

4. Demchenko A. I. "The Russian Spirit is Here …" Towards the 145th Anniversary of Sergei Rachmaninoff's Birthday. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 81–87. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.081-087.

5. Kurt E. *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v «Tristane» Vagnera* [Kurth E. Romantic Harmony and its Crisis in Wagner's "Tristan"]. Ttranslation from German by G. Balter; Foreword and comments by M. Etinger. Moscow: Muzyka, 1975. 551 p.

6. Miroshnikova L. Nekotorye osobennosti garmonii Rakhmaninova [Some Features of Rachmaninoff's Harmony]. *Teoreticheskie problemy muzyki XX veka* [Theoretical Problems of 20th Century Music]. Ed. by Yu. N. Tyulin. Moscow, 1967. Issue 1, pp. 210–237.

7. Skurko E. R. Sergei Rachmaninoff's Variations for Piano: Concerning the Question of Interpreting the Genre. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2016. No. 2, pp. 50–56. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.050-056.

8. Khannanov I. D. *Muzyka Sergeya Rakhmaninova: sem' muzykal'no-teoreticheskikh etyudov* [Music by Sergei Rachmaninoff: Seven Musical and Theoretical Studies]. Moscow: Kompozitor, 2011. 288 p.

9. Kholopov Yu. N. *Garmoniya. Teoreticheskiy kurs* [Harmony. Theoretical Course]. Moscow: Muzyka, 1988. 510 p.

10. Ocheretovskaya N. L. S. Rakhmaninov i problemy stilevogo analiza garmonii [S. Rachmaninov and the Issues of Stylistic Analysis of Harmony]. *S. Rakhmaninov: na perelome stoletiy: sbornik materialov IV Mezhdunarodnogo simpoziuma* [Sergei Rachmaninoff: At the Turn of the Century: Compilation of Materials of the 4th International Symposium]. National All-Ukrainian Musical Union; Ed. by L. N. Trubnikova; Introductory article by A. Sokolov. Kharkov, 2007, pp. 64–74. (In Ukrainian)

11. Morgan R. P. Dissonant Prolongations Again: Nontonic Extensions in 19th Century Music. *Journal of Music Theory*. 2016. No. 60 (1), pp. 1–21.

12. Schiavio A., Timmers R. Motor and Audiovisual Learning Consolidate Auditory Memory of Tonally Ambiguous Melodies. *Music Perception*. 2016. No. 34 (1), pp. 21–32.

13. Siegmiester E. *Harmony and Melody*. Belmont; Calif.: Wadsworth Pub., 1965–1966. Vol. 1. The Diatonic Stile. 474 p.; Vol. 2. Modulation; Cromatic and Modern Styles. 440 p.

About the author:

Oksana E. Sheludyakova, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Yekaterinburg, Russia),
ORCID: 0000-0001-5862-536X, k046421@yandex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.167-178
УДК 78.01

Е. А. САВИЦКАЯ

Государственный институт искусствознания, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-6688-3286, helen@inrock.ru

«Большая форма» в отечественной рок-музыке 1970–1980-х годов (на примере творчества ВИА «Песняры»)

В статье рассматривается развитие «гибридных» жанров и форм в отечественной рок-музыке 1970–1980-х годов. Движение к крупной сценической форме шло с двух сторон – академическая традиция расширяла и обновляла свой жанрово-стилевой спектр за счёт средств рок-музыки, рок стремился к «высокому искусству». Несмотря на сложные условия бытования и идеологическое давление, рок-коллективам удавалось реализовывать масштабные художественные замыслы. Внимание автора статьи сфокусировано на жанрах рок-оперы и рок-кантаты и их образцах в творчестве ВИА (вокально-инструментальных ансамблей), прежде подробно не рассматривавшихся в исследовательской литературе. В качестве основного материала выступают произведения из репертуара белорусского ВИА «Песняры» – рок-опера «Песнь о доле» (музыка Владимира Мулявина) и рок-кантата «Гусляр» (музыка Игоря Лученка). Анализируются особенности драматургии, сюжетного и музыкально-тематического развития, звуковой ткани, образных характеристик персонажей, стилевого синтеза (на основе фольклора, различных направлений рок-музыки, джаза, эстрадной песни); рассматриваются аспекты сценического исполнения и студийной записи. Делается вывод о близости подобного рода экспериментов ВИА и рок-групп исканиям академической музыкальной традиции второй половины XX века.

Ключевые слова: рок-музыка, рок-опера, рок-кантата, рок-театр, ВИА, вокально-инструментальный ансамбль, «Песняры», Владимир Мулявин, Игорь Лученок, жанрово-стилевой синтез.

Для цитирования / For citation: Савицкая Е. А. «Большая форма» в отечественной рок-музыке 1970–1980-х годов (на примере творчества ВИА «Песняры») // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 167–178. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.167-178.

ELENA A. SAVITSKAYA

State Institute for Art Studies, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-6688-3286, helen@inrock.ru

The “Large Form” in Russian Rock Music of the 1970s and 1980s (on the Example of the Music of the VIE “Pesnyary”)

The article examines the development of the “hybrid” genres and forms in Russian rock music of the 1970s and 1980s. The movement to the direction of large-scale stage form progressed from two sides – the academic tradition expanded and renewed its genre and style spectrum with the aid of the means of rock music, while rock aspired to the level of “high art.” Notwithstanding the difficult conditions of existence and the ideological pressure, rock ensembles were able to realize their large-

scale artistic conceptions. The attention of the author of the article is concentrated on the genres of rock opera and rock cantata and their examples in the artistic work of VIE (vocal-instrumental ensembles), which have previously not been examined in research literature. The main material is presented by musical compositions from the repertoire of the Belorussian VIE "Pesnyary" – the rock opera "Pesn' o dole" ["The Song of the Lot"] (music by Vladimir Mulyavin) and the rock cantata "Guslyar" ["Psaltery Player"] (music by Igor Luchenok). They are analyzed in terms of the peculiarities of dramaturgy, the development of the storyline and of musical thematicism, the sound texture, the figurative characteristics of the protagonists, the stylistic synthesis (on the basis of folk music, various trends in rock music, jazz and popular song); examination is made of aspects of stage performance and studio recordings. The conclusion is arrived at about the close proximity of such types of experiments of the VIE and rock groups to quests of the academic musical tradition of the second half of the 20th century.

Keywords: rock music, rock opera, rock cantata, rock theater, VIE, vocal-instrumental ensemble, "Pesnyary," Vladimir Mulyavin, Igor Luchenok, synthesis of genre and style.

Рок-музыка, зародившись на Западе (США, Великобритания) в 1960-е годы, довольно быстро проникла и за «железный занавес». Однако под влиянием идеологических и социальных факторов развитие рок-движения в СССР приобретало своеобразные формы. Одной из них стали ВИА (вокально-инструментальные ансамбли)[1], которые власти пытались противопоставить «идеологически чуждым» рок-группам. При этом с музыкальной точки зрения разделение на ВИА и рок-группы достаточно условно. Многим «филармоническим» коллективам (среди них – «Песняры», «Поющие гитары», «Ариэль») удавалось внедрять в свои песни выразительные средства рока, взвешенно сочетая их с мелодикой советской эстрадной песни, фольклорными элементами. А богатый профессиональный опыт и сценические возможности позволяли ВИА выходить за пределы песенных программ в сторону рок-театра, кантатно-ораториальных жанров и других видов «большой формы» (воспользуемся термином Т. Диденко [3]), пересекающихся с академической музыкальной традицией.

Научная разработка темы «большой формы» в отечественной рок-музыке (рок-опера, песенные и инструментальные циклы, симфонические и ораториальные жанры) началась в середине 1980-х годов и продолжилась в 1990–2000-е годы [1; 2; 3; 5; 7; 8; 9] – в основном на материале композиторского творчества. Однако рок-оперы, кантаты и оратории, созданные силами ВИА и рок-групп, до сих пор почти не попадали в поле исследовательского внимания. Одна из проблем заключается в том, что многие сочинения существуют лишь в черновых записях, сделанных по ходу репетиций и концертных выступлений (со звукорежиссёрского пульта или из зрительного зала), в домашних студиях. Качество звучания этих лент невысокое, но они, по крайней мере, дают представление о музыке. Сегодня неизвестные ранее записи с пометкой «рок-опера», «рок-сюита» обнаруживаются в интернет-архивах – это целый пласт отечественной рок-культуры, нуждающийся в осмыслении. Данная статья призвана отчасти заполнить этот пробел.

Одним из «крупномасштабных» жанров, к которым обращались как

профессиональные композиторы, так и рок-музыканты, стала рок-опера. Зародившись на Западе в конце 1960-х на стыке рок-движения («Tommy» британской группы «The Who», концептуальные искания прогрессив-рока, хэппенинги), традиции бродвейских мюзиклов, академического оперного театра и драматической сцены, рок-опера привлекла широкую аудиторию своей открытостью, экспрессивностью, жанровым и стилевым разнообразием. Важным импульсом к развитию отечественной ветви жанра стало знакомство широкой музыкальной общественности с рок-оперой «Jesus Christ Superstar» Э. Ллойда Уэббера (1970), которая была хорошо известна в СССР в аудиозаписи. Вопрос о восприятии данного произведения отечественным профессиональным композиторским сообществом подробно исследован Е. Андрущенко [1]; отметим также исполнение фрагментов этой оперы джаз-рок-ансамблем «Арсенал» в 1974 году, в связи с чем коллектив попал под запрет [4, с. 156–157]. Влияние оказывали и «крупные формы» в творчестве зарубежных рок-групп – «Deep Purple» («Concerto for Group and Orchestra») [10], «Pink Floyd», «Yes», «Genesis», также хорошо знакомые отечественной публике.

Движение к крупной сценической форме шло с двух сторон – академическая традиция расширяла и обновляла свой жанрово-стилевой спектр за счёт средств рок-музыки, рок стремился к «высокому искусству». Можно выделить три основные формы бытования отечественной рок-оперы в 1970–1980-е годы: театральную (постановка в драматическом театре или на другой стационарной площадке), концертную (исполнение на концертной эстраде, в ходе гастролей и т. д.) и студийную. Обращает на себя внимание принципиальная полижанровость и полистилистичность рок-оперы, что отмечают многие исследователи [2; 8; 9]. Это отразилось и в определениях, которые давали авторы своим сочинениям. В их числе – *зонг-опера* «Орфей и Эвридика» А. Журбина (1975)[2], «Фламандская легенда» Р. Гринблата (1978)[3], обе поставлены в Ленинграде при непосредственном участии ВИА «Поющие гитары»; *музыкальный спектакль* «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» (1976, при участии ВИА «Аракс») и *опера-мистерия* «“Юнона” и “Авось”» А. Рыбникова (1981). При этом складывалось тесное сотрудничество композиторов и исполнителей – артистов ВИА, становившихся, по сути, соавторами. Среди опер, созданных силами самих ВИА и рок-групп – «Песнь о доле» ВИА «Песняры» (1976), «Слово об Игоревом походе» группы «Диалог» (1978–79), «Сказание о Емельяне Пугачёве» ВИА «Ариэль» (1978), «Прометей прикованный» группы «Високосное лето» (1979). Знаменитый советский прогрессив-роковый коллектив «Автограф» показывал на сцене Малой арены «Лужников» масштабное театрализованное представление «Век № 20» (1985). В студийном виде (на виниловых пластинках фирмы «Мелодия») были представлены *опера-феерия* «Алые паруса» А. Богословского (запись – 1976, выпуск – 1983), «Стадион» А. Градского (1985) и др. Определение *фолк-рок-опера* появилось в 1990 году на виниловой пластинке ансамбля «Народная опера» Бориса Базурова, где были опубликованы фрагменты оперы «Казак Степан Разин».

Дело не только в том, что в 1970-е – начале 1980-х слово «рок» находилось под условным запретом, но и в том, что эти произведения действительно охватывали большой пласт жанров и стилей – от рока и «бита» до массовой и эстрадной песни, городской бытовой музыки,

фольклора, духовной музыки, неоклассики и даже академического авангарда. Полистилистичность, порой переходящая в эклектичность, стала характерной чертой отечественной рок-оперы. Отличие от мюзикла можно видеть в большей ориентированности на сквозное действие (сочетание номерной – песенной – структуры с открытостью форм), использовании речитативов, а не разговорных диалогов (впрочем, это условие не всегда выполняется), меньшем удельном весе хореографических эпизодов и, разумеется, в опоре на экспрессивные, даже агрессивные выразительные средства и саунд рок-музыки.

Говоря о рок-операх, созданных силами самих ВИА, отметим, что большинство из них показывалось не на «стационарной» театральной сцене, а на концертной эстраде, нередко в ходе гастролей. При этом перед музыкантами неизбежно вставали вопросы режиссуры, драматургической выстроенности спектакля, актёрской игры. Артистам ВИА, прежде исполнявшим с эстрады песенные композиции – лирические, молодёжные, патриотические, теперь приходилось выступать в качестве драматических актёров, вживаться в роли, играть (во всех смыслах) и петь гораздо более сложные партии с богатым мелодическим и образным рисунком, сочетая внутренний драматизм с внешней характерностью. И это становилось новым опытом, в том числе и для публики, воспринимавшей своих кумиров с иной стороны. «Стихи слились воедино с музыкальной тканью, с игрой актёров (да-да, это были именно актёры!). И всё вместе не только не вызывало протеста, но захватывало и волновало. Я чувствовал, как три тысячи зрителей напряжённо и внимательно следили за драматическими коллизиями спектакля, придирчиво сверяя свои, привычные уже представления о “Песнярах” с этими, новыми», – писал журнал «Юность» об одном из представлений «Песни о доле» в 1977 году[4].

Обе «большие формы» в творчестве «Песняров», о которых пойдёт речь далее, созданы на стихи белорусского поэта-классика Янки Купалы[5]. Певучий белорусский язык, красота народного мелоса очаровали основателя и лидера группы Владимира Мулявина[6], который, будучи родом с Урала, обосновался в Минске в 1963 году [6]. ВИА «Песняры» прославился бережными, изысканными обработками белорусских народных песен и авторскими композициями в фолк-ключе, став в 1970-е годы одним из основоположников фолк-рокового направления в СССР. Очевидно также влияние популярной бит-музыки в лице «The Beatles», прогрессив-, джаз-, отчасти даже психоделического рока, и, разумеется, советской эстрадно-массовой песни[7].

Желание создать самобытное произведение крупной формы давно владело творческими помыслами В. Мулявина: в рамках песни ему было тесно[8]. К этой идее коллектив подошёл, уже будучи одним из самых популярных и коммерчески успешных ВИА СССР. Одним из стимулов к работе над оперой-притчей «Песнь о доле» (белорус. «Песня пра долю») для В. Мулявина, возможно, стало посещение концерта знаменитого британского рок-клавишника Рика Уэйкмана в 1976 году во Франции, хотя концепция произведения была разработана ещё в 1975-м[9]. На гастролях «Песняры» успели ознакомиться и с фильмом по рок-опере Э. Л. Уэббера «Jesus Christ Superstar» [6]. Свою роль сыграл успех «Орфея и Эвридики» А. Журбина («Володя не раз повторял: “Почему мы не первые?” Правда, мы успели стать вторыми: ускорили Мулявина, наверное, и здоровая

творческая ревность, и дух соперничества», – вспоминает участник группы В. Мисевич [6, с. 291]).

«Песнь о доле» была впервые показана на сцене Белорусской государственной филармонии в июне 1976 года и в течение почти двух лет ставилась на различных площадках страны (Москва, Ленинград и др.). Опера не была записана студийно, но сохранилось несколько неофициально сделанных концертных фонограмм. Судить о театральной части спектакля можно по фотографиям и описаниям (видеозаписи, если они были сделаны, пока не стали достоянием общественности)[10].

Для постановки «Песни о доле» исполнительский состав группы был расширен до 15 человек. В работе также участвовали режиссёр и автор либретто В. Яшкин, сценограф Л. Бартлов, балетмейстер В. Гаевая, костюмеры, художники по свету. На концертах зрителям выдавались программы, из которых можно было узнать краткое содержание оперы и состав исполнителей. Роль поэта (Янки Купалы) взял на себя Владимир Мулявин, роль Мужика (и Пастушка) была поручена солисту «Песняров» А. Кашепарову, для исполнения партии Жены (Матери, Вдовы) в состав ВИА ввели певицу Л. Исупову. В остальных ролях были заняты музыканты «Песняров» (в том числе почти все инструменталисты). Опера исполнялась в первом отделении концерта, во втором шла «обычная» песенная программа.

Сценография отличалась скромностью: она включала деревянный помост в форме креста (что само по себе достаточно символично), костюмы в народном духе и динамичное световое оформление (цветомузыкальная установка, проецировавшая лучи на задник сцены). Зрители и критики отмечали глубину вхождения исполнителей в роль, проявление их драматического таланта. И это при том, что музыканты оставались привязанными к своим микрофонам, инструментам (которые, в свою очередь, «привязывались» проводами к усилителям – беспроводной аппаратуры тогда ещё не было).

Жанровое определение *опера-притча* (в программах также обозначена как *народная притча*) позволяло не только избежать употребления крамольного слова «рок», но и соответствовало обобщённо-аллегорическому характеру повествования. В основу драматургического замысла легла переработанная поэма Янки Купалы «Адвечная песня». В центре произведения – белорусский Мужик, крестьянин, чья жизнь с самого рождения и до смерти обречена на страдания, нужду, несправедливость, горькую и беспросветную долю. Помимо реальных действующих лиц (Мужик, Мать, Жена), в опере действуют персонажи-символы – Счастье, Мороз, Голод, Горе и другие. Музыкально-сценическую ткань скрепляет образ самого Купалы – «великого певца родного края, певца земли белорусской, певца доли людской»[11].

Жизненный цикл героя символически совпадает с годовым (Мужик засевает поле и выращивает урожай, однако зерна ему не хватает, и с наступлением зимы семье грозит голод). Такая структура сюжета позволила авторам сочетать разные жанры народной музыки: колыбельные, календарно-обрядовые, свадебные, лирические песни, плач-причет. Свадьба – самый светлый эпизод оперы, в котором использовано аутентично-акустическое исполнение плясовых наигрышей (колёсная лира, скрипка, цимбалы), перерастающее в гимническое звучание рок-группы. Без прямого цитирования «Песнярам» удалось показать органичную связь с белорусским фольклором.

В «Песне о доле» к рок-языку «Песняры» обращаются гораздо смелее и разнообразнее, чем это сделано на их предыдущих официально изданных пластинках. Фолк-компоненты и бытовые жанры органично сочетаются с рок-риффами в духе «Deep Purple», «агрессивной» флейтой а-ля Ян Андерсон, клавишными интермедиями, напоминающим Рика Уэйкмана, мощным джаз-роком (заявка на стилевой синтез сделана уже в увертюре). Драматургия оперы выстроена как последовательность замкнутых сольных номеров и дуэтов. Каждый образ охарактеризован выпукло и ярко, хотя главный герой – Мужик – несколько статичен в своём страдании. Грустна и лирична колыбельная Матери. Светла и нежна ария Весны (в сопровождении джазовых импровизаций фортепиано), незамысловато-танцевальна песня Лета. В партии Осени неожиданно вступает «свирепый» джаз-фанк с ревущими медными духовыми. Задумчиво-певуче, в чём-то по-шубертовски звучит ария Зимы (все партии Времён года исполняют мужские голоса). Холод и Голод поют насмешливую песенку в духе рок-н-ролла или диксиленда; прочие «злые и добрые духи» показаны каждый со своим характером. Прочувствованы, мелодически насыщены дуэты главных героев – Матери и Пастушка (со сменами мажора и минора в запеве и припеве), Мужика и Жены (со скорбной кодой «Эх, житьё, житьё беспросветное...»).

Номера объединяются лейтмотивами и лейтинтонациями, среди которых – печально-романсовые мелодии дуэтов, хроматизированные нисходящие риффы – сфера зла, весёлая хоровая «Урожайная» в одной из первых сцен, становящаяся затем основой жизнеутверждающей коды. В партии Купалы – рассказчика, комментатора – присутствуют как ариозные фрагменты, так и декламация (распевное чтение стихов). В целом структуру оперы можно определить как рондообразную (чередование номеров основных героев и персонажей-символов, «круговой» характер действия), подчинённую, впрочем, движению к генеральной кульминации. Ею становятся эпизод гибели Мужика, решённый на фантастических, резких тембрах синтезатора, и следующая затем скорбная ария Вдовы «Доля ж моя, доля», преобразующая интонации начальной колыбельной и романсового лейтмотива.

Однако не трагическая развязка становится финалом оперы. Несмотря на то, что главный герой гибнет, в заключительной арии Купалы и патетической хоровой «Коде», переносящих действие в наши дни, герой обретает волю и право на счастье. По свидетельству историографов [6, с. 300–301], этот финал был навязан «Песнярам» худсоветом филармонии после первой (неудачной) попытки сдать материал комиссии. Изначально венчать оперу должна была хоровая молитва («Аман» – «Аминь» по-белорусски), от которой в итоге остался лишь краткий фрагмент *a cappella*. Конечно, сегодняшнему слушателю пафосно-мажорный апофеоз в духе «строителей коммунизма» кажется натянутым и излишне идеологизированным («потомки нашли свою долю»). Однако такова была плата за возможность исполнять весьма раскованную рок-музыку с большой театрально-концертной сцены.

В 1978 году режиссёр Валерий Яшкин перешёл к сотрудничеству с ВИА «Ариэль», поставив с ними рок-оперу «Сказание о Емельяне Пугачёве» (по поэме С. Есенина «Пугачёв»). Особенность постановки заключалась в том, что исполнялась она не расширенным, а стандартным составом этого ВИА (шесть человек). Лишь переписка Екатерины II

и Вольтера была озвучена профессиональными актёрами и воспроизводилась в виде фонограммы, а их образы высвечивались на экранах (что было новаторским решением для того времени). В жанрово-стилевой структуре музыкальной ткани сочетались пение и мелодекламация, фольклорный пласт (лейтмотивом становится «заунывная бурлацкая» песня «Не шуми ты, мати, зелёная дубравушка»), арт- и хард-рок, баллады в бардовско-эстрадном духе и моменты напряжённой сонористической звукописи (синтезаторная тритоновая тема, обрамляющая оперу), отсылки к Мусоргскому (сцены колокольного звона) и стилизации под рококо. Спектакль шёл с успехом, выдержав 274 представления по всему СССР.

«Песняры» же в этот период отходят от театральности. Музыка *поэмы-легенды* (так обозначен жанр авторами) «Гусляр» принадлежит известному белорусскому композитору Игорю Лученку[12] и основана на его ранней кантате для симфонического оркестра, хора и солистов «Курган». Какого-либо сценического действия на сей раз не предполагалось: музыканты выходили на сцену в строгих костюмах, ансамбль играл сидя полукругом на сцене, поднимались с мест лишь солисты. Выделенность действующих лиц (Князь, Гусляр), их яркий конфликт позволяют говорить о влиянии оперной драматургии, однако в гораздо большей степени в данном произведении выявляются признаки кантатности[13]. Об этом свидетельствует присутствие хора-комментатора, а также явный отпечаток ритуальной торжественности, присущей жанру-прототипу. Развитость же оркестровых эпизодов, непрерывность тематического развития привносят в произведение черты симфонической поэмы.

«Гусляр» исполнялся в первом отделении концертной программы, проходившей с 26 января по 7 февраля (ежедневно, иногда дважды в день) 1979 года в крупных городах СССР. По воспоминаниям участников группы (В. Мисевич, исполнитель роли Князя в концертной версии), публика принимала «Гусляра» более сдержанно, нежели «Песнь о доле» [6, с. 305]. Однако если «Песнь о доле» не вошла в план студийных сессий фирмы «Мелодия», то «Гусляр» был записан на Всесоюзной студии грамзаписи в 1979-м и издан на виниловой пластинке в 1980 году (переиздан на CD в 2000 году российской фирмой Boheme Music под ярлыком «progressive»). В музыкальном плане произведение является подлинным шедевром отечественного прогрессив-рока (и советской звукозаписи).

В основу сочинения лёг практически полный (за исключением двух строф) текст поэмы Янки Купалы «Курган» (1910), хотя название было изменено – во главу угла встал образ самого музыканта, не побоявшегося «глаголом жечь сердца людей». Сюжет достаточно прост и одновременно страшен. Жестокий Князь в окружении свиты пирует на свадьбе дочери. Льётся вино, играет музыка, но, желая новых развлечений, Князь приказывает привести к нему старика Гусляра, песнями которого заслушивалась сама природа. Вместо прославлений Гусляр смело выкладывает Князю правду – о замученных бедняках, голодных и сирых, гнущих спину в полях, брошенных в подземелье, о крови, которая блестит на золоте. Князь велит отвести Гусляра на берег реки и бросить его вместе с гуслями в могилу, насыпав сверху высокий курган. Веселье во дворце продолжается. Проходят годы... Курган стоит над рекой, а в народе живёт легенда о том, как раз в год из кургана выходит седой старик, и, настроив гусли, поёт свою песню.

Удивительно то, что в 1979 году «Мелодия» решила не только записать, но и выпустить произведение, в основе которого лежал столь явный (хотя и извечный) конфликт власти и художника. «Прикрытием» для этого могло послужить только имя белорусского поэта-классика. В отличие от «Песни о доле», здесь нет никакого хэппи-энда, пусть и насильственно добавленного к произведению. Поэма заканчивается трагически, добро не торжествует, зло не наказано. Сюжет «Гусляра» можно трактовать и как ещё одно воплощение библейской темы (в чём видится параллель с «Jesus Christ Superstar»).

Интересно сравнить две версии кантаты, благо запись раннего сочинения И. Лученка легко найти на YouTube. Кантата «Курган» (дипломная работа композитора в Белорусской консерватории, 1961) звучит около 25 минут и по музыке представляет собой произведение с крепкой опорой на русско-советский лирико-эпический симфонизм (Чайковский, Римский-Корсаков, Мясковский) в сочетании с белорусской песенностью. Уже здесь появляется один из лейтмотивов произведения, который можно обозначить как тему белорусской земли: это скорбно-печальная мелодия на основе нисходящих кварт, в которых, в то же время, ощущается и «раскачка» (вспоминается тема Шахриара из «Шехеразады» Римского-Корсакова). Образы зла в «Кургане» сглажены и обрисованы слегка схематично (хроматические гаммы), а моменты веселья, танцев при дворе у Князя представлены в духе русской балетной музыки. Однако кантату не назовёшь вторичной, ученической или «протокольной»: она захватывает мелодическим богатством, эмоциональной насыщенностью, композиционным мастерством.

В новом варианте («Гусляр» «Песняров») кантата звучит около 38 минут, музыка дополнена новыми эпизодами, введёнными самим композитором. Очевидная симфо-джаз-фолк-роковая направленность аранжировок выглядит весьма органичной, и в этом можно видеть значительное влияние В. Мулявина как их автора. Значительно расширена сфера зла – это уже не просто «хроматические завихрения», а несколько тем, вырастающих одна из другой. Повышается уровень экспрессии, «электрифицируется» накал, возрастает трагический пафос. В плане композиционных приёмов можно отметить полифонию как стилей, так и непосредственно вокально-инструментальных голосов – их сложнейшие сочетания, в том числе в форме фугато, являются основой музыкальной ткани. Звуковая палитра «Гусляра», включающая духовую (саксофон, тромбон, труба, флейта) и струнную (две скрипки, альт) секции, народные инструменты и «базовые» для рока тембры электрооргана и синтезатора Moog, представляет собой редкий пример соединения рок-саунда и академического оркестрового письма.

«Гусляр» открывается инструментальным вступлением, где, как и в оригинале (кантата «Курган»), на фоне тремоло струнных звучит скорбно-лиричная тема белорусской земли. Особенную тонкость придаёт аранжировке вписанное в симфо-рок-партитуру соло цимбал. Тема расширена за счёт второго построения – более свободного, вдохновенного (романсовая мелодия у струнных на фоне выразительного аккомпанемента бас-гитары и звенящих арпеджио цимбал). В следующем номере тема белорусской земли появляется и у хора. Ещё один народный образ возникает непосредственно в хоровой партии – это эпическая тема, звучащая *a cappella* (её интонации близки Гусляру).

Зло представлено широко и многообразно: можно выделить целых три темы,

относящихся к этой сфере. Уже во вступлении за фрагментом народно-танцевального характера появляется первая «тема зла» – ритмически-неустойчивая, рваная, с тритонами, резкими скачками, почти атональная (пиццикато струнных, орган, бас). В сцене княжеского пира после «разбитной» музыки в духе диксиленда (напоминающей и об образе Галицкого из «Князя Игоря») звучит «тема зла № 2» – более подвижная, с многочисленными скачками на диссонирующие интервалы, настырно повторяющимися тонами. Своей сложной структурой она напоминает фри-джазовые темы Орнетта Коулмена, Сесила Тейлора, а опора на группу медных роднит звуковую партитуру с саундом джаз-рок-ансамблей «Chicago» и «Blood, Sweat and Tears». С добавлением контрапунктов тема превращается в четырёхголосную разнотемную фугу! Наконец, «тема зла № 3» возникает в монологе Гусляра, в моменты, когда народный певец описывает злодеяния Князя (или же последний перебивает солиста). Это достаточно короткий мотив у медных духовых, начинающийся непреклонными ровными четвертями и вновь очерчивающий тритоновую интонацию.

Сам Гусляр (В. Мулявин, обладатель насыщенного голоса, который определяют как баритональный тенор) обрисован широкими балладными интонациями, близкими народными хору. Его монолог начинается под «бряцающий» аккомпанемент электрогитары (в ранней кантате это переборы арфы), что подчёркивает современный модус героя. Песенно-балладные мотивы перемежаются суровыми речитативами. Эмоциональный градус монолога растёт: повышается вокальная тесситура, «измельчается» прежде степенный речитатив, в него вторгаются повизгивающие реплики Князя (тенор, в записи – А. Кашепаров), тревожные «риффы» ритм-секции и струнных, плачущие интонации хора. Таким образом выстраивается динамичное сквозное развитие. В кульминации – сцене казни – вокальные партии мужского хора «наслаиваются» друг на друга полифонически.

Композиция кантаты имеет концентрическую структуру, где в центре располагается монолог Гусляра. В финале практически точно повторяется материал сцены пира у Князя (после казни веселье продолжается). Затем эпически звучит реприза темы белорусской земли. Эпилог на новом эмоционально-динамическом уровне представляет эту же тему в инструментальном варианте (раскачивающиеся квартовые интонации), завершаясь хоровым вокализом и торжественным колокольным перезвоном.

Таким образом, «Песняры» экспериментировали в разных направлениях – создавали театрализованные рок-произведения на собственную музыку и рок-кантату на основе «композиторских» опусов (переработанная кантата И. Лученка), синтезировали различные стилевые компоненты. И если в «Песне о доле» ведущее значение имеют всё же фолк-элементы, простые замкнутые формы, то в «Гусляре» на первый план выходит масштабный стилевой синтез и сквозное драматургическое развитие на основе классических принципов симфонизма (в асафьевском понимании)[14]. Можно говорить и о развитии тенденций к полижанровости, объединении нескольких жанров (оперы, кантаты, поэмы, театрализованного рок-представления) в рамках одного произведения. Обращаясь к сюжетам «из далёкого прошлого», «Песняры» актуализируют их, выстраивая параллели с современностью. Так проявляется «принцип двоевременья», разговора о нынешних днях языком легенды –

по мысли А. Цукера, весьма характерный для рок-опер [9] и, как можно убедиться, для других полижанровых сочинений. В дальнейшем, отходя от гибридных музыкально-сценических жанров и форм, «Песняры» продолжают мыслить целыми программами (песенные циклы на стихи В. Маяковского, Р. Бёрнса, М. Богдановича, на стихи фронтовых поэтов, «Календарно-обрядовые белорусские народные песни» и др.).

Творческие эксперименты «Песняров», «Ариэля», других ВИА и рок-групп 1970–1980-х годов, обращавшихся к гибридным жанрам, синтетическим музыкально-театральным формам, стилевому синтезу, сыграли важную роль в развитии «серьёзных» направлений отечественной рок-музыки. Их можно рассматривать в общем ряду художественных исканий отечественной музыкальной культуры второй половины XX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Профессиональные ВИА базировались при филармониях и других концертных организациях, любительские – при домах культуры, клубах. ВИА исполняли музыку с бóльшим, чем рок-группы, влиянием эстрады, массовой песни, для них характерен расширенный исполнительский состав (духовая секция, вокальный ансамбль). Рок-группы (или в изначальной советской терминологии – бит-группы) – неформальные объединения музыкантов, исполнявших более «жёсткую», часто нонконформистскую по содержанию музыку в стиле рок, и ориентировавшиеся, как правило, на базовый рок-состав (соло-вокал, электрогитары, бас-гитара, ударные, иногда клавишные инструменты).

[2] Здесь и далее указан год театральной премьеры. «Орфей и Эвридика» А. Журбина традиционно считается первой советской рок-оперой, однако и до неё велись разработки в этом жанре. Так, сохранились свидетельства о 17-минутной мини-рок-опере Александра Градского и группы «Скоморохи» – «Муха-Цокотуха», созданной в 1967–1968 годах (http://www.gradsky.com/txt/092.shtml). В 1971 году была создана рок-опера латвийского композитора Иманта Калныньша «Эй, вы там!» (по У. Сарояну), однако она была поставлена в Лиепайском театре только в 1977 году.

[3] Варианты жанрового определения на афишах: опера, рок-опера.

[4] Ермишев П. «Песняры» продолжают поиск // Юность. 1978. № 1. С. 95–97.

[5] Янка Купала (настоящее имя Иван Доминикович Луцевич, 1882–1942) – белорусский поэт и переводчик, драматург, публицист.

[6] Владимир Георгиевич Мулявин (1941–2003) – певец, гитарист, композитор, аранжировщик, создатель и руководитель ВИА «Лявоны», «Песняры». Учился в Свердловском музыкальном училище (не окончил), в 1963 году был приглашён на работу в Белорусскую филармонию. Народный артист СССР (1991).

[7] Помимо собственных композиций и обработок народных мелодий, в репертуаре «Песняров» были песни В. Баснера, В. Добрынина, И. Лученка, Б. Мокроусова, А. Пахмутовой, Д. Тухманова, Э. Ханка и других композиторов.

[8] Т. Диденко в статье «Рок-музыка: на пути к “большой форме”» отмечает, что В. Мулявин на её вопрос, что привело его к созданию «Песни о доле», ответил не без иронии, но кратко и исчерпывающе: «Надоело кланяться после каждой песни!» [3, с. 24].

[9] См. об этом: Терехин Д. «Песнь о доле» // Виртуальный музей ансамбля «Песняры».

Дата публикации: 04.07.2007. URL: http://vma-pesnyary.com/programs/dolya.php (дата обращения: 27.05.2019). На сайте http://vma-pesnyary.com собран огромный материал о концертных и студийных программах «Песняров».

[10] Послушать реставрацию аудиозаписи «Песни о доле» с использованием визуальных материалов можно, например, по адресу: https://youtu.be/3nLQLtdtJxA. Два небольших фрагмента оперы были изданы на гибких пластинках – приложении к журналу «Клуб и художественная самодеятельность» в 1978 году.

[11] Текст из программки к спектаклю (см.: http://vma-pesnyary.com/programs/dolya.php).

[12] Игорь Михайлович Лученок (1938–2018) – советский и белорусский композитор, автор песен, вокальных циклов, кантат, камерных и симфонических сочинений. В 1961 году окончил Белорусскую консерваторию, в 1963–1964 годах стажировался в Ленинградской консерватории, в 1967 году окончил аспирантуру Московской консерватории у Т. Хренникова. Преподаватель и ректор Белорусской консерватории (1982–1986). Народный артист СССР (1987).

[13] Рок-кантата – довольно редкий для отечественного рока жанр, среди других образцов которого можно назвать «Küsi Eneselt» («Спроси себя») эстонской группы «Mess», «Оду доброму вестнику» Эдуарда Артемьева, «Мастеров» ВИА «Ариэль» и др.

[14] Неслучайно в аудиозаписи (винил фирмы «Мелодия») структура произведения не разграничивается на отдельные номера (дорожки, песни), а дана как единое целое, разделённое лишь сторонами пластинки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Ю. Э. Ллойд-Уэббер и «музыка из бывшего СССР»: у истоков «третьего направления» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 4. С. 40–50.

2. Боброва М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 23 с.

3. Диденко Т. А. Рок-музыка: на пути к “большой форме” // Советская музыка. 1987. № 7. С. 23–29.

4. Козлов А. С. Джазист. Т. 1. Судьба нетипичного советского человека. Москва: Мысль: Артбит, 2011. 272 с.

5. Костюк Е. Б. Популярные музыкальные направления и жанры XX века: джаз, мюзикл, рок-музыка, рок-опера: учебное пособие. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2008. 192 с.

6. Мисевич В. Л. «Песняры». Я роман с продолженьем пишу. М.; Екатеринбург: Кабинетный учёный, 2018. 504 с.

7. Порфирьева А. Л. Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера: сб. науч. тр. / ЛГИТМИК. Л., 1985. С. 123–136.

8. Ткаченко В. В. Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993. 22 с.

9. Цукер А. М. И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 304 с.

10. Цукер А. М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990: учебное пособие. Изд. 2-е, доп. и испр. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. 198 с.

11. Savitskaya E. A. From Rock Symphony to Metal Opera: Classical Genres and Forms in Rock Music // Music Science Toady: The Permanent & the Changeable. No. 3 (11). Scientific Papers. Daugavpils: Daugavpils University Academic Press Saules, 2019, pp. 40–48.

Об авторе:

Савицкая Елена Александровна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания (125000, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-6688-3286**, helen@inrock.ru

REFERENCES

1. Andrushchenko E. Yu. A. Lloyd-Webber i «muzyka iz byvshego SSSR»: u istokov «tret'ego napravleniya» [Lloyd-Webber and "Music from the Former USSR": At the Source of "The Third Direction"]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Music Almanac]. 2014. No. 4, pp. 40–50.
2. Bobrova M. S. *Otechestvennyy myuzikl i rok-opera v kontekste zhanrovykh vzaimodeystviy v muzyke vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Russian Musical and Rock Opera in the Context of Genre Interactions in the Music of the Second Half of the 20th Century and the Beginning of the 21st Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Rostov-on-Don, 2011. 23 p.
3. Didenko T. A. Rok-muzyka: na puti k «bol'shoy forme» [Rock Music: On the Path towards the "Large Form"]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1987. No. 7, pp. 23–29.
4. Kozlov A. S. *Dzhazist. T. 1. Sud'ba netipichnogo sovetskogo cheloveka* [The Jazzman. Vol. 1. The Destiny of an Untypical Soviet Person]. Moscow: Mysl': Artbit, 2011. 272 p.
5. Kostyuk E. B. *Populyarnye muzykal'nye napravleniya i zhanry XX veka: dzhaz, myuzikl, rok-muzyka, rok-opera: uchebnoe posobie* [Popular Music Styles and Genres of the 20th Century: Jazz, Musicals, Rock Music, Rock Operas: Tutorial Manual]. St. Petersburg: Publishing House of the St. Petersburg Humanitarian University of Trade Unions, 2008. 192 p.
6. Misevich V. L. *"Pesnyary". Ya roman s prodolzhen'em pishu* ["Pesnyary". I am Writing a Novel with a Continuation]. Moscow; Ekaterinburg: Kabinetnyy uchyonyy Publ., 2018. 504 p.
7. Porfir'eva A. L. Estetika roka i sovetskaya rok-opera [Rock Aestethics and Soviet Rock Opera]. *Sovremennaya sovetskaya opera* [Contemporary Soviet Opera]. Leningrad State Institute of Theater, Music and Cinematography. Leningrad, 1985, pp. 123–136.
8. Tkachenko V. V. *Problemy rok-opery (na primere muzykal'no-scenicheskikh sochineniy A. Rybnikova): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Issues of Rock Opera (on the Example of the Musical and Stage Works of Alexei Rybnikov: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1993. 22 p.
9. Tsuker A. M. *I rok, i simfoniya* [Both Rock Music and a Symphony]. Moscow: Kompozitor, 1993. 304 p.
10. Tsuker A. M. *Otechestvennaya massovaya muzyka: 1960–1990: uchebnoe posobie* [Russian Mass Music: 1960–1990: The Tutorial]. Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory Publishing House, 2012. 198 p.
11. Savitskaya E. A. From Rock Symphony to Metal Opera: Classical Genres and Forms in Rock Music. *Music Science Toady: the Permanent & the Changeable*. No. 3 (11). Scientific Papers. Daugavpils: Daugavpils University Academic Press Saules, 2019, pp. 40–48.

About the author:

Elena A. Savitskaya, Ph.D. (Arts), Senior Research Associate of the Media Arts Sector, State Institute for Art Studies (125000, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-6688-3286**, helen@inrock.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.179-191
УДК 78.072

Л. А. КУПЕЦ

Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия
ORCID: 0000-0003-3344-2318, lkupets@yandex.ru

Научный стиль Генриха Орлова как феномен российской культуры второй половины XX века*

История российской музыкальной науки второй половины XX века немыслима без Генриха Орлова, чьи тексты о музыке всегда признавались профессиональным сообществом в качестве эталона. Орлов в полной мере относится к научной школе Михаила Друскина, в которой чрезвычайно гибко соединялись стремление к оригинальному авторскому взгляду, уважение к традициям своих педагогов с постоянным поиском резонатора изменяющегося исторического времени, а порой и предвосхищая его.

Научный стиль Орлова представляет собой явление динамичное, развивающееся на протяжении более сорока лет. Три его фундаментальные монографии «Симфонии Шостаковича» (1961), «Русский советский симфонизм» (1966) и «Древо музыки» (1992) видятся яркими примерами преломления особенностей исторических эпох в авторском научном стиле, фиксируя три этапа: начало 1960-х годов, вторая половина 1960-х – начало 1970-х и рубеж 1990-х. Среди особенностей стиля первой монографии, написанной во времена «хрущёвской оттепели», следует назвать использование рецензий критиков и самих композиторов в качестве объективации музыкального анализа; содержание симфоний рассматривается сквозь историко-биографический контекст, авторским высказываниям присущи публицистичность и дискуссионность. Во второй книге авторский стиль постепенно академизируется, и появившийся в конце указатель имён наглядно демонстрирует музыкальную картину мира советского интеллигента в начале периода застоя. Третий компендиум Орлова, будучи написан в эмиграции, тем не менее, стал научным бестселлером постсоветского музыкознания. В этой работе сконцентрировались именные черты его научного стиля: концептуальность замысла, проблемность мышления, многоракурсность в анализе объекта, приверженность сравнительному методу и внемузыкальным понятиям и терминам, гипотетико-дедуктивный метод, интерес к темам, имеющим междисциплинарный или полидисциплинарный характер.

Ключевые слова: Генрих Орлов, научный стиль, методология музыкознания, Дмитрий Шостакович, русский советский симфонизм, философия музыки.

Для цитирования / For citation: Купец Л. А. Научный стиль Генриха Орлова как феномен российской культуры второй половины XX века // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 179–191. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.179-191.

---

* Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда (РНФ), проект № 19–18–00414 (Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е годы).

LYUBOV A. KUPETS
Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia
ORCID: 0000-0003-3344-2318, lkupets@yandex.ru

Genrich Orlov's Academic Style as a Phenomenon of Russian Culture in the Second Half of the 20th Century

The history of Russian musical scholarship of the second half of the 20th century is inconceivable without Genrich Orlov, whose texts about music have always been acknowledged by the professional community as a standard. Orlov is a full-fledged adherent of the musicological school of Mikhail Druskin, which demonstrated an extremely subtle connection of aspiration to an original authorial viewpoint and respect for the traditions of his pedagogues with a constant search for a resonator of the changing historical time, at times even forestalling it. The scholarly style of Genrich Orlov presents a dynamic phenomenon, which has developed during the course of over forty years. Three of his fundamental monographs, "Simfonii Shostakovicha" ["The Symphonies of Shostakovich"] (1961), "Russkiy sovetskiy simfonizm" ["The Russian Soviet Symphonic Legacy"] (1966) and "Drevo muzyki" ["The Tree of Music"] (1992) are perceived as brilliant examples of interpretation of the particularities of historical time periods in the author's scholarly style, in which three stages have been established: the early 1960s, from the second half of the 1960s to the early 1970s, and the turn of the 1990s.

Among the peculiarities of the style of the first monograph, written at the the time of «Khrushchev's thaw,» mention must be made of the use of reviews written by critics and the composers themselves as means of objectivizing musical analysis; the content of the symphonies is examined through a historical-biographical context, and the author's utterances can be characterized for their publicist and controversial attitudes. In the second book the authorial style gradually becomes more academic, and the index of names which appears at the end of it vividly demonstrates the musical picture of the world of the Soviet intellectual during the beginning of the period of stagnation. Orlov's third compendium, having been written during the time of his emigration, nonetheless, has become a scholarly bestseller of post-Soviet musicology. In this work the signature features of his scholarly style were concentrated: the conceptual importance of the premise, the multi-angle quality in the analysis of the object, the adherence to the comparative method and the extra-musical conceptions and terms, the hypothetical deductive method, and an interest in themes endowed with an interdisciplinary or poly-disciplinary character.

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 19–18–00414 supported by the RNF (Russian Science Foundation).

Keywords: Genrich Orlov, scholarly style, methodology of musicology, Dmitri Shostakovich, the Russian Soviet symphonic legacy, the philosophy of music.

Генрих Александрович Орлов (1926–2007) был фигурой весьма значимой для отечественной музыкальной науки в 1960-е – первой половине 1970-х годов, до его отъезда из СССР. Под этим словом подразумевается не только генезис – научная школа М. С. Друскина[1], но и профессиональный научный статус, частота публикаций и их неофициальный рейтинг в професси-

ональной субкультуре. Издания его книг о симфониях Д. Д. Шостаковича [12], феномене советского симфонизма [11] и статей, например, о «Военном реквиеме» Б. Бриттена [8] или поздних операх Н. А. Римского-Корсакова [10] всегда имели, выражаясь современным языком, высокий рейтинг цитирования.

После 1992 года популярность перешла в новую стадию благодаря появлению на русском языке авторского перевода книги «Древо музыки» [9]. Именно эта книга долгое время была бестселлером по ссылкам и цитированию, по дискуссиям и комментариям в сети Интернет. И даже – по возможности бесплатного обладания её электронной версией: добровольцы не по одному разу отсканировали издание и выложили как в своих блогах и личных страницах, так и на форумах и даже в электронных библиотеках[2]. Такое быстрое, широкое и активное распространение сугубо научной литературы – явление чрезвычайно редкое, а в рамках отечественной музыкальной науки, пожалуй, эксклюзивное.

Данный факт вызывает удивление ещё и биографическим контекстом, который, как правило, самым непосредственным образом (хотя и не всегда явно) влияет на коммуникативное поле любого текста[3]. В ситуации с Г. Орловым это происходило по разным причинам: в 1960–1970-е – в связи с историко-политическими особенностями, в которых функционировала науки в СССР, после отъезда учёного в США – из-за идеологических и географических факторов, а после 19 сентября 2007 года – уже по причине смерти автора. В современной же России эпохи Интернета научный текст практически отчуждён от автора как личности историко-биографической, и потому в этом тексте от широкой аудитории скрыты историко-культурные смыслы, которые имплицитно в нём существуют.

Основная гипотеза и её контекст

Основную гипотезу данной статьи можно сформулировать следующим образом: стиль научных работ Г. Орлова, написанных в разное время, представляет собой идеальную модель научных исследований о музыке в нашей стране за последние 40 лет. Смена стиля его работ отражает специфику исторического времени и культурных условий, которые трансформировались за этот временной период. При этом существует некое ядро научного размышления во всех работах учёного, которое можно считать сущностным для самого автора, и тем, что позволяет трактовать эти работы в некотором смысле как идеальные феномены, то есть имеющие не только историческую, но и универсальную ценность.

В качестве материала для подтверждения этих положений были взяты три монографии Г. Орлова:

«**Симфонии Шостаковича**», опубликованная в Ленинграде в **1961** году в «Государственном музыкальном издательстве», объёмом 324 страницы и общим тиражом 4500 экземпляров [12];

«**Русский советский симфонизм: пути, проблемы, достижения**», вышедшая в свет в **1966** уже в Москве в издательстве «Музыка», объёмом 332 страницы и 2730 экземпляров тиража [11];

Русская версия книги «**Древо музыки**», опубликованная в **1992** году в Санкт-Петербурге в Петербургском отделении издательства «Советский композитор» (как авторизованный вариант его же монографии 1990 года издательства «H. A. Frager & Co»): общий объем 408 страниц, 2500 экземпляров[4] [9].

Хронологически стиль работ Орлова можно разделить на три этапа, где

каждая из монографий, написанных в определённые годы, демонстрирует особенности исторической эпохи в научном стиле учёного:

– начало 1960-х годов,

– вторая половина 1960-х – начало 1970-х,

– рубеж 1990-х.

Проблемы стиля науки, или, как синоним, – «научного стиля чего-то или кого-то», в музыкознании впервые в современное время зафиксирован в монографии Т. И. Науменко «Музыковедение: стиль научного произведения» 2005 года [7]. Вероятно, обращение к этой проблеме было спровоцировано идеями «смерти автора» Р. Барта и в целом флюидами философского постмодерна. Позицию Науменко можно изложить так: стиль научного произведения о музыке должен быть максимально близок самому предмету музыки.

Но наряду с этой позицией следует заметить и другую сторону проблемы: нельзя отрицать связи научного произведения (и его стиля) с определённой исторической эпохой, культурными традициями, поколенческими параметрами и специализацией учёного. Речь идёт о том контексте и подтексте, которые априори заложены в научном тексте любого профиля, особенно российском в силу особенностей отношения к написанному вообще и историческим реалиям в частности[5].

Общеизвестно, что музыковедение, будучи всегда наукой, которая тесно связана с иными видами знания – историей, филологией, литературоведением, текстологией, философией, социологией, психологией, – обладает именно этой способностью использовать, приспосабливая и трансформируя, тот абрис научного знания и стиля (включая терминологию, методы, лексику и др.), к которому она тяготеет в виду определённой темы. Не секрет, что и в науке – особенно гуманитарной – существует мода на темы, проблемы, методы, лексику, названия. Например, см. названия работ 1970–80-х гг. в СССР: *К вопросу о…, О некоторых особенностях.., Наблюдения над…, К проблеме…*; или в конце 1990-х – начале 2000-х почти обязательное употребление слов – *парадигма, контекст, интерпретация*. Более того, стиль научных работ ещё в большей степени, чем художественных и публицистических, стоит в эпицентре двух линий: научный стиль эпохи, отражённый в данной предметной области, и научный стиль учёного как выражение его личностно-психологических качеств. Естественно, это касается только тех, кого называют выдающимися. Генрих Орлов принадлежал к ним.

«Симфонии Шостаковича» и эпоха оттепели

Монография о симфониях Шостаковича, написанная молодым 34-летним учёным, весьма показательна для эпохи оттепели, когда советская наука (а в её гуманитарном авангарде тогда стояла история) с середины 1950-х до середины 1960-х годов «переживала целостный по своему содержанию период, отличительной чертой которого стала попытка соединить научность и объективность исследования и принцип партийности в исторической науке, не выходя за рамки марксистской парадигмы» [1, с. 120]. Основной задачей науки было устранить так называемый начётнический подход, то есть замену обилием цитат собственно исторического анализа.

И действительно, в этой работе Г. Орлова практически отсутствуют цитаты классиков марксизма-ленинизма, нет их работ и в библиографии. Есть лишь

эпизод воспоминаний Н. К. Крупской и ссылка на Полное собрание сочинений В. И. Ленина в связи с анализом Одиннадцатой симфонии [12, с. 303]. Научность и объективность здесь выступают в использовании как рецензий музыкальных критиков на исполнение симфоний Шостаковича, так и слова самого композитора из его многочисленных газетных статей (их 18). Элементы же господствующей идеологической доктрины чётко артикулированы по всей работе: одно из них – это перманентное утверждение автора, что содержание симфоний и сочинений вообще следует рассматривать преимущественно сквозь призму конкретной исторической ситуации и биографии композитора. Автор указывает неоднократно на идеологически заказной характер того или иного произведения и так же возможные причины ненаписания по этим же причинам того или иного произведения. Иначе говоря, музыка является одним из элементов политики и зависима от исторического времени, – таково мнение Г. Орлова.

Другим признаком эпохи можно считать явную публицистичность в стилистике, которая, как заявляет автор в предисловии, связана с определённой задачей: чтобы слушатель мог пользоваться этой книгой как своего рода путеводителем с комментариями, – отсюда и обилие внемузыкальных аналогий в анализе музыки, которые сам автор признаёт субъективными и условными. И их цель – настроить слушателя и дать толчок его воображению. Например, о темах скерцо Шестой симфонии: «Несмотря на пестроту и кажущееся разнообразие, они оставляют общее ощущение чего-то холодного, призрачного, внушая сумрачные и тревожные видения, подобно образам пушкинских “бесов”. Музыка то струится равнодушно, то безразлично, то становится обольстительно вкрадчивой, то внезапно разражается саркастически хохотом. Она звучит таинственно, громогласно торжествующе или варварски грубо и жестоко» [там же, с. 127]. Ориентация в помощь слушателю, пропаганда музыки Шостаковича диктует в этой монографии и обилие нотных примеров из клавиров симфоний с подписанным порой инструментарием вместо партитур.

Ещё одной особенностью исторической науки оттепели был начавшийся процесс её возвращения в мировую историческую науку. Флюиды этого есть и в книге Орлова: это использование статьи Вацлава Добиаша «Музыка Д. Шостаковича в Чехословакии», опубликованной в № 11 «Иностранной литературы» за 1956 год [там же, с. 252], и ссылки на книгу Давида Рабиновича «Дмитрий Шостакович – композитор», которая вышла в Москве в 1959 на английском языке, вероятно, как некий пиар советского композитора для зарубежья [16].

Непременным элементом периодов концептуальных перемен в исторической науке являются дискуссии. Их было немало, особенно в начале оттепели. В современной историографии высказывается мнение, что эти дискуссии «не были по-настоящему продуктивными по своим итогам и потенциалу идей» [1, с. 121]. Думается, что в такой оценке недоучтён фактор времени: дискуссии не могли быть иными, поскольку проходили при сохранении доктринальных пут[6]. И эта дискуссионность также весьма значительна на страницах книги Орлова. Она присутствует и в ссылках на обе дискуссии о советском симфонизме – 1935 и 1955 годов, инициированных журналом «Советская музыка» в мае месяце. И в часто применяемом приёме самого Орлова: сталкивании разных мнений о том или ином сочинении Шостаковича

и развёртывании на страницах виртуальной полемики. Например, с Ю. В. Келдышем или Л. Н. Лебединским, с использованием выражений: *он был прав / не прав, это мнение было ошибочным или верным*. Но автор всегда корректен, привлекая по максимуму аргументы в защиту собственного мнения по определённому вопросу.

Следовательно, научное мышление Г. Орлова начала 1960-х тонко отражает веяние эпохи оттепели с поправкой на специфику предмета исследования – музыку современного советского композитора, кстати, что тоже модно в науке того периода. В то же время уже в этой монографии видны именные черты научного стиля Генриха Орлова: концептуальность замысла и прописанность идеи, проблемность мышления, многоракурсность в анализе объекта, приверженность сравнительному методу и внемузыкальным ассоциациям-аналогиям (а позже – и понятиям и терминам), дедуктивный метод (который потом трансформировался в гипотетико-дедуктивный[7]), интерес к темам, имеющим изначально междисциплинарный или полидисциплинарный характер.

Таким образом, советская наука (и музыкальная в том числе) на рубеже 1950–1960-х годов переживала переломный период в своём развитии. Стали возможны попытки достижения демократизации и свободы исследовательской деятельности. Но удалось обрести лишь «санкционированную свободу» исторической науки, которая была естественным результатом либерализации сверху, осуществлявшейся партийным руководством страны в середине 1950-х годов, и авторитарности мышления, присущего общественному сознанию тех лет. Шло определение границ дозволенного в исторических исследованиях. Далее, в течение 1960-х годов сложилась новая система идеологических канонов, подкреплённая изданием полного собрания сочинений Ленина. Феномен «санкционированной свободы» распространился как на методологию науки, так и на отбор источников в советской исторической науке.

«Русский советский симфонизм»: новые тенденции в советской науке

Вторая монография Г. Орлова «Русский советский симфонизм» представляет собой, с одной стороны, развитие идей начала 1960-х, а с другой – тенденции науки будущих 1970-х. Обращает на себя внимание уже название, где выделен этнический аспект симфонии (русский симфонизм), который соединён с национальным (советский). Автор оговаривает это тем, что нерусские симфонии имеют специальную проблематику, связанную с национальной традицией и культурой. Тем самым, проблема национального в жанре симфонии изначально снимается с повестки научного анализа.

А между тем, именно эта проблема всегда была сущностью метода социалистического реализма и критерием идеологически правильного содержания в СССР с 1930-х годов. В такой нарочитой отстранённости от, казалось бы, самой сущностной для этого периода проблемы видится не только флёр «социалистического интернационализма», характерного для интеллигенции 1960-х, но и сознательное самоустранение, или, как говорили в 1970-е, «внутренней эмиграции», которая было достаточно распространена в науке уже эпохи застоя.

Тем не менее, Г. Орлов конспективно предлагает свой взгляд на национальное, анализируя Вторую симфонию А. И. Хачатуряна и Пятую В. В. Щербачёва [11, с. 218–220]. Его точка зрения

выстраивается как сравнение разных исторических условий: у национальных композиторов русская и общеевропейская культура послужила катализатором собственных процессов, чтобы отразить национальное в общеевропейских жанрах и формах. Иное у русских композиторов, освоивших этот жанр давно: так, эпико-героическое понимание национального, например, у Щербачёва было инспирировано Великой Отечественной войной. Благоприятная трактовка влияния русского на нерусское в рамках музыки СССР была адекватна пересмотру в 1960-е годы исторических взглядов на политику императорской России по отношению к своим национальным окраинам, которая из отрицательной стала трактоваться как положительная.

В то же время в этой монографии сконцентрированы базовые черты научного стиля эпохи оттепели, например, интерес к пересмотру исторической периодизации музыки советского времени не по учебнику ВКП(б). Орлов предлагает пятичленную схему исторического развития советской симфонии, исходя из государственных и исторических событий, трансформировавших, по его мнению, культурный ландшафт страны: Великая Октябрьская социалистическая революция; Конституция РСФСР 1936 года; Культурные феномены второй половины 1930-х годов (декады советской музыки и музыки братских народов, олимпиады самодеятельности в Москве); Великая Отечественная война; смерть Сталина. Соответственно, периодизация несколько отличается от общепринятой в те годы[8]:

1) 1917–1935; 2) 1935–1941; 3) 1941–1945; 4) 1945–1953; 5) с 1953 по 1965.

Ещё одна примета времени – упоминание о прошедшем XX съезде КПСС, чьи достижения Орлов, как и все, оценивает с позиции восстановления ленинских норм в самых различных областях жизни, науки и искусств и переоценки несправедливой исторической трактовки многих явлений советской эпохи [там же, с. 103–104]. Именно с таких ревизионистских объективных исторических позиций он предлагает понимать и переосмысливать советское искусство 1920–1940-х годов.

Третьей особенностью отражённой эпохи можно назвать и тот факт, что монография Орлова фактически играет роль некоего полного собрания сочинений по жанру советской симфонии. Она имеет чрезвычайно широкий временной диапазон, изобилует источниками разного вида: собственно музыкальными, газетными, книжными, официальными резолюциями и др. Тем самым, эта работа заменяет собой многотомное фундаментальное издание по избранной теме – весьма активно развивающийся научный жанр в эти годы. Да и введение новых источников в широкое употребление характерно для науки в разных областях 1960–1970-х годов.

Как общей тенденцией академизации советской науки и научного стиля в 1970-е годы (когда выходят многочисленные академические собрания сочинений великих писателей и поэтов с научными комментариями, которые и до сих пор считаются классическими образцами этого жанра), можно считать и изменение стиля работы Орлова в сторону отказа от публицистической лексики, экспрессивных метафор, и напротив, использование характерных для научного стиля маркеров – безличных и неопределённо-личных предложений, сложных предложений [там же, с. 147, 213].

Тем не менее, следуя уже авторскому стилю, сами названия разделов тяготеют к поэтической публицистике, например:

Глава 1. Раздел 6. К политической злободневности;
Раздел 7. Болезни новаторства и эпигонства;
Глава 2. Раздел 1. Свет и тени предвоенных лет;
Раздел 2. Возвращённая из небытия;
Глава 3. Раздел 5. Симфония величия человеческого духа.

О музыкальной (и отчасти – художественной) картине мира Г. Орлова этих лет можно судить по такому достаточно объективному критерию, как указатель имён, впервые представленному в этой книге [там же, с. 325–331]. Количество постраничных упоминаний можно считать знаковым критерием для автора. Топ первых трёх имен выглядит так: лидирует с большим отрывом Д. Шостакович, следом с солидным запасом расположился Н. Мясковский, завершает триаду С. Прокофьев.

Затем: В. Щербачёв (67 упоминаний); А. Хачатурян (52); П. Чайковский (48); Л. ван Бетховен (38); Г. Попов (37); Д. Кабалевский (34); Л. Книппер (29); Г. Малер (28); М. Штейнберг (26); И. Стравинский (26); А. Глазунов (25); В. Шебалин (23); А. Пащенко (21); В. Мурадели (20); Т. Хренников (18); Н. Римский-Корсаков (18); Ю. Шапорин (16); М. Мусоргский (15); М. Вайнберг (14); П. Хиндемит (14); М. Глинка (12); Ю. Крейн (12); Р. Щедрин (10); А. Скрябин (10); С. Рахманинов (10); К. Корчмарёв (10).

Самый цитируемый учёный в монографии – Б. Асафьев; следом И. Нестьев, Г. Хубов; далее – И. Соллертинский, Т. Ливанова, В. Богданов-Березовский, Ю. Келдыш и М. Друскин. Довольно экзотично в теме о советском симфонизме выглядит упоминание иных персон: Л. Н. Толстого и А. Н. Толстого; И. Гёте; Ч. Чаплина и В. Шекспира; Э. Греко, А. Матисса, Р. Тагора, Л. Утёсова, Г. Уэллса, А. Фадеева, Ф. Грека, Н. Львова, И. Прача, Л. Шульженко.

Ряд имён демонстрирует чрезвычайно индивидуальное слышание не только генезиса русской советской симфонии, чья формула – это не «Глинка-Даргомыжский-Мусоргский», а скорее «Чайковский плюс Бетховен и немного Малера со Стравинским». Заявлен абрис важных имён и факторов для эпохи середины 1960-х годов: шостаковичецентризм; Мясковский интереснее, чем Прокофьев; наиболее крупные фигуры «поколения 1900-х» – Щербачёв, Хачатурян, Попов, Кабалевский, Книппер; непререкаемый научный авторитет – Асафьев. Показательно, что из этой картины полувековой давности до нашего времени неизменным осталась триада первых композиторов и непререкаемое мнение академика Асафьева по поводу всей русской и советской музыки.

«Древо музыки» как модель научного стиля на рубеже столетий

Спустя четверть века после книги «Русский советский симфонизм», уже в постсоветской России появляется «Древо музыки». Это принципиально комплексное исследование феномена музыки, а её автор – человек, который представляет особый тип *человека мира*. Новая монография выглядит вполне естественно в ряду трёх книг, двигаясь по нарастающей. Если там была история жанра у одного композитора и история жанра советской страны, то здесь тенденция к расширению дошла до пределов. Это своеобразно свёрнутая в один том, чрезвычайно плотная многомерно многотомная философия музыки, история и теория восприятия и содержания музыки.

На тот момент Генрих Орлов уже давно жил в США и, казалось бы, никак

не мог быть лицом российской науки, не имея того, что декларировалось раньше – определённого историко-культурного и географического контекста. Но появившись в самом начале этапа постсоветской науки, эта книга и её научный стиль стали идеальной моделью, к которой затем сознательно или бессознательно стремились многие учёные. Например, использование комплексного подхода или междисциплинарные связи, которые в книге свободно, но в то же время сверхлогично соединяются друг с другом: философия объясняет акустику, акустика – психологию, та в свою очередь, – форму и т. д. Настаивая на явно цивилизационном подходе, который входит в российский научный обиход в конце века (а сейчас и в образовательную систему), Орлов заявляет уже в авторском слове данный подход как доминирующий для его мышления.

Другим основополагающим принципом авторского научного стиля становится признание плюрализма «музык» в современном мире, отказ от европоцентристской композиторской техногенной гегемонии. Комплексность и меж/полидициплинарность темы бросается в глаза ссылками на авторов, которые, казалось бы, не соотносимы: например, ссылки к Первой главе содержат цитаты из писем Ф. Мендельсона, хроник И. Стравинского и здесь же – слова А. Мерриама (из «Антропологии музыки»), основные понятия искусства Г. Вёльфлина, работы К. Закса по сравнительному этномузыкознанию, философия сознания С. Лангер (последовательницы Э. Касиррера и А. Уайтхеда). А каждая из глав, имея строго научное наименование предмета исследования, начинается с эпиграфа из известного и важного для мировой культуры произведения разных направлений – философии, богословия, религии, психологии, поэзии и т. д., например:

Глава 1. Опыт. Джон Дью «Искусство как опыт»;

Глава 2. Время. Блаженный Августин «Исповедь»;

Глава 3. Порядок. Машарафа Хан «Страницы из жизни суфита»;

Глава 8. Интерьеры. Шекспир «Гамлет».

Эти эпиграфы выступают не только как свёрнутые символы идеи каждой главы, но и как символы и элементы картины мира и научного стиля автора. Несмотря на такую информационную многополярность, Орлов однозначно применяет понятия и термины из других наук (объект, субъект, партиципация, ассимиляция, знаковая система, дискурсивность, репрезентативность). А чёткая логика в развёртывании тезиса и его аргументов позволяет детально и последовательно следить за мыслью автора. Например: «Аффективное и логическое начала, чувствование и мышление присутствуют и соперничают во всех человеческих поступках и действиях. Как показал Кёстлер в книге “Акт творчества” <…> даже в математике, физике и технических науках теории и идеи возникают не как абстрактные логические структуры, но рождаются из переживания воображаемой ситуации, иногда называемой “мысленным экспериментом”, и лишь затем получают логическое обоснование. Видение магнитных линий, явившееся Максвеллу, или открывшееся Эйнштейну зрелище Вселенной, пересекаемой со скоростью света, – эти и бесчисленные подобные примеры, описанные в исследованиях процессов научного творчества, представляют собой отчётливые случаи партиципации» [9, с. 163]. Или: «Слово “игра”, которое используется в столь многих и

разнообразных контекстах, предполагает общее для всех них свойство. Этот общий элемент проще и точнее всего определяется через исключение: игра это то, что не есть работа, – антитеза родам деятельности, основанным на признании разобщённости и взаимной отчуждённости между субъектом и объектом, деятелем и его целями, деятельностью и её ожидаемым продуктом. Игра не знает подобных различений: у неё нет ни объекта, ни цели вне её самой, а её наблюдаемый аспект или результат являются не более как побочным продуктом. Произведения искусства, нередко впечатляющие нас своей красотой и глубоким смыслом, это, грубо говоря, отходы символа, поглощённого, переваренного и усвоенного в игровой партиципации» [там же, с. 167].

Орлов использует большое количество цитат разных авторов и в разных формах и способах (точные, полные, усечённые, расчленённые, косвенные, и даже аналитические внутри цитаты), создавая напряжённую виртуальную научную дискуссию. Введение цитаты необходимо для утверждения высказанных положений и часто с акцентированным наглядным эффектом. Например, для подтверждения зависимости темпа в художественном исполнении не только от индивидуальности исполнителя, но и многих дополнительных и трудноуловимых факторов, Орлов приводит слова Стравинского и Бетховена об их впечатлении и значении метронома для исполнения [там же, с. 317].

Примером современного научного стиля призван служить и разнообразный наглядный материал в монографии: схемы, графики, таблицы, рисунки, фотографии картин, нотные примеры для понимания акустических законов. А строгий список цитируемой литературы после каждой главы отсылает к первоисточнику на языке оригинала, иногда в русском переводе.

Риторическое начало, ранее присутствовавшее у Орлова через полемически публицистическую лексику начала 1960-х, в этой работе трансформировано в риторику как композиционный приём. Как правило, автор начинает свою мысль с вопросов – как исходного тезиса или противоречия. А затем выстраивает схему разрывания по типу риторической диспозиции со скрытым диалогом с читателем и своими научными оппонентами. Есть и риторические фигуры – некие вербальные украшения – это сравнения и уточнения абстрактных понятий и терминов хорошо известными примерами из жизни. К таким «украшениям» можно отнести и цитируемые слова композиторов, чей личный тон создаёт эмоциональную наполненность философско-эстетической и теоретико-информационной системы в книге.

Метафоричность поэтического толка отсутствует в работе, любая метафора – даже в названиях разделов – имеет скрытые философские и культурные смыслы, цель которых – создание ещё одного уровня подтекста и контекста высказанных автором положений. Например, название Главы 4 «Серьёзные игры» можно рассматривать как оксюморон и аллюзию на книгу Й. Хейзинги «Homo Ludens» или же «Games People Play» Эрика Берна. А выражение «Musica Mundana» (Музыка сфер, Мировая музыка, Музыка ангелов) ассоциируется с девизом эзотеризма со времён пифагорейской школы. Или же обозначение главы «Пространство» точно такое же, как и одной из глав в книге М. Друскина о Стравинском [3].

Даже краткий анализ стиля монографии Г. Орлова наглядно демонстрирует,

что она представляет собой не только новый идеал научного стиля гуманитарного знания, где элегантно и прочно соединены рационально-логическое и эмпирически-воображаемое, тонко приправленное личностно-эмоциональным. Книга Орлова во многом опережает ту модель научного стиля в российском музыкознании рубежа тысячелетий, о котором рефлексировала Т. Науменко спустя более десятилетия после появления этого интеллектуального бестселлера.

Симптоматично, что все три монографии Генриха Орлова пришлись на эпохи глобальных перемен в России, будь то 1960-е или 1990-е. Подверженные историческим катаклизмам – как и все гуманитарные штудии, – тем не менее, эти издания в полной мере воссоздают в истории отечественной музыкальный науки феномен научного стиля Генриха Орлова, стиля индивидуально узнаваемого, но всегда живущего в ногу с эпохой. Или же опережающего её.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Показательно, что вторая монография Г. А. Орлова имеет посвящение: «Моему учителю Михаилу Семёновичу Друскину», а предисловие в третьей книге Орлова написано уже самим Друскиным. Об их взаимоотношениях см.: [5]. Подробнее о «Школе Друскина» см. публикации студентов Петрозаводской консерватории в рамках семинара по методологии музыкально-исторической науки [13, с. 9–44].

[2] См., например, интернет-ресурсы с выложенной книгой, везде дата обращения –27.08.2019:
http://www.anaumov.ru/Lectures/Music/tree_of_music.pdf
http://www.twirpx.com/file/444219/
http://lib.znate.ru/docs/index-107173.html
http://art-logy.com/genrih-orlov-drevo-muzyki-rus-1992.

С 2012 года в Санкт-Петербурге по инициативе сектора инструментоведения Российского института истории искусств прошли три международных научных конференции «Орловские чтения», посвящённые Г. А. Орлову.

[3] Весьма продуктивной представляется здесь применение теории Л. П. Казанцевой о трёх ипостасях автора в музыкальном тексте. Подробнее см.: [4].

[4] Экземпляр «Симфонии Шостаковича» стоил 1 руб. 10 коп., что было чуть дешевле каждого тома Собрания сочинений И. Эренбурга, вышедшего тиражом 30000 экз. И в сравнении со средней заработной платой 1961 года стоимость книги Орлова составляла тогда более 1% от зарплаты. «Русский советский симфонизм» оценивался при выходе из печати в 1 руб. 54 коп. При средней зарплате 96,70 руб. в 1966 году стоимость монографии Орлова была равна почти 1,5 %. Книга «Древо музыки» в 1992 стоила 500 руб. и при средней зарплате по стране 5995 руб. составляла чуть меньше 10 %. Второе издание этой монографии вышло в 2005 году и затем было допечатано в 2008 издательством «Композитор-Санкт-Петербург», что косвенно подтверждает гипотезу автора данной статьи: это – современная модель научного текста и научного стиля, которая была востребована в постсоветской России.

[5] Об историко-культурных влияниях на стиль отечественных музыковедов см.: [6].

[6] Подробнее см.: [14; 15].

[7] Определения и объяснения этого метода см.: [2].

[8] В первую очередь, окончанием первого этапа и чёткой фиксацией четвёртого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басырова С. Г. Историография истории России. Стерлитамак: Стерлитамакская государственная педагогическая академия, 2007. 208 с.

2. Гипотетико-дедуктивный метод // Национальная философская энциклопедия. URL: https://terme.ru/termin/gipotetiko-deduktivnyi-metod.html (дата обращения: 27.08.2019).

3. Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. Л.; М.: Советский композитор. 1974. 221 с.

4. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании. М.; Астрахань: Волга, 1998. 247 с.

5. Ковнацкая Л. Г. Генрих Александрович Орлов // MUSICUS (Музыкальный). Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2007. № 9 (октябрь, ноябрь, декабрь). С. 68–71.

6. Купец Л. А. Тексты о музыке для детей и юношества: С. Прокофьев в российских учебниках по музыкальной литературе 1970–1990-х гг. // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 137–144. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.166-173.

7. Науменко Т. И. Музыковедение: стиль научного произведения (опыт постановки проблемы). М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. 210 с.

8. Орлов Г. А. «Военный реквием» Бриттена // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1967. Вып. 5. С. 65–99.

9. Орлов Г. А. Древо музыки. Вашингтон; СПб.: H. A. Frager & Co: Советский композитор, 1992. 408 с.

10. Орлов Г. А. Н. А. Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1975. Вып. 14. С. 3–30.

11. Орлов Г. А. Русский советский симфонизм: пути, проблемы, достижения. М.; Л.: Музыка, 1966. 332 с.

12. Орлов Г. А. Симфонии Шостаковича. Л.: Музгиз. 1961. 324 с.

13. Северное сияние = Aurora Borealis: Альманах молодых учёных. Петрозаводск: Периодика, 2001. Вып. 3. 120 с.

14. Сидорова Л. А. Оттепель в исторической науке. Советская историография первого послесталинского десятилетия. М.: Памятники исторической мысли, 1997. 288 с.

15. Советская историография / под общ. ред. Ю. Н. Афанасьева. М.: РГГУ, 1996. 590 с. (Россия – XX век).

16. Rabinovich D. A. Dmitry Schostakovich – Composer. Moscow: Foreign Language Publishing, 1959. 165 p.

Об авторе:

Купец Любовь Абрамовна, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0003-3344-2318**, lkupets@yandex.ru

REFERENCES

1. Basyrova S. G. *Istoriografiya istorii Rossii* [The Historiography of Russian History]. Sterlitamak: Sterlitamak State Pedagogical Academy 2007, 208 p.

2. Gipotetiko-deduktivnyy metod [The Hypothetical-Deductive Method]. *Natsional'naya filosofskaya entsiklopediya* [National Encyclopedia of Philosophy].
URL: https://terme.ru/termin/gipotetiko-deduktivnyi-metod.html (27.08.2019).

3. Druskin M. S. *Igor' Stravinskiy. Lichnost'. Tvorchestvo. Vzglyady* [Igor Stravinsky. Personality, Works and Views]. Leningrad; Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1974, 221 p.

4. Kazantseva L. P. *Avtor v muzykal'nom soderzhanii* [The Author of the Musical Content]. Moscow; Astrakhan: Volga, 1998, 247 p.

5. Kovnatskaya L. G. Genrikh Aleksandrovich Orlov [Genrich Aleksandrovich Orlov]. *MUSICUS (Muzykal'nyy). Vestnik Sankt-Peterburgskoy gosudarstvennoy konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova* [MUSICUS (Musical). Bulletin of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory]. 2007. No. 9 (October, November, December), pp. 68–71.

6. Kupets L. A. Teksty o muzyke dlya detey i yunoshestva: S. Prokof'ev v rossiyskikh uchebnikakh po muzykal'noy literature 1970–1990-kh gg. [Texts about Music for Children and Young Musicians: Sergei Prokofiev in the Russian Textbooks on Musical Literature from the 1970s to the 1990s]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 137–144. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.166-173.

7. Naumenko T. I. *Muzykovedenie: stil' nauchnogo proizvedeniya (opyt postanovki problemy)* [Musicology: The Style of a Scholarly Work (An Attempt of the Problem Statement)]. Moscow: Gnesins' Russian Academy of Music, 2005. 210 p.

8. Orlov G. A. «Voennyy rekviem» Brittena [Britten's War Requiem]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of Music Theory and Aesthetics]. Leningrad: Muzyka, 1967. Issue 5, pp. 65–99.

9. Orlov G. A. *Drevo muzyki* [The Tree of Music]. Washington; St. Petersburg: N. A. Frager & So: Sovetskiy kompozitor, 1992. 408 p.

10. Orlov G. A. N. A. Rimskiy-Korsakov na poroge XX veka. Puti iskaniy [Rimsky-Korsakov on the Threshold of the 20th Century. Paths of Search]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of Music Theory and Aesthetics]. Leningrad: Muzyka, 1975. Issue 14, pp. 3–30.

11. Orlov G. A. *Russkiy sovetskiy simfonizm: puti, problemy, dostizheniya* [The Russian Soviet Symphonic Tradition: Paths, Issues, Achievements]. Moscow; Leningrad: Muzyka, 1966. 332 p.

12. Orlov G. A. *Simfonii Shostakovicha* [Shostakovich's Symphonies]. Leningrad: Muzgiz, 1961. 324 p.

13. *Severnoe siyanie = Aurora Borealis: Al'manakh molodykh uchenykh* [The Northern Lights = Aurora Borealis. Almanac of Young Scholars]. Petrozavodsk: Periodika, 2001. Issue 3. 120 p.

14. Sidorova L. A. *Ottepel' v istoricheskoy nauke. Sovetskaya istoriografiya pervogo poslestalinskogo desyatiletiya* [A Thaw in Historical Scholarship. Soviet Historiography of the First Post-Stalin Decade]. Moscow: Pamyatniki istoricheskoy mysli [Monuments of Historical Thought], 1997. 288 p.

15. *Sovetskaya istoriografiya* [Soviet Historiography]. Ed. by Yu. N. Afanasiev. Moscow: Russian State Humanitarian University, 1996. 590 p. (Rossiya – XX vek [Russia – 20th Century]).

16. Rabinovich D. A. *Dmitry Shostakovich – Composer*. Moscow: Foreign Language Publishing, 1959, 165 p.

About the author:

Lyubov A. Kupets, Ph.D. (Arts), Professor at the Music History Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia),
ORCID: 0000-0003-3344-2318, lkupets@yandex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.192-204
УДК 78.082.4

В. М. АКШЕНЦЕВА

Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0003-3445-1670, veronikaakshenceva2010@mail.ru

О роли скрипки и клавира в инструментальных концертах Йозефа Гайдна

Среди разнообразия жанров и форм инструментальной музыки Йозефа Гайдна сольный концерт занимает особое место. Именно здесь происходило формирование солирующих и виртуозных свойств скрипки и клавира. Обращение композитора к скрипке и клавиру не было случайным. Он понимал и учитывал сложившуюся к тому времени органологическую специфику инструментов, сохранял определённые функционально-атрибутивные их роли в сольной и ансамблево-оркестровой концертной практике. Ещё более важным являлся универсализм инструментов, созвучный музыкальному универсализму самого Гайдна, который совмещал в творческой деятельности роли капельмейстера, скрипача, органиста. Вместе с тем формирование тематизма скрипичных и клавирных циклов Гайдна происходило на пересечении «старого» и «нового». Так, типизация оркестрового состава, развитие инструментального солирования в его концертах органично соседствует с ориентацией на барочные принципы концертирования и ансамблевого со-интонирования. Обращение к «королеве» инструментов скрипке не препятствует «экспериментам» композитора с малоупотребительными инструментами. А завоевание клавиром заметного места в практике музицирования не противоречит варьированию видов инструмента, поскольку они органично соседствуют друг с другом и образуют род клавиров. В концертах венского классика скрипка и клавир имеют равные права и выступают в роли солирующих и технически развитых инструментов, а также прекрасных партнёров в ансамблево-оркестровых объединениях. Изучение названных процессов демонстрирует рождение инструментального концерта в творчестве яркого представителя эпохи Классицизма Йозефа Гайдна.

Ключевые слова: инструментальный концерт, скрипка, клавир, ансамблево-оркестровый состав, инструментальное солирование, Классицизм, виртуозность, Йозеф Гайдн.

Для цитирования / For citation: Акшенцева В. М. О роли скрипки и клавира в инструментальных концертах Йозефа Гайдна // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 192–204. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.192-204.

VERONIKA M. AKSHENTSEVA

Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy)
Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0003-3445-1670, veronikaakshenceva2010@mail.ru

About the Role of the Violin and the Clavier in Joseph Haydn's Instrumental Concertos

In the context of the diversity of the genres and forms of Joseph Haydn's instrumental music, the solo concerto holds a special position. It was particularly here that the formation of solo and

virtuosic features of the violin and the clavier took place. The fact that the composer turned to the violin and the clavier was not at all accidental. He understood and considered the organological specific features of the musical instruments, as they had developed by that time, and maintained their particular functional-attributive roles in solo and ensemble-orchestral concert practice. Even more important for him was the universalism of these two musical instruments, which was concordant to the musical universalism of Haydn himself, who combined as part of his artistic activities the roles of Kappelmeister, violinist and organist. At the same time, the formation of thematicism in Haydn's violin and clavier cycles occurred at the crossroads of the "old" and the "new." Thus, the typization of the orchestral ensemble, the development of instrumental solo playing in his concertos neighbors with the orientations on the Baroque principles of concerto writing and ensemble co-intonating. The composer's attention to the "queen" of instruments, the violin, does not hinder his "experiments" with instruments seldom incorporated. At the same time, the acquisition on the part of the clavier of a conspicuous place in the practice of music-making does not contradict the variation of all the types of the instrument, since they sit alongside each other in an organic fashion and comprise the genus of claviers. In the concertos of the Viennese Classicist the violin and the clavier possess equal rights and demonstrate themselves in the roles of soloist and technically developed instruments, as well as remarkable partners in ensemble and orchestral combinations. Careful study of the enumerated processes demonstrates the birth of the instrumental concerto in the work of the brilliant representative of the Classicist era, Joseph Haydn.

Keywords: instrumental concerto, violin, clavier, ensemble or orchestral group, instrumental solo playing, Classicism, virtuosity, Joseph Haydn.

Инструментальные концерты создавались Й. Гайдном на протяжении всего творческого пути. Палитра солирующих инструментов в них достаточно разнообразна: так же, как состав оркестра, она мобильна и находится в процессе становления. Композитор проявлял интерес не только к распространённым в то время инструментам, но и к необычным, оригинальным. Так, к примеру, им созданы пять концертов для двух лир (*Radleier*)[1], три концерта для баритона[2] (*Viola di bardone*) в сочетании с различными инструментами, а также произведения с использованием стеклянной гармоники и музыка для механических часов.

Обращение композиторов эпохи Классицизма в целом и Й. Гайдна в частности к определённым инструментам обусловлено многими факторами. Среди них – формирующаяся в то время органологическая специфика (акустические, технические и художественные возможности), функционально-атрибутивные свойства инструментов в сольной и ансамблево-оркестровой исполнительской практике. Особый интерес представляет изучение формирования инструментальных компонентов в концертах Й. Гайдна, обусловленных ведущими для жанра принципами солирования, концертирования, виртуозности. В этой связи рассмотрим Концерт *F dur* для клавира (Hob. XVIII: 3, 1765), Концерт *D dur* для клавира (Hob. XVIII: 11, 1782) и Концерт *G dur* для скрипки (Hob. VIIa: 4, 1769). Названный ракурс не был в центре внимания российских музыковедов, исследования инструментальной музыки композитора посвящены преимущественно симфониям и сонатам. Однако нет ни

одного специального теоретического исследования, раскрывающего роль собственно инструментального компонента в его конкретном тембровом проявлении в концертах Гайдна.

Обозначенный ракурс ставит перед исследователем целый ряд вопросов, которые до сих пор остаются открытыми. Так, до настоящего времени неизвестно точное число концертов композитора (оно колеблется от тридцати пяти до пятидесяти в различных источниках; в каталоге А. ван Хобокена насчитывается сорок девять циклов[3]), авторство и подлинность некоторых из образцов не доказаны. Отдельной исследовательской проблемой становится изучение процесса кристаллизации сольных свойств инструментов в концертах Гайдна в культурологическом контексте. Малоизученными остаются вопросы баланса и темброво-динамических решений оркестровых партитур концертов венского классика.

В музыкознании сложилось представление о неразрывной взаимосвязи инструментального концерта Классицизма с барочными ансамблево-оркестровыми жанрами – большим концертом и камерными сочинениями, в том числе для солирующего инструмента с *basso continuo*. Преемственность проявляется и в инструментально-тембровых предпочтениях композиторов-классиков. Как известно ещё по определению И. Маттезона, «“corps de battaille” (“ударной группой” и “гвардией”) оркестра», а также обладающими «всепроникающим звуком»[4] являлись скрипки. Именно они принимали участие в различных группах «ансамблево-оркестровых объединений» (термин Э. М. Прейсмана [4]). Так, в барочных больших концертах струнные входили во все группы: инструментальную «массу» – *grosso*, группы солирующих инструментов – *soli* и ансамблевого сопровождения – *concertino*. Они играли универсальную роль. Э. М. Прейсман отмечает: «…уже в период, предшествующий формированию оркестра, не только в опере, но и в концертной музыке выявилась дифференциация инструментальных объединений по количественному признаку на два вида: большие и малые. Основу и больших, и малых объединений составляла струнно-смычковая группа» [4, с. 19]. Здесь отшлифовались её различные функции – со-интонирования и аккомпанирования, ансамблевого солирования[5]. Закономерно, что именно универсализм скрипки, стоящей у истоков и способствовавшей расцвету инструментального сольного концерта на рубеже XVII–XVIII веков[6], обеспечивает ей в эпоху Классицизма одно из ведущих мест. В сольном концерте продолжают формироваться и отшлифовываться виртуозные и солирующие свойства струнного инструмента. Кроме того, орнаментальный тематизм и общие формы движения, которые демонстрируют названные качества, несут в себе большой эмоциональный потенциал. «Информация, заключённая в мелодико-фигурационном и орнаментально-декоративном типе тематизма» скрипичной фактуры, как указывает Ф. Б. Ситдикова, была направлена на воссоздание аффективных, эмоционально-экспрессивных состояний [6, с. 110]. Вместе с тем, наряду со специфически инструментальными приёмами, которые насыщали скрипичную партию блеском, виртуозностью и красочностью, происходит ассимиляция выразительности вокального *bel canto*. В скрипичном исполнении интонационная лексика, синтезирующая инструментальное и вокальное начала, звучит ярко и представительно. А бесспорные преимущества

струнных инструментов и, в частности, скрипки, в отображении чувств и эмоций личности, по словам Г. В. Рыбинцевой, «явились также средствами звукового воплощения четырёх темпераментов как естественных (природных) свойств человека» [5, с. 167]. Об этом же, на наш взгляд, свидетельствует и антропоморфность скрипки – общность инструмента с человеком (сходство формы и деталей конструкции инструмента с частями человеческого тела, ассоциации тембра с человеческим голосом и проч.).

В эпоху Классицизма не только обновляется тембровый состав инструментального концерта, но и продолжают развиваться функции его участников, а также их взаимоотношения как «партнёров». Однако, по свидетельству большинства исследователей, скрипка по-прежнему остаётся главенствующей[7]. Она принимает участие в трио, квартетах, дивертисментах и других камерных сочинениях Гайдна. При этом скрипичная группа сохраняет приоритетные позиции в оркестровой партитуре концертов по семантическим функциям, по степени выразительности и значимости исполняемого тематического материала.

Вместе с тем в этот период важным становится появление на концертной сцене и в партитуре нового темброво персонифицированного участника – фортепиано. С одной стороны, в концертах Гайдна оба инструмента (порознь и одновременно) обретают равную значимость в качестве солирующих и технически развитых инструментов концерта, а также прекрасных партнёров в ансамблево-оркестровых произведениях[8]. С другой стороны, число обращений композитора к клавиру в качестве солиста свидетельствует о его превосходстве над скрипкой. Тем более, что время создания клавирных сочинений («доморциновский» и «эстергазиевский» периоды) отмечено наибольшей творческой интенсивностью в создании Гайдном концертов. Так, сравнивая количественный компонент, можно констатировать, что для скрипки композитором написаны девять концертов, а для инструментов из семейства клавиров – шестнадцать. По мнению И. В. Гребневой, «возрастающая популярность клавирного концерта зафиксирована в каталогах издательства Breitkopf; если в 1762 году там фигурируют 177 скрипичных и 105 клавирных концертов, то между 1766 и 1787 гг. число вновь включённых концертов возросло соответственно до 270 скрипичных и 393 клавирных» [2, с. 52]. При более пристальном изучении хронологии возникновения гайдновских клавирных концертов можно заметить, что большинство из них были созданы именно с 1765 по 1782 год, что соотносится с временным периодом, обозначенным И. В. Гребневой, когда наметился численный перевес клавирных концертов над скрипичными. Однако парадокс заключается в том, что из двадцати пяти образцов наиболее часто исполняемыми в современной концертной практике являются два клавирных концерта – *G dur* (Hob. XVIII: 4, 1782) и *D dur* (Hob. XVIII: 11, 1782) и один скрипичный – Концерт *G dur* (Hob. VIIa: 4, 1769).

Учитывая относительную точность сведений о количестве сочинений, образующих концертное наследие Гайдна, можно лишь констатировать, что более половины из их числа занимают концерты для струнных и клавишных инструментов. Кроме того, значительный пласт сочинений венского классика для фортепиано представлен иными жанрами. Среди них – сонаты и фортепианные трио. Одной из главных причин широкого распространения в классиче-

скую эпоху скрипки и клавира в качестве солистов исследователи считают их антропоморфизм, в том числе близость к вокально-речевым интонационным моделям. По мнению Л. В. Кириллиной, «этот звуковой и интонационный идеал был, как и прочие идеалы эпохи Просвещения, антропоцентрическим и воплощал в себе желанное единство природы (естественность интонирования) и культуры (рафинированность звукоизвлечения и чистота интонации)»[9]. Важное значение при выборе солирующего инструмента также имел, вероятно, фактор прекрасного владения самим композитором игрой на скрипке (а когда было необходимо, и на альте), клавесине и органе. Так, по свидетельству А. Диса, в строгий распорядок дня Гайдна включались игра и импровизация за фортепиано. Это происходило до тех пор, пока не находились «нужные музыкальные мысли», которые сразу записывались[10]. Возможно, именно таким образом рождались наброски и эскизы его произведений, в том числе концертов. Несмотря на то, что «палитра» солирующих инструментов в концертном творчестве венского классика была весьма разнообразной (виолончель, контрабас, валторна, труба, флейта, гобой), приоритетные позиции по-прежнему оставались за клавиром и скрипкой. Видимо названные особенности стали причиной популярности этих инструментов в качестве солистов концертных циклов композитора.

Особый интерес представляет вопрос и о разновидностях инструментов, для которых предназначался тот или иной клавирный концерт Гайдна. Так, обращаясь к сведениям, содержащимся в каталоге гайдновских произведений Хобокена, можно предположить, что из шестнадцати произведений для солирующих клавишных инструментов в девяти солистом является клавир, в пяти – чембало и один концерт – для двух чембало с оркестром. В первом же концерте в качестве альтернативных клавиру солирующих инструментов упоминаются орган (*I'Organo*), клавичембало (*Clavicembalo*) и чембало (*Cembalo*). В этом контексте выделяется Концерт *F dur* (Hob. XVIII: 6, 1766), написанный для солирующих клавира и скрипки. Необходимо отметить, что употребление обозначения в каталоге для «клавира» или «чембало» по ряду причин является весьма условным. Вопрос о том, на каком инструменте (клавесин, клавикорд) играл Гайдн, до сих пор остаётся открытым. Например, А. ван Хобокен указывает в описании инструментария Концерта *C dur* (Hob. XVIII: 1, 1756) – «сочинено в 1756 году – для клавира, *соответственно органа* [курсив мой. – *В. А.*], 2 скрипок, альта, баса, 2 гобоев и 2 барабанов (в автографе только в первой части)» [11, S. 814].

Так, с творчеством ранних классиков, по мнению А. Д. Алексеева, заканчивается главенство клавирного искусства и «начинается период фортепианной музыки в настоящем смысле слова»[11]. К 70-м годам XVIII столетия фортепиано постепенно вытесняет «любимца барокко» клавесин, в следующее десятилетие почти все крупные музыканты на практике использовали фортепиано[12]. Тем не менее, в бытовом музицировании[13] продолжали звучать клавесины и клавикорды вплоть до начала XIX века. В этой связи, М. С. Друскин приводит следующие факты: «Кванц в 1752 году рекомендует фортепиано использовать в ансамблевой музыке. С 1767 года в Париже оно включается в оркестр как инструмент континуо»[14]. Всё же, несмотря на обозначение на титульном листе определённого инструмента, в его

конкретном воплощении отсутствовало единообразие. Тем более, что по словам Л. В. Кириллиной, «сама эпоха не настаивала на одном-единственном варианте клавишного инструмента, и даже один род – фортепиано имел множество вариантов конструкции и звучания»[15]. Таким образом, упоминание в названии гайдновских концертов «солирующего клавира» с оркестром отражает лишь тенденцию его трактовки как общего понятия, которое вбирало в себя разнообразие клавишных инструментов, в том числе фортепиано, клавирорган, педальное чембало и другие.

Существует и иное мнение, что невзирая на выписанные композиторами указания об исполнении произведений «на клавесине или фортепиано», ранние сонаты Гайдна и Моцарта были предназначены для фортепиано (А. Д. Алексеев[16]). С ним солидарен М. С. Друскин, который утверждает, что «…несмотря на своё несовершенство, но благодаря только одному этому новому динамическому фактору, фортепиано во второй половине XVIII века вытесняет клавесин»[17]. По некоторым свидетельствам, у семьи Эстергази не было фортепиано до 1781 года, а Й. Гайдн становится владельцем инструмента только в 1788 году. Вероятнее всего, это было фортепиано, сделанное венским мастером Иоганном Шанцем. Обращаясь в письме от 20 и 27 июня 1790 года к фрау фон Гензингер, композитор рекомендует оставить свой хороший клавесин «фрейлин Пеперл», для себя же заказать «новое фортепиано» [10]. В художественно-историческом музее Вены сохранился клавесин Гайдна, созданный в мастерской Бурката Шуди и Джона Бродвуда в 1775 году.

Однако, как показывает анализ, соотношение партий солиста и оркестра, баланс виртуозных и импровизационных компонентов, а также персонификация тембров дают возможность большинству клавирных концертов Гайдна органично и убедительно звучать на любом клавишном инструменте того времени.

Возвращаясь к вопросу о проявлении принципа инструментального солирования в гайдновских образцах, отметим разнообразие приёмов и способов. Так, обращает на себя внимание, что все интонационно значимые и развёрнутые тематические образования в рассматриваемых фортепианном и скрипичном концертах проходят в партии солиста. Превосходство сольных «реплик» над оркестровыми со всей очевидностью проявляется и в масштабе «индивидуальных» тематических высказываний. При этом оркестр выполняет дополняющую или аккомпанирующую функции. Названное выражается и в скромных по объёму оркестровых сегментах, вступлениях, значительно уступающих в яркости и тематической рельефности сольным. Создание эффекта отчётливости звучания текста с солирующим инструментом достигается с помощью прозрачности общего звучания, разреженности фактурной ткани, а также камерности оркестрово-ансамблевых составов. Так, например, в клавирном цикле *F dur* (Hob. XVIII: 3) задействованы только скрипки, альт и бас (I и II *Violine*, *Viola*, *Basso*).

Виртуозные и импровизационные каденции, принадлежащие солистам, концентрируют в себе саму идею концертирования. Они выполняют роль своеобразной композиционной оправы-обрамления частей и одновременно представляют индивидуальное речевое «высказывание» автора и исполнителя, объединённых в одном лице. А моменты столкновения сольных и оркестровых партий высвечивают как темброво-динамическую специфику инструментов

фортепиано или скрипки, так и оркестрового звучания. В этой связи, важным в рассматриваемых концертах Гайдна становится тесситурное положение партии солиста над партией оркестра, что безусловно, выдвигает единичный тембр на «авансцену» перед звучащей массой. Именно верхний регистр скрипки ещё со времён барокко способствовал её обособлению в ансамблево-оркестровом пространстве. Как отмечает Ф. Б. Ситдикова, «верхний и высоко звучащий голос партитуры в её [скрипки. – *В. А.*] исполнении был приоритетным для восприятия и отделял низкие струнные инструменты» [6, с.105].

Как известно, сама специфика взаимоотношений солиста и оркестра лежит в основе принципов *концертности* и *концертирования*[18]. С одной стороны, выступают красочность и блеск, репрезентативность виртуозности солирующего инструмента, а с другой – развитие яркого в образно-эмоциональном плане тематического материала. Сама музыкальная драматургия, развёртывание инструментальных партий во времени свидетельствует о проявлении в клавирном и в скрипичном концертах признаков солирования. Именно посредством инструментальных клише запечатлены блеск и *виртуозность* как специфическая форма художественного высказывания, типичная для принципа концертирования. Наряду с эффектными орнаментально-декоративными и сложными в техническом отношении интонационными оборотами и клише, подчёркивающими виртуозность и *импровизационность* партий солистов, особое внимание композитор обращает на красочную и образно-выразительную роль инструментального тембра, в исторической перспективе становящегося носителем драматургического смысла концертов. Названные свойства стали яркими приметами солирования, отображающего становление и развитие концертирующего стиля в инструментальной музыке Гайдна и, шире – композиторов-классиков в целом.

Балансирование на грани единения (согласия) и контраста (состязания) происходит в концертах в особом *игровом* пространстве, раскрывая принципы игры на инструментах и «игры с инструментом» (Й. Хёйзинга). Здесь представлено самовыражение исполнителя, выступающего в сотворчестве с композиторским замыслом. При этом проявления состязания и спора не только не исключают, но напротив, способствуют воплощению принципов игры, становясь атрибутивными свойствами инструментального концерта, которому органически присуще игровое начало.

Так, в Концерте для скрипки с оркестром *G dur* (Hob. VIIa: 4) продолжает культивироваться акустический и технический потенциал инструмента, заложенный ещё потребностями исполнительской практики барокко. Вместе с тем меняется тип самого тематического высказывания. Поскольку скрипка освобождается от необходимости исполнять партию *basso continuo* и её функции концентрируются на солировании, расслоение одноголосия на скрытые линии, свойственное ей в ансамблевых и сольных сочинениях барокко, сменяются гомофонным тематизмом. Именно оперная монодия, как отмечает И. В. Алексеева, «способствовала выдвижению в музыке для инструментального ансамбля ведущего, мелодически богатого и технически совершенного инструмента – такого, например, как скрипка» [1, с. 207]. В концерте солист воспринимается тождественно певцу оперы или театральному актёру, партия которого тембрально персонифицирована. Именно за скрипкой и

фортепиано закрепляется право на выписанную или свободную импровизацию, а также на насыщенный мелизматикой, мелодическими пассажами и фигурациями тематизм сольных технически сложных каденций. Концентрация виртуозных компонентов вызывает ассоциации с вокальными ариями того времени.

Влияние вокальной музыки на становлении солирующих свойств скрипки и клавира проявляется в родстве интонационно-лексического «словаря», который отличается повышенной яркостью, орнаментикой, характеристичностью, особой речевой пластикой. Наиболее наглядно вокальные интонационные истоки прослеживаются во второй части скрипичного Концерта *G dur*, где в полной мере проявляется гибкость и уникальность инструмента в исполнении кантилены. Певучие качества скрипки особенно ярко представлены в *Adagio* (II части) цикла, где медленный темп способствует развёртыванию на фоне мерно пульсирующего, прозрачного сопровождения оркестра мелодической «пасторали». Эстетика гармонии и красоты здесь восходит к вокальному культивированию звука как главного «персонажа» театрального действа.

В быстрых частях концерта на первый план выходят моторно-фигурационные и пассажные компоненты, орнаментика, технически сложные и виртуозные клише. Они позволяют демонстрировать виртуозное владение солиста инструментом (что также уходит корнями в вокальные импровизации). Во многом это удаётся благодаря широкому диапазону звучания (от *g* малой октавы до *g* третьей), что позволяет продемонстрировать регистровые и акустические возможности инструмента. Протяжённые высказывания, насыщенные каскадами блестящих по концертной репрезентативности пассажей, также находятся в партии струнного инструмента, а не оркестра. Наряду с этим используется сложившийся ещё в эпоху барокко принцип переинтонирования гармонической вертикали в фигурационную, либо мелодическую «горизонталь». Названное наблюдается в партии скрипки различных фрагментов всего Концерта *G dur*, где аккомпанирующий оркестр является поддержкой для фигурационно изложенной мелодии и, как правило, выписан в виде остинатной ритмической пульсации. При этом в работе с гармонической моделью опорные тоны в партии солиста расцвечиваются посредством диминуирования и орнаментации.

Особенно ярко данный принцип проявляется в тематизме медленной части Концерта *D dur* для клавира, где опорные тоны в партии солиста «раскрашены» прихотливыми узорами неаккордовых звуков. Свободно взаимодействуя внутри целостных мелодических структур, названные приёмы создают *quasi*-импровизационный эффект.

Музыкальный универсализм Гайдна, обусловленный совмещением в процессе деятельности различных функций – капельмейстера, скрипача, органиста отражается и в текстах концертов. Владение несколькими инструментами, тонкое знание их специфики и особенностей способствовали обогащению тематизма концертов. К примеру, музыкальный текст запечатлел заложенные в эпоху барокко процессы миграции клише скрипичной природы в клавирный тематизм и обратный ему процесс. «Оба инструмента [скрипка и клавир. – *В. А.*] являлись неотъемлемой частью ансамблевой музыкальной культуры барокко с практически общей сферой исполнительской деятельности», – пишет Ф. Б. Ситдикова [6, с. 51]. Взаимовлияние

различных стилей и текстовых моделей в эпоху барокко участвовало в процессе формирования единого музыкального текста и выражало общую тенденцию исполнительства. Продолжение и развитие этой особенности происходит и в гайдновских концертах. Так, к примеру, в финале фортепианного Концерта *D dur* (эпизод рондо *d moll*) партия солиста организована в опоре на текстовую модель трио-сонаты. Верхний пласт изложен как *divisi* струнных (деревянных духовых, которые заменялись в ансамблевой музыке барокко), нижний – в виде сопровождающего баса (виолончель, киттарон и др.). А в первой части концерта (тема побочной партии) трио-принцип проявляет себя в трёхголосии с элементами полифонии, где каждая из мелодических линий комплементарно дополняет другую.

В концерте для клавира сольные свойства проявляются сквозь призму универсализма инструмента. Широчайший темброво-регистровый диапазон и технический потенциал, обусловленные его органологической спецификой, позволяют воплощать разноплановый тематизм. Прежде всего, обращают на себя внимание многообразные по абрису гармонические фигурации. Образованные повторением единообразных по ритмопластическому рисунку клише моторной природы, в контексте быстрого темпа они обретают роль виртуозных компонентов, передающих радость бытия. Другим распространённым в инструментальных сочинениях Гайдна (сонаты, концерты) является стремительный восходящий или нисходящий гаммообразный «бег по лестницам», отображающий бурлящую энергию и юношеский задор, которые были характерны, по воспоминаниям современников, и для зрелого композитора.

Универсализм и полифункциональность фортепиано, заключающиеся в его гармонической природе, способности раскрывать одновременно различные пласты звучания – мелодические, фигурационные, аккордовые – мастерски используются Гайдном в концертах с двойной экспозицией. Так, в Концерте *D dur* партия фортепиано, следующая за партией оркестра, вступает с ней в противоборство. Здесь со всей очевидностью проявляется свойство клавира/фортепиано «замещать» партию оркестра, свёртывая её в двустрочную *quasi*-партитуру. Нововведения, возникавшие при усовершенствовании различных моделей фортепиано (специфические педали, расширение диапазона), по мнению Л. В. Кириллиной, «тотчас осваивались композиторами и виртуозами»[19]. Результатом этого процесса становилось появление сочинений для фортепиано, не доступных для исполнения на клавесине, клавикорде.

Особенностью Концерта *F dur* (Hob. XVIII: 3) для клавира с оркестром является участие солиста в оркестровых экспозициях всех трёх частей, чем подчёркивается тембральная, функциональная значимость инструмента на протяжении всего произведения. Одновременно такое включение клавира содержит в себе рудименты барочного *continuo*, свидетельствуя о преемственности традиции, с одной стороны, и непрекращающемся диалоге, приводящем к сложным процессам взаимодействия «старого» и «нового», – с другой.

Таким образом, универсализм, богатейшие тембральные, виртуозные возможности клавира и скрипки позволяют им занимать лидирующие позиции в качестве солистов как в концертном творчестве Гайдна, так и композиторов классического периода в целом.

В концертах композитора поиск тематических, темброво-динамических решений протекает в русле складывающихся закономерностей становления инструментальной культуры эпохи. В значительной степени названное относится не только к выбору инструментария, использованию его органологических и функционально-атрибутивных свойств, но и количественной компоненте составов, особенностям оркестрового письма, требующим пристального исследовательского внимания.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Они были предназначены для неаполитанского короля Фердинанда IV и созданы по его заказу. В благодарность за этот труд композитора пригласили в Неаполь.

[2] Для баритона Й. Гайдном написаны также 126 трио, 25 дуэтов и другие сочинения. Баритон был любимым инструментом князя Николая Эстергази. Композитор в течение шести месяцев научился играть на этом инструменте, расширив спектр используемых тональностей. См.: История жизни Йозефа Гайдна, записанная с его слов Альбертом Дисом / пер. С. В. Грохотова. М.: Классика XXI, 2000. С. 47.

[3] В настоящее время произведения Гайдна определяются и обозначаются преимущественно по каталогу «J. Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis», сокращённо «Hoboken-Verzeichnis» (краткое обозначение «Hob» или «H») Нидерландского музыковеда Антони ван Хобокена (1887–1983). Три тома каталога вышли в 1957, 1972 и 1977 годах соответственно [11]. Здесь и далее сведения из каталога даются в переводе автора статьи.

[4] Цит. по: Зейфас Н. М. Маттезон и теория оркестровки // История и современность: сб. ст. Л.: Сов. композитор, 1981. С. 48.

[5] См. об этом подробнее: [6].

[6] В Италии этот жанр, по мнению И. В. Гребневой, возникает как «специфическая форма скрипичной музыки» [2, с. 26].

[7] Так, основу гайдновского камерного оркестра составляют струнные и «две, реже четыре партии духовых … мелодия, как правило, поручается первым скрипкам, за исключением тех случаев, когда она дана в нижнем регистре» [4, с. 40].

[8] В этой связи закономерно, что скрипичные и клавирные концерты создаются Гайдном приблизительно в одно и то же время. Циклы для клавишных инструментов с оркестром возникают на протяжении двадцати шести лет (1756–1782), а для скрипки – двадцати трёх лет (1760–1783). При этом точная дата создания концерта для скрипки с оркестром Hob.VIIa: B1 не установлена. В каталоге А. ван Хобокена назван 1760 год, а в Вестфальском каталоге – 1783 год. Первый концерт для органа (клавира) с оркестром *C dur* (Hob. XVIII: 1) был написан в Вене (1756) двадцатичетырёхлетним композитором [11].

[9] См.: Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 3: Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. С. 244.

[10] См.: История жизни Йозефа Гайдна… Указ. соч. С. 158.

[11] См.: Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1. М.: Музыка, 1966. С. 135.

[12] Фортепиано со временем становится настолько усовершенствованным инструментом, что вытесняет клавесин. В этой связи концерты, относящиеся к зрелому периоду деятельности Й. Гайдна и В. А. Моцарта (1756–1791) вполне вероятно могли исполняться на фортепиано. Являясь важнейшим очагом культуры музыкального

классицизма, Австрия была центром инструментального производства. Большое распространение в Европе получило фортепиано с так называемой венской механикой мастеров Штейна и Штрейхера. Клавиатура этих инструментов была более лёгкой, в целом же от современных роялей они отличались меньшей певучестью звука. См.: Алексеев А. Д. Указ. соч. С.135.

[13] В музыкальной культуре Австрии и Германии второй половины XVIII века уровень музицирования был достаточно высоким, причём его формировали не только профессионалы, но и музыканты-любители, дилетанты. Последние были не пассивными слушателями, а активными творцами музицирования. Как отмечает А. А. Шакирьянова, «по уровню исполнительства дилетанты нередко сравнивались с лучшими виртуозами-современниками» [7, с. 19].

[14] См.: Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII века. Л., 1960. С. 44.

[15] См.: Кириллина Л. В. Указ. соч. С. 261.

[16] См.: Алексеев А. Д. Указ. соч. С. 135.

[17] См.: Друскин М. С. Указ. соч. С. 43.

[18] По мнению Л. В. Кириллиной, *концертирование* играло большую роль в эпоху барокко, являясь основанием целой эстетической системы, транслирующей идеи репрезентативности, декоративности и состязательности и становясь менее значимым в классический период. См.: Кириллина Л. В. Указ. соч. С. 326.

[19] См.: Кириллина Л. В. С. 317.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко. Уфа: Гилем, Башк. энцикл., 2013. 304 с.

2. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: дис. … д-ра искусствоведения. М., 2011. 426 с.

3. Мореин К. Н., Шаймухаметова Л. Н. Ансамблевое музицирование в зеркале западноевропейской живописи XVII– XVIII веков // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 1. С. 135–140. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140.

4. Прейсман Э. М. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII–XX веков: монография. Красноярск: Красноярский гос. ун-т, 2002. 253 с.

5. Рыбинцева Г. В. Структура симфонического оркестра в контексте миропонимания XVIII – начала XIX столетий // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С.164 –170. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.164-170.

6. Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко: исследование. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2015. 203 с.

7. Шакирьянова А. А. Инструментальные жанры «увеселительной музыки» в австро-немецкой культуре второй половины XVIII века: автореф. дис. … канд. искусствоведения. Магнитогорск. 2018. 29 с.

8. Шевцова А. В. Жанр инструментального концерта в альтовом репертуаре: от Баха до Шнитке // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 31–37. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.031-037.

9. Blazin D. C. Michael Haydn and «The Haydn Tradition» A Study of Attribution, Chronology, and Source Transmissions: A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy. Department of Music New York University, May, 2004. 470 p.

10. Haydn – harpsichord or fortepiano? URL: https://www.keesrosenhart.com/en/haydn-harpsichord-or-fortepiano/ (31.05.19).

11. Hoboken A. von. J. Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Bd. 1. Mainz, 1957. 848 S.

12. Oxford Compocer Companions: Haydn the First Comprehensive Guide to Haydn's Life, Music and Legacy / Ed. by David Wyn Jones; Cons. ed. Otto Biba. Oxford (ete.): Oxford Univ. Press., 2002. XXI. 515 p.

13. Range M. With Instrumental Music of All Sorts. The Orchestra at British Coronations before 1727 // International Musicological Society. Barenreiter. ACTA Musicologica. Volume 82. 2010, pp. 87–104.

Об авторе:

Акшенцева Вероника Михайловна, соискатель кафедры истории, теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0003-3445-1670**, veronikaakshenceva2010@mail.ru

REFERENCES

1. Alekseeva I. V. *Basso-ostinato i ego rol' v tekstovoy organizatsii instrumental'noy muzyki zapadnoevropeyskogo barokko* [Basso Ostinato and Its Role in the Textual Organization of Western European Baroque Instrumental Music]. Ufa: Gilem, Bashkir Encyclopedia, 2013. 304 p.

2. Grebneva I. V. *Skripichnyy kontsert v evropeyskoy muzyke XX veka: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Violin Concerto in 20th Century European Music: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Moscow, 2011. 426 p.

3. Morein K. N., Shaymukhametova L. N. Ansamblevoe muzitsirovanie v zerkale zapadnoevropeyskoy zhivopisi XVI–XVIII vekov [Ensemble Music-Making in the Mirror Reflection of 17th and 18th Century Western European Painting]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 1, pp. 135–140. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140.

4. Preysman E. M. *Kamernyy orkestr kak yavlenie v muzykal'noy kul'ture XVII–XX vekov: monografiya* [The Chamber Orchestra as a Phenomenon in the Musical Culture from the 17th to the 20th Century: Monograph]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University, 2002. 253 p.

5. Rybintseva G. V. The Structure of the Symphony Orchestra in the Context of the World Perception during the Time Period from the 18th to the Early 20th Century. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp.164 –170. (In Russ.)
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.164-170.

6. Sitdikova F. B., Alexeyeva I. V. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko* [The Violin Musical Text in Western European Baroque Solo and Ensemble Compositions]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov, 2015. 203 p.

7. Shakir'yanova A. A. *Instrumental'nye zhanry «uveselitel'noy muzyki» v avstro-nemetskoy kul'ture vtoroy poloviny XVIII veka: avtoref. dis… kand. Iskusstvovedeniya* [Instrumental Genres

of “Entertainment Music” in the Austro-German Culture of the Second Half of the 18th Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Magnitogorsk. 2018. 29 p.

8. Shevtsova A. V. The Genre of the Instrumental Concerto in the Viola Repertoire: from Bach to Schnittke. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 31–37. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.031-037.

9. Blazin D. C. *Michael Haydn and “The Haydn Tradition” A Study of Attribution, Chronology, and Source Transmissions: A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy*. Department of Music New York University, May, 2004. 470 p.

10. *Haydn – harpsichord or fortepiano?*
URL: https://www.keesrosenhart.com/en/haydn-harpsichord-or-fortepiano/ (31.05.19).

11. Hoboken A. von. J. *Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Bd. 1. Mainz, 1957. 848 S.

12. *Oxford Composer Companions: Haydn the First Comprehensive Guide to Haydn’s Life, Music and Legacy*. Ed. by David Wyn Jones; Cons. ed. Otto Biba. Oxford (ete.): Oxford Univ. Press., 2002. XXI. 515 p.

13. Range M. With Instrumental Music of All Sorts. The Orchestra at British Coronations before 1727. *International Musicological Society*. Barenreiter. ACTA Musicologica. Volume 82. 2010, pp. 87–104.

About the author:

Veronika M. Akshentseva, Post-graduate Student at the Department of History, Theory of Performing Arts and Music Pedagogy, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-3445-1670**, veronikaakshenceva2010@mail.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.205-215
УДК 78.03

О. В. БЕГИЧЕВА, Л. П. КАЗАНЦЕВА

Волгоградский государственный институт искусств и культуры, г. Волгоград, Россия
Астраханская государственная консерватория, г. Астрахань, Россия
ORCID: 0000-0002-4773-9051, olilog@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-7943-9344, kazantseva-lp@yandex.ru

Национально-историческая баллада в музыкальном искусстве романтизма: к постановке проблемы

В результате системного анализа двух ветвей жанра романтической баллады – табуированной и национально-исторической – подчёркивается их родовое сходство (повествовательность, драматизм, привлечение фантастического элемента) и выделяются индивидуальные признаки национально-исторической жанровой модели. Рассматриваются её жанрово-феноменологические маркеры: жанровый код «Человек и историческая трагедия народа»; генеральная интонация жанра *Nordic sublime*; персонажи – герой, возлюбленная, повествователь.

Осуществляя поиск архетипических закономерностей в сюжетах, мотивных комплексах, жанрово-семантическом амплуа героев, в архетипическом устройстве жанра на уровне композиции и драматургии, авторы приходят к выводу, что национально-историческая баллада, сохраняя своё логико-структурное содержание, конвертирует «генеральную интонацию» жанра, вытесняя категорию иррационального страха. «Перелицовку» получают балладные герои: инфернального пришельца сменяет Воин, повествователя – Певец-пророк (бард), а жертвенную возлюбленную – героическая дева Севера.

На основе анализа сочинений Джона Блэквуда Мак-Ивена, Арнольда Бакса, Горацио Паркера, Герарда Бунка, Франца Пёница рассмотрены способы музыкальной репрезентации названных героев. Отмечено, что в зрелой формации жанра за каждым героем закрепилась устойчивая лексико-интонационная сфера. Батальная, панегирическая и героико-драматическая стилистика являются отличительной приметой Воина, женская ламентация и нордический пейзаж составляют музыкальный портрет девы Севера, музыкальной «эмблемой» барда становится одическая и песенно-повествовательная стилистика.

Ключевые слова: романтизм, жанровый архетип, национально-историческая баллада.

Для цитирования / For citation: Бегичева О. В., Казанцева Л. П. Национально-историческая баллада в музыкальном искусстве романтизма: к постановке проблемы // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 205–215. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.205-215.

OLGA V. BEGICHEVA, LIUDMILA P. KAZANTSEVA
Volgograd State Institute of Arts and Culture, Volgograd, Russia
Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russia
ORCID: 0000-0002-4773-9051, olilog@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-7943-9344, kazantseva-lp@yandex.ru

The National-Historical Ballad in the Musical Art of Romanticism: Towards Posing the Problem

As the result of systematic analysis of the romantic of the two branches ballad genre, the taboo and the national-historical ones, their affinity (their narrative qualities, dramatic substance and incorporation of the fantastic element) and the individual signs of the national-historical genre model are distinguished. Examination is made of its genre-related phenomenological markers: the genre code "The Human Being and the Historical Tragedy of the People"; the general intonation of the *Nordic sublime* genre of; the protagonists are – the hero, his beloved and the narrator. Carrying out the search for the archetypal regular laws in the storylines, the motive complexes the genre-related semantic lines of character of the heroes in the archetypal construction of the genre on the level of composition and dramaturgy, the authors arrive at the conclusion that the national-historical ballad, while preserving its logical-structural content, converts the "general intonation" of the genre, supplanting the category of irrational fear. The heroes of the ballad receive a "reversing": the infernal newcomer is replaced by the warrior, the narrator – by the singer-prophet, and the self-sacrificing beloved – by the heroic maiden.

On the basis of analysis of works by John Blackwood McEwen, Arnold Bax, Horatio Parker, Gerard Bunk and Franz Poenitz the methods of musical representation of the mentioned heroes are examined. It is noted that in the mature formation of the genre each hero becomes attributed with a stable lexical-intonational sphere. The battle, panegyric and heroic-dramatic style present the distinctive features of the warrior, the female lamentation and Nordic landscape comprise the musical portrait of the maid of the North, whereas the musical "emblem" of the bard is taken on by the odic and song-narrative style.

Keywords: romanticism, genre archetype, national-historical ballad.

Современное музыкознание располагает достаточным количеством сведений, касающихся описания многочисленных форм распространения баллады в народной и профессиональной культуре. О том, насколько подробно и широко представлена историческая динамика жанра, свидетельствует массивный свод работ отечественных и зарубежных исследователей. Информация о балладе в достаточном объёме содержится не только в справочно-энциклопедических изданиях[1], но представлена также в специально посвящённых ей статьях [5; 7] и диссертациях [6; 10].

Иное дело – *внутрижанровая типология* музыкальной баллады. Анализ существующих исследований показал, что в вопросах её систематизации музыкознание нигде не выходит за границы эпохального взгляда на балладу, акцентирующего внимание на общих признаках жанра, существующего в той или иной его исторической разновидности. Сложившийся в музыкальной науке обобщающий подход сопровождается

неизбежными потерями в области жанровой спецификации и ведёт к нивелированию межвидовых различий внутри баллады.

Именно такая ситуация сложилась вокруг музыкальной романтической баллады. Игнорируя основополагающий для литературоведов содержательно-тематический признак как основной критерий жанровой классификации, музыковеды продолжают рассматривать балладу исключительно в парадигме повествовательности и драматизма, ведущих в итоге к «размыванию» индивидуальных черт её внутрижанровых моделей. Курьёзность данной ситуации видится в том, что музыкальная баллада прочно базируется на профессиональной поэзии, используя её в виде текстов или программы. В свою очередь, творческая практика неумолимо подводит учёных к необходимости решения давно назревшей проблемы, связанной с выявлением специфики внутрижанровых типов музыкальной романтической баллады.

Факт существования различных типов баллады в музыке сегодня не вызывает никакого сомнения. Обозревая баллады, созданные за два с половиной столетия, обнаруживаем два ярко выраженных полюса притяжения. На одном из них находятся сочинения, которые отличает нагнетательный характер драматизма и острота развязки (таковы баллады Ф. Шуберта, Ф. Шопена, П. Чайковского), на другом расположились баллады, имеющие эпико-драматический размах и торжественную приподнятость мажорных героических код (примером здесь могут служить опусы С. Ляпунова, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, Н. Мясковского).

Достаточно одного взгляда, чтобы убедиться в очевидных образно-смысловых различиях «Лесного царя» Гёте – Шуберта и «Песни о вещем Олеге» Пушкина – Римского-Корсакова, фортепианных баллад Шопена и симфонической баллады Ляпунова, «Воеводы» Чайковского и симфонии-баллады Мясковского. Данное наблюдение послужило основанием для выдвижения гипотезы о существовании в музыке, по меньшей мере, двух жанровых моделей (типов) баллады.

Первая модель – табуированная баллада, которую также можно назвать «баллада ужаса» или «страшная баллада». Её отличали «атмосфера иррационального ужаса или возвышенного трепета перед непостижимостью бытия, передача ощущения захвата дыхания от созерцания величия сверхчеловеческого природного начала, рождающего страх и страдание» [2, с. 208]. Табуированная баллада уже была рассмотрена нами ранее [1]. Вторая, обозначенная как «национально-историческая», прежде не попадала в поле исследовательского внимания. Ей и посвящена данная статья. Основной блок вопросов связан с выявлением родового сходства и видовой специфики двух типов балладного жанра. Для этого предстоит определить «генеральную интонацию» жанра[2] (термин В. Медушевского), представить «биографию» национально-исторической баллады, описать её героев и способы их репрезентации в музыкальных текстах.

Два типа баллады: родовое сходство и видовое отличие. В конце XIX – начале XX века в искусстве музыкального романтизма всё чаще стали появляться сочинения с привычным для всех наименованием «баллада». Однако, как могли заметить многие, они не имели ничего общего с произведениями, полными драматизма, мистики, стремительно двигающимися к катастрофической развязке, а собственно, именно эти признаки в сознании западноевропейского слушателя

XIX столетия прочно ассоциировались с жанром баллады. Напротив, новые балладные опусы были лишены устрашающей фантастики инобытия, отмечены неспешным разворотом повествования, а присущий им драматизм был исполнен этоса высокой скорби и мужественной героики.

Означало ли это новый вектор развития баллады, или «на лице» знакомого всем жанра проступили незамеченные ранее черты? Как бы то ни было, факт оставался фактом: на музыкальной сцене на равных правах заявили о себе разные жанровые образования. Для того, чтобы понять, являлась ли новая баллада результатом конвертации жанровой модели табуированной баллады или выступала как самостоятельная ветвь балладного жанра, необходимо выделить признаки их родового сходства и видовых отличий.

Жанрообразующими критериями баллады являются *антагонизм двух миров* (здешнего и потустороннего) и *повествовательность*. Встреча двух миров, заканчивающаяся трагическим исходом, у литературоведов с подачи Д. М. Магомедовой закрепилась как обязательный и первостепенный элемент жанровой структуры [7]. Переход границы миров был осмыслен в качестве архетипического балладного начала, потому что, во-первых, определил «генеральную интонацию» жанра, во-вторых, стал композиционно-драматургическим каркасом баллады, разделив балладное событие на до- и после-случившееся, в результате которого происходило пересечение демаркационной линии балладного топоса, традиционно осмысливаемое в мифопоэтике как прохождение героем фазы смерти.

В табуированной балладе знаком иного мира выступали различные формы нежити (покойники, привидения, потусторонние голоса и т. д.), что всегда вызывало отрицательные коннотации. Об этом очень точно сказала Г. П. Козубовская: «Баллада отражает катастрофическое сознание человека, оказавшегося один на один с Роком, Судьбой: эпоха романтизма рождает ощущение проницаемости границ, неустойчивости и нестабильности мира и бессилия перед миром и хаосом собственной души с её темными глубинами. “Ужас” перед макабрической Вселенной и составляет основу эмоционального строя баллады» [5, с. 101].

В новой балладе антагонизм двух миров проявлял себя иначе, а именно, как начертанное в Вечности «божественное пророчество» и трагическое настоящее. Их соединение рождало возвышенное преклонение перед памятью предков, мудростью величественной Природы и имело положительные коннотации: непоколебимой веры во всепобеждающую силу рода, уходящую корнями в национальную историю.

Герой табуированной баллады сжимался от страха при соприкосновении с запредельным миром нечисти, страдал от предначертанности знаков судьбы. Герой новой баллады был частью трагической истории своего народа, мужественно встречающий знаки судьбы. Таким образом, сфера балладного фантастического в табуированной балладе предстала иносказательным переводом действительности в область нереального, в новой же версии балладного жанра «иномирье» наделялось чертами сакральной данности.

Такое понимание фантастики не вписывалось в содержательную парадигму табуированной баллады, поскольку приводило к исчезновению категории иррационального страха, являющейся её содержательной доминантой. В новой

разновидности балладного жанра на первом месте оказались трагические легендарно-исторические события, пронизывающие судьбу частной личности. Отсюда само собою вытекает её название: *национально-историческая баллада* (баллада исторической судьбы).

«Генеральная интонация» жанра. Принципиальное различие в трактовке результата взаимодействия двух миров говорило об оригинальном претворении общеродового жанрового принципа. Легко предположить, что это незамедлительно сказалось на «генеральной интонации» обеих моделей. В табуированной балладе ею были «*страх и страдание*», в национально-исторической ею стало *Nordic sublime*. С одной стороны, нордическое выступает символом несгибаемой воли героев баллады, с другой – указывает на условное легендарно-географическое пространство Севера, откуда получила своё распространение эта ветвь балладного жанра. Характеризуя образы северной природы, И. Н. Горная «перекидывает мост» от топоса к логосу: «Глубокая привязанность к дремучим хвойным лесам и скрытым в них озёрам, шхерам, гранитным скалам, пустынному морскому побережью определяется особым культом естественного первозданного ландшафта, чья грандиозная мощь символизировала “первобытную свежесть” (выражение А. Бенуа), неисчерпаемость духовных сил» [3, с. 14].

Со временем оба источника – характер и топос – слились в одно, метонимически замещая друг друга в различных балладных текстах, а под нордическим характером стала пониматься не только маскулинность, но и несгибаемая сила воли. Особой популярностью в этом контексте пользовались легенды, рассказывающие о народных героях, находящихся в оппозиции к существующей власти, такие как Робин Гуд, Стенька Разин, Тарас Бульба. События их жизни и подвига никак не назовёшь величественными, да и масштаб личности этих свободолюбивых и бесшабашных воинов как бы не «дотягивал» до богатырского. Для произведений, относящихся к новой ветви балладного жанра, непременным условием было указание на «историческое несчастье» и неожиданный героический поступок частной личности, память о котором сохранилась в легендах и сказаниях народа.

Музыкальная «биография» национально-исторической баллады. Процесс становления национально-исторической баллады в музыкальном искусстве теснейшим образом был связан с развитием европейской литературы. В конце XVIII – начале XIX веков в русле общеромантического увлечения национальной историей выдвигается круг текстов, в которых ясно проступают черты новой поэтики. В их числе – героическое воспевание «брани минувших времен», элегические настроения «радости скорби», возвышенный лироэпос суровой и величественной природы Севера и инфернально-мистические отзвуки загробного мира. Речь идёт о «Поэмах Оссиана» Дж. Макферсона.

Подобно тому, как алгоритм «Леноры» Г. Бюргера лёг в основу целого ряда табуированных баллад романтизма, «Поэмы Оссиана» с полным основанием можно считать литературным прототипом национально-исторических баллад. Их «биография» в музыкальном искусстве начинается с этого литературного опуса.

На фоне всеобщего интереса к безыскусной народной поэзии «Поэмы» идеально вписались в художественный контекст времени. Им повсеместно сопутствовал успех. Современники

увидели в сочинении Дж. Макферсона чувствительность и возвышенность, дикость и романтичность, величие и торжественность. Масштаб, круг образов и идей «Поэм» были столь значительны, что их сравнивали с древнегреческим эпосом. Мифический гэльский бард Оссиан и «его поэмы» породили в Европе настоящую «кельтоманию», закрепившую за Оссианом титул «Северного Гомера», культурное значение творчества которого не ограничивалось Северо-Шотландским нагорьем.

Как может показаться на первый взгляд, национально-историческая баллада должна была совершенно спокойно занять свои позиции в романтизме. Однако в действительности эти процессы протекали гораздо сложнее. Её утверждение в музыкальном искусстве проходило в жёсткой конкурентной борьбе с табуированной балладой, отголоски этой борьбы отчётливо проступают в самом праве называться балладой. Например, в творчестве Ф. Шуберта в равной мере присутствуют обе типологические разновидности, но жанровую номинацию получает табуированная баллада – именно так назван «Лесной царь», а национально-историческая баллада появляется без жанровой номинации под программными заголовками «Из Оссиана».

Данная тенденция продлится до конца XIX столетия, охватывая огромный корпус рассматриваемых баллад. Сочинения, которые по праву относятся к национально-исторической разновидности жанра, появлялись либо «под маской» других, хотя и близких в родовом отношении повествовательных жанров, либо «просвечивали» сквозь программные заголовки. Они пестрили именами героев сказаний – бардов (скальдов), верных и мужественных дев. Первые вдохновили Я. Сибелиуса, Ч. Стэнфорда, Р. Штрауса на создание своих баллад. «Портреты» скорбящих дев мастерски написаны И. Цумштегом, К. Цельтером, Ф. Шубертом, И. Брамсом.

Пройдёт более века, прежде чем национально-историческая баллада сможет заявить о себе «во весь голос». В конце XIX века и далее на протяжении XX столетия сначала у русских композиторов петербургской школы – Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, С. Ляпунова, А. Лядова, затем в творчестве композиторов Северной Европы, Англии, США – Я. Сибелиуса, Дж. Б. Мак-Ивена, А. Бакса, Б. Бриттена, Г. Паркера и др. она начнет своё торжественное шествие по миру. В отдельных случаях авторы, желая подчеркнуть её отличие от табуированной баллады, прибегнут к дополнительному программному уточнению. Так в музыкальном искусстве XX века появится группа нордических, или героических, баллад. Среди них – «Северная баллада» С. Слонимского, «Героическая баллада» А. Бабаджаняна, «Нордические баллады» К. Синдинга, Г. Бунка, Ф. Пёница.

Развитие национально-исторической баллады проходило в диалоге «наследственных задатков» жанра (повествовательности, драматизма) и художественного мира композитора как представителя определённой культуры. Повышенный интерес к балладе, ставшей в музыке ярчайшим репрезентантом национальной самобытности, был вызван небывалым подъёмом национального самосознания в различных европейских государствах. Нередко композиторы прибегали к синонимическому замещению жанровой номинации баллады сагой, рапсодией, легендой, думой.

В балладах, инкрустированных в грандиозное эпическое полотно «Поэм Оссиана», можно выделить два ключевых сюжета, вскоре получивших

самостоятельное хождение в романтизме: «песнь барда» и «король под горой» («спящий герой»). В них повествовалось о трагедии личности, вписанной в историческую судьбу народа и воспетую представителем священной касты бардов (друидов, скальдов). Сакрализация «народного духа» (*Geist eines Volkes* – по Гердеру [11]) явилась той категорией, которая в обоих сюжетах вышла на уровень сверхидеи.

Её концептуальным выражением в музыкальной балладе стали два ключевых сюжетных мотива: «победы-в-смерти» и «радости скорби» (Дж. Макферсон). Первый, героико-драматический, раскрывал путь человека (воина) к бессмертию и всегда сопровождался мистическим мотивом встречи двух миров. Второй, элегический, прочно соединялся лироэпическим мотивом нордического пейзажа. Его запоминающиеся тона – «неопределённые, туманные, унылые» (В. Белинский) – стали «визитной карточкой» национально-исторической баллады.

Композиторов привлекали как отдельные сюжетные эпизоды из «Поэм Оссиана», описывающие любовную коллизию с трагическим финалом или отзвуки великих сражений, дающие возможность представить «условную» древность, некое внеисторическое время, так и обобщенная пейзажная образность, связанная с воплощением сурового и мрачного колорита.

Выдвижение на первое место «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона дало толчок к формированию *Nordic sublime* – «генеральной интонации» национально-исторической баллады, которая образовала своё собственное смысловое поле «варяжской героики», отличное от табуированной баллады. *Nordic sublime* своими корнями уходит в экзистенциал воспоминания-страдания и рождается в результате слияния драматической экспрессии и глубокого лиризма, суровой героики и горькой ламентации.

Герои и их репрезентация в музыкальных текстах. Несмотря на видимое многообразие, балладные тексты достаточно схематичны. Данное качество обеспечивается рядом приёмов. Наличие типового «персонажного каркаса» – один из них. При эксплицитной вариативности действующие герои баллады имплицитно константны. В зависимости от функции, возложенной на героя, выделяются три ведущих персонажа, отражающие такие общеродовые признаки жанра, как нарративность и драматизм. Первый признак обеспечивает присутствие в тексте повествователя, второй – Воина и его возлюбленной.

На первом плане национально-исторической баллады находится повествователь. Это – знаковая фигура баллады. Именуемый бардом, он подавался как всевидящий Поэт-пророк, голосом которого вещают боги, а его арфа – как священный небесный инструмент. Формирование типажа балладного героя подчинялось мифопоэтическим законам, берущим начало в архаических культурах. В фольклорных текстах бард выделялся среди представителей «здешнего мира». «Знаком отличия» Певца-пророка было «духовное видение», которое кодировалось слепотой. «Надо заметить, – пишет И. В. Мамиева, – слепота является существенным штрихом в семиотической характеристике бродячего певца. Это – своеобразная печать избранничества (сакральности), указание на признак вдохновлённости и провидческие черты» [8, с. 143].

Как архетипический персонаж, повествователь наделялся символической функцией Певца-пророка, являющегося

проводником, медиатором между мирами. Как балладный персонаж, перемещающийся в «звукоритуальном коридоре», он характеризовался через образы-символы священной арфы и судьбы, которые в музыкальных балладах сложились в одноименный мигрирующий интонационный комплекс. Формульный характер его заклинаний проакцентировал в песенно-повествовательной стилистике тяжеловесность, идущую от усиления «низа» фактуры, устремленного движения к устою, от обилия кварто-квинтовых или трихордовых мотивов, колокольности.

Другая сторона его образа – назидательно-пророческая и гневно-обличительная – вызвала к жизни одическую стилистику, позаимствованную из сложившегося «арсенала» оперных «арий гнева». Наконец, обязательной музыкальной эмблемой барда в партитуре балладных сочинений явилась арфа или её тембровые знаки: *arpegiato, bisbigliando, tremolo*.

Традиционно рассказ барда посвящался трагическим страницам истории родной земли и деяниям Воина, который был вторым по значимости персонажем. Герой наделён рыцарским комплексом отваги, бесстрашия, силой духа. Всё действие вращается вокруг него. «Согласно скандинавской эсхатологии, – пишет О. С. Туманова, – Вальхалла является субститутом рая, хотя этот рай и предназначен лишь для доблестных воинов…» [9, с. 344]. С ним в балладе связаны картины битвы, воспоминаний былых побед, пророчества об исходе сражений (судьба воина), бремя тяжёлых раздумий, тризны, песни о подвигах. В национально-исторической балладе путь Воина всегда лежал на Вальхаллу, что предопределяло его судьбу – обязательную встречу со смертью. Подобным образом эту ситуацию осмысливает А. Я. Гуревич: «Эпический герой не свободен в своих решениях, в выборе линии поведения. Собственно, его внутренняя сущность и та сила, которую героический эпос именует Судьбою, совпадают, идентичны» [4, с. 7].

Образы воинского братства, битвы и тризны доминируют в персонажной характеристике этого героя, актуализируя батальную, панегирическую и героико-драматическую стилистику. Присутствие Воина в балладе легко узнать по темам боевых кличей (трубные гласы, «золотой ход» валторн), темам «скачки», «битвы» (звукоизобразительный лязг оружия), героического дружинного пения, а также по похоронным шествиям, ведь «победа-в-смерти» – это цель воинского служения, а героическая смерть в бою – почётное завершение пути. Неслучайно трагедийный аспект в образной характеристике Воина не доминирует, а перемещается в сторону его Возлюбленной, которая становится обобщённым выражением образа Родины, представая в ипостасях скорбящей девы (жены, невесты, матери) или национального пейзажа.

Следует обратить внимание, что композиторы, акцентируя образы женской ламентации, подчёркивали трагизм – ключевое качество жанра. Музыку, связанную с образом скорби, отличает патетически-декламационная стилистика, с характерной для неё сверхаффектностью, плотностью ритмо-гармонических фигураций, темами плача, секундовостью интонаций, подчёркнутой политональной остротой. В пейзажной стилистике на первый план выдвигается вокальный мелос народно-песенного склада: господствуют кантиленные мелодии широкого дыхания, неспешный темп, акварельно-прозрачная фактура, преобладают неквадратные структуры.

Композиция и драматургия. Чаще всего открывает балладу вступление. Его функция – предсказание судьбы. Далее в экспозиции даётся противопоставление элегического мотива раздумий Воина (реакция на грозное пророчество) лиро-эпическому мотиву девы Севера (мир объективных образов). В центре действия стоит молодецкий пир (демонстрация боевой удали), в кульминации – тризна (плач по герою). Всё завершается песнью о подвигах погибшего Воина (победный гимн памяти жертв военных сражений), иногда в коде-эпилоге возвращается монолог повествователя (свершившееся пророчество). В более поздних версиях национально-исторической баллады батальные сцены поглотит трагический образ Певца-пророка, повествующего о героических битвах ушедших времён, о непреложности сил судьбы, о трагическом переживании истории.

Сегодня со всей очевидностью ясно, что романтическая баллада – это не спрессовавшаяся «жанровая порода», а разветвлённая система разнообразных жанровых образований, что две её типологические разновидности, совпадающие по родовым критериям (повествовательность и драматизм), значительно расходятся в видовых характеристиках.

Являясь репрезентантами мировоззренческих идей романтизма, табуированная и национально-историческая баллада имели разные точки притяжения. Первая воспроизводила иррациональное начало бытия, вторая, тяготеющая к национальной истории, напротив, открывала перед человеком мир духовного единения как способ преодоления границ отчуждённости.

Разделение баллады на типологические виды оказалось возможным благодаря установлению жанрово-феноменологических маркеров. Ими стали генеральная интонация жанра, «персонажный каркас», сюжетные мотивы и интонационные комплексы, являющиеся характеристикой балладных героев. Введение в научный обиход музыковедения национально-исторической баллады позволит шире взглянуть на столь популярную жанровую область романтической культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.; Музыкально-энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.; Grove Dictionary of Music and Musicians: In 2 Volumes. London: Macmillan and Co., 1879.

[2] Под генеральной интонацией жанра подразумевается концептуализация выразительно-смыслового единства художественного мира сочинения, обусловленного стратегией жанрового содержания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бегичева О. В. Категория иррационального страха в романтической балладе ужаса // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 2. С. 47–50.

2. Бегичева О. В. Романтическая баллада в русском музыкальном искусстве XIX–XX вв.: жанровый обзор // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2018. № 4. С. 206–211.

3. Горная И. Н. Финская камерно-вокальная музыка XX века: автореф. дис. … д-ра искусствоведения. СПб., 2006. 42 с.

4. Гуревич А. Я. Средневековый героический эпос германских народов // Старшая Эдда. Эпос / пер. с древнеслав. А. Корсуна. СПб., 2001. С. 5–20.

5. Козубовская Г. П. Пушкинский зимнедорожный цикл: балладный пласт // Культура и текст. 2017 (28). № 1. С. 98–124.

6. Кумичев И. В. Жанр и мифопоэтическая специфика рок-баллады конца 60–70-х годов XX века: на материале творчества американских и английских рок-групп: дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2014. 225 с.

7. Магомедова Д. М. К специфике сюжета романтической баллады // Поэтика русской литературы. РГГУ. М., 2001. С. 38–45.

8. Мамиева И. В. Феномен компетенции слепца-сказителя в осетинской литературе // Нартоведение в XXI веке: современные парадигмы и интерпретации: сб. научных трудов / Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований. Владикавказ, 2015. 266 с.

9. Туманова О. С. «Но дерзкого в Валгалле ты найдешь…»: к вопросу о восприятии Скандинавии русской поэзией конца XVIII – первой четверти XIX века // Филология в XXI веке: методы, проблемы, идеи: материалы V Всероссийской (с международным участием) научной конференции. Пермь, 2017. С. 343–348.

10. Björling D. Chopin and the G-minor Ballade. Luleå: LTU, 2002. 56 S.

11. Herder J. Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. 176 S.

Об авторах:

Бегичева Ольга Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории музыки, Волгоградский государственный институт искусств и культуры (400001, г. Волгоград, Россия), **ORCID: 0000-0002-4773-9051**, olilog@yandex.ru

Казанцева Людмила Павловна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки, заведующая Лабораторией музыкального содержания, Астраханская государственная консерватория (414000, г. Астрахань, Россия), **ORCID: 0000-0002-7943-9344**, kazantseva-lp@yandex.ru

REFERENCES

1. Begicheva O. V. The Category of Irrational Fear in the Romantic Horror Ballad. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2012. No. 2, pp. 47–50. (In Russ.)

2. Begicheva O. V. Romanticheskaya ballada v russkom muzykal'nom iskusstve XIX–XX vv.: zhanrovyy obzor [The Romantic Ballad in the Russian Musical Art of the 19th and the 20th Centuries: Genre Review]. *Vestnik Adygejskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2:*

Filologiya i iskusstvovedenie [Bulletin of the Adygea State University. Series 2: Philology and Art History]. 2018. N. 4, pp. 206–211.

3. Gornaya I. N. *Finskaya kamerno-vokal'naya muzyka XX veka: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [20th Century Finnish Chamber-Vocal Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. St. Petersburg, 2006. 42 p.

4. Gurevich A. Ya. Srednevekovyy geroicheskiy epos germanskikh narodov [The Medieval Heroic Epos of the Germanic Peoples]. *Starshaya Edda. Epos* [The Elder Edda. Epic. Translation from the Ancient Slavic by A. Korsun]. St. Petersburg, 2001, pp. 5–20.

5. Kozubovskaya G. P. Pushkinskiy zimnedorozhnyy tsikl: balladnyy plast [Alexander Pushkin's Cycle about the Winter Road: Ballad Stratum]. *Kul'tura i tekst* [Culture and Text]. 2017 (28). No. 1, pp. 98–124.

6. Kumichev I. V. *Zhanr i mifopoeticheskaya spetsifika rok-ballady kontsa 60-kh – 70-kh godov XX veka: na materiale tvorchestva amerikanskikh i angliyskikh rok-grupp: dis. ... kand. filol. nauk* [The Genre and Mythopoetic Specific Features of the Rock Ballads of the Late 1960s and the 1970s: Concerning the Material of the Works of American and English Rock Bands: Dissertation for the Degree of Doctor of Philology]. Kaliningrad, 2014. 225 p.

7. Magomedova D. M. K spetsifike syuzheta romanticheskoy ballady [Concerning the Specific Features of the Plot of the Romantic Ballad]. *Poetika russkoy literatury* [The Poetics of Russian Literature]. Russian State Humanitarian University. Moscow, 2001, pp. 38–45.

8. Mamieva I. V. Fenomen kompetentsii sleptsa-skazitelya v osetinskoy literature [The Phenomenon of the Competence of the Blind Narrator in the Ossetian Epos "Narty"]. *Nartovedenie v XXI veke: sovremennye paradigmy i interpretatsii: sb. nauchnykh trudov* [Nart Studies in the 21st Century: Contemporary Paradigms and Interpretations: A Compilation of Scholarly Articles]. North Ossetian Institute of Humanitarian and Social Studies. Vladikavkaz, 2015. 266 p.

9. Tumanova O. S. «No derzkogo v Valgalle ty naydesh…»: k voprosu o vospriyatii Skandinavii russkoy poeziey kontsa XVIII – pervoy chetverti XIX veka ["But You Will Find the Bold One in Valhalla": Concerning the Question of Perception of Scandinavia in Russian Poetry of the 18th and the First Quarter of the 19th Century]. *Filologiya v XXI veke: metody, problemy, idei: materialy V Vserossijskoy (s mezhdunarodnym uchastiem) nauchnoy konferentsii* [Philology in the 21st Century: Methods, Issues, Ideas: Materials of the 5th Russian (With International Participation) Scholarly Conference.]. Perm, 2017, pp. 343–348.

10. Björling D. *Chopin and the G-minor Ballade*. Luleå: LTU, 2002. 56 S.

11. Herder J. *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. 176 S.

About the authors:

Olga V. Begicheva, Ph.D. (Arts), Associate Professor, Professor at the Department of History and Theory of Music, Volgograd State Institute of Arts and Culture (400001, Volgograd, Russia), **ORCID: 0000-0002-4773-9051**, olilog@yandex.ru

Liudmila P. Kazantseva, Dr. Sci. (Arts), Professor at the Music History and Theory Department, Head of the Laboratory of Musical Content, Astrakhan State Concervatory (414000, Astrakhan, Russia), **ORCID: 0000-0002-7943-9344**, kazantseva-lp@yandex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.216-224
УДК 785.7

О. Н. ГУДОЖНИКОВА
Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0002-4567-0556, gudozolga@yandex.ru

О национальной специфике и традициях жанра в сонатах для виолончели и фортепиано композиторов республик СССР

В статье рассматриваются сонаты для виолончели и фортепиано композиторов республик СССР в контексте взаимодействия традиций трактовки жанра и национальной специфики средств выразительности. Акцентируется внимание на том, что произведения отличаются разнообразием творческих решений. Для большинства сонат характерно соблюдение типовых параметров жанра – использование структурных (трёхчастный сонатный цикл) и стилевых констант (тембровое слияние, равнозначность инструментальных партий, диалогический тип взаимодействия инструментов). Ряд произведений отмечен индивидуализированным подходом, который обусловлен авторской концепцией, использованием современных композиторских техник письма или жанровым синтезом. В этом случае для сонат характерны нетипичные композиционные и драматургические решения, персонификация партий, конфликтное соотношение тембров.

В статье подчёркивается, что в большинстве сочинений используется тематизм, опирающийся на интонационные формулы народной музыки, а также особые тембровые краски, оригинальные приёмы игры и способы звукоизвлечения, имитирующие звучание народных инструментов. В статье отмечено, что сонаты для виолончели и фортепиано композиторов республик Советского Союза отразили основные тенденции эволюции жанра и внесли значительный вклад в историю мировой музыкальной культуры XX столетия.

Ключевые слова: музыка в СССР, жанр сонаты для виолончели и фортепиано, национальная специфика музыкального тематизма.

Для цитирования / For citation: Гудожникова О. Н. О национальной специфике и традициях жанра в сонатах для виолончели и фортепиано композиторов республик СССР // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 216–224. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.216-224.

OLGA N. GUDOZHNIKOVA
Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0002-4567-0556, gudozolga@yandex.ru

About the National Specificity and Traditions of the Genre in the Sonatas for Cello and Piano by Composers from the Republics of the USSR

The article examines sonatas for cello and piano by composers from the republics of the USSR in the context of interaction of the traditions of interpretation of genre and national specificity of means of expression. Accentuation is made on the fact that the compositions are distinct for their

diversity of artistic solutions. The greater part of the sonatas is characterized for their adherence to typified parameters of genre – the use of structural (the three-movement sonata cycle) and stylistic constants (timbre interfusion, equivalence of the instrumental parts, a dialogic type of interaction between the instruments). A number of compositions is marked by an individualized approach, which is conditioned by the composer's conception, the use of modern compositional techniques of writing or genre synthesis. In this case, the sonatas are characterized by untypical compositional and dramaturgical solutions, personification of the parts, and a conflict-related correlation between the timbres.

It is emphasized in the article that in most of the compositions one may find a usage of thematicism based on intonational formulas of folk music, as well as special timbre colors, original techniques of playing and means of sound production imitating the sounds of folk instruments. It is highlighted in the article that the sonatas for cello and piano by the composers of the republics of the Soviet Union have reflected the main tendencies of the evolution of the genre and have brought in a significant contribution into the history of 20th century world musical culture.

Keywords: music in the USSR, the genre of the sonata for cello and piano, national specificity of musical thematicism.

Сонаты для виолончели и фортепиано, созданные советскими композиторами в период с 1917 по 1991 год, представляют значительное явление в мировой музыкальной культуре. Сонаты Д. Шостаковича, Н. Мясковского, С. Прокофьева, А. Шнитке являются выдающимися образцами жанра и по сей день занимают значительное место в репертуаре исполнителей. Однако панорама жанра в отечественной музыке указанного периода представлена множеством произведений, отличающихся разнообразием трактовок и стилей. Среди советских композиторов интерес к жанру сонаты для виолончели и фортепиано проявили А. Александров, Б. Арапов, М. Вайнберг, А. Гедике, Е. Голубев, Э. Денисов, В. Сильвестров, С. Слонимский, В. Шапорин, В. Шебалин, Р. Щедрин, А. Эшпай и многие другие.

Огромный пласт виолончельных сонат был создан представителями национальных композиторских школ республик Советского Союза. Их сочинения демонстрируют многообразие творческих концепций, стилистических, структурных, композиционно-драматургических решений, а также органичное сочетание фундаментальных традиций жанра, национальной специфики средств выразительности, стилевых новаций XX века и яркой творческой индивидуальности авторов. Эти произведения внесли значительный вклад не только в отечественную историю жанра, но и в мировую музыкальную культуру в целом.

Сонаты композиторов союзных республик, несмотря на их несомненную художественную ценность, никогда не становились предметом специального музыковедческого изучения. В отечественном музыкознании лишь отдельные сонаты рассматривались в контексте творчества композиторов [2; 4] или в общей панораме развития советской музыки [1; 3]. В этой связи обращение к заявленной теме представляется весьма актуальным.

Цель данной статьи – обозначить особенности трактовки типовых параметров сонаты для виолончели и фортепиано в контексте национальной специфики средств выразительности и эволюции жанра в отечественной музыке XX века.

Материалом послужили сонаты для виолончели и фортепиано советских композиторов, представляющих различные республики СССР.

Жанр камерно-инструментальной сонаты традиционно считается воплощением сущности композиторского стиля, интеллектуализма в музыке. Интенсивное развитие жанра было возможно лишь при условии достижения определённого уровня камерного исполнительства и композиторского творчества.

Музыкальное искусство республик Советского Союза активно развивается с 20–30-х годов прошлого века. С этого времени формируются и национальные композиторские школы. В европейской части страны это было связано, прежде всего, с сильным влиянием западноевропейской музыкальной культуры и традиций русской академической школы. Музыкальное искусство Украины славилось прочной исполнительской базой – на её территории функционировали старейшие консерватории: Киевская, Львовская, Одесская. Высшие учебные заведения были открыты и в Минске (1932), Баку (1920), Ереване (1921), Тбилиси (1923).

Интерес композиторов к жанру камерной сонаты был обусловлен тем, что на стадии становления национальных композиторских школ нормы академического музыкального искусства осваивались на классических инструментальных составах. Л. Раабен в книге, посвящённой развитию камерной музыки в различных регионах, отмечает: «Национальное творчество развивалось, за редким исключением, в русле классической традиции – главным образом русской музыкальной классики XIX века. <…> Влияний современных стилей почти не ощущалось. <…> Используя выразительные средства и музыкальную драматургию классики, композиторы объединяли их с “местными” национальными формами и специфическими особенностями народного искусства» [3, с. 196–197].

Традиции русской академической школы, просматривающиеся в сонатах украинских композиторов, непосредственно исходят от произведений С. Рахманинова (1901). Трёхчастный сонатно-симфонический цикл и концертная трактовка инструментальных партий характерны для сочинения В. Косенко (1923). Взволнованный лирико-драматический образ в Первой части произведения раскрывается посредством усиления напряжённости в длительных нарастаниях звучности. Вторая часть сонаты выдержана в стиле элегии и наполнена внутренними психологическими переживаниями. Быстрый и активный финал выполняет роль лирико-драматической кульминации цикла с масштабной кодой-апофеозом в заключении. Влияние рахманиновского стиля проявляется в типичных для этого автора широких мелодиях и интонационной наполненности фактуры, в некоторых гармонических и мелодических оборотах с обильной альтерацией и ладогармонической заострённостью.

Сочинение В. Барвинского (1926) также представляет тип большой концертной сонаты. Однако композитор отказывается от использования сонатно-симфонического цикла в пользу одночастной композиции. В первом разделе *Allegro moderato* просматриваются элементы сонатной формы, *Adagio molto* функционально соответствует лирической части цикла, а *Allegro moderato* исполняет роль финала. В произведении черты позднего романтизма, символизма, импрессионизма взаимодействуют с ярким национальным колоритом: лирические образы сочинения переданы при помощи интонаций украинской песенности. При этом композитор избегает использования прямых

цитат народных тем. Черты концертности в произведениях В. Косенко и В. Барвинского отражены в особенностях драматургии цикла, в ярком преподнесении тематического материала, в виртуозной фактуре фортепианной партии.

Сонату украинского композитора Т. Маерского (1948) отличают не только двухчастное строение цикла, но и элементы модернизма в музыкальной лексике произведения. Для сочинения характерны экспрессивный и смелый язык, обострённая чувственность и напряжённость образов, изменчивость эмоциональных состояний, насыщенная фактура и ладогармонические изыски. В то же время Сонате присущи стройная лаконичность и драматургическая завершённость. В стилистике произведения очевидна её общность с поэмным жанром.

В ярких и самобытных сонатах для виолончели и фортепиано армянских композиторов Г. Меликяна (1937), А. Степаняна (1943), К. Закаряна (1946), Л. Сарьяна (1948) и С. Джербашяна (1949) национальный по колориту танцевально-песенный тематизм органично сочетается с классической структурой. В тематизме этих произведений ощущается опора на армянский песенно-танцевальный фольклор, национальный колорит которого отражается в оборотах мелодики с пониженной II или повышенной IV ступенями лада, чередовании мажоро-минорных тонов. В метроритмике произведений используются смешанные размеры, остинатность и смещение акцентов на слабые доли такта. В Сонате Г. Меликяна танцевальный характер побочной партии первой части передан особым ритмическим рисунком с паузой на второй и четвёртой долях такта в размере 6/4. Гармония обогащена альтерированными тонами с миксолидийским оттенком, секундовыми удвоениями, аккордами без терции. Благодаря квинтам, форшлагам в партии фортепиано, аккордам *pizzicato* и двойным нотам на открытых струнах у виолончели создаётся имитация звучания народных инструментов. В кульминации второй части (*Andante*) Сонаты Г. Меликяна сильный эмоциональный накал достигается посредством использования высокого регистра виолончели, который придаёт её звучанию сходство со специфическим тембром дудука.

Следует подчеркнуть, что в первой половине XX века трактовка жанра сонаты для виолончели и фортепиано в творчестве композиторов союзных республик значительно отличается. Если в произведениях авторов западных территорий прослеживаются традиции С. Рахманинова в создании камерной сонаты концертного типа, а также актуальные для того времени экспериментаторские поиски в области музыкального языка, то произведения композиторов Армении находятся в начале пути освоения жанра. Особенностью этих произведений явилась национальная основа тематизма сонат, использование трёхчастного сонатного цикла и вариационных методов развития материала, а также имитация звучания народных инструментов с помощью ладогармонических, ритмических и инструментальных средств выразительности.

Во второй половине прошедшего века интерес у композиторов союзных республик СССР к жанру виолончельной сонаты значительно возрос. В этот период трактовка её жанровых параметров приобретает множественность прочтения, что было обусловлено стилевым разнообразием.

Традиционное прочтение жанра наблюдается в произведениях Г. Мушеля (1950), Э. Назировой (1952), А. Тертеряна (1956), Д. Гянджецяна (1960), Ю. Каросаса (1966), Ш. Чалаева (1967),

Т. Бакиханова (1966, 1968). В трёхчастной сонате для виолончели и фортепиано Г. Мушеля близость к народной узбекской музыке передают типичные интонационные обороты (скачки на кварту и квинту, опевание устоев, нисходящее кадансирование), выдержанный упругий ритм, вариантное развитие, аккордика с пропущенной терцией, сложные многотерцовые созвучия, совмещение мажора и минора. Национальный колорит оригинальной лирической темы второй части показан при помощи сочетания различных ладов: дорийского, эолийского, фригийского с тоникой *g*. По мнению Т. Головянц, «большое внимание уделяет композитор аккордам побочных ступеней, использует гармонию натуральных ладов и их характерные обороты. Он часто прибегает к полигармоническому сочетанию аккордов, к полиладовости, вуалирует доминантовую гармонию» [1, с. 23].

Для четырёхчастной сонаты Э. Назировой характерна яркая контрастность образов, моторное движение, острый синкопированный ритм энергичной темы второй части противопоставлен теме медленной части в стиле народной азербайджанской песни. В Сонате применяются типичные для ашугского искусства приёмы: интонационная и ритмическая повторность, длительные органные пункты, гармонии с квартово-секундовыми сочетаниями. Каденция виолончели в третьей части также близка народным импровизациям.

Во второй и третьей виолончельных сонатах Т. Бакиханова также прослеживаются черты азербайджанского фольклора – полиладовость и тонкие фольклорные аллюзии. В главной партии первой части Второй сонаты в полифоническом сплетении проводятся мелодии с элементами мугамов «Чаргях» в партии фортепиано и «Баяты-Шираз» у виолончели. В побочной партии автор обращается к азербайджанской народной песне «У подножия крепости».

Интересные находки композиторы демонстрируют в области инструментальной выразительности. Это неудивительно – тембр виолончели близок к звучанию народных среднеазиатских и кавказских инструментов (дудука, зурны, саза, тара, кеманчи, чагана). *Sul ponticello* и остинатное *pizzicato* виолончели имитируют звучание бубна, стук по корпусу инструментов воспроизводит звучание восточных барабанов. При помощи использования низкого регистра фортепиано в сочетании с *pizzicato* на открытых струнах виолончели имитируется игра на струнно-щипковых народных инструментах.

В 1970–1980-е годы традиционная линия трактовки жанра продолжает привлекать внимание композиторов А. Шаверзашвили (1975), А. Штогаренко (издана 1978) и Ш. Тактакишвили (1985). В виолончельных сонатах этих авторов наблюдается органичный синтез фольклорных источников тематизма, трёхчастной структуры и современных новаций в области музыкальной лексики. На основе традиционного цикла Тактакишвили создаёт произведение лирико-драматического типа с яркой национальной окраской тематизма. Тесная связь с грузинской музыкой ощущается в ладовой окраске и гармоническом языке. Художественные закономерности народной музыки отразились также в повествовательном тоне изложения, импровизационном развитии мелодической линии, использовании принципов вариационно-вариантного преобразования тем. Специфика народной исполнительской культуры отражена в колоритной инструментовке.

В тематизме трёхчастных сонат А. Тертеряна (1956) и Э. Мирзояна (1966)

самобытные черты армянской музыки органично соединяются с современными новациями в области музыкальной лексики. Интонации лейттемы в сонате Э. Мирзояна напоминают мотив армянской песни «Ераз» («Сон»). Драматизм и экспрессия музыки второй части подчёркивается остро диссонирующими созвучиями. Впечатление усиливает виртуозная фактура партий, которая насыщена разнообразными формулами современного инструментализма.

Следует отметить, что на изменения типовых основ жанра в большей степени повлияли новшества в сфере музыкального языка, вызванные второй волной авангарда. В организации музыкального текста сонат И. Худолея (1968), И. Карабицы (1968), Е. Станковича (1971), Т. Мансуряна (1973), А. Зограбяна (1974), И. Исраэляна (1975) и Р. Саркисяна (1977) применяются серийность, сонористика, алеаторика, четвертитоновость. В Сонате № 3 Е. Станковича использованы элементы додекафонии, поиски композитора в области сонорной техники, современная звуковысотная и ритмическая нотация, свободные ритмические ускорения и замедления, а также нетрадиционные способы и приёмы игры (кластеры, глиссандо по неопределённым звукам, *pizzicato* за подставкой на указанной струне, широкое вибрато в пределах 1/4 тона). Четвертитоновая микрохроматика встречается также в Сонате А. Зограбяна. В произведении И. Карабицы тематизм, жанровые истоки которого коренятся в украинском фольклоре, обогащён элементами додекафонии.

Обновления, вызванные использованием новаторских композиторских техник, привели к изменениям в сфере инструментальных средств выразительности. Эксперименты в области тембровых возможностей инструментов, акцентирующих ударную природу фортепиано и нивелирующих кантиленную специфику виолончели, обусловили полный отказ от тембрового слияния – инвариантного признака ансамблевого жанра. В произведениях, созданных с использованием современных композиторских техник, авторы подчёркивали индивидуализированный характер каждой партии, конфликтную модель сопоставления тембров виолончели и фортепиано.

Одним из главных константных признаков жанровой модели сонаты является наличие сонатного цикла. Любые отклонения от традиционной трёхчастности следует считать изменением канонических устоев жанра. В сонатном творчестве композиторов союзных республик СССР встречаются разнообразные решения структуры произведений. Истоки этих преобразований различны: влияние традиционных национальных форм и особенностей развития тематического материала в народном творчестве, проникновение структурных элементов других жанров (жанровый синтез) и индивидуализированный подход, вызванный новациями в сфере музыкального языка.

Интеграция жанров народной музыки мугама и макома с сонатой проявляется во введении интермедийных отыгрышей (гяфы, таснифы), сопоставлении импровизационно-речитативных и песенно-танцевальных разделов (сонаты Г. Меликяна, Э. Назировой и др.). В двухчастной сонате для виолончели и фортепиано Э. Каппа (1948) наблюдается отказ от сонатной формы в пользу вариационных принципов развития материала. Тематическую основу её второй части составляют несколько неконтрастных песенно-танцевальных тем, которые раскрывают различные грани непритязательного лирического образа. Вследствие этого драматургия цикла по-

строена не на контрастном сопоставлении, а по принципу усложнения фактуры и ускорения темпа.

Соната для виолончели и фортепиано К. Хачатуряна (1966) и Соната-эпитафия памяти художника Минаса Э. Оганесяна (1975) созданы в контексте интереса композиторов к стилистическим элементам эпохи барокко. Названия частей (Речитатив, Инвенция, Ария и Токката в Сонате К. Хачатуряна и *Toccata*, *Passacaglia и Stabat Mater dolorosa* в произведении Э. Оганесяна) связаны с конкретными жанрами, но не аутентичны барочным *sonata da cheisa* или *da camera*. В них воспроизводятся характерные особенности этих жанров – декламационное повествование в Речитативе, развитие тематического ядра в Инвенции, ритмически собранная моторная фактура в Токкате, тяжёлая поступь в Пассакалии, темп, характер и фактура в Арии. Вместе с тем, в медленных частях основой тематизма служат интонации армянского песенного фольклора. Для композиционной и драматургической структуры этих произведений характерны тональная смысловая разомкнутость, а также отсутствие конфликтности классической сонатной формы.

Одной из характерных тенденций в сфере формообразования в музыке XX века является сжатие формы, слияние цикличности с одночастностью. Свёртывание сонатного цикла до одной части в некоторых произведениях обусловлено влиянием структурных особенностей других жанров. С целью конкретизации жанровой идентичности композиторы указывают на это явление в названиях своих сочинений: Поэма-соната А. Стырчи (1956), Соната-поэма Э. Оганесяна, Соната-баллада К. Банайтиса (1938) и др.

Романтической стилистикой с тенденцией к сквозной форме поэмного типа «природа» одночастности обусловлена в произведениях А. Стырчи, С. Лобеля (1965), А. Одинаева (неизв.). Черты поэмности проявляются здесь в свободном изложении материала и чередовании разноплановых эпизодов.

Композиционные особенности одночастных произведений представляют либо сонатную форму (сонаты А. Одинаева, А. Стырчи, И. Карабицы), либо трёхчастную (Соната Ш. Темирбулатова). В сочинениях В. Барвинского и С. Лобеля разделы сонатной формы функционально соответствуют частям сонатно-симфонического цикла. В сонатах Т. Маерского и Ю. Ищенко монологические связи между частями и принцип *attaca* приближает двухчастную форму этих сочинений к одночастной.

В произведениях Е. Станковича, Р. Саркисяна, А. Загробяна, М. Исраеляна, Р. Габичвадзе (1977), А. Шахбагяна (издана в 1984) одночастность обусловлена влиянием новаторских композиторских техник. В трёхчастных сонатах Ш. Чалаева (1967), О. Кивы (издана в 1975), Г. Ляшенко (1975), Т. Мансуряна, Ю. Ширвинскаса (издана в 1978) соблюдены лишь количественные и темповые параметры сонатного цикла. В этих произведениях наблюдаются сквозные формы, уход от репризности, тяготение к формам с неравными пропорциями и вообще всевозможная нетипизированность, «сбивание». В сфере процессуального развёртывания импульсом становится энергия ритма, драматургия тембра.

Таким образом, многочисленные произведения, созданные композиторами республик СССР, отличаются разнообразием трактовок. Большой пласт сочинений демонстрирует традиционное прочтение жанра, которое подразумевает использование трёхчастного цикла и соблюдение основных семантических и стилистических канонов камерной со-

наты. В произведениях с использованием современных композиторских техник письма наблюдается новаторский подход к трактовке жанра – индивидуализация формы, нивелирование тембрового слияния и персонификация тембров.

Следует отметить, что тематизм большинства сочинений, охватывающих как традиционные, так и альтернативные образцы жанра, опирается на интонационные формулы народной музыки, усложнённые современными новациями в сфере музыкальной лексики. «Визитной карточкой» произведений национальных композиторов является использование особых тембровых красок, оригинальных приёмов игры и способов звукоизвлечения, приближенных к народной манере музицирования.

Сонаты для виолончели и фортепиано композиторов союзных республик СССР в полной мере отразили основные тенденции эволюции жанра и составили оригинальную ветвь отечественной музыки советского периода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Головянц Т. А. Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Узбекистана. Ташкент: Фан, 1990. 107 с.

2. Долинская Е. Б. Предисловие к грампластинке // Ваграм Сараджян, виолончель / исп.: К. Хачатурян (фп.), Э. Мирзоян (фп.). М.: Мелодия, 1979. 33 об/мин, стерео. (ГОСТ 5289-73). С 10-1275959-60. Содерж.: Хачатурян К. Соната для виолончели; Мирзоян Э. Соната для виолончели.

3. Раабен Л. Н. Советская камерно-инструментальная музыка. Л.: Музгиз, 1963. 340 с.

4. Сильвестров В. В. Дождаться музыки: лекции-беседы: по материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев: Дух и літера, 2012. 368 с.

5. Шитикова Р. Г. Программная соната в музыке XX века // Фундаментальные исследования. 2015. № 2–23. С. 5228–5234.

6. Щербаков Ю. В. Музыкальное произведение в контексте теории жанра // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 11 (101). С. 123–125.

7. Ruah-Midbar M. Shapiro and Omri Ruah Midbar Outdoing Authenticity: Three Postmodern Models of Adapting Folkloric Materials in Current Spiritual Music // Journal of Folklore Research. New York, Indiana: Indiana University Press, 2017. Vol. 54, No. 3, pp. 199–231.

8. Schmelz P. Valentin Silvestrov and the Echoes of Music History // The Journal of Musicology. California: University of California Press, 2014. Vol. 31, No. 2, pp. 231–271.

9. Sephus N. H., Lanterman A. D., Anderson D. V. Modulation Spectral Feature In Pursuit of Invariant Representations of Music with Application to Unsupervised Source Identification // Journal of New Music Research. Swets & Zeitlinger publishers. 2015. Vol. 44, Issue 1, pp. 58–70.

10. Thompson T. Folklore beyond the Human: Toward a Trans-Special Understanding of Culture, Communication, and Aesthetics // Journal of Folklore Research. New York, Indiana: Indiana University Press, 2018. Vol. 55, No. 2, pp. 69–92.

11. Tuohy S. Collecting Flowers, Defining a Genre: Zhang Yaxiong and the Anthology of Huaer Folksongs // Journal of Folklore Research. New York, Indiana: Indiana University Press, 2018. Vol. 55, No. 1, pp. 113–149.

Об авторе:

Гудожникова Ольга Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры концертмейстерского мастерства и камерного ансамбля, и. о. проректора по учебной работе, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-4567-0556**, gudozolga@yandex.ru

REFERENCES

1. Golovyants T. A. *Kamerno-instrumental'naya ansamblevaya muzyka Uzbekistana* [The Chamber Instrumental Ensemble Music of Uzbekistan]. Tashkent: Fan, 1990. 107 p.

2. Dolinskaya Ye. B. Predislovie k gramplastinke [Preface to the Gramophone Record]. *Vagram Saradzhyan, cello*. Performers: K. Khachaturyan (piano), E. Mirzoyan (piano). Moscow: Melodiya, 1979. 33 rpm, stereo. (GOST 5289-73). C 10-1275959-60. Contents: Khachaturyan K. Sonata for cello; Mirzoyan E. Sonata for cello.

3. Raaben L. N. *Sovetskaya kamerno-instrumental'naya muzyka* [Soviet Chamber Instrumental Music]. Leningrad: Muzgiz, 1963. 340 p.

4. Silvestrov V. V. *Dozhdat'sya muzyki: lektsii-besedy: po materialam vstrech, organizovannykh Sergeem Pilyutikovym* [To Wait for the Music to Arrive: Lectures-C: Based on the Materials of Meetings Organized by Sergey Pilyutikov]. Kiev: Dukh i litera, 2012. 368 p.

5. Shitikova R. G. *Programmnaya sonata v muzyke XX veka* [The Programmatic Sonata in 20th Century Music]. Fundamental'nye issledovaniya [Basic Research]. 2015. No. 2–23, pp. 5228-5234.

6. Shcherbakov Yu. V. Muzykal'noe proizvedenie v kontekste teorii zhanra [The Musical Work in the Context of the Theory of Genre]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political, and Legal Disciplines, Cultural Studies, and Art History. Questions of Theory and Practice]. 2015. No. 11 (101), pp. 123–125.

7. Ruah-Midbar M. Shapiro and Omri Ruah Midbar Outdoing Authenticity: Three Postmodern Models of Adapting Folkloric Materials in Current Spiritual Music. *Journal of Folklore Research*. *New York, Indiana:* Indiana University Press, 2017. Vol. 54, No. 3, pp. 199–231.

8. Schmelz P. Valentin Silvestrov and the Echoes of Music History. *The Journal of Musicology*. *California:* University of California Press, 2014. Vol. 31, No. 2, pp. 231–271.

9. Sephus N. H., Lanterman A. D., Anderson D. V. Modulation Spectral Feature In Pursuit of Invariant Representations of Music with Application to Unsupervised Source Identification. *Journal of New Music Research*. Swets & Zeitlinger publishers, 2015. Vol. 44, Issue 1, pp. 58–70.

10. Thompson T. Folklore beyond the Human: Toward a Trans-Special Understanding of Culture, Communication, and Aesthetics. *Journal of Folklore Research.* New York, Indiana: Indiana University Press, 2018. Vol. 55, No. 2, pp. 69–92.

11. Tuohy S. Collecting Flowers, Defining a Genre: Zhang Yaxiong and the Anthology of Huaer Folksongs. *Journal of Folklore Research.* New York, Indiana: Indiana University Press, 2018. Vol. 55, No. 1, pp. 113–149.

About the author:

Olga N. Gudozhnikova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Concertmaster and Chamber Ensemble, Acting Vice-Rector for Academic Affairs, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-4567-0556**, gudozolga@yandex.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.225-234
УДК 782.9

А. В. КРЫЛОВА

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия
ORCID: 0000-0003-3718-0810, a.v.krilova@rambler.ru

Новая идеология музыкального театра и её воплощение в творчестве Хайнера Гёббельса*

В статье рассматривается творчество выдающегося реформатора современного музыкального театра – режиссёра, музыканта, композитора, театроведа Хайнера Гёббельса. Кардинальное отличие его разноплановых работ от традиционной модели оперного театра позволяет говорить о новой театральной идеологии, адептом которой выступает Гёббельс. На основе многочисленных интервью и высказываний композитора о своём творчестве в статье рассмотрен ряд особенностей, характеризующих его музыкально-театральные произведения в свете новаторских устремлений авторской музыкально-театральной эстетики. Большую роль в её формировании сыграли современные музыкально-театральные технические ресурсы, позволяющие на основе цифровых компьютерных технологий достичь нового качественного уровня синтеза искусств и стихий, объединяющих на концептуальной художественной платформе звук, слово, цвет, свет, огонь, воду, запахи, изображения, видеопроекции и иное. Цель этого – расширение возможностей воздействия на синестетические основы восприятия человека. Каждый компонент указанного синтеза трактуется композитором как самостоятельное информационное послание. Являясь истинным художником эпохи постмодерна, Гёббельс представляет музыкальный спектакль как полифонию текстов. Высокий уровень «плотности» информационного поля спектакля заставляет по-новому взглянуть и на процесс коммуникации со зрителем, который не интерпретирует смыслы, заложенные автором, а является в большой мере их создателем. Ряд названных и иных особенностей музыкального театра Гёббельса рассматриваются в статье на основе оперы «Пейзаж с дальними родственниками».

Ключевые слова: Хайнер Гёббельс, музыкально-театральные компьютерные технологии, современная опера, экспериментальный музыкальный театр, синтез искусств.

Для цитирования / For citation: Крылова А. В. Новая идеология музыкального театра и её воплощение в творчестве Хайнера Гёббельса // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 225–234. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.225-234.

* Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта № 17-04-00198-ОГН\19 (Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров).

ALEXANDRA V. KRYLOVA
Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia
ORCID: 0000-0003-3718-0810, e-mail: a.v.krilova@rambler.ru

The New Ideology of Musical Theater and its Manifestation in the Works of Heiner Goebbels

The article analyzes the artistic legacy of the outstanding reformer of contemporary musical theater – producer, musician, composer and theatrical theorist Heiner Goebbels. The cardinal difference of his diversified works from the traditional model of opera theatre makes it possible to speak of a new theatrical ideology, of which Goebbels shows himself to be an adept. On the basis of numerous interviews with the composer and his personal utterances about his art, the article examines a set of peculiarities which characterize his musical-theatrical works in light of the innovative endeavors of the authorial aesthetics of musical theatre. A big role in its formation has been played by contemporary musical-theatrical technical resources, which have made it possible to achieve on the basis of digital computer technologies to achieve a new high-quality level of synthesis of the arts and elements which unite on a conceptual artistic platform sound, text, color, light, fire, water, scents, depictions, video projections and other things. The aim of this is to expand the possibilities of impact on the synesthetic foundations of human perception. Each component of the indicated synthesis is interpreted by the composer as independent informational message. Being a true artist of the postmodern era, Goebbels presents the musical performance as a counterpoint of a number of diverse texts. The high level of "density" of the informational plane of theatrical performance also necessitates a new perspective of the process of communication with the viewer, who does not interpret the meanings grounded by the author, but to a great degree plays the role of its creator. A number of aforementioned and other particularities of Goebbels' musical theater is examined in the article on the basis of the opera "Landschaft mit entfernten Verwandten" ["Landscape with Distant Relatives"].

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 17-04-00198-OGN\19 supported by the RFFI.

Keywords: Heiner Goebbels, musical theater computer technologies, contemporary opera, experimental musical theater, synthesis of the arts.

Новая идеология музыкального театра, – возможно ли вообще такое определение? Учитывая тесную связь идеологии с социумом, более привычна точка зрения, что театр – это инструмент трансляции определённой идеологии. Но идеология театра? Если рассматривать театр вообще и музыкальный в частности в свете заложенных в этом весьма политизированном понятии смыслов, то следует оттолкнуться от тех, что скрыты в его этимологии, а именно от греч. *ιδέα* – идея и *λογος* – учение. Эти две составляющие позволяют говорить о том, что в основе идеологии театра должна лежать некая идея, определяющая характер информации и способы её трансляции публике.

Каковы в самых общих чертах характеристики традиционного музыкального театра с этой точки зрения? Главная его идея – воспитание посредством представления обличённых в художественную форму жизнеподобных историй,

эмоциональное воздействие которых усилено музыкой. Известный афоризм Вольтера «Театр поучает так, как этого не сделать толстой книге» вполне уместен и по отношению к музыкальной театральной классике. Информативно-смысловое поле такого спектакля складывается на основе синтеза разных искусств при главенстве музыкального начала и подчинённой роли остальных. Организуясь в единый информационный поток, составляющие этого синтеза работают совокупно, под эгидой музыкального компонента. Зритель нацелен на считывание посредством рецепторов восприятия и интеллектуально-логической трактовки сюжетной линии, ассоциативно активирующей предшествующий музыкально-литературно-театральный опыт, заложенных автором и транслируемых исполнителями смыслов.

Описанная модель традиционна и хорошо известна. Говоря же о новой идеологии современного музыкального театра, предполагается её отрицание и выдвижение концептуально иной, альтернативной. На платформе такого тотального преобразования основана эстетика известного немецкого композитора, музыканта-исполнителя, режиссёра и театроведа Хайнера Гёббельса. Вот несколько кратких высказываний, в которых декларируется новизна взглядов композитора:

«Задача театра не должна сводиться к рассказыванию историй. Театр – это гораздо больше»[1].

«Если театр не экспериментирует, это не театр, а музей самого себя»[2].

«Я ищу пространство, в котором художник может сочинять вне поставленных ему условий»[3].

Композитору, делающему такие заявления, априори не понравилось бы определение «новая идеология музыкального театра», поскольку желание творить вне рамок и условий вступает в противоречие с сутью идеологии как явления, регламентирующего определённые правила и рамки и в силу этого тяготеющего к образованию норм и даже штампов. Однако при этом Гёббельс делится наблюдением, что «ни одна отрасль не бывает свободна от идеологии: ни образование, ни архитектура, даже стиль оформления или костюмов, даже манера речи актёров – во всём этом много идеологии. Помня это, мы должны стараться не закостенеть»[4]. Эти слова композитора и режиссёра позволяют настаивать на том, что приведённые в некую систему новые «правила жизни» современного музыкального театра, предложенные автором как альтернативные, образуют новую идеологию, предопределяющую как содержание, так и способы передачи информации (учения – знания) реципиенту.

Хайнер Гёббельс принадлежит к той когорте композиторов, для которых важен процесс вербального осмысления творчества. В силу этого многочисленные его интервью, статьи и книга «Эстетика отсутствия» [3], переведённая в 2015 году на русский язык, позволяют в полной мере представить основополагающие принципы его музыкально-театральной реформы.

В связи с интересом композитора ко всему новому свои творческие эксперименты он осуществляет, активно используя современные музыкально-театральные технические ресурсы. Обращение его к цифровым звуковым технологиям приводит к существенному расширению музыкальных и, шире – звуковых возможностей. Материал его музыкально-театральных сочинений по существу безграничен – это всё звучащее или способное звучать. Композитор считает,

что воспринимать явления как музыку – свойство, присущее человеку, и всё дело в установке, позволяющей услышать её в шуме ветра, шуршании листвы, ритме падающих капель дождя. Когда мы начинаем видеть всё это «как звуковой ландшафт, мы начинаем звать это музыкой»[5].

Музыкальными, с точки зрения Х. Гёббельса, являются как визуальный, так и вербальный ряды спектакля, поскольку к первому композитор относит «ритм пространства, а ко второму – мелодию говорящего»[6]. Композицию художник понимает в широком смысле слова, он говорит так: «Композиция для меня … это взаимоотношение между тем, что мы слышим и видим»[7].

Вопрос взаимоотношений материально-художественных компонентов, задействованных при создании произведения, принципиально важен для понимания новых подходов к музыкальному театру. Он привлекает Гёббельса именно возможностью соединения искусств и стихий, особой способностью вовлекать в свою орбиту звук, слово, цвет, свет, огонь, воду, запахи, изображения, видеопроекции и иное, безграничной возможностью воздействия на синестетические основы восприятия человека. Выскажем предположение, что в данном случае природа театрального совпала с природой дарования художника. «Музыка всегда была интересна мне лишь тогда, когда она имела отношение к не музыкальному миру», – говорит Гёббельс[8].

Музыкальный спектакль для композитора-режиссёра подобен партитуре. Каждый художественный элемент, с которым он работает, имеет свою, индивидуально выписанную и продуманную «партию». В определённом смысле он «автономен, связан с другими согласно правилам широко построенной полифонии, идея этого формирования – монтаж разнородного, а не единство в многообразии» [9, p. 47– 48]. Художественный результат – построение ассоциативных связей. Это важно с точки зрения идеологического концепта нового театра, который, подчеркнём ещё раз, не является фабрикой визуализированных историй. Истинный художник эпохи постмодерна, Гёббельс трактует спектакль как полифонию текстов, в роли которых выступают «независимая партия света, пространства, текста, звука, как в баховской фуге» [3, с. 21].

Такая «плотность» информационного поля спектакля заставляет по-новому взглянуть на процесс коммуникации со зрителем. В условиях отсутствия нарратива, множественных параллельно поступаемых художественных информационных посылов, разнообразия необычных звучностей, визуальных и сенсорных эффектов, включая пиротехнику и запахи, он попадает в ситуацию несовпадения ожидаемой, закреплённой предшествующим опытом и культурной традицией театральной модели с переживаемой реальностью. В новой концепции музыкального театра Гёббельса публике отведена иная роль, и она максимально активна. Композитор формулирует это так: «Зритель – не адресат, получающий послание или символ. Зритель сам создаёт значение и находит его смысл»[9].

В «Эстетике отсутствия» он пишет: «Музыкальный материал… должен “воздействовать”, а не символически замещать собой воздействие, то есть быть самим собой» [там же, с. 225]. В силу этого зритель не отталкивается от символических значений, которых в текстах просто нет. «Мой театр, – говорит Гёббельс, – это не репрезентация, я не показываю какой-то реальный мир. Я хочу создать иную реальность в этом

пространстве вместе со зрителем»[10]. Итак, зритель формирует смысл увиденного в соответствии с личным чувственным и интеллектуальным опытом, отталкиваясь от авторской канвы. Но он не просто интерпретирует происходящее, а конструирует его суть, индивидуально считывая, и в этой своей роли является прямым соучастником спектакля, поскольку, как считает композитор, встречаясь с его работами, каждый «соотносит то, на что обратил внимание со своей собственной реальностью»[11], а эта реальность у каждого своя. Из столкновения двух реальностей – художественно сконструированной и жизненной – рождается то главное, для чего предназначен театр, и это не история, а переживание, которое всегда субъективно. Свою цель Гёббельс формулирует так: «…создать пространство, в котором он [зритель. – *А. К.*] столкнётся с самим собой. А также с чем-то, о чём он ничего не знает…»[12].

Насколько вариативными оказываются смыслы, в поле которых включены зрительские переживания, настолько вариативны и сами произведения автора, начинающие с момента премьеры жить своей особой жизнью. Например, спектакль «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой» был впервые поставлен в 1998 году в Лозанне, в 2017 году он был возобновлён в Москве в Электротеатре «Станиславский». На вопрос о том, в связи с чем было принято решение его повторить спустя столько лет, композитор ответил: «Моё желание может показаться странным, но ведь то, что я делаю – это не классический театр, повторить мои спектакли дословно, в принципе, невозможно»[13]. В 2002 году в Женеве состоялась премьера оперы Х. Гёббельса «Пейзаж с дальними родственниками» («Landschaft mit entfernten Verwandten»). С каждой новой постановкой работа дополнялась, в чём-то изменялась, она прошла этап радиопостановки, была осуществлена концертная версия и множество театральных, каждая из которых не была простым повторением предшествующей. Это произведение можно считать наиболее интеллектуальным в плане широты содержания и ориентации на оперную модель, что делает его особенно интересным с точки зрения воплощения музыкально-театральной концепции Х. Гёббельса. Остановимся на нём подробнее.

Действительно, авторское жанровое определение «Пейзажа с дальними родственниками» апеллирует к традиционному оперному спектаклю. Сам композитор по-разному комментирует это. Он говорит, что в большой степени это провокация с его стороны, цель которой – привлечение внимания критиков, но в то же время не отрицает корневой связи с оперой, подчёркивая некоторые важные для него моменты, а именно, – присутствие классического певца, партия которого весьма значима, камерного оркестра и хора, масштабную по времени четырёхактную структуру целого. Однако, как отмечает Эрик Даан, «пейзаж... не может быть оперой в традиционном смысле этого слова, но предлагает необыкновенно богатый калейдоскоп образов и звуков, которые распределены в электронном пространстве с уникальным воображением» [6]. Отсылка к воображению весьма значима в плане ранее рассмотренной установки театра Гёббельса на формирование зрителем самостоятельно смыслового концепта произведения в опоре на личный опыт и сценические образы, созданные автором именно в расчёте на зрительское воображение. Но что же нового содержит видение оперы «визуалом» Гёбельсом в соединении с пейзажным жанром?

В самом названии словом «пейзаж» кодируется установка восприятия, поскольку оно вызывает ассоциации с известными картинами старых мастеров, как, например, «Пейзаж с пастухами» Клода Лоррена, «Пейзаж с Полифемом» Никола Пуссена или серия «Аркадских пейзажей» голландского живописца Яна ван Хёйсума и др. Особенность этих полотен – в отсутствии центра: фигуры на них, как правило, расположены группами на фоне широкого природного ландшафта, что позволяет зрителю сосредотачивать внимание на разных ракурсах, созерцать в любой последовательности отдельные фрагменты полотна, выбирая ту или иную точку зрения.

«Пейзаж с дальними родственниками» Х. Гёббельса построен по тому же принципу. При отказе от нарратива, сценическое пространство спектакля подобно полотнам старых мастеров: на театральной сцене так же, как и на полотне, перед зрителем развёртывается во времени череда меняющихся сценических картин, персонажи которых принадлежат разным культурам и эпохам. С каждым новым эпизодом внимание зрителя перемещается с правого края сценического пространства на левый, из глубинного ракурса в центр: сцена подобна гигантским ландшафтным просторам картинных полотен, но этот условный театральный «ландшафт» глобален, он фокусирован на разных временах и культурах. В соответствии с этим, из разных пластов времён и истории разных народов подобраны тексты, звучащие фрагментарно в виде спонтанной нарезки на оригинальных языках – английском, французском, немецком, итальянском, испанском, хинди, – кратких высказываний или развёрнутых фрагментов, принадлежащих Леонардо да Винчи, Джордано Бруно, Никола Пуссену, Франсуа Фенелону, Гертруде Стайн, Анри Мишо, Томасу Элиоту, Мишелю Фуко…

Опера написана для баритона, актёра, хора и камерного оркестра. Все исполнители задействованы в тех или иных мизансценах, разделение между оркестром, хором и солистами отсутствует. Отдельные участники хора произносят длинные монологи, музыканты покидают оркестровую яму, чтобы присоединиться к певцам, они облачены в театральные костюмы, изображая то бенедиктинцев, колотящих по колоколам, то барабанщиков из Бронкса, или скрипачей, бежавших из лагеря Терезиен. Они не только играют, меняя инструменты, но и проговаривают текст, танцуют и поют[14], образуя каждый раз новый состав в сменяющих друг друга сценах. Все находятся в постоянном движении, повествование не прерывается на протяжении всего спектакля: четыре действия идут без перерыва. Но ни одна из тем и возможных сюжетных линий не реализуется в виде истории: сцены сменяют друг друга, будто нарезка кадров из разных кинолент. В соответствии с новой эстетической концепцией современного музыкального театра композитор полностью отвергает дискурсивную линейность сценического повествования. При этом дизайн, освещение сцены, хореография, все важные компоненты «Gesamtkunstwerk» создают впечатляющие визуальные эффекты.

Это усиливает параллель с картинной галереей, на что указывает и сам автор, который видит целое как музыкально-литературную экскурсию по музею истории человечества в живых картинах: беседы людей эпохи барокко, танцующие дервиши, ковбои, горящие и заброшенные города… Все эти разрозненные фрагменты объединены силой ассоциаций:

в них переплетены темы, над которыми люди размышляли всегда. Это философское осмысление взаимоотношений человека и природы, художественные и научные представления о мире, мысли о нелепости и жестокости войн и террора, о сосуществовании множества стилей и мнений в современном мире и о многом ином, что не присутствует в текстах, но возникает ассоциативно в сознании зрителя под впечатлением сотканного из разного материала либретто, визуальных образов и музыки.

В соответствии с диапазоном времён и культур, вписанных в оперный «Пейзаж» Гёббельса, музыка охватывает огромный конгломерат стилей: рок, индийское пение на хинди, кантри, джаз, диско, орнаментированные в арабском стиле медитации на альтовой флейте и бас-кларнете, мадригальная стилистика, минимализм, наполненный диссонантно-ритмическим дискомфортом авангард, индустриальный стиль, электронная музыка. При этом композитору удаётся избежать резких «швов», переходы из одной в другую стилевую плоскость выполнены с мастерской точностью.

Нередко несколько смысловых планов развёртываются параллельно. Отмеченное ранее тяготение музыканта-режиссёра к самостоятельности – полифоничности художественных пластов текста, – вербального, музыкального, визуального, каждый из которых имеет свою логику развития, – приводит к тому, что сказанное слово нередко противоречит изображению при нейтралитете либо контрасте музыкального сопровождения. Назовём это эффектом «галереи противоречий». Так, в одной из сцен музыканты, они же – актёры, переодетые в костюмы западного типа, изображают вкушение радостей американского образа жизни, а параллельно чтец цитирует стихи Анри Мишо, в которых есть строки о том, что напрасно ньюйоркцы возводят небоскрёбы, эти усилия тщетны, ведь их так легко перелететь… Возникающая связь с событиями 11 сентября стала поводом обсуждений в силу политической остроты темы, хотя автор отрицает, что эта параллель была им заложена и считает, что она – лишь подтверждение его метода актуализации сценического через ассоциации с реальностью.

Представляется, что столкновение противоречивых посылов разного уровня и остроты обеспечивает произведению динамику развития при отсутствии истории, и, несомненно, что именно это качество становится главным стимулирующим воображение и мысль зрителя звеном. Так, в сцене вымышленного диалога мёртвых – обсуждении Леонардо да Винчи с Никола Пуссеном картины последнего «Пейзаж с человеком, убитым змеёй», невидимой для зрителя, – задана тема художественно реализованной в этом пейзаже философской дилеммы баланса ужаса и красоты. Шедевр Пуссена – вневременной уникальный образец философского осмысления жизни и истории… Природа доминирует в картине, она идеально спокойна, это воплощение изначальной гармонии, эталон красоты мира. Не зная добра и зла, она не реагирует на агрессию или катаклизмы. Человек, напротив, во власти эмоций, он мечется и попадает в ловушки природы, поскольку стать её частью он может, лишь превратившись в прах. Укус змеи, вызвавший ужас не только умирающего, но и свидетелей этого, олицетворяет ужас тленного перед нетленным, ужас перед неизбежным преображением смерти, ибо, как сказано в Священном писании, «прах ты и в прах возвратишься». Обсуждая эту картину, в «Диалоге мёртвых» Леонардо и Пуссен размышляют

о том, как выражен ужас у трёх персонажей картины, какова степень и сила его проявления и художественного выражения, а затем сравнивают драму левой части полотна с полным покоем и величием красоты правой её части. Вот оно – вечное противоречие – конфликт между красотой и ужасом!

Можно сказать, что в определённом смысле данная идея, имея самые разные ракурсы воплощения в опере, является сквозной, показывая разные стороны ужасного – войны, террора, насилия – и прекрасного…

Ещё один пример материализации идеи ужаса и красоты – сцена, буквально скопированная с работы албанского художника Сислея Цафы (Sislej Xhafa), художника, чьи картины близки композитору своей протестной направленностью против культурных стереотипов, социальной несправедливости, ценностей потребительского общества. У Цафы есть целая серия под названием «Музыканты в масках».

Гёббельс берет ту, в которой музыканты камерного оркестра сидят, будто на постановочной фотографии, но при этом все они одеты в чёрные маски (см. фото).

Как и на картине Цафы, в данной сцене возникает два ряда ассоциаций. Первый связан с красотой, изысканной утончённостью, присущей камерному исполнительству, что, в отличие от картины, подкреплено реальной игрой оркестра. Второй исходит от чёрной маски – атрибута грабителей, насильников, террористов. Соединение несоединимого, парадоксальность, высвечивающая всего лишь через атрибут чёрной маски проблемы социума, Красота и Ужас…

Возвращаясь к мысли об идеологии нового музыкального театра, согласимся с Хайнером Гёббельсом, что идеология есть во всём. Описанные в «Эстетике отсутствия» и претворяемые в художественных музыкально-театральных произведениях композитора принципы этой идеологии – отсутствие навязанных догм, чужих смыслов, морализаторства и затёртых истин, как театральных, так и музыкальных штампов, – гарантия того, что такому театру просто невозможно «закостенеть» в перманентном процессе преобразования художественных текстов в новых постановочных версиях и непредсказуемых зрительских прочтениях.

Фото. «Снова и снова», часть групповой инсталляции Сислея Цафы «Цирк истины»

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Цит по: [1].
[2] Цит по: [5].
[3] Там же.
[4] Там же.
[5] Цит по: [2].
[6] Там же.
[7] Там же.
[8] Цит по: [8].
[9] Цит по: [2].
[10] Цит по: [4].
[11] Цит по: [2].
[12] Цит по: [1].
[13] Цит по: [5].
[14] Пение непрофессиональных певцов в музыкально-театральных постановках Гёббельса – не редкость. Композитор имеет свой особый взгляд на данную проблему, о чём говорит так: «Мне также интересен голос, на котором не лежит отпечаток пятилетних уроков пения, затемняющий индивидуальность выражения» (цит. по: [8]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бирюкова Е. «Я отказываюсь показывать очевидное». Хайнер Гёббельс готовится к своей первой постановке в России // Colta.RU. Академическая музыка. 2014. 14 ноября. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/5353-ya-otkazyvayus-pokazyvat-ochevidnoe (дата обращения: 01.09.2019).

2. Борисова А. «Некоторые зрители говорили мне, что видели Бога». В Новом пространстве Театра Наций открыты инсталляции Хайнера Гёббельса // Газета. RU. 2017. 24 марта. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml (дата обращения: 01.09.2019).

3. Гёббельс Х. Эстетика Отсутствия. Тексты о музыке и театре / пер. с нем. О. Федяниной. М.: Фонд поддержки и развития Электротеатра Станиславский, 2015. 271 с. (Театр и его дневник).

4. Макарова А. Эстетика опоздания. Хайнер Геббельс «Эстетика Отсутствия. Тексты о музыке и театре» // Музыкальное обозрение. 2017. 21 ноября. URL: https://muzobozrenie.ru/e-stetika-opozdaniya-hajner-gebbel-s-e-stetika-otsutstviya-teksty-o-muzy-ke-i-teatre/ (дата обращения: 01.09.2019).

5. Шендерова А. Логика Хайнера Гёббельса // Театр. 2015. № 21–22. URL: http://oteatre.info/issues/2015-21-22/ (дата обращения: 01.09.2019).

6. Dahan E. Heiner Goebbels sort l'arsenal de guerre // La Liberation (FR). 25 October, 2002. URL: https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/reviews/read/392 (01.09.2019).

7. Gourgouris S. Performance as Composition: Heiner Goebbels Interviewed by Stathis Gourgouris // A Journal of Performance and Art. 2004. Vol. 26. No. 3, pp. 1–16.

8. Lindemann Th. Heiner Goebbels : “Opernhäuser sind Museen” // Crescendo (DE). 04.2007. URL: https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/429 (01.09.2019).

9. Nyffeler Mx. Sound – Space-Choreography – a Profile of Composer Heiner Goebbels // Ballett international. MNTH 10, 1996, pp. 46–50.

10. Salzman E., Desi Th. The New Music Theater; Seeing the Voice, Hearing the Body. New York: Oxford University Press, 2008. 408 p.

Об авторе:

Крылова Александра Владимировна, проректор по научной работе, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой продюсирования, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0003-3718-0810**, a.v.krilova@rambler.ru

REFERENCES

1. Biryukova E. «Ya otkazyvayus' pokazyvat' ochevidnoe». Hayner Gebbel's gotovitsya k svoey pervoy postanovke v Rossii [“I Reject to Show the Obvious”. Heiner Goebbels Gets Ready for his First Performance in Russia]. *Colta.RU. Akademicheskaya muzyka* [Colta.RU. Academic Music]. 14.11.2014.
URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/5353-ya-otkazyvayus-pokazyvat-ochevidnoe (01.09.2019).

2. Borisova A. “Nekotorye zriteli govorili mne, chto videli Boga”. V Novom prostranstve Teatra Natsiy otkryty installyatsii Haynera Gebbel'sa [“Some Viewers Told me they Saw God”. Installation by Heiner Goebbels in the New Space of the Theatre of Nations]. *Gazeta.RU* [Newspaper.RU]. 24.03.2017. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml (01.09.2019).

3. Gebbel's H. *Estetika Otsutstviya. Teksty o muzyke i teatre* [The Aesthetics of Absence: Texts about Music and Theatre]. Russian Translation by Olga Fedyanina. Moscow: Fund for Support and Development of the Electrotheatre Stanislavsky, 2015. 271 p. (Teatr i ego dnevnik [“The Theatre and its Diary”]).

4. Makarova A. Estetika opozdanija. Hayner Gebbel's «Estetika Otsutstviya. Teksty o muzyke i teatre» [The Aesthetics of Delay. “The Aesthetics of Absence. Texts about Music and Theatre” by Heiner Goebbels]. *Muzykal'noe obozrenie* [Musical Review]. 2017. 21 November. URL: https://muzobozrenie.ru/e-stetika-opozdaniya-hajner-gebbel-s-e-stetika-otsutstviya-teksty-o-muzy-ke-i-teatre/ (01.09.2019).

5. Shenderova A. Logika Haynera Gebbel'sa [The Logic of Heiner Goebbels]. *Teatr* [Theatre]. 2015. No. 21-22. URL: http://oteatre.info/issues/2015-21-22/ (01.09.2019).

6. Dahan E. Heiner Goebbels sort l'arsenal de guerre. *La Liberation (FR).* 25 October, 2002. URL: https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/reviews/read/392 (01.09.2019).

7. Gourgouris S. Performance as Composition: Heiner Goebbels Interviewed by Stathis Gourgouris. *A Journal of Performance and Art*. 2004. Vol. 26. No. 3, pp. 1–16.

8. Lindemann Th. Heiner Goebbels : “Opernhäuser sind Museen”. *Crescendo (DE).* 04.2007. URL: https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/429 (01.09.2019).

9. Nyffeler Mx. Sound – Space-Choreography – a Profile of Composer Heiner Goebbels. *Ballett international*. MNTH 10, 1996, pp. 46–50.

10. Salzman E., Desi Th. *The New Music Theater; Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford University Press, 2008. 408 p.

About the author:

Alexandra V. Krylova, Pro-rector for Research, Dr.Sci. (Culturology), Ph.D. (Arts), Professor, Head of Department of Musical Management, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0003-3718-0810**, a.v.krilova@rambler.ru

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.235-238

Уникальный проект: первые издания

Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. Т. 1, 2 / ред.-сост. А. И. Демченко; Центр комплексных художественных исследований. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2018.
Т. 1. 200 с. ISBN 978-5-94841-315-0;
Т. 2. 230 с. ISBN 978-5-94841-314-3

В 2018 году были изданы два первых тома коллективного сборника «Диалог искусств и арт-парадигм». Авторы статей – научные сотрудники Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова.

Центр был создан для реализации новаторской идеи, которая проходит через весь сборник и заслуживает особого внимания. Она отражает передовые тенденции современности и предполагает поиск новых возможностей развития искусствознания на пересечении смежных наук в русле междисциплинарных взаимодействий. Конечной целью этого процесса ставится целостный охват мировой истории и культуры, всеобщее (универсальное) искусствознание.

География Центра обширна. В его состав вошли авторитетные учёные из Москвы, Петербурга, Астрахани, Барнаула, Владивостока, Воронежа, Екатеринбурга, Кемерово, Краснодара, Майкопа, Оренбурга, Пензы, Перми, Рязани, Саратова, Тамбова, Уфы, а также зарубежные исследователи из Абхазии, Беларуси, ЛНР, Украины, Кореи, Кубы, Словакии, США, Франции.

Особого внимания заслуживает научный вклад руководителя центра, главного научного сотрудника, доктора искусствоведения, профессора, действительного члена (академика) Российской и Европейской академий естествознания, заслуженного деятеля искусств России, заслуженного деятеля науки и образования А. И. Демченко. В своих предисловиях к первому и второму томам сборника он развивает мысль о необходимости внедрения в образование исторической синхронности. Во многом эта идея является уникальной. Речь идёт об «освоении всего цикла изучаемых дисциплин в параллельном, синхронном развёртывании материала – от истоков к современности, в движении от эпохи к эпохе» [т. 2, с. 4]. По мнению А. И. Демченко, «это позволило бы студенту получить законченное, комплексное представление о целостном и последовательном развитии музыкально-исторического процесса в его связях с процессами общехудожественными и общеисторическими» [там же]. Идея междисциплинарности, заключающаяся в комплексном и целостном подходе к искусствознанию, проходит магистральной линией через весь альманах и определяет его структуру.

Исследование осуществляется по нескольким направлениям. С одной стороны, *содержательно* рассматривается *диалог парадигм в искусстве*. К этому ряду можно отнести статьи В. Н. Алексеенко-

вой, А. А. Виниченко, Е. В. Безрядиной, Г. Н. Домбраускене.

Так, предметом изучения В. Н. Алесенковой является современный постдраматический театр. Автор переосмысливает привычные методы анализа спектакля в контексте семиотического подхода, доминирующего структурализма.

Синтезу исторических художественных систем посвящены работы А. А. Виниченко. Автор рассматривает сферу рок-музыки, а именно творчество лидера группы «Deep Purple» Джона Лорда, музыку коллектива «Led Zeppelin» в контексте претворения стилистических и жанровых традиций академической музыкальной культуры, а также внеевропейских влияний.

Исследованию современной отечественной музыкальной культуры последней трети XX – начала XXI веков посвящена статья Е. В. Безрядиной. В ней автор выявляет неоромантическую тенденцию, обусловленную усилением рефлексивного психолого-лирического содержания музыки в свете осознания невозвратимости вечных ценностей, утраченных в трагических катаклизмах XX века.

Продолжают намеченную линию работы Г. Н. Домбраускене. В статье о миграции архетипов западной музыкальной культуры в страны Востока объектом исследования становятся духовные песнопения протестантской традиции в свете их проникновения и адаптации в музыкальную культуру Кореи. В её работе «Особенности культурной рецепции немецкого протестантского хорала времен Реформации в творчестве композиторов-романтиков» анализируется преломление музыкального наследия Средневековья в искусстве западноевропейского романтизма.

С другой стороны, в целом ряде статей сборника актуализируется идея диалога искусств. Среди них – работы Л. В. Саввиной, А. И. Зыкова, Н. В. Королевской, Е. В. Парусовой, Г. Ю. Демченко, М. В. Аплечеевой, Т. В. Котович, Н. С. Серовой. В них раскрывается взаимосвязь, взаимопересечение различных видов искусств как специфический художественный процесс, требующий для адекватного теоретического исследования междисциплинарного подхода.

Работа Л. В. Саввиной посвящена анализу современной музыки, которая предстаёт в виде синтезирующих текстов, обусловленных стиранием граней между смежными видами искусств. Развитие музыкального искусства в XX – начале XXI века отличает усложнение, расширение информационного пространства, обусловленное взаимодействием с точными науками. Следствием размытости границ между различными видами искусства и наукой является знаковая интерференция, что приводит к появлению графической и пространственной музыки. Так, в контексте исканий общих точек между музыкой и живописью анализируются сонорные композиции, в частности Соната № 2 для фортепиано с фонограммой петербургского композитора И. Друха.

Соотношение сценической редакции и литературного текста в постановке спектакля, учитывающего современные реалии, исследует в своей работе А. И. Зыков. Статья Н. В. Королевской, расширяя методологические горизонты в междисциплинарном пространстве, осуществляет семиотический подход к исследованию смыслового пространства музыки. Концентрируя внимание на внутренней форме слова, автор раскрывает механизмы смыслообразования в музыке. Во втором томе Н. В. Королевская анализирует понятие *образ* как сущностную основу, позволяющую увидеть гетерогенность в пространстве единого смысла.

Предметом исследований Т. В. Котович является город Витебск, его историческое и культурное прошлое. Автор опирается на архивные свидетельства – фильм

1918 года о праздновании годовщины Октябрьской революции в Витебске, привлекает исторические хроники 1918 года, ставшие свидетельствами этого неоднозначного события. В другой работе Котович анализирует архитектурный ансамбль по эскизам Казимира Малевича в городе Витебске. Автор приходит к выводу о том, что в основе росписей панорамной композиции лежит музыкальная гармоническая структура, позволяющая «понять организацию этого общего пространства как целостность» [т. 2, с. 169].

Работа Е. В. Парусовой примыкает к исканиям в области рок-музыки. На основе комплексной методологии исследуется феномен отечественной рок-музыки как синтетический музыкально-вербальный речевой текст. По мнению автора, рок-композиция представляет собой синкретичное действо, связанное со специфическим состоянием коллективного сознания. В контексте диалога искусств предстаёт и работа Г. Ю. Демченко. В ней осуществляется анализ «Песен без слов» Мендельсона в аспекте взаимосвязи с искусством бидермайера, а также фортепианного цикла Мусоргского «Картинки с выставки» в свете влияния изобразительного искусства.

М. В. Аплечеева рассматривает произведения С. С. Прокофьева, написанные в жанре «сочинения по случаю». К ним можно отнести «Здравицу», «Кантату к 20-летию Октября» с позиции противоречия их заказной природы и огромной художественности музыки композитора. Подробно автор анализирует «Здравицу», обращая внимание на парадоксальность её музыкальной драматургии в связи с несоответствием музыки тексту. Исследователь предлагает особый подход к этому произведению, связанный с воплощением музыкального содержания с помощью скрытого шифра, «эзопова языка». В работе Н. С. Серовой, принадлежащей к области философии музыки, осуществляется анализ интерпретаций категории демиурга в философских трудах платонической школы.

В контексте *взаимосвязи исторических художественных эпох* особый интерес вызывают работы А. И. Демченко. В них глубоко исследуются такие художественные явления, как готика, спиритуализм, рассматривается широкая панорама исторических, художественных явлений, характерных для эпохи Возрождения и барокко. Автор приходит к выводу о целесообразности включения готики в панораму художественных процессов Ренессанса, границы которого должны быть, по его убеждению, скорректированы.

Помимо статей, посвящённых диалогу искусств, особо следует выделить сами исследовательские подходы, широко представленные в сборнике. Они, в свою очередь, демонстрируют *диалог парадигм в культуре*. В частности, взаимосвязь искусствоведческих и специально-научных методов исследования осуществляется в работах Г. И. Грушко, Е. В. Мстиславской, И. М. Кривошей, И. А. Стекловой, Н. Ю. Киреевой.

Ключевым методом исследования в работах Г. И. Грушко является синергетика, сквозь призму которой автор рассматривает эпохи музыкальной культуры, в качестве примера обращаясь к Средневековью и Возрождению. В другой статье автор, солидаризируясь с позицией А. И. Демченко, заявляет о необходимости внедрения целостного подхода в систему образования. Методы когнитивной психологии становятся определяющими в работах Е. В. Мстиславской. Параллельно с исторической памятью автор занимается исследованием музыкальной памяти как одной из важнейших познавательных способностей музыканта. Она определяет новаторские подходы к развитию памяти и указывает на необходимость перестройки целевых ориентиров музыкально-образовательной

системы, проистекающих из объективных изменений самого музыканта как человека нового времени.

Возможности когнитивного подхода к исследованию музыки русского романса в полной мере раскрываются в работе И. М. Кривошей. И. А. Стеклова рассматривает архитектуру как средство философского осмысления жизни в свете привлечения методов философского познания, а именно феноменологию и герменевтику, способных выявить её миромоделирующие функции.

В осмыслении современного состояния искусства в обществе Н. Ю. Киреева опирается на методологию коммуникативно-аксиологического подхода, который был впервые обоснован ею в статье «Детерминанты ценностной ориентации личности в коммуникативном пространстве музыкального искусства». В основе такого подхода к современной социокультурной ситуации лежат фундаментальные положения социологии, психологии и аксиологии искусства.

Целый ряд статей посвящён рассмотрению различных локальных художественных явлений. В частности, продолжая тему раннеренессансных художественных исканий, О. В. Немкова обращается к творчеству Данте Алигьери, а именно – к обобщению образа Пресвятой Девы Марии, воплощённого в «Божественной комедии». В работе отмечаются также параллели с воплощением этого лика в архитектуре. Глубокий анализ одной из ключевых тем искусства начала XX века, её преломление в поэзии Серебряного века осуществила С. П. Шлыкова в работе «Христологический аспект в художественной интерпретации Первой мировой войны».

Таким образом, сборник «Диалог искусств и арт-парадигм» демонстрирует обширную палитру художественных поисков в различных областях искусствознания. Он затрагивает широкий круг вопросов. Подкупает многообразие научных интересов авторов, избранных тем и аспектов исследования, научных подходов. Сборник вносит заметный вклад в развитие универсального искусствознания в его целостности и интегративности. Данная направленность полностью отвечает реалиям современной социокультурной ситуации, характеризующейся активными процессами глобализации и интеграции культурного пространства, многообразием художественных явлений.

В перспективе плодотворные идеи, выдвинутые в ходе исследовательской деятельности Центра, безусловно, найдут убедительное обоснование и реальное воплощение в учебно-образовательном процессе, обретая сторонников и последователей как в лице преподавателей, так и в лице законодателей и администраторов. Высокую актуальность этих идей подтверждает и тот факт, что к настоящему времени изданы два следующих тома уникального альманаха, ещё более объёмные по масштабу и многообразные по содержанию.

Знаковым событием стал Международный научный форум «Диалог искусств и арт-парадигм», который состоялся в октябре 2019 года и привлёк большой интерес российских и зарубежных учёных. По материалам этого форума готовятся к изданию следующие шесть томов сборника – с пятого по десятый, содержание которых составило свыше ста научных работ, охватывающих широкий спектр актуальных вопросов искусствознания и художественного творчества.

Татьяна Викторовна Сафонова
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры специального фортепиано,
Саратовская государственная консерватория
имени Л. В. Собинова,
ORCID: 0000-0002-8091-6742,
tatianasafonova@mail.ru